



Силантьев Игорь Витальевич  
(Институт филологии  
СО РАН, Новосибирский  
государственный университет),  
редактор журнала «Критика  
и семиотика», автор книг  
«Поэтика мотива» (М., 2004),  
«Газета и роман» (М., 2006) и др.

ISBN 978-5-9551-0362-4



9 785955 103624 >



И. В. СИЛАНТЬЕВ • СЮЖЕТОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

МОСКВА  
2009

И. В. СИЛАНТЬЕВ

# СЮЖЕТОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ КУЛЬТУРЫ



КОММУНИКАТИВНЫЕ  СТРАТЕГИИ КУЛЬТУРЫ

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

---

И. В. СИЛАНТЬЕВ

СЮЖЕТОЛОГИЧЕСКИЕ  
ИССЛЕДОВАНИЯ

*Ответственный редактор*  
*Е. К. Ромодановская*



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ  
МОСКВА 2009

ББК 83.3Р  
С 36

*Издание подготовлено в рамках интеграционного проекта СО РАН  
«Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы  
в системе контекстуальных и интертекстуальных связей  
(общенациональный и региональные аспекты)»*

Редакционный совет серии:

*М. М. Гириман (Донецкий ун-т, Украина), М. Н. Дарвин (РГТУ, Москва),  
И. В. Силантьев (председатель, Ин-т филологии СО РАН, Новосибирск),  
Ю. Л. Троцкий (РГТУ, Москва), В. И. Тюпа (РГТУ, Москва), Ю. В. Шатин  
(Новосибирский гос. ун-т), В. Шмид (Гамбургский ун-т)*

**Силантьев И. В.**

С 36 Сюжетологические исследования. — М.: Языки славянской культуры, 2009. — 224 с. — (Коммуникативные стратегии культуры).

ISSN 1726-135X  
ISBN 978-5-9551-0362-4

В книге на основе сюжетологического подхода рассматриваются категории мотива, сюжета и жанра в их типологических отношениях и историко-генетических взаимосвязях в русской литературе.

ББК 83.3Р

*В оформлении переплета использована фотография автора*

**Игорь Витальевич Силантьев**  
СЮЖЕТОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Издатель А. Кошелев  
Зав. редакцией М. Тимофеева  
Корректор А. Ставцев

Оригинал-макет подготовлен Л. Гоговой

Художественное оформление переплета С. Жигалкина

Подписано в печать 05.10.2009. Формат 60×90<sup>1/16</sup>.

Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура Times.

Усл. печ. л. 14. Тираж 800. Заказ №

Издательство «Языки славянской культуры». № государственной регистрации 1037739118449

Phone: 959-52-60 E-mail: [Lrc.phouse@gmail.com](mailto:Lrc.phouse@gmail.com)

Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

ISBN 978-5-9551-0362-4

© И. В. Силантьев, 2009

© Языки славянской культуры, 2009

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие .....	7
-------------------	---

### *Часть 1. Мотив и сюжет*

1. Мотив в системе фольклорного и литературного повествования .....	11
2. Лирический мотив в стихотворном и прозаическом тексте .....	27
3. Концепция мотива в статье Н. П. Андреева «Проблема тождества сюжета» .....	69

### *Часть 2 Сюжет и жанр*

1. Сюжет как фактор жанрообразования .....	77
2. Герой волшебной сказки и герой романа .....	167
3. Парадокс в системе литературного сюжета .....	173
4. Жанровый статус сюжетного произведения .....	185
5. Фабула как конструктивное начало жанра в «Поэтике» Аристотеля .....	193
6. О границах литературы и литературности .....	199
<i>Литература</i> .....	207
<i>Указатель имен</i> .....	221
<i>Терминологический указатель</i> .....	224



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Сюжетологию можно определить как литературоведческий подход, направленный на изучение сюжета как способа повествования, его элементарной структуры и функций в системе фольклорного и литературного произведения.

В отечественной науке о фольклоре и литературе сюжетология в ее методологически строгом виде берет начало в трудах А. Н. Веселовского, в первую очередь в его «Поэтике сюжетов». Свой глубокий вклад в сюжетологию внесли В. Я. Пропп, В. Б. Шкловский, Б. В. Томашевский, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, Е. М. Мелетинский, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа и многие другие фольклористы и литературоведы. В зарубежной науке с сюжетологией во многих отношениях соотносится литературоведческая нарратология, что исчерпывающе раскрыто в трудах В. Шмида.

Наша книга состоит как из новых текстов, так и из ранее публиковавшихся, переработанных и дополненных новыми деталями и наблюдениями. В книге две части. Первая часть посвящена анализу мотива в его эпической (повествовательной) и лирической разновидностях, а также отношениям мотива и сюжета. Вторая часть посвящена отношениям сюжета и жанра — как в плане теоретической, так и в плане исторической поэтики. Последний аспект для нас особенно важен, и, отвечая ему, мы старались показать, что в историческом измерении поэтики именно сюжет в его динамике и развитии выступает одним из основных факторов образования новых жанров.

Таким образом, в концептуальном плане книга опирается на парадигму категорий «мотив — сюжет — жанр» в ее теоретическом и историческом аспектах.





*Часть 1*

**МОТИВ И СЮЖЕТ**



## 1. МОТИВ В СИСТЕМЕ ФОЛЬКЛОРНОГО И ЛИТЕРАТУРНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

Мотив, вслед за А. Н. Веселовским, в общем виде определяют как повторяющийся (и, как правило, традиционный) элемент фольклорного и литературного повествования.

В наше время категория мотива оказывается в центре внимания не только фольклористов, но и литературоведов, исследующих мотивы в художественной литературе нового времени. Такая постановка вопроса отвечает генеральному направлению исторической поэтики, обозначенному А. Н. Веселовским как определение «роли и границы предания в процессе личного творчества»<sup>1</sup>. Именно мотив как носитель устойчивых значений и образов повествовательной традиции и как повторяющийся элемент, участвующий в сложении фабул конкретных произведений, обеспечивает связь «предания» и сферы «личного творчества».

Рассмотрим отношение мотива к основным понятиям нарративной теории, таким как повествование (нарратив), событие и действие, герой и персонаж, хронотоп и тема.

Самую категорию повествования мы трактуем предельно просто: это есть, собственно, изложение событий<sup>2</sup>. Соответственно, событие является единицей повествования, или нарратива.

Обратим внимание на два принципиально различных аспекта повествования как линейного изложения событий. С одной сторо-

---

<sup>1</sup> А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 493.

<sup>2</sup> Ж. Женетт. Фигуры: В 2 т. М., 1998. С. 183—186.

ны, изложенные события можно увидеть с точки зрения причинно-следственных и пространственно-временных отношений — т. е. отношений смежности. Это аспект *фабулы* повествования. С другой стороны, изложенные события можно осмыслить в плане со- и противопоставления, т. е. в отношениях сходства<sup>3</sup>, и в необходимом отвлечении от фабульных связей. Это аспект *сюжета* повествования. Фабульная синтагма событий, увиденная в плане их разносторонних смысловых отношений, предстает в виде парадигмы сюжетных ситуаций. Иначе говоря, фабула синтагматична, сюжет парадигматичен.

Мотив непосредственно не явлен в повествовании, но репрезентирован событиями, подобными в своем содержании. Так, разнообразные, но вместе с тем подобные в своем содержании события *побега героя из заточения*, которыми так богата мировая фольклорная и литературная традиция, позволяют говорить о мотиве *побега*. А многообразные, но вместе с тем подобные друг другу события *преследования героя недругами* позволяют говорить о мотиве *погоны*. Таким образом, мотив как таковой есть обобщение содержательно подобных событий. Следовательно, мотив есть единица обобщенного уровня повествования, или собственно языка повествования.

Проблема отношения мотива и события находится в центре внимания фольклористов и литературоведов. Признанием базовой связи мотива и события проникнуты труды А. Л. Бема, В. Я. Проппа, О. М. Фрейденберг, а в наше время — работы Е. М. Мелетинского, Б. Н. Путилова, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпы<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Относительно терминов «смежность» и «сходство» в данном контексте см.: Р. О. Якобсон. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М., 1990. С. 114—115.

<sup>4</sup> Назовем некоторые важные работы: А. Бем. К уяснению историко-литературных понятий // Известия Отд. рус. яз. и лит. АН. Т. 23. Кн. 1. СПб., 1919. С. 225—245; В. Я. Пропп. Морфология сказки. Л., 1928; О. М. Фрейденберг. Система литературного сюжета. Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 216—237; Е. М. Мелетинский. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1983. Вып. 635. С. 115—125; Б. Н. Путилов. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: Сб. статей в память В. Я. Проппа. М., 1975. С. 141—155; Н. Д. Тамарченко. Мотив преступления и наказания в русской литературе (введение в проблему) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 38—48; В. И. Тюпа. К

Вопрос об отношении мотива и события неотделим от более общего вопроса о предикативной природе мотива. Идея предиката заложена в самом значении термина «мотив», происходящего от латинского *moveo* (двигаю): как предикат, развертывая сообщение, «продвигает» речь в целом, так и мотив «продвигает» повествование, развертывая перспективу его событийного развития. Так, мотив *отправки в путешествие* разворачивает событийную перспективу авантюрной фабулы; мотив *нераскрытого преступления* разворачивает событийную перспективу детективной фабулы, и т. д.

Основой предикативности мотива выступает собственно *действие*, которое и находится в центре его семантической структуры. Однако не только действие входит в структуру мотива. Не менее существенны и связи мотивного действия-предиката с его *актантами*<sup>5</sup>. Именно отношение «предикат-актант» как базисное отношение в семантической структуре мотива воплощается в повествовании в форме события. Так, мотив *погони* предполагает вовлечение в действие, как минимум, двух актантов с противоположными ролями — *того, кто гонится*, и *того, кто уходит от погони*.

За мотивными актантами в конкретном повествовании всегда стоят определенные действующие лица. В этой связи возникает вопрос: какого рода отношения существенны для сферы мотивики — отношения с персонажами или с героями повествования — если, конечно, вслед за Б. В. Томашевским<sup>6</sup> различать эти понятия? В случае различения под персонажем можно понимать фигуранта *фабулы* повествования, т. е. того, кто является участником действия, независимо от степени его значимости для смысла сюжета. Например, в одинаковой степени персонажами пушкинской «Пиковой дамы» являются и Германн, и «проходная» фигура — будочник, у которого Германн справляется о доме графини. Под героем в таком случае понимается такой персонаж, который значим в плане развития художественного смысла *сюжета* и всего произведения в целом, а не только в плане развития фабулы.

---

вопросу о мотиве уединения в русской литературе Нового времени // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 49—55.

<sup>5</sup> Е. М. Мелетинский. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 635. Тарту, 1983. С. 117.

<sup>6</sup> Б. В. Томашевский. Теория литературы. Поэтика / Вступит. статья Н. Д. Тamarченко; коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тamarченко. М., 1996. С. 201—202.

Для формирования художественной значимости мотива существенными оказываются его связи именно с героем, через определенные действия оказывающимся в центре таких событий, которые и формируют смысл сюжета и произведения в целом.

Хронотоп, если под ним, вслед за М. М. Бахтиным, понимать сюжетогенное сочетание художественного времени и пространства, также обнаруживает структурную и функциональную близость к мотиву. Это происходит в том случае, когда в структуре мотива актуализируются не только его предикат и актанты, но и обстоятельственные (пространственно-временные) признаки.

Так, мотив *встречи* в рамках авантюрной повествовательной традиции в течение тысячелетий своей литературной жизни настолько сросся с характерными пространственно-временными признаками дороги и путешествия, что это позволило М. М. Бахтину говорить об особой хронотопичности данного мотива<sup>7</sup>.

В общем случае возникновение семантических связей с пространственно-временными признаками также характерно для мотивики, как и установление связей между мотивом и героем. Самая структура мотива предполагает ее заполнение, семантическое насыщение признаками художественного пространства и времени, — в той мере, в которой представляющие данный мотив события актуализируют эти признаки в конкретных повествованиях.

Раскрывая отношения мотива и темы, обратим внимание на характерный способ названия (и самой идентификации) мотива через ключевое существительное, связанное с соответствующим глаголом прямыми словообразовательными отношениями, — например, мотив *измены*<sup>8</sup>, мотив *уединения*<sup>9</sup>, мотивы *преступления и наказания*<sup>10</sup> и др. По своей семантической природе такие слова потенциально предика-

---

<sup>7</sup> М. М. Бахтин. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 134—136.

<sup>8</sup> Л. Суханек. Мотив измены в творчестве Лимонова // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 208—222.

<sup>9</sup> В. И. Тюпа. К вопросу о мотиве уединения в русской литературе Нового времени // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 49—55.

<sup>10</sup> Н. Д. Тамарченко. Мотив преступления и наказания в русской литературе (введение в проблему) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 38—48.

тивны и обозначают определенное действие, с которым семантически коррелирует соответствующий глагол или устойчивое глагольное выражение. Очевидно, что способ названия мотива через предикативное слово сигнализирует об определяющем положении предикативного начала (и самого момента действия) в семантической структуре мотива.

Вместе с тем практика идентификации мотива допускает его обозначение через непредикативное слово. Можно встретить, например, такие обозначения, как мотив *смерти*<sup>11</sup>, мотив *воды*<sup>12</sup>, мотив *луны*<sup>13</sup> и др.

Семантические основания подобных обозначений мотива могут быть двоякого рода: либо за непредикативным словом все равно подразумевается комплекс характерных действий-предикатов (и тогда за таким обозначением действительно скрывается повествовательный мотив), либо — и это принципиально иной случай — под мотивом подразумевают тему повествования.

Совмещение представлений о мотиве и теме происходит по той причине, что сами феномены тесно связаны друг с другом. Действительно, тема разворачивается в повествовании посредством выраженных в нем мотивов. Поэтому характерная (традиционная) тема требует разворачивания характерных (традиционных) мотивов<sup>14</sup>. Но и мотив невозможно представить вне тематического начала. Мотив без темы — это не более чем чистая идея перемены.

Перейдем к характеристике семиотической природы мотива.

Как знаковый элемент повествовательного языка мотив может быть рассмотрен в аспектах его семантики, синтактики и прагматики.

---

<sup>11</sup> О. Ю. Постнов. Мотив смерти в стихотворении А. С. Пушкина «Череп» // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 69—78.

<sup>12</sup> Н. Е. Меднис. Мотив воды в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 79—89.

<sup>13</sup> А. С. Янушкевич. Мотив луны и его русская традиция в литературе XIX века // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 53—61.

<sup>14</sup> Б. Н. Путилов. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. Сб. статей в память В. Я. Проппа. М., 1975. С. 153—154; П. А. Гринцер. Стилистическое разворачивание темы в санскритском эпосе // Памятники книжного эпоса. Стил и типологические особенности. М., 1978. С. 30; А. Б. Лорд. Сказитель. М., 1994. С. 83—84.

Семантику мотива можно трактовать с позиции двух взаимосвязанных подходов — дихотомического и вероятностного.

Дихотомическая теория различает две стороны мотива — инвариантную и вариантную. Предшественниками этой теории выступили А. Л. Бем, А. И. Белецкий и в особенности В. Я. Пропп. Именно понятие функции действующего лица, разработанное в «Морфологии сказки», в сочетании с дихотомическими идеями структурной лингвистики позволило фольклористам и литературоведам во второй половине XX в. прийти к строгому различению инварианта и вариантов мотива.

Отдавая должное значению дихотомического подхода для общей теории мотива, укажем и на определенные границы его применения. Выступая в качестве достаточного основания для общей модели функционирования мотива в нарративе, дихотомический подход оказывается недостаточным основанием для построения собственно семантической модели мотива.

Покажем это на примере дихотомического описания мотивов волшебной сказки в «Морфологии сказки» В. Я. Проппа. Обратимся, в частности, к характеристике 14-й функции<sup>15</sup>.

1) Функция (по В. Я. Проппу), или *инвариант* мотива: «В распоряжение героя попадает волшебное средство».

2) Виды функции (по В. Я. Проппу), или *варианты* мотива: «средство передается непосредственно»; «средство указывается»; «средство изготавливается»; «средство продается и покупается»; «средство случайно попадает герою»; «средство внезапно попадает само собой»; «средство выпивается или съедается» и т. д.

Как можно видеть, семантическую специфику видов, или вариантов, данной функции составляют семы, варьирующие и распространяющие инвариантную сему. При этом вариантные семы альтернативны по своему содержанию: волшебное средство либо «передается непосредственно», либо «указывается», либо «изготавливается».

Дихотомическая модель раскрывает самый принцип дуального бытия мотива и показывает, что мотив способен варьироваться от фабулы к фабуле и от текста к тексту — и в то же время оставаться самим собой. Но что это значит с точки зрения семантики мотива? Дихотомическая теория оказывается неспособной ответить на вопрос: что входит в пределы системного (т. е. собственно языкового) значения мотива? Только ли семы, которые соотносятся с инвариантом мотива,

---

<sup>15</sup> В. Я. Пропп. Морфология сказки. Л., 1928. С. 53—54.



или же вместе с первыми — семы, которые соотносятся с мотивными вариантами? Другими словами: является ли системное значение мотива *обобщением* значений его вариантов или *суммой* их значений — или же чем-то третьим?

Принимая первый вариант ответа (значение мотива есть обобщение значений его вариантов), мы сводим это значение к абстрактным формулам в духе приведенного из книги В. Я. Проппа определения: «В распоряжение героя попадает волшебное средство». И сразу возникают возражения — разумеется, не В. Я. Проппу, который и не ставил перед собой задачу семантического описания мотива, а против самого подхода. Первое: встав на путь генерализации значения мотива, мы фактически подменяем исследовательскую задачу и уходим от описания реальной семантики мотива в область его систематики. Второе: неясно, каким должен быть уровень обобщения вариантов мотива? Предела операции обобщения нет вообще — и, выполняя эту операцию последовательно, мы можем большинство повествовательных мотивов обобщить до нескольких универсальных формул типа «герой действует», «герой претерпевает действие», «нечто происходит» и т. п.

Допуская второй вариант ответа (значение мотива есть некоторая сумма значений его вариантов) и оставаясь при этом в рамках дихотомического подхода, мы оказываемся в еще более трудной ситуации логического противоречия. На примере 14-й сказочной функции мы подчеркивали, что семы, соотносящиеся с различными вариантами мотива, находятся в отношении содержательной дизъюнкции. Они альтернативны. А это значит, что учтенная в языковом значении мотива сема одного варианта логически и содержательно исключает из языкового значения мотива другие вариантные семы.

Путь к третьему, непротиворечивому решению заключается не в отказе от дихотомической теории, а в ее качественном расширении другой теорией. Чтобы построить модель целостной семантики мотива, необходима обратная структуральному анализу операция — синтез дифференцированных и противопоставленных анализом начал инварианта и варианта. Такой синтез оказывается возможным на основе вероятностного подхода.

Первое положение вероятностной модели значения мотива формально не выходит за пределы дихотомического подхода: дуальная природа мотива определяет двусоставность его семантической структуры.

Семантическим инвариантом мотива — и ядром его значения — является собственно *функция* (здесь мы следуем терминологии

В. Я. Проппа), понимаемая как предикативное отношение актантов мотива. Однако в семантическую структуру мотива входит не только функция. Оболочку, или *периферию*, инвариантного семантического ядра мотива составляют семы, соотносящиеся с вариантами мотива.

Второе положение выводит нас за рамки дихотомической модели мотива в область вероятностной модели: варианты семы, входящие в семантическую оболочку мотива, носят вероятностный характер.

Вероятность нахождения фабульной семы в структуре значения мотива в общем случае не равна единице и может быть меньше единицы. Это значит, что в пределах семантической периферии мотива может находиться не одна, а несколько фабульных сем, соотносящихся с различными вариантами мотива и находящихся между собой в отношениях частичной или полной содержательной дизъюнкции.

Нас не должно смущать то, что вариантов мотива может быть несколько, много или очень много и что в силу этого вариантная периферия семантики мотива, формирующаяся на основе вероятностного принципа, приобретает виртуальный характер. Это не значит, что виртуальные фабульные семы следует исключать из семантической структуры мотива, обнажая его значение до инвариантного ядра — функции. Различные варианты мотива не взаимоисключают, а взаимодополняют друг друга, будучи представлены в структуре его семантической оболочки. Но каждый вариант — в виде определенного единства семантических признаков — присутствует в семантической структуре мотива со своим, не равным другому, вероятностным весом. Этот вес обусловлен двумя взаимосвязанными факторами художественной речи — частотой встречаемости мотива в данном варианте и его художественной значимостью в данном варианте.

Проблема вероятностной семантики мотива включает в себя и существенную практическую значимость.

Речь идет о двух принципиальных вопросах, связанных с практикой составления словарей и указателей фольклорных и литературных мотивов. Это вопросы номинации и дефиниции мотива. Первый вопрос можно сформулировать таким образом: исходя из какого принципа следует *называть* мотив на уровне метаописания? От ответа на этот вопрос зависит, каким будет мотивное поле словаря и, следовательно, какова будет структура словаря и количество его статей. Проблема дефиниции касается уже *состава* мотивной статьи и требует ответа на вопрос: исходя из какого принципа и в каком объеме следует *определять содержание* мотива в словарной статье?

Понятно, что оба вопроса непосредственно затрагивают семантическую сторону мотива.

Вероятностная модель семантики мотива позволяет объединить проблемы номинации и дефиниции мотива в едином решении.

В практике классификации мотивов и составления указателей и словарей фольклорной и литературной мотивики сложились два подхода, отвечающие двум полюсам в структуре мотивного значения, каким его видит вероятностная теория.

Один подход направлен в сторону номинации и дефиниции мотива в соответствии с его вариативной семантикой. Этот подход был разработан в фундаментальных трудах крупнейших зарубежных фольклористов А. Аарне и С. Томпсона<sup>16</sup> и развит многими их последователями. Существо этого подхода сводится к тому, что мотив называется и определяется по его наиболее представительному, характерному варианту. Соответственно, ведущим принципом классификации мотивов и структурирования самих указателей здесь выступает тематический принцип. Данный подход поэтому назовем вариантно-тематическим.

С критическим осмыслением данного подхода в отечественной науке выступали В. Я. Пропп и Е. М. Мелетинский, в зарубежной фольклористике — А. Дандес<sup>17</sup>. Развитие альтернативного подхода непосредственно связано с именами указанных ученых. Этот подход направлен в сторону номинации и дефиниции мотива в соответствии с его инвариантной ядерной семой — собственно функцией мотива. Такой подход можно назвать инвариантно-семантическим.

С точки зрения вероятностной модели, изолированное применение как тематического, так и семантического подхода при описании мотива неизбежно приводит к потере одной или другой существенной части мотивного значения. Обобщая значение мотива и редуцируя его до чистой функции, мы теряем богатство его вариантного содержания, которое вероятностным «шлейфом» сопровождает мотив в системе художественного языка и уплотняет, «овеществляет» его инвариантное значение. Это ситуация «единства без многообразия»<sup>18</sup>. С другой стороны, игнорируя инвариантное значение мотива, мы теряем язы-

---

<sup>16</sup> *A. Aarne, S. Thompson. The Types of the Folktale. Helsinki, 1973. (Folklore Fellows Communications. № 184.); S. Thompson. The Folk-tale. New York, 1951; S. Thompson. Narrative Motif-analysis as a Folklore Method. Helsinki, 1955. (Folklore Fellows Communications. № 161.); S. Thompson. Motif-Index of Folk Literature. V. 1—6. Copenhagen, 1955—1958.*

<sup>17</sup> *A. Dundes. From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales // Journal of American Folklore. V. 75. 1962. P. 95—105.*

<sup>18</sup> *М. Гиршман. Литературное произведение: теория и практика анализа. М., 1991. С. 70.*

ковое единство его семантики и расщепляем единое семантическое целое мотива на ряд разобщенных тематических схем. Это ситуация «многообразия без единства»<sup>19</sup>.

Очевидно, что задача системного описания мотива с точки зрения вероятностной семантической модели необходимо требует *синтеза* обоих подходов.

Вернемся к проблемам семиотического анализа мотива.

Если измерение синтактики мотива соотносимо с моментом фабулы как уровнем организации связного повествования, то измерение прагматики мотива соотносится с моментом сюжета как уровнем организации актуального смысла этого повествования.

Существо прагматического подхода и заключается в том, что мотив как таковой, а также его семантические признаки и синтаксические функции в повествовании рассматриваются с точки зрения актуального художественного задания и смысла сюжета и произведения в целом.

Прагматика мотива является наименее разработанным аспектом его теории. Достижения компаративистики и фольклористики в области изучения повествовательного мотива в первую очередь связаны с аспектами его семантики и синтактики (укажем на классические результаты А. Н. Веселовского и О. М. Фрейденберг в области семантики мотива и В. Я. Проппа и Е. М. Мелетинского в области синтактики мотива). Напротив, проблемы прагматики мотива актуализируются при обращении к художественной литературе нового времени — литературе, в которой преобладает смыслопорождающее начало сюжета, а фабула выполняет роль его тематического субстрата. Самое же литературное творение воспринимается при этом не только на уровне *текста* как формы сохранения и передачи культурных значений эпохи, но и на уровне *произведения* как уникального эстетического события.

Мотив как таковой является единицей повествовательного языка фольклорной и литературной традиции. Взятый на уровне своего системного языкового статуса, мотив находится *вне состава* определенных повествований и тем более текстов. Поэтому говорить о том или ином мотиве как о непосредственной составляющей конкретного повествования так же некорректно, как говорить о лексеме (обобщенной

---

<sup>19</sup> М. Гиришман. Литературное произведение: теория и практика анализа. М., 1991. С. 70.

лексической единице) в составе конкретного в своих словоупотреблениях высказывания.

В повествовании мотив облекается в плоть фабульного действия и сопрягается с системой персонажей, что и выражается в формировании *события* как такового. Именно событие является реализацией мотива в повествовании.

Так, универсальный в своей повествовательной функции мотив *отправки* через какой-либо из своих вариантов (к примеру, в варианте *отправки в морское путешествие*) может войти в состав конкретного повествования только в форме события — события, представляющего собой слияние двух начал — фабульного действия и персонажа: например, «Синдбад отправился в морское путешествие на корабле».

Таким образом, мотив через его варианты репрезентирован в повествовании посредством события. Как таковой мотив находится как бы «за фабулой» и соотносится с ней в плане семантики и синтактики события. Так же и с сюжетом: мотив соотносится с ним не прямым образом, не как часть соотносима с целым, — мотив соотносим с сюжетом в плане прагматики события, т. е. в плане того конкретного смысла и интенции, которые событие обретает в сюжете.

Лингвистическая прагматика понимает под интенцией коммуникативную задачу, решаемую партнерами по коммуникации в процессе общения. Интенция — это цель, ради которой и производится высказывание или реплика в диалоге. Сюжетная интенция события, построенного на определенной мотивной основе, носит эстетический характер. Например, событие «Раскольников убил старуху-процентщицу» в сюжете романа Ф. М. Достоевского выступает не только и не столько в своей прямой информативно-тематической функции (как в фабуле романа), сколько в функции построения эстетического целого героя романа.

Под эстетическим целым героя мы понимаем, вслед за М. М. Бахтиным, совокупность ценностных смыслов, которые оцеляют литературный персонаж и поднимают его до уровня героя, ценностно завершенного и отвечающего эстетическим запросам эпохи<sup>20</sup>. Эти ценностные смыслы формируются в результате осмысления персонажа в его фабульно значимых действиях и обстоятельствах как *деятеля* — в его сюжетно значимых поступках и ситуациях.

В случае с Раскольниковым событие убийства старухи-процентщицы, ставшее сюжетным высказыванием, сигнализирует о коренном

---

<sup>20</sup> М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 121.

изменении ценностно-смысловой природы героя — место *бедного студента* и *подпольного мыслителя* занимает *убийца*.

Таким образом, сюжетная интенция отвечает на вопрос: зачем фабула сообщает нам о том или ином событии — с точки зрения развития эстетического целого своего героя.

Все сказанное имеет прямое отношение к эстетической природе самого мотива. Включение мотива в его событийных реализациях в сферу сюжетных смыслов и интенций обуславливает в конечном итоге и собственную эстетическую значимость мотива.

Изложенные выше положения приводят нас к итоговому определению понятия повествовательного мотива и раскрытию принципов его аналитического описания.

Мотив — это единица повествовательного языка фольклора и литературы, соотносящая в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками, инвариантная в своей принадлежности к повествовательной традиции и вариантная в своих событийных реализациях в произведениях фольклора и литературы.

Модель аналитического описания мотива может быть построена с учетом следующих трех принципов.

1. Мотив может быть подвергнут анализу только в последовательности своих событийных реализаций в повествовательном ряду — каким может быть ряд произведений определенного писателя, определенного жанра или тематики, определенного направления или эпохи, определенной литературы и повествовательной традиции в целом. Изолированный анализ мотива на основе его отдельно взятой реализации (и даже в рамках отдельно взятого произведения) противоречит интертекстуальной природе мотива.

2. Описание мотива должно охватывать все аспекты его семиотической природы: семантический (в том числе описание предиката мотива, его актантов, его пространственно-временных характеристик), синтаксический (в том числе описание фабульной препозиции и постпозиции мотива) и прагматический (описание сюжетного смысла и интенции мотива).

3. Во всех аспектах описания мотива должны учитываться моменты его дихотомической и вероятностной природы. Это означает, что семантические, синтаксические и прагматические характеристики мотива следует рассматривать в их вариантном и инвариантном началах, а также с учетом частотности вариантов мотива по отношению к его инварианту.

В заключение кратко расскажем о нашем опыте применения развернутой выше модели при анализе мотива встречи в художественной прозе Пушкина<sup>21</sup>.

Мотив встречи был выбран как один из самых репрезентативных в плане онтологии и функционирования мотивики как таковой. Это один из наиболее частотных и эстетически значимых мотивов фольклора и литературы, без которого, как правило, не обходится сложение фабулы повествовательного произведения. Мотив встречи исключительно разнообразен в своих проявлениях. Многообразные опыты Пушкина в области сюжетного повествования предоставляют достаточный материал для изучения данного мотива — который, в свою очередь, аккумулирует художественные смыслы пушкинской прозы.

Наш анализ был ограничен прозаическими художественными произведениями Пушкина, фабулы которых содержат события встречи. Повествование, заключенное в стихотворную форму («Евгений Онегин» и др.), как правило, сопровождается развитой лирической событийностью. Мотивный анализ лиро-эпического повествования представляет собой отдельную задачу, которая не входила в рамки нашего исследования.

В целом наш выбор носил далеко не случайный характер. Проза Пушкина занимает ключевое положение в процессе сложения классических форм повествовательной традиции русской литературы — она аккумулирует достижения отечественной и мировой литературы предшествующих эпох, в первую очередь в плане освоения новых сюжетов и мотивов, и одновременно являет собой средоточие линий развития последующей русской прозы.

В ходе анализа, определив дихотомически соотнесенные признаки семантики, синтактики и прагматики событийных реализаций мотива встречи, мы рассмотрели полученный массив вариантных данных с точки зрения их частотных характеристик.

Это позволило, во-первых, построить вокруг семантического инварианта мотива частотное распределение его вариантных семантических признаков — и тем самым создать вероятностную модель семантики мотива. Во-вторых, это позволило построить распределение фабульно-событийных контекстов мотива — и тем самым получить достаточно полное представление о нарративной сочетаемости мотива встречи с другими мотивами. В-третьих, это позволило раскрыть

---

<sup>21</sup> Полное описание проведенного анализа см. в кн.: И. В. Силантьев. Поэтика мотива. М., 2004. С. 140—261.

картину прагматических смыслов и интенций, связанных с данным мотивом — и тем самым получить развернутые представления о системе эстетических коннотаций, сопровождающих мотив встречи.

Тем самым мы получили исчерпывающую картину *виртуального целого* мотива встречи как целостного элемента повествовательного языка — но в узусе его *вероятностного воплощения* в пушкинском повествовании.

Мы вынуждены опустить изложение непосредственных результатов анализа в виду их существенного объема. Остановимся лишь на двух показательных примерах.

Охарактеризуем специфику пространственных признаков как ключевой семантической характеристики мотива встречи в прозе Пушкина. Мы учитывали *статусные*, или *собственные* признаки пространства встречи и признаки, *относящие пространство к актантам встречи*. К первым мы относим пространственные признаки и их целостные сочетания — *топосы*, несущие в себе семантику «вещности» и *конкретности* фабульного действия. Так, встреча может происходить у *героя дома* (в собственном доме, в родительском доме, на квартире, в усадьбе, на даче, а *внутри* дома — в кабинете, спальне, гостиной, столовой), *в гостях*, *в чужом доме*, *в обществе*, *в сакральном месте*, *на улице*, *на границе* и т. д. Признаки *отношения* — это не собственно «вещные» признаки пространства, а, скорее, значимости, *относящие* пространство встречи к ее актантам. Так, пространство встречи может быть *пространством героя*, или «*своим*» (например, пространство своего дома), «*родным*» (пространство родительского дома, родных мест), «*желанным*» (пространство дома возлюбленной), *благоприятным*, *чужим*, *враждебным*, *нейтральным*.

Данный подход позволил выявить все многообразие семантических оппозиций внутри пространственной схемы мотива и вместе с этим точно определить актуальный смысл событий встречи в конкретных сюжетах пушкинской прозы. Так, встреча Минского и Дуни в «Станционном смотрителе» происходит *дома* у Вырина, но в *чужом* пространстве для Минского (откуда поэтому он с такой легкостью *увозит* девушку), и напротив, встреча Вырина и Минского происходит *дома* у Минского, но в *чужом* для Вырина пространстве, откуда его *выставляют* с позором для его лет. Или: для Дубровского пространство родного дома после смерти отца становится окончательно утраченным, собственно *чужим*, отсюда и та легкость в действии романа, с которой герой совершает поджог усадьбы. Или: пространство встречи Гринева и Пугачева в Бердской слободе одновременно



*враждебное и благоприятное* для героя (он в стане врагов и в то же время у своего покровителя). В сюжетном отношении эта встреча до предела обнажает смысл отношений Гринева и Пугачева — отношений, которые развиваются помимо и вопреки фабульной ситуации. Вспомним, что пугачевские «енаралы» требуют пыток и казни Гринева, но впоследствии и официальные власти возьмут героя под стражу. Таким образом, отношения героев не вписываются ни в фабульную ситуацию пугачевщины, ни в ситуацию екатерининского дворянства. Это равные, партнерские отношения: «Мы с его благородием старые приятели», — говорит Пугачев. Гринева в силу этих отношений оказывается *между* двух миров — и прагматическая амбивалентность топоса встречи подчеркивает промежуточный статус героя.

От анализа топосов встречи перейдем ко второму примеру. Предложим следующую трансформацию — оставим *единственные*, но *наиболее частотные* признаки семиотической структуры мотива встречи — и получим, безусловно, упрощенный, но наиболее вероятный и характерный вариант этого мотива в системе прозаического повествования Пушкина.

Это встреча, инициированная одним из актантов и неожиданная для другого актанта. Ведущий статус самих актантов — это статус сюжетного героя, при этом чаще всего это герой молодой, вступающий в жизнь, нередко влюбленный. Ведущим топосом встречи выступает топос дома (чаще всего встреча происходит в родительском доме, усадьбе, имении). При этом топос встречи чаще всего является для героев своим пространством. Ведущей временной характеристикой встречи, как правило, выступает признак процессуального совпадения времени встречи с самим событием. Ведущее фабульное окружение мотива в препозиции связано с идеей пребывания героя в пути (это может быть отправка в путь, пребывание в пути, прибытие или появление героя). Ведущее окружение мотива в постпозиции связано с идеей отношений, существенных для героя, — чаще всего это значимое знакомство или развитие любовных отношений. При этом общий сюжетный смысл «пушкинских» встреч сигнализирует об идее мира в его изменчивом и событийно продуктивном состоянии, и говорит о том, что широта и незапланированность поворотов и перемен этого мира, принципиально несводимая к личным намерениям и действиям героя, расширяет сущностные границы жизни героя до пределов его судьбы.



## 2. ЛИРИЧЕСКИЙ МОТИВ В СТИХОТВОРНОМ И ПРОЗАИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

### *1. Лирическое событие и лирический мотив*

Для того чтобы определить специфику лирического мотива, необходимо соотнести понятие мотива с понятиями события, действия и темы применительно к феномену лирики.

Мотив как таковой представляет собой обобщенную форму семантически подобных событий, взятых в рамках определенной повествовательной традиции фольклора или литературы. В центре семантической структуры мотива — собственно действие, своего рода предикат, организующий потенциальных действующих лиц и потенциальные пространственно-временные характеристики возможных событий нарратива. Так, можно говорить о «мотиве погони» или «мотиве преступления», имея в виду то, что в различных фольклорных и литературных произведениях эти мотивы выражаются в форме конкретных событий погони или преступления, связанных с конкретными персонажами и конкретными обстоятельствами. Очевидно, что такое понимание мотива тесно увязывает его специфику с феноменом повествования эпического рода, и в то же время в малой степени приложимо к лирической материи (в данном контексте мы выводим за рамки вопроса лиро-эпические жанры). Возможно ли, в таком случае, уточненное толкование мотива, учитывающее особенности лирического текста?

При анализе лирики исследователи, как правило, не ставят этот вопрос специальным образом, и под мотивом нередко подразумевают любой повторяющийся элемент текста, выделяющийся устойчивой и характерной для данной поэтической традиции семантикой и устой-

чивым вербальным выражением. Очевидно, что такое понимание мотива не согласуется с более строгой предикативно-событийной трактовкой мотива, которая в значительной степени принята при анализе текстов повествовательных. Да и в целом, как представляется, считать мотивами все, что повторяется в тексте и из текста в текст, будь то образ, деталь, какой-либо характерный стилистический штрих или просто слово, наконец, — значит неоправданно расширять понятие мотива. В противоположность этой тенденции мы предлагаем такое понимание лирического мотива, которое, во-первых, опирается на его собственные сущностные признаки и во-вторых, согласуется с понятием повествовательного, или эпического, мотива.

Специфика мотива в лирике во многом обусловлена существом лирического события, которое — и это наш самый важный тезис — по своей природе принципиально отличается от события в составе эпического повествования.

Основой лирической событийности выступает, в формулировке Ю. Н. Чумакова, «перемещение лирического сознания»<sup>1</sup>, иначе — дискретная динамика состояний лирического субъекта<sup>2</sup>.

Эпическое событие — это, по М. М. Бахтину, *рассказанное* событие, это событие, объективированное рассказом и потому отделенное от читателя или слушателя. Это событие происшествия, случившегося с кем-либо, или событие действия, произведенного кем-либо, но только не мной — читателем или слушателем, принципиально отделенным и от инстанции героя, и от инстанции повествователя. Напротив, лирическое событие — это субъективированное событие переживания<sup>3</sup>, непосредственно вовлекающее в свое целое и меня, читателя, сопряженного при этом с инстанцией лирического субъекта. Схематично это положение можно представить следующим образом:

---

<sup>1</sup> Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980. С. 159.

<sup>2</sup> В данном контексте мы можем пренебречь тонкими градациями в функциональном статусе лирического субъекта — см. об этом: Л. Я. Гинзбург. О лирике. Л., 1974; Б. О. Корман. Практикум по изучению художественного произведения. Лирическая система. Ижевск, 1978; *Он же*. Литературоведческие термины по проблеме автора. Ижевск, 1982; С. Н. Бройтман. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997; *Он же*. Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 141—152.

<sup>3</sup> Ю. И. Левин. Заметки о лирике // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 62—72.

лирический субъект — это и голос стихотворения, и внутренний герой этого голоса, но и я, читатель, оказываюсь в позиции внутреннего героя и разделяю его переживания, а голос это двуединое целое объединяет. Я как читатель стихотворения оказываюсь внутри его событийности. Поэтому о лирическом событии не может быть рассказано (ибо некому рассказывать), а может быть явлено — в самом дискурсе. Иначе говоря, лирическое событие осуществляется непосредственно в актуализированном дискурсе лирики.

В элементарном виде эта особенная событийность представлена в жанрах лирической миниатюры: состояние окружающего мира (как в самом широком смысле, так и в любом частном аспекте) актуализируется в восприятии лирического субъекта и субъективируется им. Происходит диалогическая встреча двух начал — лирического субъекта и субъективированного им объекта восприятия — что приводит к качественному изменению состояния самого лирического субъекта, а также его коммуникативного двойника в образе читателя<sup>4</sup>. В общем виде существо лирического события можно свести именно к последней формуле: это *качественное изменение состояния лирического субъекта, несущее экзистенциальный смысл* для самого лирического субъекта и *эстетический смысл* для вовлеченного в лирический дискурс читателя. Особо подчеркнем, что пресуппозиция лирического события может быть не явлена в лирическом дискурсе и, соответственно, опущена в самом лирическом тексте — как это характерно, например, для произведений А. А. Фета.

Определив специфику лирического события, мы получаем достаточные основания для предметного разговора о специфике мотива в составе лирического дискурса. Представляется, что природа мотива в лирике, по существу, та же самая, что и в эпическом повествовании: и там, и здесь в основе мотива лежит *предикативный* (или собственно *действительный*) аспект событийности — однако при этом, как было раскрыто выше, принципиально различается природа самой событийности в лирике и эпике.

Самое лирическое действие также отличается от действия эпического. Дело в том, что действие в лирическом тексте разворачивается

---

<sup>4</sup> О диалогизме как основе лирической событийности см.: С. Н. Бройтман. Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 141—152; *Он же*. Проблема инвариантной ситуации в лирике Пушкина // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. Вып. 6. Аспекты теоретической поэтики. М.; Тверь, 2000. С. 165—170.

вне синтагматического поля наррации, и поэтому оно, как правило, внешне дезорганизовано: лирический голос может говорить о всяком действии, о всяком происходящем, что только попадает в сферу его «перемещающегося сознания», иначе — в сферу его причастного событийного созерцания.

Соответственно, иным является и качество связности текста в лирике: оно основывается не на принципе единства *действия* (что характерно для фабульно организованного эпического повествования), а на принципе единства *переживания*, или, что то же самое, единства лирического субъекта — при всех его качественных изменениях, при всей присущей ему внутренней событийности. Именно поэтому столь характерный для лирики *повтор* не разрушает, а, напротив, только укрепляет текст, поддерживая единство лирического субъекта, — в отличие от эпического повествования, которому прямые повторы противопоставлены, потому что нарушают единство действия.

Другим в лирике является и отношение мотива и темы, и именно это отношение осознается как специфически лирическое. Всякий мотив в лирике исключительно *тематичен*, и любому мотиву здесь можно поставить в соответствие определенную тему. И наоборот, лирическая тема как таковая исключительно *мотивна* по своей природе, и мотивы как характерные предикаты темы развертывают ее<sup>5</sup>. При этом благодаря своей изначальной мотивности лирическая тема носит перспективный характер, в отличие от ретроспективной повествовательной темы. Это значит, что в лирике не столько мотивы в их конкретном событийном выражении определяют тему (что характерно для эпического повествования), сколько сама тема выступает основанием для событийного развертывания серии сопряженных с ней мотивов<sup>6</sup>. В последнем утверждении ключевую роль играет понятие серии: в основе лирического текста лежит не нарративная последовательность мотивов, а их тематическая серия<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> В данном контексте предельно точно прочитывается мысль Ю. М. Лотмана: «Предикаты, отнесенные в системе культуры в целом или в каком-либо определенном разряде текстов к данной теме, можно определить как мотивы» (Ю. М. Лотман. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 365. Тарту, 1975. С. 142).

<sup>6</sup> О мотивном развертывании лирической темы см.: В. М. Жирмунский. Введение в литературоведение. СПб., 1996. С. 412—414.

<sup>7</sup> В. В. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 231—242.

Перспективностью лирической темы объясняется и ее эксплицитный характер: лирическая тема значительно чаще, нежели тема повествовательная, оказывается выраженной в явной словесной форме — либо в названии стихотворения, либо в самом тексте (поэтому применительно к лирике и говорят о «словесных темах»<sup>8</sup> и «ключевых словах»<sup>9</sup>). Повествовательная тема — как тема ретроспективная, как *результат*, а не *повод* для сочетания мотивов, — носит, как правило, имплицитный характер<sup>10</sup>.

В целом же лирическая тема принципиально и предельно рематична<sup>11</sup>, и в этом отношении она функционально сливается с лирическим мотивом. По этой причине смешение или осознанное совмещение понятий темы и мотива в практике анализа лирического текста происходит гораздо чаще, нежели при мотивном анализе эпического повествования.

Характерным примером такого совмещения понятий являются наблюдения, изложенные в Лермонтовской энциклопедии в статье «Мотивы поэзии Лермонтова»<sup>12</sup>. В качестве мотивов здесь называются, как правило, лирические темы, характерные для творчества поэта: «свобода и воля», «одиночество», «странничество», «изгнанничество», «родина», «память и забвение», «обман», «мщение», «покой», «земля и небо», «сон», «игра», «путь», «время и вечность» и др. Так, автор вступительных замечаний к статье пишет: родина — это тема, «наиболее приближающаяся к понятию мотива»<sup>13</sup>. Приведем еще одно высказывание Л. М. Щемелевой, в котором совмещаются понятия мотива и темы: «Особо в цикле мотивов выделены не индивидуально лермонтовские, но занимающие большое место в его творчестве т. н. вечные темы: время и вечность, любовь, смерть, судьба»<sup>14</sup>.

Так, например, со стихотворением М. Ю. Лермонтова «Узник» (1837) авторы статьи связывают «мотив свободы», «мотив неволи»

<sup>8</sup> В. М. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 30.

<sup>9</sup> В. Е. Хализев. Теория литературы. М., 1999. С. 268.

<sup>10</sup> А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1975. Вып. 365. С. 144.

<sup>11</sup> Ж. Женетт. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 361—362.

<sup>12</sup> Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 290—312.

<sup>13</sup> Л. М. Щемелева. Вступительные замечания к статье «Мотивы поэзии Лермонтова» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 291.

<sup>14</sup> Там же.

и «мотив одиночества»<sup>15</sup>. На наш взгляд, это не мотивы, а типичные темы, задающие общее пространство семантического развития стихотворения. Между тем, развертывание в его тексте лирического действия и лирической событийности как таковой (с опорой на определенную парадигму мотивов) носит более сложный характер.

Покажем это на примере анализа данного стихотворения. Для удобства восприятия приведем его текст полностью<sup>16</sup>.

Отворите мне темницу,  
Дайте мне сиянье дня,  
Черноглазую девицу,  
Черногривого коня.  
Я красавицу младую  
Прежде сладко поцелую,  
На коня потом вскочу,  
В степь, как ветер, улечу.  
Но окно тюрьмы высоко,  
Дверь тяжелая с замком;  
Черноокая далеко,  
В пышном тереме своем;  
Добрый конь в зеленом поле  
Без узды, один, по воле  
Скачет весел и игрив,  
Хвост по ветру распустил.  
Одинок я — нет отрады:  
Стены голые кругом,  
Тускло светит луч лампы  
Умирающим огнем;  
Только слышно: за дверями  
Звучномерными шагами  
Ходит в тишине ночной  
Безответный часовой.

Эстетически значимая динамика стихотворения заключается в контрастной смене рефлексивных состояний лирического субъекта: от мечтательных переживаний на тему личной свободы через кон-

---

<sup>15</sup> Л. М. Щемелева. Вступительные замечания к статье «Мотивы поэзии Лермонтова» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 291

<sup>16</sup> Текст стихотворения цитируется по изданию: М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений: В 4 т. Л., 1979—1981 (Т. 1. Стихотворения, 1828—1841. Л., 1979. С. 377).



стагацию существующего положения неволи к осознанию глубокого одиночества.

В развитии своей событийности стихотворение разворачивается как сравнительно простая, но содержательно отчетливая сюжетная структура: сюжет здесь — в образовании конфликта между сменяющимися состояниями лирического субъекта. Это открытый сюжет, поскольку конфликт остается неразрешенным. Тем самым текст обретает тематическую перспективу: к развернутой в стихотворении тематической оси «свобода — неволя — одиночество» вновь примыкает как потенциал тема свободы, к которой направлены устремления героя.

Переходим к уровню действия. Характерное отличие лирического действия от действия эпического — в его принципиально расширенном модальном спектре. Оно разворачивается не только в рамках *действительного* — того, что произошло в прошлом или происходит сейчас, но и в рамках *возможного* — того, что *могло бы* или *может* (или же вообще *не может*) произойти. Расширение модальных границ действия оказывается возможным за счет смены критерия связности текста, о чем мы говорили выше: этим критерием выступает принцип единства лирического субъекта. Именно переживания лирического субъекта связывают в единый узел действия различных модальностей — как это происходит и в стихотворении «Узник».

Вся первая строфа этого стихотворения представляет череду действий, относящихся к спектру модальности *возможного*, — сначала это модальность *желаемого* («Отворите мне темницу, / Дайте мне сиянье дня, / Черноглазую девицу, / Черногривого коня»), затем модальность *воображаемого* («Я красавицу младую / Прежде сладко поцелую, / На коня потом вскочу, / В степь, как ветер, улечу»). Следующие две строфы представляют действия и ситуации, относящиеся уже к спектру модальности *действительного*. При этом подчеркнем главное: действия различных модальностей равноправно и непосредственно выстраиваются в единую линию лирического текста — чего не может быть в повествовательном тексте, где ввод действия возможной модальности всегда опосредован фабульной мотивировкой (сон, видение, мечты героя и т. п.) и в силу этого не может непосредственно включаться в основное течение действия.

Охарактеризовав модальный план лирического действия, обратимся к его тематико-семантическому анализу — и только здесь в явной форме обозначится вопрос о мотивной основе стихотворения.

Так, тема свободы разворачивается в действии первой строфы через серийную вариацию семантически сопряженного с этой темой

мотива обретения воли («отворите мне темницу, дайте мне сиянье дня»), обретения своеобразных атрибутов свободного героя («черноглазую девицу, черногривого коня»), наконец, обретения самой свободы действия («поцелую», «вскочу», «улечу»). В последнем варианте (обретение свободы действия) данный мотив фактически переходит в самостоятельный и также сопряженный с темой свободы *мотив вольного движения* («в степь, как ветер, улечу»).

Вторая строфа тематически контрастирует с первой: ведущей здесь является тема неволи. Особенностью текста данной строфы является то, что тема неволи разворачивается не через действие, а через серию статических ситуаций, тематически противопоставленных действиям первой строфы: «дайте мне сиянье дня» — «но окно тюрьмы высоко»; «отворите мне темницу» — «дверь тяжелая с замком», и т. д. Кроме того, в тексте данной строфы тематический контраст неволи и свободы формируется повторно: неволе узника противопоставляется свобода вольного коня (последние четыре строки). Образ последнего снова разворачивается через вариации лирического действия, в основе которых лежит обозначившийся в конце первой строфы *мотив вольного движения*.

В тексте третьей строфы разворачивается заключительный момент тематической триады стихотворения — тема вынужденного одиночества. Эта тема подытоживает динамику тематического развития стихотворения в целом и стабилизирует общий конфликт стихотворения, закрепляя этот конфликт в его неразрешимости. Тема одиночества также первоначально разворачивается в плане статического описания — через серию ситуаций: одинок узник, «одинок» голые стены, «одинок» луч лампы, одинок и часовой, охраняющий узника. Однако образ последнего развернут уже в плане действия, которое в своих вариациях опирается на *мотив вынужденного, несвободного движения*, очевидным образом контрастирующий с антонимичным мотивом свободного движения в первых двух строфах. По существу, часовой также предстает узником, обреченным на свою несвободу, хотя и за пределами тюрьмы. Таким образом, в концовке строфы через мотив несвободного движения вновь актуализируется общая для всего стихотворения тема неволи. В целом третья строфа тождественна предыдущей в своей структуре: в обеих план статического описания точно в середине текста сменяется действием.

В заключение обратим внимание еще на один важный аспект лирической событийности. Лирическое событие как таковое может разворачиваться в рамках эпического повествования (разумеется, с опорой

на определенную парадигму лирической мотивики). И есть писатели-прозаики, склонные к разворачиванию лирической событийности в эпических произведениях. Это не нарушает связности фабульного действия как такового, потому что лирическое событие в аспекте своего актуального художественного смысла выходит непосредственно на уровень сюжета — помимо фабулы эпического произведения. Однако при этом разворачивание лирической событийности неизбежно влечет за собой формирование в субъектно-объектной структуре эпического произведения лирического субъекта как такового<sup>17</sup>.

Так, лирическим событием открывается повествование в рассказе А. П. Чехова «Студент». Мы имеем в виду описание природы. Лирическим событием это описание становится не потому, что оно само по себе динамично и повествует о резкой перемене погоды, а потому, что к динамике природных явлений становится причастен лирический субъект, сопряженный первоначально с позицией повествователя<sup>18</sup>. Именно динамика состояния лирического субъекта и создает событийность имманентного переживания: «Погода вначале была хорошая, тихая. (...) Но когда стемнело в лесу, *некстати* подул с востока холодный пронизывающий ветер, все смолкло. По лужам протянулись ледяные иглы, *и стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо*»<sup>19</sup>.

Показательно, что самое лирическое событие выходит за рамки описания природы и захватывает в свою орбиту героя рассказа Ивана Великопольского. Именно в его восприятии сюжетный смысл этого события выражается в явной форме: «Ему казалось, что этот внезапно наступивший холод *нарушил во всем порядок и согласие, что самой природе жутко*, и оттого вечерние сумерки сгустились быстрее, чем надо». Можно сказать иначе: начало лирического субъекта с появлением в повествовании героя рассказа совмещается с его субъектной позицией — и герой становится причастен самому лирическому событию. И обратно: лирическое событие связывает в единой целое

<sup>17</sup> Ср. точку зрения Ю. И. Левина о лиризме эпического произведения (Ю. И. Левин. Заметки о лирике // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 65—66).

<sup>18</sup> Ср. точку зрения В. Шмида о «восприятии еще не названного субъекта» (В. Шмид. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998. С. 282).

<sup>19</sup> Здесь и ниже текст рассказа цитируется по изданию: А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1977. Т. 8; курсив в цитируемом тексте наш. — И. С.

«индивидуальную внутреннюю жизнь» героя с «жизнью общей, мировой: природной и исторической»<sup>20</sup>.

Здесь мы приходим к важному вопросу о возможных формах персонификации лирического события. Изначально оно сопряжено с инстанцией лирического субъекта, который может быть вообще не персонифицирован в тексте и явлен читателю в самом дискурсе как присущий ему *голос* — но такая ситуация характерна, в общем случае, для стихотворного лирического текста. В прозаическом тексте, выстроенном в рамках нарративного дискурса, лирическое событие также может образовываться в соотношении с собственно лирическим субъектом — и тогда текст, хотя бы локально, может формироваться в соответствии с жанровыми формами «лирического отступления» или «стихотворения в прозе». Вместе с тем инстанция лирического субъекта, как мы видели на примере чеховского рассказа, может быть в итоге сопряжена с инстанцией героя, и в таком случае лирическое событие становится переживанием самого героя. Герой, как это принято говорить, настраивается «на лирический лад», и в художественную ткань его переживаний могут вплетаться лирические мотивы.

Итак, применительно к прозаическому нарративному тексту мы можем говорить о двух основных вариантах образования лирического события в их взаимодействии: первый — лирическое событие сопряжено с лирическим субъектом, второй — персонифицированное лирическое событие сопряжено с героем произведения. Возможен, в принципе, и третий вариант — когда лирическое событие оказывается сопряженным с позицией повествователя.

## 2. Мотивно-тематический анализ избранных стихотворных произведений И. А. Бунина

*Вводные замечания.* Развернутые выше принципы мотивного анализа лирического текста мы попробовали приложить к корпусу избранных поэтических и прозаических произведений Бунина. Творчество этого автора дает богатейший материал для исследования проблемы лирического мотива не только в стихотворном, но и в

---

<sup>20</sup> Н. Д. Тамарченко. Усиление воскресения («Студент» А. П. Чехова в контексте русской классики) // Литературное произведение: Слово и бытие: Сб. науч. трудов к 60-летию М. М. Гиршмана. Донецк, 1998. С. 51; см. также: М. М. Гиршман. Литературное произведение: теория и практика анализа. М., 1991. С. 141, 147—148.

прозаическом тексте<sup>21</sup>. Мы проанализировали 48 поэтических текстов и 33 прозаических (малой формы), от самых ранних до зрелых и поздних, и наш выбор, в любом случае, носит поисковый характер. При этом оговоримся, что исследовательский фокус нашей работы направлен в большей мере на испытание самого подхода к анализу лирического мотива в стихах и прозе, и поэтому мы исключительно благодарны ученым-буниноведам, чьи находки и открытия в области бунинской лирической мотивики помогли нам в подтверждении наших скромных наблюдений.

В предшествующих работах, посвященных мотивному анализу, мы сосредоточивались на феномене эпического повествования, соотносимого с различными нарративными стратегиями и жанрами. Повествовательные мотивы мы анализировали, как правило, на двух уровнях — вариантном и инвариантном. Самый принцип исследования при этом можно было определить как преимущественно индуктивный — от множества вариантов, найденных в ходе анализа, к инварианту как обобщению вариантов. Это было результативно, когда мы путем сквозного исследования анализировали один мотив, повторяющийся в своих различных вариантах в разных текстах, — в частности, мотив встречи в пушкинской прозе<sup>22</sup>.

Теперь перед нами стоит другая задача — не сквозной анализ выбранного мотива, а комплексный мотивный анализ корпуса избранных стихотворений и малых прозаических текстов, и у нас нет уверенности, что мотивика этих произведений будет столь же многовариантна, как в случае сквозного анализа какого-либо одного мотива. Конечно, если выйти за границы избранных текстов поэта в широту современной, а тем более предшествовавшей автору литературной традиции, ситуация изменится — но это может быть целью других, более развернутых работ.

Поэтому в мотивном анализе произведений Бунина мы будем следовать сочетанию индуктивного и дедуктивного принципа, а именно — по одному варианту угадывать (не побоимся этого слова<sup>23</sup>) его

---

<sup>21</sup> Общий анализ лиризма в творчестве Бунина см., в частности, в работах: *И. П. Вантенков*. Бунин-повествователь. Минск, 1974; *О. Н. Михайлов*. Строгий талант. М., 1976; *Ю. В. Мальцев*. Иван Бунин. М., 1994; *В. Я. Гречнев*. О прозе XIX—XX века. СПб., 2000; *О. В. Сливницкая*. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М., 2004.

<sup>22</sup> См.: *И. В. Силантьев*. Поэтика мотива. М., 2004.

<sup>23</sup> Вообще, в филологии угадывать — не значит гадать. Так, лингвист по одному-двум конкретным употреблениям слова в речи угадывает кон-

инвариант, опираясь при этом на некоторое опытно-интуитивное знание поэтической традиции, присущее в большей или меньшей степени всякому активному читателю, а в том числе и литературоведу.

Именованная мотивов в наших интерпретациях достаточно вольны. Это не более чем рабочие названия, нужные в большей мере для того, чтобы понять общую динамику смысла в бунинской лирике — как в синхронном, так и в диахронном планах.

Перейдем к текстам.

«*Не видно птиц...*». В первой и второй строках данного стихотворения отчетливо проявляется мотив сокращения, редукции, вплоть до полного исчезновения или отсутствия качества, признака или самого предмета. Данный мотив выражен в следующих словесно-образных формах: «...*не видно птиц*» (здесь и ниже курсив в текстах Бунина<sup>24</sup> наш. — И. С.); «*Покорно чахнет / Лес, опустевший и больной*»; «*Грибы сошли*»; «*В кустах сваялася трава*»; «...*под дождем осенним тлея, / Чернеет темная трава*» (1; 68). Сопряженная тема может быть выражена таким образом: увядающий осенний лес, что семантически соотносимо с инвариантными тематическими значениями прозябания, распада, тлена.

Сочетание мотива редукции (назовем его в итоге таким образом) с темой распада и тлена образует своего рода образно-смысловой тезис стихотворения — тогда как третья строфа являет нам антитезис. Тема осеннего леса в его увядании и тлене, преимущественно статическая в своей семантике, уступает место динамической теме открытого поля, в котором блуждает ветер и царит движение как таковое: «*А в поле ветер. День холодный / Угрюм и свеж*» (Там же).

Динамической теме соответствует и новый мотив — мотив свободного, неограниченного движения, которое в контексте данного стихотворения можно трактовать и как момент ценностно-смысловой компенсации: «...*целый день / Скитаюсь я в степи свободной, / Вдали от сел и деревень*» (Там же).

Таким образом, мы можем заметить, что мотивы, реализованные в текстах первой-второй и третьей строфы, также до известной степени антитетичны: идея редукции имплицитно содержит сему вынужденной остановки, утраты движения, и в этом плане противоположна идее свободного движения.

---

туры его системного (словарного) значения в языке.

<sup>24</sup> Цитаты из текстов произведений Бунина приводятся по изданию: И. А. Бунин. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1965—1967. При цитировании текстов в скобках указывается номер тома и страницы.

Завершающая четвертая строфа стихотворения выражает синтез противоположных начал редукции и подъема, статики и динамики. Все приходит к гармонии, и в состоянии лирического субъекта отражается мотив успокоения, умиротворения, согласия: «...убаюкан шагом конным, / С отрадной грустью внемлю я, / Как ветер звуком однотоным / Гудит-поет в стволы ружья» (Там же). Мотиву умиротворения соответствует и тема монотонного покоя — это уже не исчезновение (редукция), но и не свободное блуждание как таковое.

Таким образом, собственно сюжет как динамическую картину смысла стихотворения можно выразить отношением «тезис — антитезис — синтез». Напомним, что в тексте стихотворения данное отношение проявляется сочетанием мотивов редукции, свободного движения (компенсации редукции) и умиротворения.

*Родина.* В этом стихотворении также противопоставлены два смысловых плана — как на мотивном, так и на тематическом уровне.

В первой строфе вновь представлен мотив редукции: «Под небом мертвенно-свинцовым / Угрюмо меркнет зимний день, / И нет конца лесам сосновым, / И далеко до деревень» (1; 101). Во второй строфе реализован мотив частичной компенсации прежде редуцированного качества, признака, явления и состояния природы в целом: «Один туман молочно-синий / ...Смягчает сумрачную даль» (Там же). Оба мотива в смысловом отношении противопоставлены друг другу и вступают в сюжетное взаимодействие.

Ведущая тема стихотворения — это тема зимнего вечера, удаленности («сумрачная даль»), пустынности («снежная пустыня»). Этой теме сопутствует тема печали, вводимая прямым сравнением («Один туман молочно-синий, / Как чья-то кроткая печаль...»). В принципе, в соположении данных тем проявляется то же самое смысловое противоречие, которое мы отмечали на мотивном уровне: это, с одной стороны, все угрюмое, сумрачное и мертвенное, что несет с собой угасающий зимний вечер и что приводит лирического субъекта к состоянию уныния, и, с другой стороны, идея печали, которая, в отличие от уныния, легка и возвышенна. Вектор печали, если так можно выразиться, направлен вверх, в отличие от вектора уныния и тоски. Поэтому в стихотворении печаль «кроткая».

*Беру твою руку...* Стихотворение также строится на противопоставлении мотивов — с одной стороны, мотива душевного и телесного единения и взаимопонимания в общем чувстве любви (первая строфа), с другой стороны, мотива роковой угрозы и разрушения (вторая строфа). Тематический план стихотворения отвечает мотивному —

теме уединенного любовного свидания противостоит тема вторжения враждебного и разрушительного начала.

*Я к ней вошел в полночный час...* В смысловом поле данного стихотворения господствует мотив, который можно образно определить как мотив затаенного движения, иначе как мотив покоящейся жизни. Таков сон человека — и тема сна и ночи в полной мере соответствуют данному мотиву. Мотивно-тематический план стихотворения не содержит и не производит конфликта. Обратим внимание также на то, что план действия, в отличие от мотивного плана, вполне динамичен. Стихотворение наполнено действием: «Я к ней вошел...»; «Она спала»; «...луна сияла»; «одеяла / Светился спущенный атлас»; «Она лежала...» (1; 110). Но так здесь и должно быть — ведь данный мотив также воплощает в себе движение, только затаившееся, готовое развернуться, перейти в фазу динамики и возглавить лирическое действие.

*Еще и холоден и сыр февральский воздух...* В этом стихотворении в смысловое взаимодействие вступают два мотива. Первый — это мотив обновления (природы, мира, состояния самого лирического субъекта): «Уж смотрит небо ясным взглядом / И молодеет Божий мир»; «А с неба на кусты и лужи / Ложится отблеск голубой»; «Не налюбуюсь, как сквозят / Деревья в лоне небосклона» (1; 142) и др. Ведущая тема стихотворения сопряжена с мотивом обновления — это тема зарождающейся весны.

Мотиву обновления вторит — и одновременно расширяет его в смысловом отношении — мотив откровения, в своем актантном плане связанный уже с лирическим субъектом:

Нет, не пейзаж влечет меня,  
Не краски жадный взор подметит,  
А то, что в этих красках светит:  
Любовь и радость бытия.

(Там же)

*Спокойный взор, подобный взору лани...* Мотив еще живого, трепетного отношения к предмету уже прошедшей любви граничит в этом стихотворении с мотивом забвения, причем последний выражен в модальном плане предполагаемого, будущего действия: «А будут дни — угаснет и печаль, / И засинеет сон воспоминанья...» (1; 150). В этой встрече мотивов заключен свой конфликт — по существу, конфликт идеи жизни и идеи смерти — однако он, пусть и не в полной мере, снимается заключительным мотивом умиротворения: «Где нет уже ни счастья, ни страданья, / А только *всепрощающая даль*» (Там же).



*Надпись на чаше.* Это стихотворение в явной форме содержит нарратив, событийная канва которого опирается на сочетание повествовательных мотивов поиска и обретения: «Древнюю чашу *нашел* он...»; «*Долго трудился* он; *долго слагал* воедино / То, что гробница хранила...»; «*И прочитал* он на чаше / Древнюю повесть...» (1; 190). Повествовательные мотивы, воплощающие динамическое начало стихотворения, наталкиваются, словно на стену, на статическую тему вечности и соотнесенный с данной темой мотив неразрывной связи — в данном случае, связи вечных начал мира и человеческой жизни:

Вечно лишь море, безбрежное море и небо,  
 Вечно лишь солнце, земля и ее красота,  
 Вечно лишь то, что связует незримою связью  
 Душу и сердце живых с темной душою могил.  
 (Там же)

*Одиночество* (1903). Стихотворение открывает уже знакомый нам по предыдущим текстам мотив редукции: «Здесь жизнь до весны умерла, / До весны опустели сады» (1; 194). В семантических рамках данного мотива плану природного действия отвечает план действия лирического субъекта: «Я на даче один. Мне темно / За мольбертом, и дует в окно» (Там же).

Мотиву редукции вторит мотив расставания, выраженный в сцене натянутой встречи и последующей разлуки с любимой: «Вчера ты была у меня, / Но тебе уж тоскливо со мной»; «Что ж, прощай! Как-нибудь до весны / Проживу и один...» (Там же).

Данным мотивам соответствует и ведущая тема стихотворения: перед нами поздняя осень — и в природе, и в человеческих отношениях.

Замечательно, что на смену мотиву расставания снова приходит мотив редукции — и в гораздо более сильных, существенных текстовых реализациях:

Сегодня идут без конца  
 Те же тучи — грядя за грядой.  
 Твой след под дождем у крыльца  
 Расплылся, налился водой.  
 И мне больно глядеть одному  
 В предвечернюю серую тьму.  
 (Там же)

Чередование мотивов редукции и расставания замыкается динамическим комплексом, противоречиво объединяющим мотивы душевного устремления и порыва (в данном случае, к предмету любви) и

принятия расставания как свершившегося факта. Примечательно, что лирическое действие, посредством которого реализуются оба мотива, представлено не в модальности непосредственно происходящего (как в предыдущем действии), а в модальности желаемого: «Мне крикнуть хотелось вослед: / Воротись, я сроднился с тобой!»; «Что ж! Камин затоплю, буду пить... / Хорошо бы собаку купить...» (Там же).

*Статуя рабыни-христианки.* Встретившийся нам в предыдущем тексте мотив стоического принятия наличной ситуации, неблагоприятной для лирического субъекта, открывает и данное четверостишие: «Не скрыть от дерзких взоров наготы...» (1; 223). В оппозитивных отношениях к данному мотиву находится мотив, который также встречался нам в предшествующих текстах, — это мотив компенсации утраченного свойства, качества, состояния: «Не жаль земной, мгновенной красоты, — / Я красоту небесную сокрыла» (Там же).

*Черный камень Каабы.* Снова в стихотворении главенствует мотив редукции: священный камень мусульман «был неизреченной белизны» (1; 233) — а ныне «померк от слез и горести людской!» (1; 234). Заметим, что данный мотив особенно тщательно разработан автором — как в плане историко-тематических реалий, так и в плане лирической образности в стилистике арабской поэзии — однако анализ этой образности выходит за рамки поставленных в нашей работе задач.

*Песня.* Общая смысловая структура данного стихотворения строится на серии противопоставлений. Прежде всего, это тематические противопоставления героини стихотворения — с героем-возлюбленным («Я — простая девка на баштане, / Он — рыбак, веселый человек»), с возможными соперницами («Говорят, гречанки на Босфоре / Хороши... А я черна, худа») (1; 239). На тематические противопоставления опираются и соположения мотивов — это мотив ожидания, надежды, постоянства любви («Буду ждать в погоду, в непогоду...»), и вновь мотив столь значимой для бунинской лирики редукции: «Тонет белый парус на Лимане...»; «Утопает белый парус в море — / может, не вернется никогда!»; «...брошу перстень в воду / И косою черной удавлюсь» (Там же).

*Гробница Рахили.* Стихотворение вновь открывает мотив редукции, который своей семантикой охватывает всю первую строфу:

«И умерла, и схоронил Иаков  
Ее в пути...» И на гробнице нет  
Ни имени, ни надписей, ни знаков.

(1; 274)

Мотиву редукции (что характерно для бунинской лирики) противостоит мотив компенсации (качества, явления, чувства):

Ночной порой в ней светит слабый свет,  
И купол гроба, выбеленный мелом,  
Таинственною бледностью одет.  
(Там же)

Мотив компенсации находит свое полное развитие в финале стихотворения, отмеченном развитием действия, связанного с позицией лирического субъекта:

Я приближаюсь в сумраке несмело  
И с трепетом целую мел и пыль  
На этом камне, выпуклом и белом...  
(Там же)

*Иерусалим.* В данном стихотворении противоречиво взаимодействуют два мотива. В первой строфе в сценах южной весны выражен мотив роста, расцвета, увеличения качества как такового:

Это было весной. За восточной стеной  
Был горячий и радостный зной.  
Зеленела трава. На припеке во рву  
Мак кропил огоньками траву.  
(1; 275)

Между тем центральное место в смысловом пространстве стихотворения снова занимает мотив редукции, выраженный в рассказе проводника: «Погляди на цветы по сионским стенам: / Это все, что осталось нам»; «...Это праотцев след, / Кровь погибших в боях...»; «Край отцов ныне беден и дик. / Иудея в гробах. Бог раскинул по ней / Семя пепельно-серых камней»; «Враг разрушил Сион. Город тлел и сгорал...» (Там же).

В финале стихотворения мотив редукции, тем не менее, уступает место мотиву роста, компенсации — но только этот мотив теперь выражен в модальности будущего и предсказанного действия:

Да родит край отцов только камень и мак!  
Да исчахнет в нем всяческий знак!  
Да пребудет он гол, иссушен, нелюдим —  
До прихода Реченного Им!  
(1; 276)

*Рыбачка.* Стихотворение организовано в форме драматического диалога двух голосов — рыбачки и незваного гостя. За этим диало-

гом напряженно следит лирическое сознание, местами сливающееся с голосом героини: «Тревожна ночь осеннюю порою — / Рассвет еще тревожней и шумней» (1; 313).

Мотив вторжения, сопряженный с темами ночи, опасности, тревоги и болезни, в финале стихотворения встречается со связанными в данном смысловом контексте мотивами отказа, отвержения, с одной стороны, и преодоления и превосходства, с другой: «Уйди! Я ночевала не одна. / Он был смелей. Он моря не боится» (1; 314). Тема тревоги в итоге сменяется темой устойчивости и покоя.

*Матери.* Эта лирическая миниатюра основывается на одном базовом мотиве, который можно определить как мотив тождества — тождества детского сознания, извлекаемого из памяти лирического субъекта, уютной обстановки родного дома, близости к матери и, в итоге, тождества материнского тепла и ангельского начала:

Я помню ночь, тепло кроватки,  
Лампадку в сумраке угла  
И тени от цепей лампадки...  
Не ты ли ангелом была?  
(1; 335)

*Потомки пророка.* Основой этого стихотворения также выступает мотив тождества, однако выражен он, в отличие от предыдущего случая, совсем в других модальных формах лирического действия — и в образности, полностью локализованной в восточной тематике. Основная модальность лирического действия здесь — это модальность отрицания, точнее, установления тождества через отрицание: «Мы ходим не в кофейни...»; «Мы не купцы»; «Мы не рады, / Когда вступает пыльный караван / В святой Дамаск» и т. д. (1; 350). Сам же лирический субъект стихотворения, сопряженный в плане лирического действия с объединяющим «мы», отвечает образной трактовке подлинных слуг ислама — «потомков Пророка».

*Венеция.* Это объемное стихотворения с элементами наррации обнаруживает отчетливую и ритмичную динамику своего мотивного состава.

Первым и основным для всего стихотворения выступает мотив тождества — в данном случае тождества древнего города самому себе:

Всякий раз, когда вокзал минуешь  
И на пристань выйдешь, удивляет  
Тишина Венеции...  
(1; 360)

Тожественность внешнего мира находит свое отражение в возвышенном состоянии лирического субъекта, выраженном в эмоциональных движениях удивления и радости: «Радостно все это было видеть!» (Там же).

Вместе с тем в тексте стихотворения проступает и другой мотив, явно диссонирующий с первым — мы назвали бы его мотивом невосребованности:

Утром слышу, — колокол: и звонко  
И певуче, но не к нам взывает  
Этот чистый одинокий голос,  
Голос давней жизни, от которой  
Только красота одна осталась!  
(1; 360—361)

Этот мотив снова ритмично сменяется противоположным в данном контексте мотивом тождества, теперь уже ассоциированным не с окружающим миром, а с самим лирическим субъектом:

Утром косо розовое солнце  
Заглянуло в узкий переулок,  
Озаряя отблеском от дома,  
От стены напротив — и опять я  
Радостную близость моря, воли  
Ощутил...  
(1; 361)

И далее:

Восемь лет назад я был моложе,  
Но не сердцем, нет, совсем не сердцем!  
(Там же)

Далее мотив тождества вновь уступает место — на этот раз мотиву расхождения, несоответствия, параллельному звучавшему шагом ранее мотиву невосребованности, и вместе с тем семантически граничащему с мотивом тождества:

...В галерее  
Я сидел, спросил газету, кофе  
И о чем-то думал... Тот, кто молод,  
Знает, что он любит. Мы не знаем —  
Целый мир мы любим...  
(Там же)

Мотиву расхождения словно бы сопротивляется весь тематический строй стихотворения, последовательно раскрывающий ряды

устоявшихся образов города, опять-таки тождественного самому себе, застывшего в историческом времени.

В итоге развития текста и сам лирический субъект, преодолев свои сомнения, свою потерянность и свои невольные изменения, приходит к окончательной формуле тождества себя и окружающего мира, завершая тем самым стихотворение в тональности умиротворения: «Здравствуй, небо, здравствуй, ясный месяц...»; «...Здравствуйте, полночные просторы...» и т. д. (1; 364).

*Поэту.* Это стихотворение носит отчетливо притчевый характер: каждая строфа предполагает ее толкование, нахождение глубинного смысла, существенного для экзистенциальной позиции поэта. Так, первая строфа может быть сведена, как к одному из возможных смысловых инвариантов, к формуле противопоставления поверхностности, мути — и глубины, чистоты. Вторая строфа может быть сведена к смысловой формуле «Пусть слабы силы и ограничены возможности, но вера и надежда приведут к успеху». Есть ли в смысловой ткани этого стихотворения лирическая мотивность? Рискнем предположить, что нет — по той причине, что в стихотворении нет точки отсчета как таковой — самого лирического субъекта. Голос, который исходит из стихотворения, — это, как представляется, собственно авторский голос, не опосредованный началом лирического субъекта.

*Цейлон.* Это стихотворение интересно тем, что в нем тематическое начало явно преобладает над собственно мотивным. Тема величественной природы джунглей подавляет собой все — и в своей могучей статике не нуждается в мотивном развитии. Соответственно, лирический субъект остается в позиции созерцания и, наверное, несколько подавленного восхищения картиной открывающейся горы.

*Одиночество* (1915). Выше мы отмечали, что лирическая тема, в отличие от повествовательной, перспективна и задает общее смысловое движение стихотворного текста — и поэтому лирическая тема нередко прямо выражена в названии произведения. Здесь перед нами именно такой случай. Ведущая тема данного стихотворения — одиночество, которым охвачены оба персонажа произведения — и «худая компаньонка, иностранка», и «писатель, пообедавший в гостях» (1; 373—374). Теме одиночества вторит иронический мотив расхождения, иначе — несогласования и рассогласования, который выражен в динамическом сопоставлении образа мыслей персонажей — романтического у пляжной дамы и цинического в своем профессиональном взгляде у «писателя».

*Бегство в Египет.* Это стихотворение, как специфическая образная иллюстрация священного сюжета, на наш взгляд, не отходит от его канонической мотивики — и в этом, конечно же, проявляется принципиальная позиция автора как поэта академически точного и не позволяющего себе вольностей свободной интерпретации.

Три мотива главенствуют в этом текста: мотив постоянства, верности, устремления (связанный с лирическим видением Богородицы), мотив неизбывной ярости (выраженный в образах звериного мира и сопряженный, конечно же, с Иродом) и мотив возмездия:

И огнем вставал за лесом меч  
Ангела, летевшего к Сиону,  
К золотому Иродову трону,  
Чтоб главу на Ироде отсечь.  
(1; 379)

«Когда-то, над тяжелой баркой...» Мотив свободного движения здесь разворачивается на фоне характерного противопоставления темы свободы и темы несвободного, вынужденного покоя. Мотивно-тематическая структура этого стихотворения до известной степени подобна структуре проанализированного выше лермонтовского «Узника».

*У гробницы Вергилия.* Мотив тождества главенствует в этом стихотворении, реализуясь при этом во внешне противоположных утверждениях. Сравним:

Верю — знал ты, умирая,  
Что твоя душа — моя.  
(1; 395)

...Счастлив я,  
Что душа моя, Вергилий,  
Не моя и не твоя.  
(Там же)

*В горах.* Мотивная структура данного стихотворения образует два уровня.

На первом, внутреннем уровне, центром которого является собственно лирический субъект, противопоставлены два мотива. Первый — наверное, один из самых частотных лирических мотивов мировой поэзии — мотив очарованного влечения: «Как взволновал меня вот это дикий скат...»; «Тревогой странною и радостью томимо, / Мне сердце говорит: “Вернись, вернись назад!”» (1; 401). Ему противосто-

ит мотив ограничения и невозможности обретения желаемого: «И с завистью, с тоской я проезжаю мимо» (Там же).

Второй уровень — это метатекстуальный уровень лирического высказывания автора: «Поэзия темна, в словах невыразима...»; «Поэзия не в том, совсем не в том, что свет / Поэзией зовет...» (Там же). На этом уровне реализован уже знакомый нам по бунинской лирике мотив тождества, снимающий остроту образовавшегося выше противоположения мотивов влечения и ограничения: «Нет в мире разных душ и времени в нем нет!» (Там же).

*Молодость.* В этом стихотворении снова в полной мере реализован мотив тождества — в данном случае переживаемого лирическим субъектом тождества окружающего мира и внутреннего мира героя:

И сердце в тайной радости тоскует,  
Что жизнь, как степь, пуста и велика.  
(1; 404)

*Кончина святителя.* В этом стихотворении реализован весьма характерный для бунинской лирики (см., например, «Не видно птиц...») «мотивный треугольник»: мотив редукции — мотив компенсации — мотив тождества.

Мотив редукции («И скрылось солнце жаркое в лесах»; «Исчисленный, он взвешен на весах»; «Как стынет лес, что миг хладеет тело» и др.) и мотив компенсации («Навстречу чьим-то ледяным объятьям / Выходит он из темного дупла») (1; 414) образуют противоречивое единство, смысловую напряженность которого снимает мотив тождества, развернутый в рамках общей для всего стихотворения темы святости:

Трава в росе. Болото дымом млечным  
Лежит в лесу. Он на коленях. С Вечным.  
(Там же)

*Дедушка в молодости.* На фоне детально разработанной темы родного очага и фамильных традиций реализован все тот же мотив тождества — в данном случае тождества сознания лирического субъекта семейным ценностям. В финале стихотворения данное тождество распространяется и на героя текста — «дедушку в молодости». Позиция лирического субъекта оказывается сопряженной с позицией героя — и в действие вступает мотив обновления, соотношенный с перспективой развертывания любовной тематики.

*Последний шмель.* Это стихотворение являет нам весьма характерный случай проекции лирического сознания на изначально внешний



предмет (в данном случае им выступает «черный бархатный шмель»), в результате чего создается пространство лирического диалога, пусть и потенциального, возникает возможность вопроса, пусть и без ответа:

Черный бархатный шмель, золотое оплечье,  
 Заунывно гудящий певучей струной,  
 Ты зачем залетаешь в жилье человекье  
 И как будто тоскуешь со мной?  
 (1; 421)

Ведущим мотивом в стихотворении является известный нам мотив редукции. Данный мотив проходит пунктиром через все произведение («...тоскуешь со мной»; «...последние дни»; «...в засохшей татарке / ...усни»), и достигает своего максимального выражения в последней строфе произведения («...давно опустели поля»; «...уж скоро в бурьян сдует ветер угрюмый / Золотого сухого шмеля!») (1; 422).

*Настанет день — исчезну я...* Это стихотворение словно вступает в диалог с предыдущим, только в данном случае мотив редукции вполне компенсируется мотивом тождества:

Настанет день — исчезну я,  
 А в этой комнате пустой  
 Все то же будет: стол, скамья  
 Да образ, древний и простой.  
 (1; 424)

Последующий текст только усиливает мотив тождества в его звучании.

*Компас.* Мотив тождества и здесь является семантическим стержнем стихотворения. Контрастируя с тематикой изменчивости и ненадежности морской стихии, данный мотив полностью определяет финал произведения:

Не собьет с пути меня никто.  
 Некий Nord моей душою правит,  
 Он меня в скитаньях не оставит,  
 Он мне скажет если что: не то!  
 (1; 428)

*Едем бором, черными лесами...* Перед нами одно из немногих бунинских стихотворений, в котором сюжетная ситуация, чреватая смысловым напряжением и возможными событийными противоречиями, не уравновешена характерным мотивом тождества и соответствия. В произведении главенствует мотив тревожащей перемены, сопряжен-

ный с темой надвигающейся угрозы, ночи, враждебности, — при этом следует заметить, что сам мотив реализован в тексте посредством действия не происходящего, а только ожидаемого, предполагаемого. Это модальность не действительного, но возможного лирического действия.

*Молодой король.* Основу данной баллады (если можно так определить жанровые очертания стихотворения) составляет развитый нарратив, однако при анализе собственно лирической мотивики стихотворения нам следует по возможности отвлечься от его нарративного уровня и обратиться к тексту, репрезентирующему позицию лирического субъекта, который здесь не равен герою или героине, а скорее сопряжен с авторским началом.

Этот текст подчеркнуто выписан в фольклорной стилистике с характерным для нее приемом отрицательного сравнения: «То не красный голубь метнулся / ...В темной туче метнулась зарница» (1; 434); «Не пушки в горах грохочут — / Гром по горам ходит» (1; 435).

В финале стихотворения данный текст вступает в прямое взаимодействие с нарративом, своим смысловым развитием подготавливая новеллистический пуант баллады:

Петухи поют по деревне, —  
То ли спросонья, с испугу,  
То ли к веселой ночи...  
Король сидит на крыльце хаты.  
(Там же)

В завершающей строфе позиция лирического субъекта отчетливо сопрягается с позицией героя. Героиня баллады теперь видима как бы двойным зрением — лирический субъект окружает ее восхищением, но это восхищение смешано с прагматическими оценками девушки, свойственными взгляду короля:

Ах, хороша, высока Елена!  
Смело шагает она по навозу,  
Ловко засыпает коню корма.  
(Там же)

Мотив, укрепляющий все отмеченные смысловые движения текста, можно определить как мотив обновления.

*Свет незакатный.* Позволим себе предположить, что ключевым мотивом данного стихотворения снова является мотив тождества, парадоксально реализованный на фоне мотива ухода и отсутствия, или редукции, как мы его называли ранее. Мотиву редукции в целом со-

звучна тема кладбища, могилы, смерти, прошлого, утраты, наполняющая стихотворение. Этот мотив звучит на протяжении всего текста и завершает его:

В мире круга земного,  
Настоящего дня,  
Молодого, бывшего  
Нет давно и меня!  
(1; 445)

И вместе с тем этот мотив, как мы подчеркивали, преодолевается мотивом тождества:

Не плита, не Распятие —  
Предо мной до сих пор  
Институтское платье  
И сияющий взор.  
(Там же)

И самое кладбище в семантическом поле мотива тождества обращается «царством радостных грез».

*О радость красок!..* Мотивы тождества и обновления как постоянного возвращения к тождеству задают движение смысла и темы в этом стихотворении: «О радость красок! Снова, снова / Лазурь сквозь яркий желтый сад / Горит...» (1; 445)<sup>25</sup>. Заключительные строки стихотворения как нельзя лучше демонстрируют взаимодействие данных мотивов, выраженных в лирической модальности предвосхищаемого.

...Нет, знаю.  
Нет, верю, Господи, что Ты  
Вернешь к потерянному раю  
Мои томленья и мечты!  
(1; 446)

*Мы рядом шли...* Мотив обновления задает основной вектор развития лирической событийности в этом стихотворении: герои его находятся в состоянии рождающейся влюбленности («Мы рядом шли, но на меня / Уже взглянуть ты не решалась»; «Уже полураскрытых

<sup>25</sup> Лирический строй этого стихотворения в полной мере отвечает основной эстетической тональности творчества Бунина, как ее определяет О. В. Сливцкая: это «трагический мажор или — что одно и то же — мажорный трагизм» (О. В. Сливцкая. Основы эстетики Бунина // И. А. Бунин: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб., 2001. С. 458).

уст / Я избегал касаться взглядом») (1; 447). И тема «пустоты», незаполненности — которая вот-вот заполнится любовью — характерно оттеняет игру данного мотива:

Но был еще блаженно пуст  
Тот дивный мир, где шли мы рядом.  
(Там же)

*Белые кружатся облака...* В этом стихотворении на первый план снова выходит мотив тождества, который лежит в основе лирических событий воспоминания и, возможно, невольного сравнения лирическим субъектом образов пришедшего воспоминания и образов окружающего мира.

*Мы сели у печки в прихожей...* Это стихотворение проникнуто мотивом редукции, задающим все возможные линии лирического действия: огонь «угасший», дом «заброшенный», сторона «глухая», прихожая в доме «холодна» и «темна», сумерки «могильно синеют» (1; 448). Этот ряд всеобщего убывания вплоть до несуществования замыкают финальные строки, в которых мотив редукции охватывает и состояние самого лирического субъекта:

И в сердце моем так могильно,  
Как мерзлое это окно.  
(Там же)

*Этой краткой жизни вечным измененьем...* Снова на фоне темы «вечных изменений» звучит мотив тождества, в данном случае — тождества поэта самому себе, правда, в несколько снятом виде:

Будущим поэтам, для меня безвестным,  
Бог оставит тайну — память обо мне:  
Стану их мечтами, стану бестелесным,  
Смерти недоступным, — призраком чудесным  
В этом парке алом, в этой тишине.  
(1; 450)

*Звезда дрожит среди вселенной...* В своей мотивике это стихотворение, очевидно, соотносено с предыдущим, однако здесь мотив тождества (звезда — душа поэта) выступает, скорее, отправной точкой для главенствующего мотива преодоления — в данном случае, преодоления земной бренности и произвольности существования:

Звездой пылающей, потиром  
Земных скорбей, небесных звезд

Зачем, о Господи, над миром  
Ты бытие мое вознес?

(1; 451)

*В дачном кресле, ночью, на балконе...* Это стихотворение, в свою очередь, продолжает переключку двух предыдущих, только здесь происходит обратное движение мотивики: от мотива преодоления (сомнения, тревоги, даже страха перед неизвестностью) к мотиву тождества — в данном случае, тождества внутреннего мира лирического субъекта, возвышенного верой и стремлением к любви, — абсолютно-му началу веры и любви: «То, что есть в тебе, ведь существует» (8; 7).

*И цветы, и шмели, и трава, и колосья...* В этом стихотворении на фоне темы блудного сына главенствует мотив приобщения — к Богу, к целому, и в то же время к изначальному, манифестированному образом «полевых путей меж колосьев и трав» (8; 8). Мотив приобщения, конечно же, семантически близок мотиву тождества.

*Потерянный рай.* Тема блудного сына и здесь является центральной, однако мотив приобщения сменяется в этом стихотворении мотивами утраты и отторжения, контрастно звучащими на фоне пышных, выписанных с учетом фольклорной поэтики образов рая.

*Радуга.* Мотив тождества в этом стихотворении сопряжен с мотивом обретенного и, в итоге, выраженного совершенства:

...Лишь избранный Творцом,  
Исполненный Господней благодати, —  
Как радуга, что блещет лишь в закате, —  
Зажжется пред концом.

(8; 12)

*Зачем пленяет старая могила...* Мотив сожаления в этом стихотворении переплетается с мотивом итога, выраженном лирическим действием в сослагательной модальности: «...Как будто все, что было и прошло, / Уже познало радость воскресенья...» (8; 13).

*Вход в Иерусалим.* Мотив горестного итога и здесь составляет основу лирического действия, также представленного в модальности назревающего события:

...Преклоняя свой горестный взор,  
Ты вступаешь на кротком осяти  
В роковые врата — на позор,  
На проклятье!

(8; 17)

*Пантера.* В этом стихотворении, как нам представляется, нет динамики лирического действия, но есть динамика развития темы — собственно темы изящного и опасного животного, пантеры, при этом данная тема эксплицирована в самом названии произведения. Ведущая тема стихотворения метафорически оттенена темой алмазных копей, ассоциативно вызывающей, в свою очередь, образы южного зноя, возможно, африканского, царственности, связанной с темой алмазов, и солнца — ключевого образа текста. В целом, как представляется, стихотворение в развитии своей образности опирается не на мотивную, а на тематическую основу.

*Дочь.* Основным мотивом стихотворения выступает мотив отторжения («...Потом / Она уж с ним, — как страшен он!») и опустошения («...мой опустевший дом») (8; 21), что выражено в детализированных сценах сна героя. Данному мотиву противопоставлен мотив, известный нам по рассмотренным текстам, — это, как мы его называли, мотив частичной компенсации прежде редуцированного качества, признака:

И чувством молодости странной,  
Как будто после похорон,  
Кончается мой сон туманный.

(Там же)

«*Опять холодные седые небеса...*» В этом стихотворении, построенном на интересном приеме автоцитации и последующем эффекте метатекстуальности, главенствует знакомый нам по многим лирическим произведениям Бунина мотив обновления.

*Ночь.* В стихотворении уникальным образом сочетаются мотив абсолютного тождества и тема абсолютного одиночества:

Никого в подлунной нет,  
Только я да Бог.  
Знает только он мою  
Мертвую печаль...

(8; 25)

## 2. Мотивно-тематический анализ избранных прозаических произведений И. А. Бунина

*Вводные замечания.* Мы не включили в круг нашего анализа цикл «Темные аллеи» и «Жизнь Арсеньева». «Темные аллеи» требуют отдельного и сплошного мотивно-тематического изучения, в соотношении со всей системой бунинского творчества. Наша же небольшая работа, как мы уже оговаривали выше, носит не более чем поиско-

вый характер, преимущественно в области мотивного анализа, и в ее скромные рамки невозможно включить такой развернутый материал. Это неизбежно перевело бы работу из плоскости изучения теоретических оснований анализа лирического мотива в плоскость академического буниноведения, а мы такую задачу не ставили. То же, и в еще большей степени, относится к роману «Жизнь Арсеньева». Исследование лирических тем и мотивов в этом произведении неотделимо от анализа его поэтики в целом, что также является другой и отдельной задачей.

Обратимся к текстам.

*Перевал.* С самого начала в тексте доминирует ключевой для раннего творчества Бунина мотив редукции: по ходу действия рассказа убывает все позитивное — солнечный свет, тепло, надежда героя на скорое преодоление перевала, — и, напротив, возрастает негативное — неуверенность, страх и в конечном итоге отчаяние героя.

Мотив компенсации, лирически закономерно проявляющийся на фоне мотива редукции, также звучит в тексте произведения: «Но странно — мое отчаяние начинает укреплять меня! Я начинаю шагать смелее, и злобный укор кому-то за все, что я выношу, радует меня» (2; 9).

Взаимодействие мотивов редукции и компенсации приводит к развитию финального лирического события — обретения героем той «мрачной и стойкой покорности всему, что надо вынести, при которой сладостна безнадежность» (2; 9).

По существу, данный текст в полной мере корреспондирует с мотивной системой ранней бунинской лирики, и в жанровом отношении, безусловно, может быть отнесен к т. н. *стихотворениям в прозе*<sup>26</sup>. При этом позиция персонажа совмещена с отчетливо проявленной в художественной структуре произведения инстанцией лирического субъекта.

*Кастрюк.* Лирическая тональность этого рассказа развивается в его финале — и строится на основе мотива обновления. Это выражается в событии (для Кастрюка) возвращения к активной жизни среди молодежи в ночном и, главное, — в сцене светлого ночного уединения старика и его умиротворенной молитве «на темное, звездное,

---

<sup>26</sup> О. Н. Михайлов характеризует ранние рассказы Бунина как «лирические отступления, выделившиеся в особый жанр» (О. Н. Михайлов. И. А. Бунин. Очерк творчества. М., 1967. С. 42). В. Я. Гречнев относит малые рассказы писателя к жанру «стихотворений в прозе» и также приводит в качестве примера рассказ «Перевал» (В. Я. Гречнев. О прозе XIX—XX вв. СПб., 2000. С. 103).

прекрасное небо, на мерцающий Млечный Путь — святую дорогу ко граду Иерусалиму» (2; 29).

Примечательно, что лирическое настроение, сопряженное с героем рассказа, в финальных строках произведения выходит за пределы душевного мира героя и объективируется в описании окружающей природы, развернутом в последнем абзаце текста.

*На хуторе.* Персонаж рассказа, «добряк, но фантазер», давно создал в себе не просто героя, а лирического героя — поэта, влюбленного в тень, в мечту<sup>27</sup>. На склоне лет его снова посещает лирическое настроение, которое становится событийным — если не для самого героя, то для сюжета рассказа: «Звезды на небе светят так скромно и загадочно; сухо трещат кузнечики, и убаюкивает и волнует этот шепот-треск... В зале стоят старинные фортепианы. Там открыты окна... Если бы туда вошла теперь она, легкая, как привидение, и заиграла, тронула старые звонко-отзывчивые клавиши! А потом они вышли бы из дома и пошли рядом полевой дорогой, между ржами, прямо туда, где далеко-далеко брезжит свет запада...» (2; 32).

Данное событие, если увидеть его в обобщенной форме, отвечает мотиву воплощения идеального — но воплощения не более чем в мечтах, в воображении, мотиву желанного, но неисполнимого.

Примечательно, что сам персонаж — как фигура нарративного жанра, — поймав себя на этом состоянии, неловко, но решительно изгоняет из себя своего лирического героя, как ранее изгнал из своей жизни стихотворство:

«Капитон Иваныч поймал себя и усмехнулся.

— Расфа-нта-зировався... — протянул он вслух» (2; 32).

Однако вытесненный лирический субъект не покидает художественную ткань произведения, он объективируется — и соответствующей лирической тональностью становится проникнуто состояние природы, характерно пришедшее в повествование из воспоминаний героя: «Ни одного огонька не светилось на деревне, когда он поднимался в гору. Все спало под открытым звездным небом. Темны и те-

---

<sup>27</sup> О лирическом герое в прозе Бунина см., в частности, в работах: М. А. Полякова. Лирическая проза И. А. Бунина и Б. К. Зайцева (конец 1890-х — 1900-е годы) // Иван Бунин и литературный процесс начала XX века (до 1917 года). Л., 1985. С. 109—110; О. В. Сливичкая. Основы эстетики Бунина // И. А. Бунин: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб., 2001. С. 477.



плы были апрельские ночи; мягко благоухали сады черемухой, лягушки заводили в прудах дремотную, чуть звенящую музыку, которая так идет к ранней весне...» (2; 32).

Обратим внимание на то, что прозаический текст произведения начинает строиться по принципу повтора — обозначенный выше лирический мотив развертывается в цепи повторений, но в различных модальностях — сначала мечтаний, затем воспоминаний.

Лирическим модальностям противопоставлена эпико-нарративная модальность обыденного, а лирическому мотиву мечтательного воплощения идеального — мотив отрезвляющего сожаления по прошедшей жизни и нереализованным устремлениям.

Данное противоположение снимается в финале рассказа посредством мотива умиротворения, достижения душевной гармонии, пусть, может быть, и временной: «В темном небе вспыхнула и прокатилась звезда. Он поднял кверху старческие глаза и долго смотрел в небо. И от этой глубины, мягкой темноты звездной бесконечности ему стало легче. “Ну, так что же! Тихо прожил, тихо и умру, как в свое время высохнет и свалится лист вот с этого кустика...”» (2; 34).

*На чужой стороне.* Лирическое событие обновления (и соответствующий мотив) развиваются в финале рассказа. Это событие сопряжено с духовным началом героев рассказа, простых мужиков, и вместе с тем в полной мере объективировано и отвечает общей теме рассказа — теме наступающего праздника Пасхи.

*На край света.* Рассказ открывается полноценным лирическим событием, хорошо знакомым нам из анализа поэтических произведений Бунина, — событием обретения тождества, в данном случае, тождества судеб переселенцев и их предков-казаков. Но судьбы тех и других — ущербные, и мотив редукции, постоянный спутник мотива тождества в бунинском творчестве, воцаряется в лирическом строе рассказа. Все оказывается подчиненным этому мотиву — не только настроения поселян, переживающих разлуку и утрату, «внезапную пустоту в сердце» (2; 53), но и сама природа, погрузившаяся в сумерки и «странную тишину» (2; 53).

Напряжение, созданное развитием мотива редукции, отчасти смягчается мотивом безразличного постоянства, вводимого финальной темой степных курганов — и этот завершающий мотив оказывается сопряженным с собственно лирическим субъектом, в своем видении способным подвести окончательный итог лирического развития произведения: «Одни звезды, может быть, знают, как свято человеческое горе!» (2; 55).

*В поле.* Рассказ открывается описанием природы, за которым ощутимо обозначен план лирической событийности, непосредственно сопряженной с голосом повествователя в аспекте его лирической субъектности.

Лирическая событийность проявляется в динамике нахлынувших на повествователя противоречивых чувств и состояний — с одной стороны, радости от надвигающегося праздника Рождества, с другой стороны, грусти и даже тоски от усиливающейся непогоды.

Местами лирический субъект в достаточной мере объективируется, как, например, здесь: «...ветер легко сдувает с дороги жесткий снег. *Но зато он бьет им в лицо*, засыпает с шипением придорожные дубовые вешки, отрывает и уносит в дыму поземки их почерневшие листья, и, *глядя на них, чувствуешь себя затерянным в пустыне*, среди вечных северных сумерек» (2; 92; курсив наш. — *И. С.*).

*Святые Горы.* В лирическом плане рассказ открывается характерным бунинским мотивом обновления: «Ветер дул мне навстречу, холодил лицо, рукава, степь увлекала, завладевала душой, наполняла ее чувством радости, свежести» (2; 107).

Этот мотив по ходу текста становится сопряжен с ведущей темой произведения — темой духовного обновления героя рассказа — паломника, направляющегося в монастырь. Данной теме и самому мотиву обновления вторит и картина разлившейся реки Донца, омывающего водами округу.

*Велга.* Субъектная структура произведения приближена к субъектной структуре лирического стихотворения: повествователь обращается к читателю во втором лице. Самое произведение стилизовано под лирическую балладу, и его вступление совершенно лирично, оно написано как стихотворение в прозе.

Текст вступления снова открывается характерным бунинским мотивом — на этот раз мотивом редукции. Ключевые слова, реализующие данный мотив, можно представить в следующем ряду: бесприютность («Видишь, как бесприютно. ... Это к непогоде» — 2; 152); хмурый, неприветливый, пустынный, угрюмый («День с самого утра хмурится...» — 2; 152); непогода, ненастье, осень (2; 152).

Мотиву редукции частично противостоит мотив беспорядочного движения, несколько компенсирующего сокращение всех сил и возможностей природы — это и «беспокойный полет чайки», и непрерывные «крутящиеся валы» моря. И все же мотив редукции овладевает лирической стихией текста: «Но потом она (чайка — *И. С.*) словно устала. Надвигается ненастный вечер, и бессильно качается чайка по ветру...» (2; 153).

Примечательно, что повествовательная канва основного текста легенды о Велге строится по мотивной схеме, во многом повторяющей основные смысловые опорные точки лирического вступления: развитие любви — редукция (отказ Ирвальда) — еще одна редукция (крушение и несчастья Ирвальда) — частичная компенсация (спасение Ирвальда и обретение свободы Велгой — но в несчастье).

*Поздней ночью.* Этот вполне лирический в своих тональностях текст открывается мотивом обновления, выраженном в сцене пробуждения героя от глубокого сна: «Очнувшись, открыв глаза, я увидел себя в тихом и светлом царстве ночи» (2; 176). Данный мотив разворачивается на фоне темы тишины, успокоенности, даже пустоты (ночь тиха и спокойна, улица и весь спящий город пусты).

Сам герой в своем субъектно-дискурсивном статусе предельно лиричен. По существу, это и есть лирический субъект, лишь слегка и очень тонко, как бы осторожно, воплощенный в герое — проснувшемся человеке, в самом внешнем мире ночной квартиры и тихого робкого разговора с любимой женщиной. При этом, что как раз и свойственно природе лирического субъекта, гораздо больший вес в событийном мире героя занимают моменты непосредственного восприятия, переживания и воспоминания.

В модальности воспоминания, характерно уравненной с модальностью действительного, звучит неизменный для бунинской лирики спутник мотива обновления — мотив редукции, выраженный в лирическом переживании картины скупой и хмурой природы российского севера.

Впрочем, мотиву редукции не суждено завладеть эмоционально-смысловой тональностью текста — вновь актуализируется мотив обновления, сопряженный при этом с планом нарративного действия произведения (героиня обращается к герою с первыми словами, за которыми стоит желание простить и быть прощенной).

Завершает лирическое развитие текста мотив тождества: «Мы опять любили друг друга, как могут любить только те, которые вместе страдали, вместе заблуждались, но зато вместе встречали и редкие мгновения правды» (2; 178).

*Антоновские яблоки.* Начало рассказа в лирическом плане статично и опирается на ряд лирических тем. Рассмотрим данные темы в последовательности их разворачивания в тексте.

«Помню ранее, свежее, тихое утро...» (2; 179) — эти слова являются ключевыми для рассказа и вводят в его лирический план сквозную тему цельности, нетронутости, свежести. Данной теме отвечает

и ведущий для произведения образ яблока. С темой цельности также сопряжены характерные образы наступающей августовской ночи, свежей и «росистой».

Теме цельности отвечает тема изобилия и полноты, сопряженная в тексте рассказа с образами урожая и плодоносной осени: «Деревенские дела хороши, если антоновка уродилась: значит, и хлеб уродился...» (2; 182).

Теме полноты, в свою очередь, отвечает тема довольства и сытости: «...Выселки спокон веку, еще со времен дедушки, славились “богатством”» (Там же). Даже «старики и старухи жили в Выселках очень подолгу, — первый признак богатой деревни, — и были все высокие, большие и белые, как лунь» (Там же). «Под стать старикам были и дворы в Выселках» (2; 183).

Темы цельности и полноты в динамическом плане венчает хорошо нам известный бунинский мотив тождества — тождества подлинной крестьянской жизни и строгого старопомещичьего уклада. Именно в этом ключе описана во второй части рассказа усадьба «тетки Анны Герасимовны».

Примечательно, что в семантическом поле мотива тождества (ответствия форм жизни и ее смысла) снова рождается образ яблока: «Войдешь в дом и прежде всего услышишь запах яблок...» (2; 185). Образ яблока, в свою очередь, актуализирует начальную тему цельности: «Всюду тишина и чистота...» (2; 185).

Третья часть рассказа открывается мотивом редукции, который в общей лирической концепции Бунина, как правило, оказывается сопряженным с тематикой наступающей осени. Так происходит и в «Антоновских яблоках». Мотив редукции оказывается необходимым еще и для того, чтобы лирическое повествование ушло от тематики и образов цельности и полноты — через опустошение (в прямом смысле слова — так, опустошается от ветра и непогоды усадебный сад) — к главенствующему в этой части произведения мотиву вольного движения и поиска, сопряженному с темой охоты.

Следующая часть рассказа вновь приносит в повествование сквозной образ яблока — но в контексте темы разрушающих прошлое перемен: «Запах антоновских яблок исчезает из помещичьих усадеб» (2; 190). Здесь вновь актуализируется и мотив редукции, по-прежнему сочетаясь с мотивом вольного движения: «...вот я вижу себя вновь в деревне, глубокой осенью. Дни стоят синеватые, пасмурные. Утром я сажусь в седло и с одной собакой, с ружьем и рогом уезжаю в поле. (...) Целый день скитаюсь по пустым равнинам...» (2; 191).

Мотив редукции в некоторой мере компенсируется вновь ожившей в повествовании темой охоты, но до конца изжить этот мотив и самое состояние лирической печали не удастся. Оттого и подхватывают мелкопоместные после охоты песню «с грустной, безнадежной удалью» (2; 193).

*Эпитафия.* В зачине этого лирического стихотворения в прозе контрастируют друг с другом два мотива: мотив гармонической полноты («Осень приходила к нам светлая и тихая, так мирно и спокойно, что, казалось, конца не будет ясным дням. (...) Очень убирала и березу в золотой убор» (2; 195)) — и мотив глубокой и жесткой редукции: «Зато жутки были дни и ночи, когда осень сбрасывала с себя кроткую личину. Беспощадно трепал тогда ветер обнаженные ветви березы!» (Там же).

Оба мотива несколько примиряет сквозной образ придорожного креста: «Заблудившийся путник с надеждой крестился в такую пору, завидев в дыму метели торчащий из сугробов крест...» (Там же).

По мере движения природы от зимы к весне и лету мотив редукции характерно сменяется мотивом компенсации, и эта смена, в свою очередь, приводит к лирической экспликации темы вечного, «неустанного» обновления жизни как таковой.

Эта тема вновь актуализирует соперничество мотивов редукции и компенсации, что выражается в развертывании динамических картин старения и запустения деревни и ее старой соседки березы — и появления в степи «новых людей», ищущих руду, предвестников «новой жизни» (2; 198).

*Над городом.* Мотив обновления, подъема, роста — вот то, что скрепляет в единое смысловое целое лирическую ткань этого текста.

Мотив полноты также внедряется в лирическую тональность произведения, с каждым новым ударом колокола: «От этого гудения у нас верезжало в ушах, во всем теле; казалось, что вся колокольня с вершины до основания полна голосов, гула и пения» (2; 202).

*Туман.* Динамика лирических мотивов совсем иная, чем мотивов повествовательных, эпических. Эпический мотив можно уподобить водному потоку, увлекающей за собой самое действие; лирический мотив динамичен в статике — это глубокий водоем, с виду спокойный, но полный движения в своей глубине.

Так и в этом произведении. Внешнее действие в этом рассказе, чреватое происшествием и бедой, становится основанием для развития собственно лирического действия, ареной которого становится чуткая душа героя произведения. На фоне сцены ночного бдения ге-

роя в его душе происходит подлинное лирическое событие — событие единения и слияния человеческой души с самой глубокой жизненной тайной — тайной смерти: «И невыразимое спокойствие великой и безнадежной печали овладело мною. (...) И впервые мне пришло в голову, что, может быть, именно то великое, что обыкновенно называют смертью, заглянуло мне в эту ночь в лицо, и что я впервые встретил ее спокойно и понял так, как должно человеку...» (2; 234). Соответственно, мы можем говорить о реализации в данном тексте мотива тождества.

*«Надежда».* Произведение также открывается реализацией лирического мотива тождества — тождества воспринимающего сознания героя и окружающего мира, наполненного тонкими штрихами покоя, гармонии и тишины: «...чем дальше от города, тем все тише, безлюдней. (...) Не спеша шагаешь по шпалам, сердце бьется ровно, идти и дышать осенней прохладой легко и сладко...» (2; 267—268). Вместе с тем на мотив тождества наслаивается другой характерный мотив, полный лирической образности и лирического порыва — это мотив воображения желанного образа, желанной мечты, желанного состояния: «Остаться бы тут до весны, слушать по ночам шум бушующего в темноте моря, бродить по целым дням на обрывах! Образ одинокой женщины на террасе зимней виллы рисуется воображению, каждая аллея тополей, с синевой моря в пролете, зовет в свои ворота...» (Там же). В сочетании и переплетении данных мотивов и строится лирическая ткань этой изящной прозаической миниатюры.

*У истока дней.* Если для целого ряда поэтических и прозаических произведений Бунина ведущим выступает мотив тождества, то в этом тексте на фоне глубоко связанных друг с другом тем воспоминаний, детства и смерти ключевым лирическим мотивом выступает обратный мотив несхождения и нетождества — нетождества мира и его отражения в зеркале, нетождества детства и зрелости и, в конечном итоге, нетождества жизни и смерти.

*Тень птицы.* Цикл путевых очерков «Тень птицы» имеет смысл рассмотреть в целом, поскольку для всех очерков характерна единая лирическая тональность и единая мотивно-тематическая структура. В совокупности с тематикой путешествия эти факторы и связывают отдельные тексты в единое целое.

Ведущим лирическим мотивом цикла выступает, что, пожалуй, характерно для бунинского творчества в целом, мотив единения всего сущего вокруг некоего всеобщего смыслового центра и итогового тождества мира. Этот мотив в своих отчетливых формах выражен,

к примеру, в очерке «Море богов»: «Вот закатилось солнце, но и во тьме только солнцем живет и дышит все сущее. Это оно вращает винт парохода, оно несет навстречу мне море; оно, неиссякаемый родник всех сил, льющихся на землю, правит и непостижимым для моего разума стремлением своего необъятного царства в бесконечность — к Веге, и безумной радостью этого стрелой летящего подо мною дельфина — как бы сплошной массы дымно-синего фосфора. И только к свету стремится все в мире» (3; 341)<sup>28</sup>.

Мотив тождества становится основанием для развития ведущей темы цикла — темы многоликого и всеобъемлющего Востока, причудливо сочетающего культурные лики древних цивилизаций и религий. Данная тема отвечает очерковой жанровой интенции и развертывается практически во всех произведениях цикла, в частности, в очерке «Свет Зодиака», рассказывающем о «шумном», «богатом» и «многолюдном» Каире.

Вместе с тем в паре с мотивом единения и итогового тождества полноте мира в отдельных очерках отчетливо выступает контрастирующий мотив поиска и стремления к обретению истины и полноты смысла жизни. Так, мотивом поиска и устремлениями к смыслу бытия пронизан очерк «Камень», весь построенный на лирических рефлексиях по поводу напряженных и страстных культовых практик Иерусалима и тезисов священных книг иудеев и мусульман, и завершающийся характерным вопросом: «Что же готовит миру будущее?» (3; 377).

По мере развития цикла мотив поиска смысла и истины все более сопрягается с темой иудейских древностей и их библейского содержания (таковы, в частности, очерки «Шеол» и «Пустыня дьявола»). Эта тема в итоге становится ведущей темой цикла, и в своих завершающих жанровых интенциях данный цикл все более напоминает паломнические «хождения» к Святой Земле.

*Всходы новые.* Рассказ в лирическом плане полностью отвечает своему названию — в нем главенствует мотив обновления, в семантической сфере которого сходятся все лирически значимые темати-

<sup>28</sup> Вот что пишет о символике цикла и художественном мироощущении его автора Г. В. Калганова: «...главный символический образ цикла “Тень птицы” — закат — есть яркое проявление характерного для Бунина художественно-поэтического способа познания тайн бытия: в нахождении тождества макрокосма Вселенной и микрокосма человека» (Г. В. Калганова. Архетип заката в цикле И. А. Бунина «Тень птицы» // Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX—XX веков. Белгород, 1998. С. 152).

ческие элементы — весна, уборка сада и княжеского дома, молебен в поле. Едва внятной тенью в финале рассказа обозначается мотив редукции (снова мы встречаемся с характерным бунинским мотивным рисунком) — это и набежавшая было грозовая тучка, и грусть князя по давно умершему отцу.

*Копье Господне.* Произведение открывается ярко выраженным мотивом редукции, сопряженным с темой чумы, смерти, птиц-стервятников, аравийских пустынь и нищеты, морского одиночества и неприкаянности. Однако мало-помалу смысловое поле мотива редукции рассеивается. В противовес ему вступают мотивы тревожного ожидания и обновления, но обновления вынужденного: корабль и матросы напряжены в ожидании чумы, все на судне вычищено и выкрашено. И только одинокий стервятник продолжает сидеть на фокке, как напоминание о грядущей опасности.

*Грамматика любви.* Мотивы вечного повторения и вечного обновления в их единении проходят сквозь весь текст произведения. Им подчинена тема постоянства, персонифицированная в образе Хвощинского-старшего. В семантическом поле данных мотивов находит свое значение и ключевая деталь художественного мира рассказа — насквозь прочитанная своим первым хозяином книжечка под названием «Грамматика любви». И самая метафора *грамматика любви* как нельзя более полно отражает значение двух доминирующих мотивов-спутников лирического плана текста — мотивов повторения и обновления.

*Легкое дыхание.* В рассказе преобладает сложно организованное нарративное начало и анализ его не входит в наши задачи<sup>29</sup>. Вместе с тем в произведении ощутимо выражена лирическая тональность, проявленная в особенной, чувственной атмосфере воздушности, легкости, мимолетности. Как писал Л. С. Выготский, «...это рассказ не об Оле Мещерской, а о легком дыхании, его основная черта — это то чувство освобождения, легкости, отрешенности и совершенной прозрачности жизни, которое никак нельзя вывести из самих событий, лежащих в его основе»<sup>30</sup>. Добавим — нельзя вывести, потому что это «чувство освобождения» основывается, действительно, не на narra-

---

<sup>29</sup> См. об этом: Л. С. Выготский. «Легкое дыхание» // Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1986. С. 183—204, а также: А. К. Жолковский. «Легкое дыхание» Бунина — Выготского семьдесят лет спустя // А. К. Жолковский. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 103—121.

<sup>30</sup> Л. С. Выготский. «Легкое дыхание» // Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1986. С. 195.



тиве, а на лирическом мотиве, встроенном в художественную структуру рассказа, — мотиве изменчивости и непостоянства красоты и подлинных моментов бытия.

*Сны Чанга.* Лирический план произведения открывается мотивом тождества, воплощенного в образных формах остановившегося времени, застывшего настоящего, в котором Чанг и его хозяин влачат унылое существование: «Вот опять была ночь — сон или действительность? — и опять наступает утро — действительность или сон?» (4; 370). Но тождество, охватившее жизнь капитана и его собаки, — это тождество убытка и уныния. Это тождество в редукации.

Динамический принцип сюжета в этом произведении строится на контрасте мотива редуцированного тождества — сценам прошлой жизни, всплывающим в снах Чанга. В этих сценах также реализуется мотив тождества — но тождества полновесного, тождества всех сторон жизни героя и самого бытия, тождества, в котором совмещены образы бушующего океана и тотальное чувство любви, наполнявшей сердце капитана<sup>31</sup>.

Однако и в снах-воспоминаниях Чанга постепенно воцаряется редукация, и счастье капитана безвозвратно уходит, а взамен является неизбежная тоска и горечь потерь, и в конечном итоге — смерть.

*Именины.* В этом произведении развернут редкий для бунинского лиризма мотив растождествления — природы и погоды, праздничного единения и одиночества, всеобщего веселья и личного страха героя. Данный мотив представлен в его тяжелой статике, которую переламинает только финальное событие пробуждения героя — как выясняется, от ночного кошмара.

*Музыка.* Написанная вскоре лирическая миниатюра «Музыка» снова являет нам сон героя — и в этом сне ведущим оказывается противоположный предыдущему, характерный бунинский мотив тождества, но взятый в необычном ракурсе единения, слияния героя в действии с сущностными моментами самой жизни — музыкой и самим движением: «... я делал музыку, бегущий поезд, комнату, в которой я будто бы очнулся и будто бы зажег огонь» (5; 145).

*Ночь.* В произведении на фоне ночной маяты героя разворачивается царственная картина звездного неба, и тему вселенной сопро-

---

<sup>31</sup> И. С. Альберт применительно к данному рассказу пишет о «пантеистическом чувстве автора». Мы бы добавили — в контексте мотива тождества (*И. С. Альберт. Об образном строе рассказа И. А. Бунина «Сны Чанга» // Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX—XX веков. Белгород, 1998. С. 141*).

вождает мотив величественного тождества природы своему смыслу, которым наделил ее Создатель: «Умствуют ли мириады этих ночных, степных цикад, наполняющих вокруг меня как бы всю вселенную своей любовной песнью? Они в раю, в блаженном сне жизни, а я уже проснулся и бодрствую. Мир в них, и они в нем, а я уже как бы со стороны гляжу на него» (5; 299).

*Обреченный дом.* В этой миниатюре с характерным бунинским графическим почерком снова выведен мотив редукции: отвратителен московский вечер, герой набредает на сцену убийства («попадает на убийство»), дом убитого часовщика являет некую обреченность, понятную теперь герою: «...как же это никогда до сих пор не приходило мне в голову, что в таком доме непременно должно было совершиться убийство?» (5; 402). И завершает все картина окончательного упадка всего, что окружает героя: «Сумерки, лужи, грязные сугробы, впереди, вдоль пустой улицы, могильно горят редкие фонари...» (5; 403).

*Мистраль.* Об этом произведении и его поэтическом строе можно, наверное, написать целое исследование. Ограничивая себя, скажем, напротив, очень кратко: насилию преодолевая темы ночи и ветра, бессонницы героя, томительного ожидания рассвета, в тексте являет себя характерный бунинский мотив обновления — но обновления в творческом повторении самого себя: «Еще одно мое утро на земле» (7; 312).

*В Альпах.* Эта небольшая лирическая зарисовка статична и лаконична, как старая фотография, и в основе ее сюжета ощутимо присутствует лирическая тема обреченного на безысходность одиночества, что подчеркнута финальной деталью: «Площадь, фонтан, грустный фонарь, словно единственный во всем мире и неизвестно для чего светящий всю долгую осеннюю ночь» (7; 340).

*Легенда.* В этой миниатюре мы снова встречаем характерный для бунинского лирического творчества инвариантный мотивный рисунок: от мотива редукции к мотивам компенсации и обновления.

*Бернар.* Произведение словно примиряет разноречивые и нередко весьма пессимистичные мотивы предшествующих текстов, разворачивая, пожалуй, ведущий лирический мотив бунинского творчества, — мотив тождества, в данном случае — единения человека в его таланте и предназначении с его судьбой и его смертью<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Развернутый анализ поэтики этого рассказа в сопоставлении с произведениями Мопассана см. в кн.: *Е. В. Капинос, Е. Ю. Куликова. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века.* Новосибирск, 2006. С. 200—239.

*Обобщение.* Мотивика проанализированных стихотворных и прозаических произведений Бунина весьма разнообразна. Здесь и мотив свободного неограниченного движения, и мотив загащенного движения, и мотив очарованного влечения, мотивы обновления и преодоления, поиска и обретения, мотивы единения и расставания, утраты и забвения, мотивы не востребованности и отторжения, постоянства, изменчивости и бренности, наконец, мотив умиротворения. В этом перечне мы привели далеко не все выявленные мотивы — но простое их перечисление ничего не дает, кроме удовлетворения элементарного научного любопытства. Необходимо определить, существуют ли закономерности — как в общей системе бунинской мотивики, взятой в целом, так и в ее развитии, в соотношении с динамикой бунинского творчества. Пока что мы смогли увидеть одну закономерность — но такую, которая охватывает оба аспекта.

Данная закономерность заключается в следующем: главную мотивную ось бунинской лирики в обобщенном виде можно обозначить как общее движение от мотива редукции к мотиву тождества.

Мотив редукции в лирическом творчестве Бунина многообразен в своих проявлениях: увядающий осенний лес, приближающееся ненастье, холод, наступающие сумерки, запустение, нежеланное одиночество, прошедшая молодость, утраченная любовь, тоска, забвение, смерть.

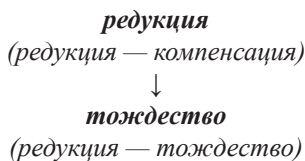
Мотив тождества не менее богат своими реализациями: это тождество культурных и семейных традиций самим себе, тождество духовного начала человека и культурного времени, тождество обновленного мира самому себе, тождество мира дольного и мира горного, тождество лирического героя его памяти и его устремлениям, наконец,

---

Мотив тождества, как мы его называем, авторы монографии фиксируют в поэтической структуре рассказа очень тонко и подчеркивают при этом лирический дискурсивный строй бунинской прозы как таковой: «...в прозе Бунина моделируется образ единой природно-текстовой стихии, внутри которой авторские усилия сопряжены еще с чьими-то, внеположенными автору» (Там же. С. 226). Лирический текст, в отличие от текста эпического, замкнутого в отчужденном от читателя мире того, что когда-то и где-то произошло с героем, разомкнут, открыт в общий с читателем мир здесь и теперь переживающего лирического субъекта. «Бунинский рассказ — это не мир, замкнутый сам в себе, а часть огромного целого» (О. В. Сливцкая. Фабула — композиция — деталь бунинской новеллы // Бунинский сборник. Орел, 1974. С. 94).

тождество лирического сознания и абсолютного начала веры и любви, в конечном итоге, Бога<sup>33</sup>.

Как замечает О. В. Сливцкая, у Бунина «законы восприятия диктует дедукция. Общее, универсальное предшествует, и заданная им мировая пульсация продолжает свое действие в освещенной зоне рассказа»<sup>34</sup>. Отношения мотивов редукции и тождества в бунинском лирическом творчестве можно выразить посредством следующей дедуктивной схемы<sup>35</sup>:



Если до 1910-х г. в лирических произведениях Бунина преобладали реализации мотива редукции, которые могли компенсироваться различными мотивами позитивной семантики (например, мотивами роста, возвращения, обновления и др.), то, начиная с 1910-х г., в бунинском лирическом творчестве начинает утверждаться мотив тождества — и как таковой, и в его постоянном преодолении мотива редукции.

<sup>33</sup> Предложенная в нашей работе трактовка ведущего лирического мотива бунинской поэтики как мотива тождества, на наш взгляд, близка тому, как Ю. В. Мальцев определяет этот мотив, опираясь на слова самого писателя: в формулировке исследователя это мотив «неразрывной связи со Всебытием» (Ю. В. Мальцев. Иван Бунин. М., 1994. С. 8). Ср. также формулу М. С. Штерн о характерном для бунинской лирической прозы мотиве «слияния с мировым пространством» (М. С. Штерн. В поисках утраченной гармонии. Проза И. А. Бунина 1930—1940-х годов. Омск, 1997. С. 131).

<sup>34</sup> О. В. Сливцкая. Основы эстетики Бунина // И. А. Бунин: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб., 2001. С. 459.

<sup>35</sup> Данная схема, как представляется, в целом согласуется с принятыми в современном буниноведении представлениями о драматическом пантеизме как доминанте лирического мироощущения Бунина (см., в частности: И. П. Вантенков. Бунин-повествователь. Минск, 1974. С. 49; О. Н. Михайлов. Строгий талант. М., 1976. С. 117; П. Тартаковский. Русские поэты и Восток. Ташкент, 1986. С. 33; Ю. В. Мальцев. Иван Бунин. М., 1994. С. 12).

### 3. КОНЦЕПЦИЯ МОТИВА В СТАТЬЕ Н. П. АНДРЕЕВА «ПРОБЛЕМА ТОЖДЕСТВА СЮЖЕТА»

В серии теоретических сборников «Фольклор» В. М. Гацаком в 1988 г. была опубликована статья Н. П. Андреева «Проблема тождества сюжета»<sup>1</sup>. Актуальная и востребованная в современной фольклористике (о чем пишут В. М. Гацак и Б. П. Кербелите в предисловии и послесловии к публикации), эта статья не менее интересна и для сюжетологии — в плане трактовки повествовательного мотива и его отношения к сюжету. Наш небольшой комментарий посвящен раскрытию указанного аспекта, а также осмыслению взглядов Н. П. Андреева в общем контексте теоретических представлений о мотиве в отечественной науке о фольклоре и литературе.

*Мотив как составная часть сюжета.* Обратимся к тексту статьи. «Обычно отдельный сказочный рассказ слагается из нескольких *эпизодов*; основанием для деления на эпизоды служит перемена места или времени действия, введение новых действующих лиц... Каждый эпизод, в свою очередь, слагается из ряда мотивов, связь между которыми создает единство эпизода» (233—234). И далее: «Вся цепь мотивов, входящих в данный рассказ, образует *сюжет его*» (234). Здесь Н. П. Андреев, в принципе, следует характерной для фольклористики тенденции «овеществления» мотива. Согласно подобным представлениям, из мотивов как таковых, как из неких «звеньев» или «кирпичи-

---

<sup>1</sup> Н. П. Андреев. Проблема тождества сюжета (Публикация В. М. Гацака) // Фольклор. Проблемы историзма. М., 1988. С. 230—243. В нашей работе статья Н. П. Андреева цитируется по данной публикации с указанием страниц в скобках.

ков», непосредственно складывается сюжетное повествование. Ср. высказывание Б. Н. Путилова: «Для большинства фольклористов мотив в фольклорном произведении — это относительно самостоятельный, завершённый и относительно элементарный *отрезок сюжета*»<sup>2</sup>.

Подобные взгляды были особенно характерны для первой трети XX века, когда тенденция различения инвариантного и вариантного начала в структуре повествовательного мотива еще только складывалась, вызревала — в фольклористике в трудах В. Я. Проппа<sup>3</sup>, а в литературоведении — в трудах А. И. Белецкого<sup>4</sup> (окончательное же теоретическое оформление эта концепция получила значительно позже, в работах фольклористов 1960—80-х г.<sup>5</sup>). Именно дихотомическая концепция мотива послужила основой для его уподобления слову: «Мотив может быть в известном смысле уподоблен слову: он функционирует в сюжете, который, соответственно, можно рассматривать как “речь” (“parole”), но он существует реально и на уровне эпоса в целом, который мы вправе трактовать как язык (“langue”))»<sup>6</sup>. Как слово можно рассматривать в его системном языковом статусе («лексема») и в его речевом употреблении («словоформа», «словоупотребление»), так и мотив в его инвариантном плане следует рассматривать в системе повествовательного языка, *над* сюжетным континуумом фольклора и литературы, и вместе с тем видеть варианты реализации мотива в конкретных сюжетах.

На моменте «овеществления» мотива соотнесенность мотивной концепции Н. П. Андреева с его временем заканчивается и начинаются теоретические новации, более созвучные нашему времени.

*Предикативность мотива.* Обратим внимание на следующее определение мотива Н. П. Андреевым: «Под мотивами я понимаю от-

---

<sup>2</sup> Б. Н. Путилов. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: Сб. статей в память В. Я. Проппа. М., 1975. С. 143.

<sup>3</sup> В. Я. Пропп. Морфология сказки. Л., 1928.

<sup>4</sup> А. И. Белецкий. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 98. В книге переиздана работа А. И. Белецкого «В мастерской художника слова» (1923 г.), в которой ученый впервые развернул противопоставление «мотива схематического» (т. е. мотивного инварианта) и «мотива реального» (мотивного варианта).

<sup>5</sup> См. об этом нашу статью: И. В. Силантьев. Дихотомическая теория мотива // Гуманитарные науки в Сибири. Новосибирск, 1998. № 4. С. 46—54.

<sup>6</sup> Б. Н. Путилов. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: Сб. статей в память В. Я. Проппа. М., 1975. С. 145.

дельные факты, имеющие *динамическое* значение, т. е. подвигающие вперед движение рассказа; следовательно, исключаются отсюда элементы статического характера, напр., описательные (такие элементы я называю обычно *деталью* рассказа)» (234).

В этом определении раскрываются две очень существенных стороны повествовательного мотива: его *предикативный* характер и его противоположность в этом качестве детали как *непредикативному* элементу повествования. В формулировке данного тезиса ученый предвосхитил развитие концепции предикативности мотива в 1980—90-х г.

Сравним взгляды Н. П. Андреева с основными положениями этой концепции, разработанной в ее основных частях Е. М. Мелетинским<sup>7</sup> и В. И. Тюпой<sup>8</sup>.

Опираясь на достижения лингвистической теории, в частности, на идеи «падежной», или «ролевой», грамматики Ч. Филмора<sup>9</sup>, Е. М. Мелетинский так формулировал тезис о предикативности мотива: «Структура мотива может быть уподоблена структуре предложения (суждения). Мы предлагаем рассматривать мотив как одноактный микросюжет, основой которого является действие. Действие в мотиве является предикатом, от которого зависят аргументы-актанты (агенс, пациенс и т. д.). От предиката зависит их число и характер»<sup>10</sup>. Таким образом, в структуре мотива центральное положение занимает действие-предикат, и мотив в целом выступает предикативной основой для развертывания сюжетного повествования.

В. И. Тюпа развивает концепцию предикативности мотива с опорой на теорию актуального членения высказывания. «Категория мотива, — пишет исследователь, — предполагает тема-ремагическое единство»<sup>11</sup>. Таким образом, речь идет о свойстве мотива служить

---

<sup>7</sup> Е. М. Мелетинский. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 635. Тарту, 1983. С. 115—125.

<sup>8</sup> В. И. Тюпа. Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс-2'96. Новосибирск, 1996. С. 52—54.

<sup>9</sup> Ч. Филмор. Дело о падеже // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 10. М., 1981. С. 369—495.

<sup>10</sup> Е. М. Мелетинский. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 635. Тарту, 1983. С. 115—125.

<sup>11</sup> В. И. Тюпа. Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс-2'96. Новосибирск, 1996. С. 52—54.

основой сюжетного *высказывания*, т. е. не только содержать нечто известное (что есть «тема»), но и сообщать о чем-то новом (что есть «крема»), а в плане сюжетосложения — сдвигать *сюжетную ситуацию через новое событие в новую ситуацию*. Тема-рематический принцип предикативности мотива В. И. Тюпа соотносит и с двучленной моделью мотива («а + б») по А. Н. Веселовскому.

Концепции Е. М. Мелетинского и В. И. Тюпы, каждая по-своему, *онтологичны*, в них объясняется самая природа предикативности мотива. У Н. П. Андреева трактовка этого важнейшего свойства мотива, скорее, *функциональная*: мотив динамичен (предикативен), поскольку «подвигает вперед движение рассказа». И этот принципиальный аспект функционального определения предикативности мотива существенно дополняет обе позднейшие концепции. В целом же, увиденные в совокупности, в едином теоретическом пространстве науки, точки зрения трех ученых образуют исчерпывающую систему представлений о мотиве как динамической единице сюжета, побуждающей его к развитию.

*Тематическая основа мотива*. Предельно точно Н. П. Андреев характеризует и отношения мотива и темы. Процитируем автора: «...возможно говорить не только о теме рассказа, но и о *теме эпизода* и даже, при желании, о *теме отдельного мотива*; в последнем случае вопрос заключается главным образом в *способе выражения*: “мать проклинает ребенка” — мотив, тема которого — “проклятие матери”» (234).

Об отношении мотива и темы писали многие авторы<sup>12</sup>, но, пожалуй, никому, даже основателю тематической концепции мотива Б. В. Томашевскому, не удавалось так точно выразить мысль о тематической основе мотива. Ведь мотив сам по себе *не есть тема* (хотя бы и элементарная, как полагал Б. В. Томашевский), но имеет *тематическое основание* — оставаясь при этом *динамическим элементом* повествования. Принципиально важно, что в определениях Н. П. Андреева связываются вместе два основных свойства мотива: мотив тематичен и одновременно предикативен. Таким образом, идеи фольклориста, сформулированные в конце 1920-х г., оказываются созвучными размышлениям современного литературоведа, уже цитированным выше: «Категория мотива предполагает *тема-рематическое единство*» (курсив наш. — И. С.).

---

<sup>12</sup> См. об этом: И. В. Силантьев. Поэтика мотива. М., 2004. С. 31—38; 58—60.



Н. П. Андреев отмечает и другой аспект отношений тематического и рематического начал в структуре мотива — тот аспект, который обозначен в его статье как «способ выражения» мотива, и который становится очень важным в деле составления словарей и указателей фольклорной и литературной мотивики. По существу, в статье затронута проблема *номинации* мотива, его *именования* с целью идентификации и дальнейшей систематизации. И здесь автор статьи снова оказывается прав: идентификация мотива возможна только в аспекте его тематизации, только через выявление и экспликацию в самом названии мотива его тематического начала, — ведь, лишенный этого начала, мотив становится не более чем чистой идеей сюжетного динамизма как такового. Так, например, мотив «мать проклинает ребенка» вне своего тематического начала обращается в абстрактную и совершенно непродуктивную в плане мотивной систематики схему «герой выражает определенное отношение к другому герою».

Итак, мы постарались показать, как в нескольких чрезвычайно емких тезисах рассмотренной статьи Н. П. Андреева, словно в капле воды, отражены важнейшие свойства мотива, как он функционирует не только в фольклорном, но и в литературном повествовании. «Статья Н. П. Андреева нас радует как встреча с единомышленником» — так заканчивает Б. П. Кербелите свое послесловие к публикации этой работы<sup>13</sup>. Позволим себе закончить наш комментарий в тональности процитированных слов: статья Н. П. Андреева, написанная много лет назад, радует своей непреходящей актуальностью в плане теоретических представлений о мотиве и его роли в сюжете.

---

<sup>13</sup> Фольклор. Проблемы историзма. М., 1988. С. 243.



*Часть 2*

**СЮЖЕТ И ЖАНР**



# 1. СЮЖЕТ КАК ФАКТОР ЖАНРООБРАЗОВАНИЯ

## *1. Вводные замечания*

«Структура древнерусской литературы, — писал Д. С. Лихачев, — никогда не была устойчивой. Жанры нового типа возникали в недрах старой жанровой системы и сосуществовали с жанрами средневекового типа»<sup>1</sup>. О закономерном характере образования новых жанров в средневековой русской литературе писал Я. С. Лурье: «Явления, получившие полное развитие в русской беллетристике (художественной прозе) нового времени, зарождались в самых разнообразных памятниках письменности XI—XVII вв., в том числе и в таких, которые в целом не могут быть отнесены к произведениям художественных жанров»<sup>2</sup>.

Предмет нашего исследования — сюжет как фактор жанрообразования, рассмотренный в перспективе самых начальных этапов становления романа в средневековой русской литературе.

Жанрово-тематический анализ сюжетного повествования памятников литературы средневековой Руси — как литературы «неустойчивой структуры», литературы становящейся поэтической системы — методологически обосновано строить в сфере исторической поэтики. В отечественной традиции историческая поэтика прошла стадию становления в основополагающих трудах А. Н. Веселовского<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 18.

<sup>2</sup> Я. С. Лурье. Введение // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 3.

<sup>3</sup> А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940.

О. М. Фрейденберг<sup>4</sup>, В. Я. Пропп<sup>5</sup>, М. М. Бахтина<sup>6</sup>. В настоящее время в исторической поэтике получили концептуальное оформление два различающихся подхода. Согласно первому, эта дисциплина призвана изучать становление и развитие художественного языка литературы (П. А. Гринцер<sup>7</sup>, М. Л. Гаспаров<sup>8</sup>, Е. М. Мелетинский<sup>9</sup>, В. Е. Хализев<sup>10</sup>). Согласно второму, предметом исторической поэтики должны выступать не только элементы и система художественного языка, но и типы художественного целого (В. И. Тюпа<sup>11</sup>, М. М. Гиршман<sup>12</sup>).

В нашем исследовании подвергаются анализу существенные аспекты и элементы художественной структуры древнерусских литературных произведений — такие как *предмет изображения, фабула, сюжетная коллизия, собственно сюжет*. В этом плане наш анализ отвечает первому подходу исторической поэтики. В то же время эле-

---

<sup>4</sup> О. М. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы. Л., 1936.

<sup>5</sup> В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946; *Он же*. Русский героический эпос. Л., 1955.

<sup>6</sup> М. М. Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234—408; *Он же*. Слово в романе // Там же. С. 72—233; *Он же*. Из предыстории романного слова // Там же. С. 408—446; *Он же*. Роман воспитания и его значение в истории реализма // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 188—236.

<sup>7</sup> П. А. Гринцер. Литературы древности и средневековья в системе исторической поэтики // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 72.

<sup>8</sup> М. Л. Гаспаров. Историческая поэтика и сравнительное стиховедение (проблема сравнительной метрики) // Там же. С. 189.

<sup>9</sup> Е. М. Мелетинский. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 3.

<sup>10</sup> В. Е. Хализев. Историческая поэтика: теоретико-методологические аспекты // Вестник МГУ. Филология. 1990. № 3. С. 11; *Он же*. Историческая поэтика: перспективы разработки // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 1990. С. 5—6.

<sup>11</sup> В. И. Тюпа. О научном статусе исторической поэтики // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986. С. 4; *Он же*. Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987. С. 95—96.

<sup>12</sup> М. М. Гиршман. От ритмики стихотворного языка к ритмической композиции поэтического произведения // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 306.

менты художественной структуры произведений рассматриваются не сами по себе, а в перспективе становления в русской литературе новой жанровой целостности — романа. Тем самым обозначена связь со вторым подходом. Таким образом, исследование отвечает обеим трактовкам предмета исторической поэтики. В этом нет противоречия, поскольку названные подходы не отрицают, но, напротив, необходимо дополняют друг друга (на это, в частности, указывают М. М. Гиршман<sup>13</sup> и С. Н. Бройтман<sup>14</sup>).

В области проблематики происхождения романа наиболее убедительным представляется направление, развитое трудами А. Н. Веселовского<sup>15</sup>, Б. А. Грифцова<sup>16</sup>, М. М. Бахтина<sup>17</sup>, Е. М. Мелетинского<sup>18</sup>, которые относят моменты генезиса романа к античной древности — эпохе эллинизма, и заново — к «новой» древности — эпохе западноевропейского средневековья. Иная концепция о зарождении романа в эпоху позднего Возрождения была предложена В. В. Кожинным<sup>19</sup>. Точка зрения исследователя была критически рассмотрена в работах В. Д. Затонского<sup>20</sup>, П. А. Гринцера<sup>21</sup>.

Зарождение романа в русской литературе исследователи относят к XVII в. — эпохе активного развития в литературе личностного начала и сознательного вымысла (см. работы В. В. Сиповского<sup>22</sup>, В. Е. Гусева<sup>23</sup>,

---

<sup>13</sup> Там же. С. 307.

<sup>14</sup> С. Н. Бройтман. О предмете исторической поэтики // Древнерусская и классическая литература в свете исторической поэтики и критики. Мачкала, 1988. С. 9.

<sup>15</sup> А. Н. Веселовский. История или теория романа? // А. Н. Веселовский. Избранные статьи. Л., 1939. С. 3.

<sup>16</sup> Б. А. Грифцов. Теория романа. М., 1927. С. 18.

<sup>17</sup> М. М. Бахтин. Эпос и роман // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 447—449, 465, 481.

<sup>18</sup> Е. М. Мелетинский. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 290—291.

<sup>19</sup> В. Кожин. Происхождение романа. М., 1963. С. 41—42, 46, 74—75.

<sup>20</sup> Д. Затонский. Искусство романа и XX век. М., 1973. С. 45—46.

<sup>21</sup> П. А. Гринцер. Две эпохи романа // Генезис романа в литературах Азии и Африки. М., 1980. С. 5—8.

<sup>22</sup> В. В. Сиповский. Очерки из истории русского романа. СПб., 1910. Т. 1. Вып. 2. С. 906, 918.

<sup>23</sup> В. Е. Гусев. О жанре Жития протопопа Аввакума // ТОДРЛ. М.; Л., 1958. Т. 15. С. 196.

В. В. Кожина<sup>24</sup>, И. П. Смирнова<sup>25</sup>). Особняком в этом ряду находится точка зрения М. Н. Сперанского, изложенная им в малоизвестной работе — литографированном курсе «Истории романа и повести до XVIII века» (М., 1911). Ученый писал о романе в русской литературе не только XVII в., но и более старших периодов. Однако при этом исследователь рассматривал линии бытования в рукописной традиции только переводных произведений романной жанровой природы и не ставил вопрос о зарождении в древнерусской литературе до XVII в. оригинального романа.

Некоторые итоги в исследовании проблемы подвел Д. С. Лихачев. В статье «Предпосылки возникновения жанра романа в русской литературе» ученый писал о существовании в переводной литературе Древней Руси романа «позднеэллинистического типа» и приводил в качестве примеров «Девгениево деяние» и «Александрию» как романы деяний, путешествий и приключений<sup>26</sup>. Здесь же автор называл и «Повесть о Варлааме и Иоасафе», указывая на ее близость романному жанру. В то же время Д. С. Лихачев писал, что переводные романы воспринимались древнерусским читателем в иных, более привычных жанровых функциях: «Александрия» и «Девгениево деяние» читались как исторические повествования; «Повесть о Варлааме и Иоасафе» как житие. Оригинального романа, по мнению ученого, древнерусская литература не знала. Возникновение его Д. С. Лихачев также относил к XVII в.

Кратко остановимся на вопросах общей теории романа. У истоков теории романа лежат достижения философской эстетики XVIII—XIX в. — концепции Гердера<sup>27</sup>, Шеллинга<sup>28</sup> и, в особенности, Гегеля<sup>29</sup>. В отечественном литературоведении вопросы теории романа в разных аспектах и с различных позиций освещаются в работах В. Д. Днепро-

---

<sup>24</sup> В. В. Кожина. Происхождение романа. М., 1963. С. 197, 245—247, 252. Ср.: Н. С. Демкова. Житие протопopa Аввакума. Л., 1974. С. 165—167.

<sup>25</sup> И. П. Смирнов. От сказки к роману // ТОДРЛ. Л., 1972. Т. 27. С. 289, 294—295.

<sup>26</sup> Д. С. Лихачев. Предпосылки возникновения жанра романа в русской литературе // Д. С. Лихачев. Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986. С. 96. В первом издании работа послужила вступительной главой к «Истории русского романа» (В 2 т. М.; Л., 1962. Т. 1. С. 26—39).

<sup>27</sup> И. Г. Гердер. Избранные сочинения. М.; Л., 1959. С. 171 и сл.

<sup>28</sup> Л. Ф. Шеллинг. Философия искусства. М., 1966. С. 380.

<sup>29</sup> Г. В. Ф. Гегель. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 306, 433, 475.



ва<sup>30</sup>, В. В. Кожина<sup>31</sup>, В. А. Богданова<sup>32</sup>, А. Я. Эсалнек<sup>33</sup>, А. В. Михайлова<sup>34</sup>, М. Л. Андреева<sup>35</sup>, Н. С. Лейтес<sup>36</sup>, Н. Т. Рымаря<sup>37</sup>, Г. К. Косикова<sup>38</sup> и других авторов.

Среди работ, представляющих концепции романного жанра, выделяется ряд исследований, для которых характерен подход к роману как многоаспектной и целостной структуре, устойчивой (и в то же время развивающейся) на протяжении всей литературной истории жанра. Представления подобного рода в 1920-е г. предваряла теория романа Б. А. Грифцова, но основные контуры этого подхода были заложены в трудах М. М. Бахтина. В настоящее время представления о романе как целостной и «самонастраивающейся» структуре развивают исследования Д. В. Затонского<sup>39</sup>, Н. Д. Тамарченко<sup>40</sup>.

С точки зрения исторической поэтики важно то, что структурообразующие начала романного жанра могут развиваться первоначально независимо друг от друга и на разных этапах развития литературы, как об этом в свое время писал В. В. Сиповский: «Для историка особенно ценны наблюдения (...) над первым, “начальным” периодом жизни всякого литературного жанра, когда путем дифференциации из синтетического состояния поэзии начинают все яснее вырисовываться те “эмбрионы”, которым, при благоприятных условиях, суждено будет развернуться в новый поэтический вид»<sup>41</sup>.

---

<sup>30</sup> В. Днепров. Проблемы реализма. Л., 1961. С. 73.

<sup>31</sup> В. В. Кожин. Роман — эпос нового времени // Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении. М., 1964. Т. 2. С. 121—127.

<sup>32</sup> В. А. Богданов. Роман // Краткая литературная энциклопедия. М., 1971. Т. 6. Стлб. 350—351. См. также статью В. А. Богданова о романе в Литературном энциклопедическом словаре (М., 1987).

<sup>33</sup> А. Я. Эсалнек. Внутржанровая типология и пути ее изучения. М., 1985; *Она же*. Типология романа. М., 1991.

<sup>34</sup> А. В. Михайлов. Роман и стиль // Теория литературных стилей: современные аспекты изучения. М., 1982.

<sup>35</sup> М. Л. Андреев. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М., 1993.

<sup>36</sup> Н. С. Лейтес. Роман как художественная система. Пермь, 1985.

<sup>37</sup> Н. Т. Рымаря. Введение в теорию романа. Воронеж, 1989.

<sup>38</sup> Г. К. Косиков. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Проблема жанра в литературе средневековья. М., 1994.

<sup>39</sup> Д. Затонский. Искусство романа и XX век. М., 1973. С. 21.

<sup>40</sup> Н. Д. Тамарченко. Реалистический тип романа. Кемерово, 1985. С. 12—16, 43.

<sup>41</sup> В. В. Сиповский. Русские повести XVII—XVIII вв. СПб., 1905. С. V.

Одним из основных структурообразующих начал романного жанра является собственно *предмет изображения* (иначе — *внутренняя тема*<sup>42</sup>). Существо предмета романа сводится к изображению героя как *частного человека* и его жизненного пути как *личной судьбы*. В это понятие мы вкладываем совершенно определенное содержание. Это не персонализированное выражение коллективных судеб народа, общества, какова судьба героя эпопеи<sup>43</sup>. Это и не индивидуальная, но строго определенная, заданная мифом и ритуалом судьба героя волшебной сказки. Это и не предопределенная судьба героя средневековой христианской литературы, отвечающая представлениям о Божественном провидении. Это собственно личная, т. е. частным, необязательным образом сложившаяся судьба, — как результирующая жизни частного, предоставленного самому себе и в этом смысле свободного человека.

Проблематику личной судьбы героя помещал в центр предмета изображения эллинистического романа А. Н. Веселовский<sup>44</sup>. Глубокую характеристику предмету романа давал М. М. Бахтин: «Одной из основных внутренних тем романа является (...) тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности»<sup>45</sup>. О романообразующем характере изображения личной судьбы героя как частного человека пишут современные исследователи истории и поэтики романа — В. В. Кожин, Г. Н. Пospelов, В. А. Богданов, А. Д. Михайлов, П. А. Гринцер, Т. В. Попова, Е. М. Мелетинский, А. Д. Алексидзе, А. Я. Эсалнек, Н. Т. Рымарь<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> «Внешняя тема — это круг объектов, изображенных в произведении (характеризуемых с любой степенью подробности). Внутренняя тема — это те стороны, которыми повернуты объекты, которые выдвинуты в них на первый план» (И. Виноградов. Вопросы марксистской поэтики. Л., 1936. С. 323).

<sup>43</sup> М. М. Бахтин. Автор и герой в эстетической деятельности // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 152 и сл.; *Он же*. Эпос и роман // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 447—465.

<sup>44</sup> А. Н. Веселовский. Из истории романа и повести: материалы и исследования. Греко-византийский период // Сб. Отд. русск. яз. и словесности Академии наук. СПб., 1886, Т. 40. № 2. С. 30—31.

<sup>45</sup> М. М. Бахтин. Эпос и роман // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 479.

<sup>46</sup> Приведем, в частности, суждение В. В. Кожина: роман — это «самодвижущееся развертывание человеческих судеб и переживаний» (В. Ко-

В повествовательном произведении предмет изображения раскрывается через развертывание сюжета<sup>47</sup>. В понимании сюжетной стороны произведения в отечественном литературоведении доминирует традиция, идущая от исследований 1920-х годов и различающая два взаимосвязанных аспекта художественного повествования — *фабулу* как последовательность событий, данных в естественном порядке, и *сюжет* как художественное преобразование фабулы (В. Б. Шкловский<sup>48</sup>, А. А. Реформатский<sup>49</sup>, Б. В. Томашевский<sup>50</sup>, Ю. Н. Тынянов<sup>51</sup>, М. М. Бахтин и П. Н. Медведев<sup>52</sup>). Глубоким проникновением в существо отношений сюжета и фабулы отличаются работы современных авторов — В. В. Кожина, Я. С. Лурье, Б. Ф. Егорова, В. А. Зарецкого, Л. С. Левитан, Л. М. Цилевича, В. Н. Захарова, Ю. В. Шатина<sup>53</sup>.

Основополагающий момент художественного преобразования фабулы в сюжет заключается в выявлении между моментами фабулы

---

*жинов*. Роман — эпос нового времени // Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении. М., 1964. Т. 2. С. 126).

<sup>47</sup> Подробнее о соотношении сюжета и предмета изображения см.: В. Б. Шкловский. Заметки о прозе русских классиков. 2 изд. М., 1955. С. 9.

<sup>48</sup> В. Шкловский. О теории прозы. М.; Л., 1925. С. 161.

<sup>49</sup> А. А. Реформатский. Структура сюжета у Л. Толстого // А. А. Реформатский. Лингвистика и поэтика. М., 1987. С. 180.

<sup>50</sup> Б. Томашевский. Теория литературы. М.; Л., 1928. С. 134—136.

<sup>51</sup> Ю. Н. Тынянов. О сюжете и фабуле в кино // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 317, 324—325. Ср.: Б. Ф. Егоров, В. А. Зарецкий, Е. М. Гушанская, Е. М. Табориская, А. М. Штейнгольд. Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения. Рига, 1978. Вып. 5. С. 19; Л. С. Левитан, Л. М. Цилевич. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990. С. 106.

<sup>52</sup> П. Н. Медведев (М. М. Бахтин). Формальный метод в литературоведении. М., 1993. С. 155—157.

<sup>53</sup> Большое значение для нашей темы имеют наблюдения Ю. В. Шатина, различающего сюжет и фабулу не только с точки зрения их структуры, но и с точки зрения их «несходной функции в повествовании». «Задача фабулы, — пишет исследователь, — в согласовании простейших единиц — мотивов, в создании внутренней целесообразности. Она индифферентна и по отношению к авторской оценке поведения персонажа, и по отношению к жанру произведения». Напротив, сюжет как «понятие содержательное по отношению к фабуле» является «одним из способов выражения авторской концепции и оценки» и взаимодействует с жанром произведения (Ю. В. Шатин. Типология и эволюция сюжета в романе второй половины XIX в.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1976. С. 7).

*содержательных противоречий, или коллизий.* Исчерпывающее определение сюжетной коллизии было дано Гегелем: «В основе коллизии лежит нарушение, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое в свою очередь должно быть изменено»<sup>54</sup>. В современном литературоведении развитие гегелевской идеи находим, в частности, у В. В. Кожина. «Сюжет, — писал исследователь, — по своей глубокой сущности есть движущаяся коллизия; каждый эпизод сюжета представляет собой определенную ступень в нарастании или разрешении коллизии»<sup>55</sup>.

Коллизия как содержательное противоречие, как проблемное начало сюжета высвечивает в определенном ракурсе и смысле внешнюю тему и фабулу произведения — и тем самым формирует существенные контуры внутренней темы произведения, т. е. самого предмета изображения. Сюжет как «движущаяся коллизия» раскрывает предмет изображения в его полноте и целостности.

Предмет романа был определен выше как изображение личной судьбы героя как частного человека. Существенный контур предмета романа, очевидно, задается уже коллизией определенного содержательного типа: противоречием героя, его частной и личностно-существенной жизни — и его судьбы (противоречивой ситуацией «неадекватности герою его судьбы и его положения», по М. М. Бахтину). Условимся называть данный тип коллизии *романным*, а сюжет с романной коллизией, раскрывающий и завершающий противоречивую историю личной судьбы героя — *романным сюжетом*.

В древнерусской литературе, несмотря на отсутствие романа как сложившегося жанра, как целостной структуры (здесь следует полностью согласиться с Д. С. Лихачевым), обнаруживается определенная группа романых сюжетов. В этом утверждении нет противоречия — но противоречива сама жанровая ситуация литературы Древней Руси. Дело в том, что в большинстве случаев романые сюжеты зарождаются в повествовании и сюжетной динамике произведений иных, традиционных для древнерусской литературы жанров, — в повестях и житиях. При этом романые сюжеты еще не доминируют в худо-

---

<sup>54</sup> Г. В. Ф. Гегель. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 213.

<sup>55</sup> В. В. Кожин. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. М., 1964. Т. 2. С. 462. Существенно иную трактовку природы и типов сюжетной коллизии см. в кн.: В. Е. Хализев. Драма как род литературы. М., 1986. С. 122—134.

жественной структуре произведений, не приводят к окончательному повороту произведений к романному жанру.

Таким образом, наша отправная посылка заключается в том, что романские сюжеты развиваются в литературе стадияльно ранее, чем складывается роман как целостная жанровая структура. Развитие романских сюжетов различных содержательных типов является одним из начальных и необходимых этапов генезиса романа — этапом, на котором формируется самый предмет романного изображения.

Объектом анализа выступают сюжеты литературных произведений двух групп. Это, во-первых, группа переводных житий, сложившихся на византийской почве во взаимодействии с традицией эллинистического романа. Знакомство с подобными житиями в Древней Руси, как писала В. П. Адрианова-Перетц, «начинается в XI—XIV в. и закрепляется в середине XVI в. включением их в Четьи Минеи митрополита Макария»<sup>56</sup>. В составе Макарьевских Миней и рассмотрены данные произведения.

Рассмотрена и примыкающая к таким житиям своей романной стороной и в целом чрезвычайно богатая по своему жанровому содержанию «Повесть о Варлааме и Иоасафе», также включенная в Макарьевские Минеи.

Во-вторых, предметом анализа выступает группа переводных и оригинальных произведений светской повествовательной литературы, бытовавших в рукописной традиции XV—XVI вв., — таких как «Повесть об Акире Премудром», «Девгениево деяние», «Сербская Александрия», «Стефанит и Ихнилат», «Повесть о Басарге», «Повесть о Дракуле». Большинство списков этих произведений XV—XVI в. входят в состав т. н. четьих сборников энциклопедического типа.

Основанием для обращения к повествовательной среде Макарьевских Четьих Миней и четьих сборников энциклопедического типа послужил исчерпывающий в плане читательского репертуара и взаимно дополняющий характер этих типов древнерусской книги. Создание Великих Четьих Миней «зафиксировало состав книг, особенно ценившихся и имевших наибольшее обращение в определенных кругах грамотных людей рубежа XV—XVI вв.»<sup>57</sup>. На энциклопедический

---

<sup>56</sup> В. П. Адрианова-Перетц. Сюжетное повествование в житийных памятниках XI—XII вв. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 71.

<sup>57</sup> Н. Ф. Дробленкова. Великие Минеи Четьи // ТОДРЛ. Л., 1985. Т. 39. С. 242.

характер Макарьевских Миней указывал А. С. Орлов<sup>58</sup>. В целом Великие Миней Четгы наиболее полно отразили рекомендованный читательский репертуар эпохи.

Энциклопедические сборники, в свою очередь, исчерпывающе охватили произведения повествовательной литературы, но преимущественно нерекондованного характера и свободного интереса<sup>59</sup>.

Правомерно ли выстраивать в единый ряд произведения столь различных с точки зрения истории литературы эпох — XI—XII вв. и XV—XVI вв.? Нет ли здесь отступления от принципа историзма, лежащего в основе методологии обеих дисциплин — и истории литературы, и исторической поэтики? Думается, что нет, и вот по какой причине. Существенно различаться могут сами масштабы исследования в рамках обеих дисциплин. Вот что пишут об этом авторы Введения к сборнику «Историческая поэтика» (М., 1986 г.): «Каждая эпоха и литературное направление характеризуются определенной системой жанров. Но существуют и более крупные и исторически значительные соотношения жанров, не укладывающиеся в границы одной эпохи и требующие именно методов исторической поэтики»<sup>60</sup>.

История сюжетов и жанров не тождественна истории текстов. Привлекаемые к анализу произведения, несмотря на свою начальную, обусловленную историей текстов приуроченность к различным историко-литературным эпохам, объединены в рамках рукописной традиции XV—XVI вв. и представляют единый этап в истории (точнее, в предыстории) романного жанра в русской литературе.

Специфика древнерусского литературного произведения, как известно, состоит в исторической подвижности, изменчивости его текста. По отношению к данному явлению также проявляются существенные различия в подходах обеих дисциплин. История жанра — теперь уже одного, отдельного произведения — вновь оказывается не тождественной истории его текста, несоизмеримой с историей текста. Изменения текста произведения, в том числе существенные с точки зрения содержания и стиля, т. е. редакторские, далеко не всегда влекут за собой изменения жанра. Последнее обстоятельство отражается и на

---

<sup>58</sup> А. С. Орлов. Книга русского Средневековья и ее энциклопедические виды // Доклады АН СССР. Сер. «В». 1931. № 3. С. 37—51.

<sup>59</sup> Р. П. Дмитриева. Четгы сборники XV в. как жанр // ТОДРЛ. Л., 1972. Т. 27. С. 178.

<sup>60</sup> Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 8.

нашем подходе. Первостепенное внимание при анализе сюжетов произведений будет обращено на характер художественного содержания и повествовательного развития их основных коллизий. Самое же проявление в фабульно-событийной среде содержательных противоречий, или коллизий, — это только первый, начальный, хотя и наиболее важный, глубинный этап сюжетного преобразования фабулы. На этой стадии сюжет еще недалеко уходит от фабульного состояния и, как правило, является инвариантом художественной структуры произведения, даже если оно существует в нескольких редакциях. В связи с этим различия между редакциями произведения мы будем учитывать только в тех случаях, когда они затрагивают глубинные сюжетные и жанровые структуры.

Вместе с понятиями сюжета и фабулы мы используем понятие *сюжетики* как системы сюжетов произведения. Введение этого понятия вызвано спецификой материала исследования. Древнерусское литературное произведение может включать не один, а несколько сюжетов, связанных фабульно или тематически. Это явление связано с одной существенной особенностью литературы Древней Руси — «принципом анфиладного построения» литературного произведения, как определяет его Д. С. Лихачев. Ученый пишет о «распространенности в древнерусской литературе компиляций, сводов, соединения и нанизывания сюжетов — иногда чисто механического. Произведения часто механически соединялись друг с другом, как соединялись в одну анфиладу отдельные помещения»<sup>61</sup>.

## 2. Романные сюжеты в житийной литературе

Вопросы взаимодействия эллинистического романа и жанров раннехристианской литературы вызывали внимание многих ученых. О романизации произведений византийской христианской литературы писал А. Н. Веселовский<sup>62</sup>. П. Безобразов посвятил «христианским романам» отдельную главу своего исследования византийской агиографии<sup>63</sup>. О. М. Фрейденберг раскрывала общие культовые корни и

---

<sup>61</sup> Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 253.

<sup>62</sup> А. Н. Веселовский. Из истории романа и повести: материалы и исследования. Греко-византийский период / Сб. Отд. русск. яз. и словесности Академии наук. СПб., 1886. Т. 40. № 2. С. 31.

<sup>63</sup> П. Безобразов. Византийские сказания. Ч. 1. Рассказы о мучениках. Юрьев, 1917. С. 236—285.

взаимосвязь поэтики эллинистического романа и христианских жанров деяний, житий, мучеников<sup>64</sup>. В контексте «типов античного романа» рассматривал житийный жанр М. М. Бахтин<sup>65</sup>.

В области изучения древнерусской литературы к переводным житиям с романскими сюжетами обращалась В. П. Адрианова-Перетц. Такие произведения исследовательница вслед за А. Н. Веселовским и П. Безобразовым называла «житиями-романами». В. П. Адрианова-Перетц так характеризовала их сюжетные особенности: «В условную форму идеализированной биографии святого вошли целые группы обычных в романе происшествий: путешествие по морю, буря, кораблекрушение, разлука близких, их спасение от смерти, встреча, узнавание. Как в романе, в житии обычно моря, страны, города, где разворачиваются приключения героев, лишены географической конкретности, но обилие мелких бытовых подробностей приближает к читателю идеализированный образ святого»<sup>66</sup>.

К «житиям-романам» исследовательница относила «житие и мучение» Евстафия Плакиды. Рассказ о непростой судьбе героя жития построен с использованием основных сюжетных мотивов эллинистического романа. Житие Алексея Божьего человека, по наблюдениям В. П. Адриановой-Перетц, также содержит «элементы светского романа»<sup>67</sup>. Повествование об Алексее опирается на мотивы разлуки, поисков, бури на море, узнавания и неузнавания.

---

<sup>64</sup> О. М. Фрейденберг. Евангелия — один из видов греческого романа // Атеист. 1930. № 59. С. 129—147; *Она же*. Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы. Л., 1936. С. 273—274, 278—281.

<sup>65</sup> М. М. Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 266—267; *Он же*. Роман воспитания и его значение в истории реализма // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 191.

<sup>66</sup> В. П. Адрианова-Перетц. Из истории переводной литературы Киевской Руси // Историко-филологические исследования. Сб. статей к 75-летию акад. Н. И. Конрада. М., 1967. С. 226. См. также: *Она же*. Сюжетное повествование в житийных памятниках XI—XIII вв. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 70—88.

<sup>67</sup> В. П. Адрианова-Перетц. Из истории переводной литературы Киевской Руси // Историко-филологические исследования. Сб. статей к 75-летию акад. Н. И. Конрада. М., 1967. С. 228.



Знакомство с подобными житиями, как указывала В. П. Адрианова-Перетц, «начинается в XI—XIV вв. и закрепляется в середине XVI в. включением их в Четьи Минеи митрополита Макария»<sup>68</sup>.

Традиция романного сюжетосложения проявилась и в других переводных агиографических произведениях, вошедших в состав Макарьевских Четых Миней, — таких как «Чудо» эдесских святых Гурия, Самона и Авива (помещено в Минеи под 15 ноября), житие Феодоры (11 сентября), Ефросинии (25 сентября), Андроника и Афанасии (9 октября), Иоанна Кущника (15 января), Ксенофонта и Марии (26 января), Мартиниана (13 февраля), Малха-пленника (11 апреля), «страдание» Феодоры и Дидима (28 мая).

Перед тем как обратиться к анализу сюжетики данных произведений, рассмотрим проблему отношения романного предмета изображения и авантюрного сюжета.

М. М. Бахтин писал о природе авантюры: «Авантюрный сюжет опирается не на то, что есть герой и какое место он занимает в жизни, а скорее на то, что он не есть и что с точки зрения уже наличной действительности не предрешиено и неожиданно». И далее: «Авантюрный сюжет не опирается на наличные и устойчивые положения — семейные, социальные, биографические, — он развивается вопреки им. Авантюрное положение — такое положение, в котором может очутиться всякий человек как человек»<sup>69</sup>.

Таким образом, по М. М. Бахтину, авантюрная ситуация характеризуется следующими признаками: 1) универсальностью по отношению к герою (в ней «может очутиться всякий человек как человек»); 2) избыточностью по отношению к жизненно и социально обусловленной («биографической») ситуации героя; 3) противопоставленностью биографической ситуации героя; 4) непредрешиенностью и неожиданностью, т. е. случайностью.

Последний признак авантюрной ситуации — ее случайность и неожиданность для героя — подчеркивал Б. А. Грифцов: «Словом “авантюра”, особенно словом “авантюрист, aventurier, aventurierro” современные люди обозначают поиски и искателя счастливой судьбы, удачи, всяческими средствами. Между тем первоначально слово

---

<sup>68</sup> В. П. Адрианова-Перетц. Сюжетное повествование в житийных памятниках XI—XIII вв. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 71.

<sup>69</sup> М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 139.

“авентура” значило: странное происшествие, причинно необъяснимое событие, нечто чудесное, внезапное, немотивированное»<sup>70</sup>.

Авантюрная сюжетная ситуация всегда противоречива. И противоречие авантюры — это противоречие героя как частного человека и внешних по отношению к герою сил и обстоятельств, случайных или навязанных ему чужой волей.

Важно увидеть потенциальный жанровый смысл авантюрного сюжета. Авантюра как неожиданное, незапланированное, избыточное происшествие (случившееся во зло или даже во благо героя) всегда нарушает установившееся, нормальное течение частной жизни героя и заставляет говорить о его личной судьбе. Таким образом, авантюрный сюжет по своему жанровому смыслу может являться сюжетом романым, если он выявляет и выстраивает события личной судьбы героя.

О жанрообразующей функции авантюры писал Д. С. Лихачев, характеризуя в книге «Человек в литературе Древней Руси» авантюренность произведений демократической литературы XVII в.: «Что такое личные приключения героя (Ерша, Саввы Грудцына, молодца из “Повести о Горе-Злочастии”, Фрола Скобева и т. д.) с точки зрения развития способов художественного обобщения в XVII в.? Приключения, если только они идут целой цепью, удачной для героя, или, напротив, неудачной для него, приоткрывают перед читателем жизненную судьбу героя»<sup>71</sup>.

Другим существенным моментом в системе нашего анализа является представление о житийном сюжете. При определении сущности житийного сюжета снова обратимся к работам М. М. Бахтина. «Житие совершается непосредственно в Божьем мире, — писал ученый. — Каждый момент жития изображается как имеющий значимость именно в нем; житие святого — в Боге значительная жизнь»<sup>72</sup>.

Ценностный план жития — как жизнь в приобщении к Богу — определяет два взаимосвязанных аспекта житийной коллизии. Первый аспект носит внутренний по отношению к герою, чисто духовный и нравственный характер. Это противоречие между мирской определенностью и мирским несовершенством натуры и личности святого — и его чистым духовным стремлением осуществить свою жизнь

---

<sup>70</sup> Б. А. Грифцов. Теория романа. М., 1927. С. 59.

<sup>71</sup> Д. С. Лихачев. Человек в литературе Древней Руси // Д. С. Лихачев. Избранные работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 3. С. 120.

<sup>72</sup> М. М. Бахтин. Автор и герой в эстетической деятельности // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 161.

как *житие*, как «в Боге значительную жизнь». Другой аспект — вспомогательный, внешний, затрагивающий обстоятельства святого. Это противоречие между устремленным к Богу святым — и силами, препятствующими святому в его устремлениях. Это может быть нечистая сила, собственно дьявол, но это могут быть и люди, противодействующие святому человеку (такова, в частности, сюжетная ситуация *мартирия*).

Органично сочетается с житийной коллизией мотив испытания святого — испытания его религиозной стойкости, крепости его веры, полноты его смирения. В большинстве случаев именно через мотив испытания житийный сюжет оказывается способным сопрягаться с сюжетом авантюрным, образовывать с ним временное и весьма неустойчивое, внутренне конфликтное сочетание.

Перейдем к анализу сюжетов.

Романизированные произведения из состава Макарьевских Четых Миней мы расположили в таком порядке, чтобы можно было проследить степени взаимодействия житийного и романного сюжетов — от преобладания в повествовании романного начала до напряженного конфликта между ним и житийным началом — и финального преодоления, снятия этого конфликта в пользу начала житийного.

В полной мере авантюрный романский сюжет развивается в житии Ксенофонта и Марии<sup>73</sup> и «Чюде об отроковице, сотворшемся святыми исповедниками Гурием, Самоном и Авивом»<sup>74</sup>.

В самом кратком виде изложим фабулы произведений.

Ксенофонт, константинопольский вельможа, отправил сыновей Иоанна и Аркадия в Финикию обучаться наукам. Корабль, на котором плыли отроки, настигла буря. Кораблекрушение разлучило братьев. В скорби друг о друге и потерянном доме они постриглись в монахи — Иоанн неподалеку от места кораблекрушения, Аркадий же —

---

<sup>73</sup> Помещено в кратком виде в Минеях Четых митрополита Макария (далее — ВМЧ) под 26 января (Иосиф, архим. Подробное оглавление Великих Четых Миней Всероссийского митрополита Макария. М., 1892 (далее — Иосиф. Подробное оглавление). Сентябрь — Февраль. Стлб. 419). На связь этого жития с традициями эллинистического романа обращал внимание А. Н. Веселовский. См. его исследование: *А. Н. Веселовский. Из истории романа и повести: материалы и исследования. Греко-византийский период / Сб. Отд. русск. яз. и словесности Академии наук. СПб., 1886, Т. 40. № 2. С. 46—48.*

<sup>74</sup> Помещено в ВМЧ под 15 ноября (Иосиф. Подробное оглавление. Сентябрь — Февраль. Стлб. 186).

близ Иерусалима, где его поначалу приютил некий святой старец. Слуга, посланный родителями на поиски сыновей, вернулся с горькой вестью об их гибели. Безутешные родители раздали имение и богатства нищим и отправились в Иерусалим к святым местам. В это время и Иоанн по поручению игумена пришел в святой город. Стараниями святого старца-прозорливца братья встретились и признали друг друга. Вскоре произошла и их встреча с родителями. Ксенофонт и Мария, вслед детям, ушли в монастыри.

Вторая история рассказывает о непростой судьбе девушки-христианки из малоазийского города Эдессы, взятой в жены воином-завоевателем и претерпевшей различные несчастья и беды — издевательства мужа, ненависть его родных, рабство, гибель своего ребенка, погребение заживо. Отчаявшейся женщине являются эдесские святые Гурий, Самон и Авив и переносят ее в родной город.

Сюжетику обеих историй объединяет ситуация благополучной развязки авантюр героев. Братья встречаются и по вопросам старца узнают друг друга, а родители находят сыновей — и все плачут от счастья. «Отроковица» чудесным образом переносится из могилы в родной город и встречается с матерью — «и объёмши друг друга, на многы часы пребыста плачущися»<sup>75</sup>.

Житийные сюжеты здесь развиты слабо и не препятствуют развитию и разрешению авантурных романтических сюжетов. Родители находят детей и на пике своего мирского счастья уходят в монастыри. В «Чюде о отроковице» житийная идея — по отношению к героине — вообще не развита. «Отроковица» — не житийный, а романтический герой. Она вообще не выходит из сферы мирской жизни и мирской судьбы.

Сложнее и напряженнее взаимодействуют авантурный и житийный сюжеты в повествованиях о Евстафии Плакиде и Малхепленнике.

В повествовании о Плакиде<sup>76</sup> житийный сюжет открывается событиями крещения героя. Евстафий, доблестный римский полководец, встречается на охоте чудесного оленя с крестом над рогами, — это сам Христос явился Плакиде в образе животного. Бог призывает уверовавшего воеводу креститься.

---

<sup>75</sup> Текст цитируется по изданию: Великие Минеи Четьи, собранные Всероссийским митрополитом Макарием. Ноябрь, дни 13—15. СПб., 1899. Стлб. 2057.

<sup>76</sup> Помещено в ВМЧ под 20 сентября (Иосиф. Подробное оглавление. Сентябрь — Февраль. Стлб. 48).

Житийная коллизия формируется в рамках эпизода о «глазе Божьем». Плакиде во время молитвы говорится свыше, что он страданиями и смирением должен доказать крепость своей веры. «Егда бо смиришися, прииду к тебе и устрою тя въ славе твоей первой»<sup>77</sup>. Таким образом, в житийном сюжете обозначается план должного: перед Плакидой как христианином открывается цель его земной жизни.

После того как завязка житийного сюжета сформирована, этот сюжет уступает место сюжету авантюрному. Здесь открывается, как писала В. П. Адрианова-Перетц, «настоящий роман приключений с обязательной для него композицией, но с истолкованием событий в житийной плане, — все это испытания веры Евстафия, его религиозной стойкости и терпения»<sup>78</sup>.

Плакида теряет положение в обществе, дом, богатство, семью, терпит различные лишения. Повествование развивается по традиционным сюжетным путям авантюры и приходит к счастливой развязке, когда после многих превратностей члены семьи Плакиды находят друг друга и вновь обретают мирское благополучие.

Однако в ценностной системе обрамляющего авантюру житийного сюжета мирское благополучие героев — итог авантюрной развязки — ничего не значит. В повествовании вновь актуализируется житийный сюжет, который приводит к окончательному крушению благополучия героев — но в пользу их будущей «небесной» жизни. Преемник императора Траяна, жестокий гонитель христиан, заставляет Евстафия поклониться языческим богам. Воевода отвечает отказом и открывает свое христианское вероисповедание, а затем стойко умирает вместе с семьей в мучениях. Так герой одерживает духовную победу над мучителем и доказывает истинность своей веры. Это окончательная, уже собственно житийная (точнее, маририйная) развязка произведения<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> Текст цитируется по изданию: Великие Минеи Четьи, собранные Всероссийским митрополитом Макарием. Сентябрь, дни 14—24. СПб., 1869. Стлб. 1286—1298.

<sup>78</sup> В. П. Адрианова-Перетц. Сюжетное повествование в житийных памятниках XI—XIII вв. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 73.

<sup>79</sup> С точки зрения системы агиографических жанров произведение содержит повествования двух жанров — собственно жития и маририя. Это отражено и в его названии: «Житие и мучение Евстафия Плакиды». Романизируется первое повествование — житие Евстафия.

Выражению житийной идеи служит и авантюрный сюжет «Сказания» о Малхе-пленнике<sup>80</sup>.

Краткая фабула произведения такова.

Родители принуждают Малха жениться, но юноша, храня целомудрие, уходит в монастырь. Спустя много лет Малх решает повидать родные места, навестить родителей. Вопреки воле старцев иннок покидает монастырь — и по дороге домой попадает в плен к сарацинам. В плену Малх выполняет черную работу, пасет овец. За усердие хозяин предлагает ему в жены рабыню-христианку. Целомудренный Малх отказывается от женитьбы, и тогда хозяин силой принуждает Малха вступить в брак. Пленница открывает Малху, что она также «целомудрена сущи». Супруги и дальше хранят целомудрие и пребывают в духовном братстве. Вскоре они решаются бежать из плена. На третий день беглецов настигает погоня. Они укрываются в пещере. Преследователей, бросившихся за ними, загрызает в пещере потревоженная львица. Добравшись до греческих городов, супруги-девственники прощаются и удаляются в монастыри.

Здесь мы снова сталкиваемся с ситуацией, когда авантюра важна не сама по себе, а как средство выражения житийного сюжета.

Житийное противоречие истории Малха заключается в том, что герой в угоду мирским привязанностям покинул монастырь и тем самым нарушил существенные условия монашеской «в Боге значительной жизни». Авантюрное противоречие сводится к тому, что герой попал в плен к сарацинам. При этом авантюрная идея служит житийной. Мирские несчастья героя, в трактовке жития, являются следствием дьявольских происков и легкомысленного небрежения ценностями иноческой жизни. Старцы, как могут, удерживают Малха от ухода из монастыря, а затем провожают его так, как будто хоронят. Покинув монастырь, герой отдает себя во власть мирской судьбы — или, в христианской трактовке, — во власть дьявола<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> Помещено в ВМЧ под 11 апреля (Иосиф. Подробное оглавление. Март — Август. Стлб. 76).

<sup>81</sup> Даже кратковременный уход из монастыря, совершенный житийным героем по личным побуждениям и в угоду мирским интересам, ведет к катастрофе в его монашеской жизни. Вне стен обители иннок попадает во власть мира, в его жизни происходит авантюрный поворот. Так, св. Феокиста, отправившись из обители в «соседнюю весь» навестить родную сестру, внезапно попадает в плен. Бежав впоследствии из плена, святая оставшиеся 35 лет жизни проводит отшельницей в диком лесу. (Помещено

Цепь злоключений Малха и рабыни-христианки замыкает типичная авантюрная развязка. Герои бегут из плена и, не без Божьей помощи, спасаются от преследователей.

Однако благополучная развязка и здесь не завершает повествования. Здесь можно видеть ту же схему отношений авантюрного и житийного сюжетов, что и в истории Плакиды. Авантюрная развязка оказывается несамостоятельной — она служит условием для разрешения житийного сюжета произведения. Житийное сюжетное противоречие разрешается, когда герои уходят в монастыри. Сначала герои спасаются физически (это развязка авантюры), а затем духовно (это развязка жития и произведения в целом).

Средством выражения житийного сюжета может выступать и отдельный авантюрный мотив.

В «страдании» Феодоры и Дидима<sup>82</sup> такими служебными приемами являются связанные мотивы переодевания и неузнавания. Феодора как упорствующая христианка была приговорена к казни. По повелению царя-гонителя веры к девушке в темницу пришли воины, чтобы обесчестить ее. Первым вошел Дидим, тайный христианин, с намерением выручить Феодору. Они обменялись платьем и таким образом девушка выбралась на свободу.

Своеобразны отношения житийного и авантюрного сюжетов в повествовании о Мартиниане<sup>83</sup>.

Мартиниан был прославившийся строгой жизнью отшельник. Против него ополчился дьявол и явился ему в образе змея. Святой молитвами прогнал нечистого. Тогда тот устроил Мартиниану испытание более серьезное. Блудница, назвавшись странницей, попросилась к отшельнику на ночлег и попыталась совратить его. Мартиниан встал в огонь и тем «охладил» себя. Под впечатлением подвига святого блудница ушла в монастырь. Блаженный же Мартиниан, чтобы не видеть больше женщин, обосновался на голой скале посреди моря. Дьявол и тут не оставил святого. Устроив бурю, нечистый направил проплывавший мимо корабль на скалы и разбил его. Спаслась только одна девушка, которую волны принесли на доске к святому. Отшель-

---

в кратком виде в ВМЧ под 9 ноября — см.: Иосиф. Подробное оглавление. Сентябрь — Февраль. Стлб. 143).

<sup>82</sup> Помещено в ВМЧ под 27 мая (Иосиф. Подробное оглавление. Март — Август. Стлб. 185).

<sup>83</sup> Помещено в ВМЧ под 13 февраля (Иосиф. Подробное оглавление. Сентябрь — Февраль. Стлб. 477).

ник спас ее, а сам — от искушения — бросился в море и поплыл неведомо куда. Святой, вне всяких сомнений, утонул бы, но тут в действие включились благие силы: по Божьему произволению плывущего подхватили дельфины и вынесли его к берегу.

Авантюра здесь, как и в повествованиях о Евстафии Плакиде и Малхе-пленнике, является средством выражения различных аспектов житийной идеи. Сначала дьявол поворачивает обстоятельства святого таким образом, что тот вынужден покинуть обжитое место. Но и посреди моря героя жития настигает авантюрный поворот событий. Святой бросается в море, полагаясь на волю волн. Или — на волю Божью. Здесь инициатива в развитии авантюрного сюжета переходит на сторону благих сил. Однако благополучная развязка авантюры и здесь не завершает произведения. История Мартиниана в конечном счете приходит к собственно житийной развязке. Святой выходит победителем из этого непростого — длиною в жизнь — состязания с дьяволом и умирает в Афинах как странствующий подвижник.

Обратимся к житию Галактиона и Епистимьи, помещенное в Макарьевских Минеях под 5 ноября<sup>84</sup>. О связи этого жития с романом Ахилла Татия «Левкиппа и Клитофонт» писал А. Н. Веселовский как о «примере особого, в своем роде исключительного взаимодействия греческого романа и аскетического жития»<sup>85</sup>. П. Безобразов также открывал этим произведением свой перечень «христианских романов» на том основании, что житие явилось прямым фабульным продолжением романа Татия<sup>86</sup>.

Герои романа Татия Левкиппа и Клитофонт предстают в житии бездетными супругами. Левкиппа становится христианкой. По ее молитвам у супругов рождается долгожданный сын — будущий святой Галактион. Когда юноше исполняется двадцать пять лет, отец женит его на Епистимье, дочери вельможи. Святой убеждает жену креститься; затем они раздают имущество бедным и удаляются в пустыню. Во время религиозных гонений Галактиона и Епистимью казнят.

---

<sup>84</sup> Иосиф. Подробное оглавление. Сентябрь — Февраль. Стлб. 133.

<sup>85</sup> А. Н. Веселовский. Из истории романа и повести: материалы и исследования. Греко-византийский период / Сб. Отд. русск. яз. и словесности Академии наук. СПб., 1886. Т. 40. № 2. С. 35.

<sup>86</sup> П. Безобразов. Византийские сказания. Ч. 1. Рассказы о мучениках. Юрьев, 1917. С. 236. См. также: А. Д. Алексидзе. Мир греческого рыцарского романа (XIII—XIV вв.). Тбилиси, 1979. С. 22.



Однако, несмотря на прямую фабульную связь с романом Татия, житие Галактиона и Епистимьи собственно романых сюжетных признаков не имеет. Это типичный для агиографической литературы рассказ о целомудренных супругах-мучениках. Сюжет жития в ценностном плане и, следовательно, в развязке абсолютно противоположен сюжету романа. Испытания, выпавшие на долю Левкиппы и Клитофонта, погружают героев в самую глубину мирского, житейского бытия. Напротив, религиозные подвиги Галактиона и Епистимьи символизируют выход за пределы мирской жизни — в пустыню, в мученичество, в святость и жизнь вечную. О противоположных смыслах сюжетов романа и жития писал А. Н. Веселовский: «На расстоянии одного поколения идеал *μοιχεια* (земной, чувственной любви. — И. С.) сменяется идеалом девственного воздержания»<sup>87</sup>.

Таким образом, связь романа Ахилла Татия и жития Галактиона и Епистимьи может быть рассмотрена с точки зрения не только истории литературы, но и исторической поэтики. Для последней это не просто фактическая связь текстов литературных произведений, но связь явлений, противоположных по своему жанровому значению.

Романные сюжеты могут развиваться в житиях не только в результате влияния иной жанровой традиции (в нашем случае — традиции эллинистического романа). Собственное, внутреннее сюжетное развитие жития также может приводить к существенным сдвигам в его жанровом состоянии.

Жития нередко рассказывают о том, что безусловный уход святого из мира в монастырь или пустыню глубоко и горько переживается его родными и близкими — матерью, отцом, женой, невестой. Вот что пишет по этому поводу В. П. Адрианова-Перетц: «Стойкость святого, покинувшего семью и обрекшего себя на лишения и страдания, не поддающегося ни мольбам, ни слезам близких и до конца выполняющего свой христианский долг, вызывала чувство преклонения перед его подвигом, но в то же время образы тоскующих в разлуке родных героя рождали не входившее в прямой замысел агиографа сочувствие к их страданиям»<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> А. Н. Веселовский. Из истории романа и повести: материалы и исследования. Греко-византийский период / Сб. Отд. русск. яз. и словесности Академии наук. СПб., 1886. Т. 40. № 2. С. 36.

<sup>88</sup> В. П. Адрианова-Перетц. Сюжетное повествование в житийных памятниках XI—XIII вв. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 69.

Так, св. Симеон-столпник в юношестве ушел из дома, оставив родителей в безутешном горе<sup>89</sup>.

Неуклонно следуя по пути святости, герой жития вносит в жизнь родных неожиданные и жестокие нарушения. Святой «переламывает» эти жизни и в них начинают просвечивать элементы судьбы — судьбы личной и несчастливой.

Тем самым житийное повествование отягощается романским по своему жанровому смыслу противоречием частной жизни героя и его личной судьбы — только не главного героя, святого, а стоящего за ним близкого человека. Вот из этого сюжетного противоречия и может развиваться вторая, романский план житийного повествования. Это обычно едва заметный, иногда же глубокий и отчетливый рассказ о несчастливой, несбывшейся жизни мирского человека, стоявшего рядом со святым угодником.

Показательна в этом отношении картина жанровых сдвигов, наблюдаемых в житиях Алексея человека Божьего, Иоанна Кущника, Феодоры.

В. П. Адрианова-Перетц отмечала наличие в житии Алексея сюжетных приемов эллинистического романа<sup>90</sup>. Произведение включает ряд типичных авантурных мотивов: тайный уход героя из родного дома; путешествие; буря на море, поворачивающая события против запланированного курса; неузнавание героя родными и неожиданное узнавание его в развязке. Эти мотивы здесь являются в известной мере служебными, формальными, поскольку обеспечивают должное развитие житийного сюжета<sup>91</sup>, позволяют предельно ярко развернуть-

---

<sup>89</sup> Житие Симеона-столпника помещено в ВМЧ под 1 сентября (Иосиф. Подробное оглавление. Сентябрь — Февраль. Стлб. 5).

<sup>90</sup> В. П. Адрианова-Перетц. Из истории переводной литературы Киевской Руси // Историко-филологические исследования: Сб. статей к 75-летию акад. Н. И. Конрада. М., 1967. С. 228. Житие помещено в ВМЧ под 17 марта (Иосиф. Подробное оглавление. Март — Август. Стлб. 28). Текст жития в редакции ВМЧ издан в кн.: В. П. Адрианова. Житие Алексея человека Божия в древней русской литературе и народной словесности. Пг., 1917. С. 484—490.

<sup>91</sup> Особенно прочно вошел в состав связующих сюжетных приемов жития мотив путешествия по морю. Так, св. Ксения, не желая выходить замуж, села на корабль и уплыла на необитаемый остров (Житие св. Ксении в кратком виде помещено в ВМЧ под 24 января — см.: Иосиф. Подробное оглавление. Сентябрь — Февраль. Стлб. 412). Другой пример: мать св. отрока Каллиопа, спасая сына от гонителей веры, отправила его на корабле

ся основной идее жития — идее полного отказа святого от ценностей и благ мирской жизни во имя жизни в Боге. Но сам герой, при всей внешней авантюристности своих обстоятельств, конечно же, не является романтным героем. Алексей — типичный житийный герой, святой<sup>92</sup>.

Вместе с тем в произведении сквозь житийный сюжет Алексея проступает и собственно романное сюжетное начало, которое затрагивает не только систему событий, но и систему героев. Романное содержание обнаруживают образы второстепенных героев жития — родных Алексея. Вот как житие Алексея в редакции Макарьевских Миней<sup>93</sup> рассказывает о горе матери святого: «Мати же его от дня брачного, егда искавше его и не обретоша, вшедши в ложницу свою отверъзе оконце мало възглавии себе (...) и припаде к оконцу и пославши вретиче и попелом посыпа на земли и беаше ту повергшися ница и моляшеся Господу Богу глаголющи, яко не имам възстати от земля сея дондеже уведу о иночяде моем сыну, что бысть камо ся де»<sup>94</sup>.

Неоднозначно в жанровом отношении развивается сюжет жития Иоанна Кушника<sup>95</sup>. Иоанн тайно покинул дом и постригся в монастыре. Спустя шесть лет по благословию игумена святой вернулся и много лет жил на подаяния у стен родительского дома. Безутешные родители подавали своему сыну и не узнавали его. Умирая в нищете и болезнях, Иоанн призвал родителей и открылся им.

В обоих житиях герои выступают в роли своеобразных факторов личной судьбы своих близких и разрушают благополучие их жизни.

Переходим к житию св. Феодоры<sup>96</sup>. Это житие также рассматривала В. П. Адрианова-Перетц. После рассказа о прегрешении Феодоры повествование, как писала исследовательница, «идет по двум линиям: описываются самые суровые испытания, которым подвергает себя

---

на чужбину («Страсть» святого мученика Каллиопия помещена в ВМЧ под 7 апреля — см.: Иосиф. Подробное оглавление. Март — Август. Стлб. 71).

<sup>92</sup> В. П. Адрианова. Житие Алексея человека Божьего в древней русской литературе и народной словесности. Пг., 1917. С. 127—144.

<sup>93</sup> См.: Там же. С. 69—126.

<sup>94</sup> Там же. С. 486.

<sup>95</sup> Житие помещено в ВМЧ под 15 января (Иосиф. Подробное оглавление. Сентябрь — Февраль. Стлб. 401). На сюжетное сходство житий Алексея и Иоанна обращала внимание В. П. Адрианова-Перетц (Житие Алексея человека Божьего в древней русской литературе и народной словесности. Пг., 1917. С. 72—73, 130).

<sup>96</sup> Помещено в ВМЧ под 11 сентября (Иосиф. Подробное оглавление. Сентябрь — Февраль. Стлб. 29).

раскаившаяся Феодора, ушедшая навсегда из дому, и горе оставленного супруга, который до конца остается верен своей любви»<sup>97</sup>.

Разделение повествования на «две линии» означает, что в произведении формируются два сопряженных, параллельно развивающихся сюжета — житийный сюжет Феодоры и романнный сюжет ее супруга. Эти сюжеты, как и в предыдущих случаях, противоположны в ценностном отношении. Житийным сюжетом движет нравственное противоречие героини. Феодора согрешила и должна пройти через покаяние, искупить грех. Этот сюжет ориентирован на ценности высшей, небесной жизни. В основе романного сюжета лежит знакомое нам противоречие частной жизни и личной судьбы героя: муж потерял любимую жену и должен найти ее, чтобы вернуть свою жизнь в сложившуюся колею семейного благополучия. Этот сюжет ориентирован на ценности мирской жизни.

Два противоположных в своих ценностных ориентациях сюжета не могут в равной мере успешно развиваться в рамках единого повествования. Житийный сюжет Феодоры приходит к развязке за счет романного сюжета ее супруга. Героиня проходит через искупление и становится святой; герой остается несчастным — счастливой развязки для него не наступает.

Взаимодействие житийного и романного сюжетов, приводящее к заметной модификации жанра, характерно и для жития св. Ефросинии<sup>98</sup>.

«Бысть муж в Александреи граде богат зело и честен, имя ему Пафнутий»<sup>99</sup>. И жену Пафнутий «поял подобну себе». Долгое время у супругов не было детей, и только благодаря молитвам и пожертвованиям в монастырь у них родилась дочь Ефросиния. «Бысть же дева от плода молитвеннаго», и потому была она мудра и красива, и слава о ней «бысть по всему граду». Набожная девушка под впечатлением бесед с монахами решила удалиться в монастырь. Опасаясь отцовского несогласия, Ефросиния облачилась в мужскую одежду и тайно покинула дом. Под именем отрока Смарагда девушка постриглась в мужском монастыре близ Александрии — в том самом, который так

---

<sup>97</sup> В. П. Адрианова-Перетц. Сюжетное повествование в житийных памятниках XI—XIII вв. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 76.

<sup>98</sup> Помещено в ВМЧ под 25 сентября (Иосиф. Подробное оглавление. Сентябрь — Февраль. Стлб. 53).

<sup>99</sup> Текст цитируется по изданию: Великие Минеи Четьи, собранные Всероссийским митрополитом Макарием. Сентябрь, дни 25—30. СПб., 1883. Стлб. 1396—1404.

часто посещал ее боголюбивый отец. Молитвами и постом инок Смарагд заслужил в монастыре всеобщее уважение. Пафнутий долго и безуспешно искал дочь. В своем горе отец не раз посещал монастырь и находил утешение в беседах с иноком Смарагдом. При этом Пафнутий и не подозревал, что разговаривает с дочерью — «понеже доброта ее увянула бяше от многого воздержания». Так прошло восемнадцать лет. Ефросиния «разболелся болезнию» и перед смертью открылась отцу. После смерти Ефросинии Пафнутий раздал имение и богатство церквам и нищим, а сам остался в монастыре в келии дочери.

Девушка родилась по молитвам родителей и монахов и потому не принадлежит вполне мирской жизни. Она должна стать Христовой невестой. В ощущении своего предназначения и под впечатлением бесед с монахами Ефросиния отказывается от замужества и уходит в монастырь. Такова в общих чертах схема житийного сюжета.

Романный сюжет представлен историей отца девушки Пафнутия, который теряет любимую дочь и остается одиноким и несчастным. Житийный и романнный сюжеты скреплены в повествовании авантурными приемами переодевания и неузнавания героини.

Житийный сюжет здесь также разрешается за счет романного — неузнанная Ефросиния всю жизнь проводит в монашеской келии и реализует свою высшую жизненную цель. А Пафнутий на всю жизнь остается несчастным и безутешным.

Обратим внимание на то, что агиографы все же находят пути преодоления неразрешенности романнных сюжетов, развивающихся в среде сюжетов житийных и противоречащих общей ценностной ориентации жития. Романное противоречие судьбы и жизни преодолевает сам герой. Так, в житии Ефросинии Пафнутий смиряется с окончательной потерей дочери и сам удаляется в монастырь, в келию Ефросинии. Герой отказывается от жизни в миру, а значит, становится выше своей личной мирской судьбы. Таким же образом заканчивает свою жизнь в монастыре и супруг Феодоры.

Вообще, полный и безусловный отказ героя от жизни в миру ведет его к освобождению от несчастливой личной судьбы. Не случайно в том же направлении развивается сюжет внешне далекого от рассматриваемых произведений, но также романного по своему жанровому значению произведения XVII в. — «Повести о Горе-Злочастии»: «молодец» укрывается в монастыре от преследований горькой судьбы<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> См.: Д. С. Лихачев. Жизнь человека в представлении неизвестного автора XVII века // Повесть о Горе-Злочастии. М., 1985. С. 98.

Преодоление романного сюжетного противоречия находим и в житии Андроника и Афанасии<sup>101</sup>.

В Антиохии жили некий Андроник, «художеством златопродавец», и жена его Афанасия, «дщерь некоего среброкузнец»<sup>102</sup>. Супруги имели сына Ивана и дочь Марью. Однажды, придя с заутрени, Андроник и Афанасия обнаружили детей в тяжелой лихорадке. К вечеру дети умерли. Афанасия от горя «хотяше удавити себе, глаголющи: с чады своими да умру и аз». Оставив дом и «имение», супруги уходят в Александрию на поклон святым, а затем удаляются в монастыри и, казалось бы, расстаются навсегда. Однако случай вновь сводит героев вместе, и самым незаурядным образом. Прошло двенадцать лет. Андроник отправился к святым местам и в Египте встретил Афанасию. Муж не узнал жену, бывшую в мужском одеянии и «увядшую сущую воздержанием». Она же узнала Андроника — «познавши убо голубица супруга своего, тот бо не позна сию». Афанасия предложила Андронику идти в Иерусалим вместе. А после, вернувшись, монахи стали жить в одной келии. Так прошло еще восемнадцать лет. Умирая, Афанасия оставила у своего изголовья «написание». Прочитав его, «позна отец Андроник, яко жена его бе». Вскоре умер и он. Старца погребли рядом с супругой.

Мирское благополучие супругов внезапно рушится — умирают их дети. В сюжете жития образуется напряженное романное противоречие: благополучную семейную жизнь Андроника и Афанасии разламывает злополучная судьба. Горе родителей не знает пределов, и Афанасия едва не накладывает на себя руки. Несчастную мать останавливает утешением и убеждением некий святой старец, чудесным образом появившийся перед женщиной в церкви.

Далее в житии происходит сюжетный перелом. Неразрешимое в миру романное противоречие судьбы и жизни героев преодолевается ими в житийном духе. Герои отказываются от жизни в супружестве и в миру, прощаются и удаляются в монастыри.

Любопытно отметить последующее развитие авантюры уже в рамках собственно житийного сюжета. Спустя много лет герои по воле случая снова встречаются, и при этом герой не узнает героиню. Мы находим здесь то же сочетание авантурных мотивов, что и в жи-

---

<sup>101</sup> Помещено в ВМЧ под 9 октября (Иосиф. Подробное оглавление. Сентябрь — Февраль. Стлб. 90).

<sup>102</sup> Текст цитируется по изданию: Великие Минеи Четьи, собранные Всероссийским митрополитом Макарием. Октябрь, дни 4—18. СПб., 1874. Стлб. 887—893.

тии Ефросинии: случайная встреча, переодевание героини и перемены в ее внешнем облике, неузнавание. Узнавание же происходит после смерти героини. Но если в житии Ефросинии авантюра была конструктивно необходима, поскольку связывала два ценностно противоположных сюжета и не позволяла им конфликтовать (через мотив неузнавания), то в житии Андроника и Афанасии авантюра избыточна. Она не может затронуть личных судеб героев по той причине, что герои уже не имеют судьбы как таковой, они находятся уже за гранью конфликтов судьбы и жизни.

На закономерный, общий характер зарождения романного сюжета несчастливой судьбы героя в житийном повествовании указывает факт возникновения такого сюжета не только в системе переводных житий, но и в одном из старших житий собственно русской традиции — в житии Феодосия Печерского<sup>103</sup>.

Вопреки воле матери Феодосий, как повествует житие, носит «худую» одежду, трудится в поле, печет просфоры, носит вериги, неоднократно покидает дом. Мать отчаянно сопротивляется попыткам юноши встать на путь смирения. Вся жизнь этой женщины — в сыне и его мирском будущем — будущем богатого землевладельца, хозяина. Однако юноша непоколебим. Без сожаления отказываясь от жизни в миру, святой ломает и жизнь матери. Он постригается в Киеве у преподобного Антония, живущего в пещере. Мать четыре года не может разыскать сына и плачет по нему, как по мертвому. В конце концов распросы и слухи доводят ее до пещеры Антония. Феодосий наотрез отказывается повидаться с матерью. Она добивается встречи только через угрозы покончить с собой. На просьбы вернуться домой Феодосий не отвечает и призывает мать постричься в каком-либо из женских монастырей Киева. Пострижением героини и заканчивается эта непростая история отношений матери и сына.

Неслучайно И. П. Еремин назвал эту историю «романом» в житии, осторожно поставив термин в кавычки<sup>104</sup>. Собственно романном героем здесь является, конечно, не святой, а его несчастная мать, — волевая, властная женщина вначале и сломленная, отрешенная от мира постриженница в финале<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup> Помещено в ВМЧ под 3 мая (Июсиф. Подробное оглавление. Март — Август. Стлб. 140).

<sup>104</sup> *И. П. Еремин*. Лекции и статьи по истории древней русской литературы. Л., 1987. С. 31.

<sup>105</sup> Подобные сюжетные осложнения находим и в корпусе переводных житий ВМЧ. Святой Федор Сикеот, будучи отроком, ходил по ночам в цер-

Заметим, что и в житии Феодосия разлад, внесенный в повествование романным сюжетом, формально снимается через мотив пострижения матери святого.

Подытожим сделанные наблюдения. В числе переводных житий, представленных в Макарьевских Четых Минеях, есть произведения, еще недалеко ушедшие от повествовательных традиций эллинистического романа. Это житие Ксенофонта и Марии (помещено в Великие Минеи Четьи под 26 января) и рассказ о чуде, сотворенном святыми Гурием, Самоном и Авивом (15 ноября). В этих произведениях в полной мере представлен авантурный сюжет. Авантюра здесь несет самостоятельное романное значение, развивается и достигает своей закономерной благополучной развязки.

В другой группе произведений авантюра теряет сюжетную самостоятельность и выступает в качестве событийной формы собственно житийного сюжета. Авантюра здесь способствует развитию житийного сюжета, поскольку вырывает героя из сферы благополучного мирского существования и проводит его через различные перипетии, которые в свете житийной идеи оборачиваются испытаниями веры героя. Однако, непосредственно включаясь в выражение житийной идеи, авантюра неизбежно начинает конфликтовать с житийным сюжетом. Дело в том, что авантурный и житийный сюжеты в целом наделены противоположными ценностными значениями<sup>106</sup>. Закономерные, типичные развязки житийного и авантурного сюжета противоречат друг другу. Развязка авантурного сюжета сводится к восстановлению утраченного мирского благополучия героя. Житийная развязка, напротив, предполагает полный отказ и уход героя от благ и ценностей

---

ковь св. Георгия. Мать разыскивала сына, в гневе тащила его за волосы домой и подвергала различным наказаниям. (Житие Феодора Сикеота помещено в кратком виде в ВМЧ под 22 апреля (Иосиф. Подробное оглавление. Март — Август. Стлб. 91)). Другой Феодор — Освященный — также тайно ушел из дома в монастырь. Мать разыскала сына и хотела увидеть его и уговорить вернуться домой. Феодор отказался от встречи с матерью. Тогда она сама осталась в соседнем девичьем монастыре, рассуждая так: «Если захочет Бог, увижу сына моего». (Житие в кратком виде помещено в ВМЧ под 15 мая (см.: Иосиф. Подробное оглавление. Март — Август. Стлб. 163)).

<sup>106</sup> «В Божьем мире, на Божьей земле и под Божьим небом, где протекает житие, авантурная ценность (...) невозможна» (М. М. Бахтин. Автор и герой в эстетической деятельности // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 139).



мирской жизни — во имя жизни в Боге. Поэтому житийное повествование, достигая авантюрной развязки, отрицает ее, не заканчивает на ней своего развития и движется далее — к собственной развязке. Так строится повествование в житиях Евстафия Плакиды (20 сентября), Малха-пленника (11 апреля), Мартиниана (27 мая).

В житиях может развиваться романнный сюжет иного содержательного типа, чем авантюра, отвечающая повествовательным традициям эллинистического романа. Это рассказ о несчастливой судьбе человека, стоявшего в мирской жизни рядом со святым подвижником. Такой побочный, как бы самопроизвольно возникающий в житии романнный сюжет героя несчастливой личной судьбы также оказывается противоположным собственно житийному сюжету в ценностном плане. Житийный сюжет снова развивается за счет романного, и тот остается без развязки: родные и близкие святого навсегда теряют его — а вместе с ним и свое жизненное благополучие, мирское счастье.

Романнные сюжеты подобного содержательного типа развиваются в житиях Алексея Божьего человека (17 марта), Иоанна Кущника (15 января), Феодоры (11 сентября), Ефросинии (25 сентября), Андроника и Афанасии (9 октября), русского святого Феодосия Печерского (последний факт указывает на общую закономерность зарождения в житийном повествовании романного сюжета с характерным героем несчастливой личной судьбы).

И все же в целом трагическая неразрешенность романного сюжета (и судьбы его героя) в житийной традиции преодолевается. Романнный герой сам разрешает противоречие своей жизни и своей судьбы. Он удаляется в монастырь и тем самым перестает быть романнным героем, потому что разрывает непростую, противоречивую связь со своей мирской и личной судьбой. Таким образом житийное повествование устраняет свою внутреннюю сюжетную и жанровую противоречивость и приходит к финальной ценностной гармонии. Таковы в своем сюжетном развитии жития Феодоры, Ефросинии, Андроника и Афанасии, Феодосия Печерского.

В контексте «типов античного романа» рассматривал житийный жанр М. М. Бахтин. Исследователь писал о «кризисном типе» изображения «целого человеческого жизни»<sup>107</sup>. Ученый находил этот тип в «Метаморфозах» Апулея («здесь нет становления в точном смысле,

---

<sup>107</sup> М. М. Бахтин. *Формы времени и хронотопа в романе // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 266.*

но есть кризис и перерождение»<sup>108</sup>) и проводил аналогию с житиями, построенными по схеме: прегрешение героя, кризис, раскаяние и перерождение, искупление греха. В рассмотренных произведениях по такой схеме построен, в частности, житийный сюжет Феодоры.

Выше мы пытались показать, что в житийном сюжете «кризис и перерождение» героя приводят его к полному, безусловному отказу от личной судьбы и уходу от жизни в миру — счастливой ли, несчастной, или греховной, — в сферу духовного и вне-личного бытия. Прибегая к бахтинской терминологии, можно сказать, что переродившийся герой попадает в принципиально иной, нероманный хронотоп монашеской келии, «печеры», «столпа», «пустыни», выстроенный в существенно отличных от романа временных, пространственных, смысловых и ценностных плоскостях. И сам переродившийся герой жития — это уже не романский герой как частный человек, предоставленный по большей мере самому себе, а человек приобщенный — к вере, к церкви, к традициям аскезы и подвижничества, к монастырскому уставу и монашеской братии. Поэтому «кризисные жития», как их называл М. М. Бахтин, сами по себе не развивают романских сюжетов, если под последними понимать противоречивую историю личной судьбы героя как частного человека. Более того, как было показано выше, по своему ценностному смыслу жития как таковые в полной мере антироманны, противоположны романской ценностной системе, и они «зглушают» подлинники романские сюжеты, если те оказываются рядом с ними в системе одного произведения.

Если говорить о подобии сюжетной схематики «кризисного жития» и романа метаморфоз, то и здесь в жанровом отношении более существенны различия, нежели сходства. Собственно житие начинается именно с перерождения героя, тогда как собственно роман перерождением героя заканчивается. Для романа кризисное перерождение героя есть уже его финал — так у Апулея, но так и в современном романе — например, в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского. Не случайно самое событие перерождения Раскольникова заключено в эпилоге романа, т. е., по существу, символизирует уже выход за пределы романского сюжета. То, что после перерождения, — это уже «новая история, история постепенного обновления человека», — такими словами завершается книга.

\* \* \*

---

<sup>108</sup> М. М. Бахтин. *Формы времени и хронотопа в романе // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 266.*

Анализ романских сюжетов Макарьевских Четых Миней был бы неполным без обращения к «Повести о Варлааме и Иоасафе»<sup>109</sup>.

В XIX в. и в первой половине XX в. при характеристике жанра «Повести» исследователи обращали внимание на ее романную сторону. А. Н. Пыпин, А. Н. Веселовский, И. Франко определяли «Повесть о Варлааме и Иоасафе» как «духовный роман»<sup>110</sup>. П. В. Владимиров в своем курсе древнерусской литературы называл произведение «одним из популярнейших романов древности»<sup>111</sup>. А. С. Орлов писал о «Повести» как о «религиозном романе» с «включенными в его рамку притчами и анекдотами»<sup>112</sup>.

В современной научной литературе в определениях жанра «Повести о Варлааме и Иоасафе» подчеркиваются ее житийная и назидательная стороны. О. В. Творогов определяет произведение как «нравоучительную повесть»<sup>113</sup>. И. Н. Лебедева, детально исследовавшая рукописную историю «Повести» в древнерусской литературе, характеризует ее жанр преимущественно с функциональной стороны. «Повесть», по ее словам, «воспринималась и как вымысел, и как жизнеописание реально существовавших подвижников, т. е. как произведение агиографического жанра, как житие»<sup>114</sup>. Далее И. Н. Лебедева останавливается на формуле, выявленной из названия самого произведения в его греческой версии: «душеполезная повесть»<sup>115</sup>.

Представляется, что обе точки зрения на жанр «Повести о Варлааме и Иоасафе» верны — но каждая только отчасти. Произведе-

---

<sup>109</sup> «Повесть о Варлааме и Иоасафе» помещена в ВМЧ под 17 ноября (Иосиф. Подробное оглавление. Сентябрь — Февраль. Стлб. 188—190).

<sup>110</sup> А. Н. Пыпин. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1859. С. 124; А. Н. Веселовский. Повести // История русской словесности А. Галахова. М., 1894. Т. 1. С. 422; И. Франко. Варлаам і Иоасаф — старохристиянський духовний роман і його літературна історія. Львов, 1895—1897.

<sup>111</sup> П. В. Владимиров. Древняя русская литература Киевского периода XI—XIII веков. Киев, 1900. С. 103.

<sup>112</sup> А. С. Орлов. Переводные повести феодальной Руси и Московского государства XII—XVII веков. Л., 1934. С. 69.

<sup>113</sup> О. А. Белоброва, О. В. Творогов. Переводная беллетристика XI—XIII вв. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 143.

<sup>114</sup> Повесть о Варлааме и Иоасафе / Подгот. текста, исслед. и коммент. И. Н. Лебедевой. Л., 1985 (далее — Повесть о Варлааме и Иоасафе). С. 30.

<sup>115</sup> Там же. С. 31.

ние объединяет в себе черты и романа, и жития, и наделено при этом ярко выраженной учительной тенденцией. Мысль о принципиальной неоднородности жанра произведения в свое время формулировал М. Н. Сперанский, писавший о нем как о «средневековой романической повести в форме жития»<sup>116</sup>.

«Повесть о Варлааме и Иоасафе» не является сложившимся и однозначным в жанровом отношении произведением. Жанровое состояние «Повести» характеризуется целым рядом качественно различных начал, в том числе романским и житийным. Эти жанровые начала возникают и развиваются в процессе разворачивания сюжетики «Повести», вступают во взаимодействие и образуют подвижную и во многом противоречивую систему.

«Повесть» открывается историей, рассказывающей о гонениях Авенира на христиан. В рамках этой истории формируется одно из основных сюжетных противоречий произведения. Это религиозное противоречие царя-язычника и его подданных-христиан.

Новая религия неудержимо распространялась в стране Авенира и многие уверовавшие подданные уходили в монахи и отшельники. Даже один из ближайших советников царя стал монахом. В ответ разгневанный Авенир открыл гонения на христиан и повелел мучить каждого христианина, пока тот не отречется от своей веры.

Противоречие Авенира и христиан носит глобальный характер, поскольку охватывает масштабы целой страны: противостоящими сторонами выступают институт власти и значительная часть народа. При этом в своем жанровом смысле данное противоречие подобно сюжетному противоречию мученика. Соответственно, и история гонений, движущим началом которой является это противоречие, приобретает жанровые черты мученичества.

Итак, «Повесть о Варлааме и Иоасафе» открывается сюжетом религиозных гонений и мученичества. Мученическая тема проходит через все повествование произведения. Этой теме посвящены многие существенные по своей значимости истории «Повести» — такие как история о царском приближенном, ставшем пустынножителем, история о рождении Иоасафа и предсказаниях его судьбы, история о сожженных монахах, о розысках Варлаама и др.

Однако в истории гонений обозначается и другое, совершенно отличное по жанровому содержанию и характеру противоречие частной

---

<sup>116</sup> М. Н. Сперанский. История романа и повести до XVIII века. М., 1911. С. 92.

жизни и личной судьбы Авенира. Царю не судьба иметь детей, и это обстоятельство ввергает его в глубокую печаль. Это значит, что с самого начала в «Повести», наряду с мученическим сюжетом, формируется сюжет принципиально иного жанрового значения — романский. Этот сюжет сначала развивается независимо от мученического, ориентирован на Авенира и изображает своего героя как мирского и частного человека вне сферы общественных отношений и конфликтов — но в сфере его личной судьбы. С появлением в повествовании фигуры царевича Иоасафа глобальный мученический сюжет и локальный — частный, личный — романский сюжет вступают во взаимодействие. Это происходит следующим образом.

По мере развертывания сюжетности «Повести» мученическое противоречие Авенира и христиан «Индийского царства» приобретает все более явственную личную окраску. Вторая история «Повести» рассказывает о военачальнике и друге царя, ставшем пустынножителем. Здесь распространяющееся христианство уже непосредственно затрагивает Авенира. И вполне личное мученическое противоречие становится в следующей, ключевой истории «Повести», рассказывающей о рождении у Авенира сына и предсказаниях его судьбы. Сначала христианство и идея отшельничества лишили царя многих верных слуг и друга, теперь грозят увлечь и единственного сына. Противоречие Авенира и христиан в конце концов касается личной судьбы царя, поскольку захватывает в свою сферу его сына. Судьба детей — это и судьба их родителей, и поэтому мы вправе утверждать, что романское противоречие жизни и судьбы вновь вырастает перед Авениром. В установившуюся было жизнь царя снова вторгается судьба как неотвратимая угроза потери долгожданного сына. Здесь оба сюжетные противоречия «Повести» — мученическое и собственно романское — практически сплавляются в одно целое: Авенир пытается удержать сына в сфере мирской жизни, сохранить его как своего наследника и преемника, и по этой причине не только изолирует его от внешнего мира, но и в очередной раз устраивает беспощадные гонения на христиан.

Обратим внимание на явно авантюристический характер положения Иоасафа, находящегося в изоляции, взаперти. Эта ситуация по своему сюжетному значению мало чем отличается от ситуаций заключения, тюрьмы, плена, неволи, какие можно в избытке найти в собственно авантюристических сюжетах. Авенир авантюризирует сюжетную ситуацию Иоасафа — и это соответствующим образом влияет на дальнейшее сюжетное развитие «Повести». Мы имеем в виду то обстоятельство, что и Варлаам вынужден проникнуть к царевичу неизвестным — под видом купца. Это также вполне авантюристический сюжетный поворот.

Следующая ключевая по смыслу история «Повести» рассказывает об открытиях и разочарованиях Иоасафа.

Юноша упрямил отца отпускать его из дворца. Во время одной из прогулок Иоасаф по недосмотру слуг повстречал двух увечных — слепого и прокаженного. Таким образом царевич узнал о болезнях и сильно опечалился. В другой раз Иоасаф встретил глубокого старца и узнал о существовании смерти. В результате царевич разуверился в жизни, утратил ее смысл.

Иоасафа перестает устраивать окружающий мир, поскольку этот мир несет в себе скорби и печали. Но при этом герой не имеет представления о том, каким должен быть мир, или что должно быть вместо этого несовершенного мира. Здесь, собственно, не возникает содержательного противоречия, поскольку не обозначен план должного. Царевич оказывается в ситуации не противоречия, а тупика — психологического и нравственного. Из этого тупика Иоасафа и выводит христианский подвижник Варлаам.

С приходом Варлаама в «Повести» начинается житийный сюжет. Противоречие житийного сюжета, первоначально представленного одним Варлаамом, следующее: царевич (Божий избранник) разочарован в жизни и находится в нравственном тупике — святой отшельник должен помочь ему обрести истинное знание о мире и веру как путь, выход из жизненного тупика. Варлаам обращает Иоасафа в христианство. Царевич обретает смысл и цель — теперь уже «в Боге значительной жизни». Он стремится, подобно учителю, стать пустынноником. Тем самым образ Иоасафа также наполняется собственно житийным содержанием. Герой становится субъектом нового — житийного противоречия: он намерен удалиться в пустыню и посвятить себя аскетическим подвигам, но этому препятствует его отец.

Житийное противоречие в дальнейшем полностью определяет путь Иоасафа: царевич теперь принадлежит мирской жизни (и отцу) только внешне, физически. Духом он устремлен к Богу. А это значит, что герой выходит из сферы притяжения мирской жизни. Теперь это житийный герой, наряду с Варлаамом. Испытания словом (убеждения языческого жреца Февды), роскошью и женской красотой в свете устремлений царевича предстают в качестве житийных сцен искушения святого.

Таким образом, к моменту ухода Варлаама в пустыню в «Повести» в полной мере раскрываются три основных и различных по своему жанровому значению конфликта:

*мартирийный* (гонитель-язычник Авенир и его подданные-христиане);

*романный* (конфликт частной жизни и личной судьбы Авенира — судьбы отца, вбирающей в себя, как бы «с обратным знаком», и судьбу сына);

*житийный* (подвижник Варлаам, обращающий Иоасафа, и противостоящий святому Авениру; обращенный Иоасаф, стремящийся к подвижничеству, и противостоящий ему Авениру).

Мартирийный конфликт «Повести» вновь обостряется в истории розысков Варлаама. Воспитатель Иоасафа Зардан признался царю, что не смог уберечь царевича от христианской проповеди. Разгневанный Авенир приказал найти Варлаама и под угрозой казни заставить его отречься от христианства на глазах у царевича. Слуги не смогли разыскать старца и привели к царю на допрос христиан-пустынников. Царь велел мучить их, а затем допрашивал о Варлааме. Здесь повествование в полной мере принимает жанровую форму мучения: в сцену допроса включено характерное для этого жанра прение о вере. Старцы ничего не сказали царю о Варлааме, были мучимы и казнены — в полном соответствии с сюжетным каноном жанра.

Перелом в развитии мартирийного сюжета «Повести» намечается в истории, рассказывающей о диспуте язычников и христиан и обращении языческого мудреца Нахора в христианскую веру. Христианская идея здесь торжествует: чудесным образом язычников опровергает не кто иной, как сам Нахор — мудрейший из жрецов.

Житийный сюжет получает максимальное выражение в истории искушения царевича женской красотой. Иоасаф, вопреки ухищрениям жреца Февды, выходит победителем из этой борьбы духа и соблазнов. В дальнейшем повествовании расширяется и крепнет именно житийный сюжет «Повести» как сюжет Иоасафа. Романное начало ослабевает — и в отношении Иоасафа, и в отношении его отца Авенира. Иоасаф, подобно героям рассмотренных в выше житий, отрешается от мирской жизни и произвола отца и становится пустынником. В душе Авенира также происходит типичный перелом, смена ценностных ориентаций: герой отвергает направленное на мирскую жизнь язычество и сам становится ревностным христианином. Тем самым ликвидируется сама ценностная основа романного противоречия и сюжета Авенира. Судьба сына, его предназначение больше не приносят отцу страданий, не вносят разлад в его жизнь.

В финальных историях «Повесть» окончательно выравнивается в жанровом отношении и завершается как житие святых Варлаама и Иоасафа. Таковы истории об уходе Иоасафа от царствования в пустыню, о его поисках Варлаама, о дьявольских искушениях святого (са-

тана искушает героя воспоминаниями о прежней роскошной жизни, страхом одиночества, является к нему в образе ужасного змея).

Выше говорилось о том, что мученический сюжет «Повести» носит глобальный характер, поскольку захватывает не только судьбы отдельных лиц (Авенира, военачальника, Иоасафа, Варлаама), но и судьбу целой страны — «Индийского царства». Глобальность мученического сюжета Авенира и христиан наследуется житийным сюжетом Иоасафа: царевич не только сам становится христианином и святым, но обращает в христианство все царство, а также убеждает креститься и своего престарелого отца. Тем самым разрешается и ликвидируется мученический сюжетное противоречие как таковое.

Важно отметить и другой момент: история и судьба личности оказывается сопряженной с историей и судьбой страны.

Заключают «Повесть» уже в полной мере житийные по характеру истории, рассказывающие о подвижничестве святых, их кончине, об обретении их мощей и посмертных чудесах.

Следует сказать еще об одной жанровой традиции, глубоко проявившейся в «Повести о Варлааме и Иоасафе». «Повесть» предстает перед нами не только мучеником, романом, житием, но и учительной беседой, или «духовной беседой», как определяется произведение в самом тексте<sup>117</sup>. Значительную часть «Повести» занимают беседы Варлаама и Иоасафа — беседы учителя и ученика. Они состоят из кратких реплик и вопросов царевича и пространных ответов и наставлений старца. Ответы Варлаама представляют собой популярное введение в христианское вероучение. Старец рассказывает Иоасафу о библейской истории, об Иисусе Христе, крещении, Евангелиях.

Поучения Варлаама включают во множестве притчи. Вообще жанр притчи органически сочетается с жанром поучения: образец такого слияния жанров средневековый писатель находил в Евангелиях. Неслучайно в речах старца его притчи перемежаются с евангельскими.

Специальный анализ притч «Повести» не входит в наши задачи<sup>118</sup>. Укажем, однако, на то обстоятельство, что притчевый характер несут не только истории, рассказанные Варлаамом царевичу. Самый сюжет

---

<sup>117</sup> Повесть о Варлааме и Иоасафе. С. 262.

<sup>118</sup> См. об этом, в частности: *О. В. Творогов*. Притчи Варлаама в собрании древнерусских рукописей Пушкинского дома // ТОДРЛ. Л., 1969. Т. 24. С. 380—383; *Е. К. Ромодановская*. Притча и приклад: взаимовлияние и эволюция жанров // Проблемы литературных жанров. Томск, 1999. Ч. 1. С. 25—31.



Варлаам строится не только по принципам жития, но и по принципу притчи. Как точно замечает О. В. Творогов, «сюжетные компоненты притчи оказываются на поверку не более чем метафорами ее дидактической идеи»<sup>119</sup>. Варлаам заявляет слугам царевича, что принес с собой «камьк честен» (драгоценный камень), который может исцелить Иоасафа от тоски. Наставник Иоасафа просит показать камень. Варлаам отвечает, что камень может видеть только непорочный человек, каким и является царевич.

Драгоценный чудодейственный камень в сюжете Варлаама — «не более чем метафора» идеи спасительного приобщения к христианской вере. Таким образом, притчевое начало проявляется не только в отдельных назидательных историях, но проникает и в основной, «обрамляющий» сюжет «Повести». Это значит, что сюжет «Повести» и вкрапленные в него притчи связаны не только внешне, через систему героев и событий, но и глубинно — на уровне конститутивных жанровых смыслов. Сюжет «Повести» в линии Варлаама также метафоричен, как и притча.

И. Н. Лебедева справедливо пишет о «Повести о Варлааме и Иоасафе» как об «учительной энциклопедии» всего средневекового читательского мира<sup>120</sup>. С тем же основанием «Повесть» можно назвать и средневековой энциклопедией жанров.

### 3. Романские сюжеты светской переводной литературы

«Повесть об Акире Премудром» А. Н. Пыпин<sup>121</sup>, А. Н. Веселовский<sup>122</sup>, В. Ф. Миллер<sup>123</sup> называли «сказкой», не столько определяя жанр, сколько подчеркивая ведущую роль вымысла в произведении и его генетическую связь с устной повествовательной традицией. Ха-

---

<sup>119</sup> О. А. Белоброва, О. В. Творогов. Переводная беллетристика XI—XIII вв. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 162.

<sup>120</sup> Повесть о Варлааме и Иоасафе. С. 31.

<sup>121</sup> А. Н. Пыпин. Очерки из старинной русской литературы // Отечественные записки. 1855. Февраль. Ч. 2. С. 140; *Он же*. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1859. С. 63.

<sup>122</sup> А. Н. Веселовский. Новые отношения муромской легенды о Петре и Февронии и сага о Рагнаре Лодброке // Журнал Министерства народного просвещения. 1871. Апрель. С. 120.

<sup>123</sup> В. Ф. Миллер. Отзыв о «Сборнике материалов для описания местностей и племен Кавказа» // ЖМНП. 1895. Июль. С. 209 и сл.

рактрно высказывание А. Н. Пыпина о том, что «Повесть об Акире» познакомила русского читателя с «областью восточного вымысла»<sup>124</sup>.

В 1913 г. А. Д. Григорьев одновременно с монографией о «Повести»<sup>125</sup> опубликовал статью под названием «Повесть об Акире Премудром как художественное произведение»<sup>126</sup>. Исследователь так сформулировал свою задачу: выявить «художественную сторону» произведения в его древнейшей редакции, изучить его «внутренние и внешние свойства»<sup>127</sup>.

А. Д. Григорьев характеризовал фабулу и «план», в подробностях описывал «действия» «Повести»<sup>128</sup>, характеризовал действующих лиц и «среду» произведения<sup>129</sup>. Однако, подвергнув скрупулезному описанию различные элементы художественной структуры произведения, А. Д. Григорьев не определял жанровую принадлежность произведения.

Непосредственно касался вопроса о жанре «Повести» только М. Н. Сперанский, который определенно указывал на романную природу этого произведения<sup>130</sup>. Мнению М. Н. Сперанского отвечали наблюдения В. М. Истрина. Исследователь связывал сюжет «Повести об Акире» с мотивами личной судьбы ее героя — то есть, по существу, раскрывал романное значение сюжета произведения<sup>131</sup>.

Рассмотрим сюжет «Повести» в ее древнейшей редакции<sup>132</sup>.

<sup>124</sup> А. Н. Пыпин. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1859. С. 85.

<sup>125</sup> А. Д. Григорьев. Повесть об Акире Премудром: исследование и тексты. М., 1913.

<sup>126</sup> А. Д. Григорьев. Повесть об Акире Премудром как художественное произведение // Варшавские университетские известия. 1913. № 4. С. 1—60.

<sup>127</sup> Там же. С. 1—3.

<sup>128</sup> Там же. С. 8—18.

<sup>129</sup> А. Д. Григорьев выделял два ключевых для сюжета «Повести» топоса: «Адорское и Наливское царство», в котором «господствует единобожие», и «враждебное ему Египетское царство» — языческое. (Там же. С. 18—23).

<sup>130</sup> М. Н. Сперанский. История романа и повести до XVIII века. М., 1911. С. 241.

<sup>131</sup> В. М. Истрин. Очерки истории древнерусской литературы. Пг., 1922. С. 96.

<sup>132</sup> Именно в этой редакции «Повесть», как показано ее исследователями, представлена в рукописной традиции XV—XVI вв. (см.: А. Д. Гри-

Романный сюжет главного героя произведения — царского советника Акира — развивается на основе двух фабульно связанных содержательных противоречий. Первое заключается в том, что герою, как и царю Авениру в «Повести о Варлааме и Иоасафе», не суждено иметь детей. Акир пытается снять остроту жизненной неудачи и берет на воспитание племянника Анадана. Советник называет воспитанника своим сыном, учеником, преемником, а тот предаёт учителя, клеветает на него перед царем. Таково второе, основное сюжетное противоречие «Повести» — нравственное противоречие учителя и ученика-предателя.

В результате предательства Акир лишается не только названного сына, но и жизненного благополучия. Жизнь его (и его сюжет), по существу, приобретают авантурный характер. Героя ждет казнь, и только помощь верного друга спасает его от смерти — Набугинаил выдает за Акира внешне похожего на него преступника и казнит того, а бывшего царского советника прячет в подземелье.

Таким образом, в сюжетной ситуации Акира сплетаются три характерных авантурных мотива: 1) одного героя выдают за другого (вместо Акира казнят преступника); 2) все думают, что герой мертв, тогда как на самом деле он жив; 3) герой скрывается, прячется.

Фигура Набугинаила также по-своему авантурна, потому что обусловлена предыдущим ходом сюжета. Набугинаил появляется в сюжете неожиданно, избыточно — и выручает Акира. Это авантурный «спаситель». Вместе с тем, помимо авантурного смысла, фигура Набугинаила полна нравственного содержания и выступает в сюжете как антитеза предателю Анадану.

Сюжетная линия царя Синагрипа также внезапно авантюризируется. Египетский правитель Фараон неожиданно предлагает ему вступить в состязание, от итогов которого будет зависеть честь Синагрипа и судьба его царства. Синагрип оказывается неспособным найти выход из сложившегося положения и его — вновь неожиданно — выручает третье лицо. Акир выходит из убежища и является царю<sup>133</sup>.

---

*горьев.* Повесть об Акире Премудром: исследование и тексты. М., 1913; *Н. Дурново.* Материалы и исследования по старинной литературе. 1. К истории повести об Акире. М., 1915; *О. А. Белоброва, О. В. Творогов.* Переводная беллетристика XI—XIII вв. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 164—180).

<sup>133</sup> Заметим, что в ключевых моментах ситуации Синагрипа оказывается подобна и авантурная ситуация купца Дмитрия — героя «Повести о Басарге» (см. следующий раздел).

С этого момента авантюры царя и советника сливаются в единый сюжет, ход событий в котором определяет Акир. Он отправляется к Фараону и вступает с ним в состязание.

Переходим к истории состязания. Авантюрное противоречие Акира — Синагрипа и Фараона состоит в том, что в случае неудачи с загадками Акира вновь ожидает казнь, уже со стороны Фараона, а царство Синагрипа — беды и унижение. Это противоречие разрешается в истории состязания через ряд эпизодов, строящихся по законам анекдотического повествования: парадоксальные по своей постановке задачи и загадки Фараона Акир, в свою очередь, разрешает парадоксальным образом.

Это происходит следующим образом. Фараон предлагает Акиру построить дворец между небом и землей, свить веревку из песка и т. п. С точки зрения здравого смысла подобные задачи являются невыполнимыми. Однако они и не рассчитаны на прямое, буквальное исполнение. От состязающегося в мудрости требуется не столько выполнить задачу, сколько как бы парировать ее. Мудрец должен предложить некое формальное, пустое с точки зрения результата решение, на деле оборачивающее задачу ее парадоксальной и невыполнимой стороной против самого задающего<sup>134</sup>.

Акир выпускает в небо орлиц, несущих в корзине мальчика. «Строитель» требует с высоты камней и извести. Таким образом невыполнимая задача становится обращенной к самим египтянам, становится *их задачей*. То же самое и во втором эпизоде. Мудрый Акир, пропуская песок через узкий луч солнца, демонстрирует некое зрительное подобие веревки и предлагает слугам Фараона унести ее — то есть унести несуществующее.

Акир выигрывает состязания в мудрости и тем самым спасает жизнь и защищает честь своего царства. Авантюра героя достигает здесь полной развязки. К царскому советнику приходит прежний почет и жизненное благополучие. По существу, романский сюжет Акира как сюжет его личной судьбы на этом заканчивается, — но остается еще Анадан, точнее, проблема Анадана как проблема предательства.

---

<sup>134</sup> А. Д. Григорьев писал: «Задачу о постройке дворца в воздухе египетский царь Фараон считает неисполнимой. Неисполнимой считает ее и ассириец Ахикар, который старается только заставить самого Фараона отказаться от этой постройки» (А. Д. Григорьев. Повесть об Акире Премудром: исследование и тексты. М., 1913. С. 138).

Нравственное противоречие Акира и Анадана — учителя и ученика-предателя — разрешается в «Повести» в два этапа и на двух различных уровнях художественной структуры произведения. Сначала развязка сюжета Акира и Анадана происходит на фабульно-событийном уровне, в рамках романного сюжета «Повести»: Акир полностью реабилитирует себя и Синагрип отдает подлого и несостоятельного Анадана в его распоряжение. Справедливость торжествует.

Однако противоречие Акира и Анадана только одной стороной уходит в событийный мир. Другой стороной оно касается мира нравственных смыслов человеческой жизни. Что такое предательство? Почему человек предает? Как преодолевать предательство? Подобные вопросы — вопросы Акира — требуют не только конкретно-событийного, но и концептуального решения. И окончательное разрешение нравственного противоречия учителя и ученика происходит уже не на уровне событий, а совсем в другой плоскости художественной системы «Повести» — на уровне ее учительной идеи.

Второй блок поучений Акира — это антитеза жизненной позиции Анадана, позиции предательства. Это уже и не поучения, а скорее разоблачения. И не случайно Анадан, выслушав Акира, «надувся, яки кнея, и переседеса на полы»<sup>135</sup>. Поучения Акира окончательно снимают нравственное противоречие «Повести» и, таким образом, приобретают как бы «развязочный», сюжетный характер.

Однако не только учительное начало приобретает в «Повести об Акире» сюжетную функцию. Собственно сюжетное, повествовательное начало произведения, в свою очередь, заключается учительной формулой: «Иже добро творит, тому добро будет, а иже яму копает под другом, да сам в ню впадет»<sup>136</sup>.

\* \* \*

В литературе, посвященной «Девгениеву деянию», высказывались два различных мнения о жанровой природе произведения.

Н. С. Тихонравов, П. В. Владимиров, А. С. Орлов определяли жанр «Девгениева деяния» как поэму, или эпическую поэму<sup>137</sup>. К данной точке зрения примыкал Г. Дестунис, видевший в греческом «Дигенисе

---

<sup>135</sup> А. Д. Григорьев. Повесть об Акире Премудром: исследование и тексты. М., 1913. С. 233.

<sup>136</sup> Там же.

<sup>137</sup> Н. С. Тихонравов. Девгениево Деяние // Сочинения. Т. 1. Древнерусская литература. М., 1898. С. 258—273; П. В. Владимиров. Древняя русская литература Киевского периода XI—XIII веков. Киев, 1900. С. 94; А. С. Ор-

Акрите», восходившем к тому же источнику, что и «Девгениево деяние», «письменную поэму»<sup>138</sup>.

Другие исследователи указывали на наличие в жанровой структуре произведения определенных романских признаков.

А. Н. Пыпин писал, что в «Девгениеве деянии» «литература наша получила византийский героический роман»<sup>139</sup>. Мнение А. Н. Пыпина разделял А. Н. Веселовский. Этот «роман», как писал исследователь, «легко можно было сравнить с теми полуфантастическими историями, которые порождены были крестовыми походами и странствованиями западных рыцарей, и которые составляют в западных литературах отдельный эпос византийско-палестинский»<sup>140</sup>. По мнению В. Ф. Миллера, рассматривавшего произведение в его отношении к «Слову о полку Игореве», «Девгениево деяние» явилось «переделкой (...) византийско-греческого романа X-го века»<sup>141</sup>. Наиболее определенно высказывался М. Н. Сперанский, находивший в «Девгениеве деянии» черты любовного и рыцарского средневекового романа. «Это типичный любовный роман», — писал М. Н. Сперанский<sup>142</sup>. Исследователь проводил параллель между «романом о Девгениевых деяниях» и «рыцарским романом об Артуре и рыцарях Круглого стола»<sup>143</sup>.

В исследовательской литературе известна точка зрения А. И. Стендер-Петерсена, который также соотносил «Девгениево деяние» с византийской романной традицией<sup>144</sup>. Исследователь пере-

лов. Переводные повести феодальной Руси и Московского государства XII—XVII веков. Л., 1934. С. 45.

<sup>138</sup> Г. Дестунис. Разыскания о греческих богатырских былинах средневекового периода // Сб. Отд. русск. яз. и словесности Академии наук. СПб., 1883. Т. 34. № 1. С. 59.

<sup>139</sup> А. Н. Пыпин. Очерки литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1859. С. 85.

<sup>140</sup> А. Н. Веселовский. Отрывки византийского эпоса в русском // Вестник Европы. 1875. Апрель. С. 750—751.

<sup>141</sup> В. Ф. Миллер. Взгляд на Слово о полку Игореве. М., 1877. С. 14.

<sup>142</sup> М. Н. Сперанский. История романа и повести до XVIII века. М., 1911. С. 147.

<sup>143</sup> Там же. С. 150.

<sup>144</sup> А. И. Стендер-Петерсен. О так называемом «Девгениевом деянии» // Scando-Slavica. 1954. Т. 1. С. 87—97. Отклики на эту работу см. в кн.: В. Д. Кузьмина. Девгениево Деяние. М., 1962. С. 16; Д. С. Лихачев. Предпосылки возникновения жанра романа в русской литературе // Д. С. Лихачев. Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986. С. 96—112.

водил ключевое слово названия произведения — «деяние» — греческим термином *δραμα*, которым в Византии, как правило, обозначали произведения романного жанра. Таким образом, жанр произведения А. И. Стендер-Петерсен определял как «роман деяний».

В. Д. Кузьмина в своем исследовании «Девгениева деяния» в истории древнерусской литературы также сближала это произведение в жанровом отношении с романом<sup>145</sup>.

К точке зрения о жанре «Девгениева деяния» как эпической поэме примыкает мнение Т. Н. Чернышевой о принадлежности древнерусского перевода памятника к традиции «русского богатырского эпоса свадебного типа»<sup>146</sup>.

Между взглядами на жанр «Девгениева деяния» как поэму и роман нет непреодолимой границы. Жанр эпической поэмы и стадияльно следующий за ним жанр романа генетически связаны в истории средневековых литератур<sup>147</sup>, и «Девгениево деяние», по существу, находится на пути перехода между этими жанрами. Это — романическая поэма, произведение, стоящее на грани эпоса и рыцарского романа<sup>148</sup>.

М. Н. Сперанский и В. Д. Кузьмина выделяли две редакции «Девгениева деяния» — первоначальную и вторую, окончательно сложившуюся в XVII в.<sup>149</sup> При анализе сюжетики произведения мы будем опираться на реконструированный В. Д. Кузьминой текст первоначальной редакции<sup>150</sup>. Первая часть произведения (история Амира и царевны-гречанки) известна только по спискам второй редакции. Однако эта часть, как показала В. Д. Кузьмина, входила и в состав первоначальной редакции<sup>151</sup>. Сюжет первой части произведения будет рассмотрен по реконструированному В. Д. Кузьминой тексту второй редакции<sup>152</sup>.

---

<sup>145</sup> В. Д. Кузьмина. Девгениево Деяние. М., 1962. С. 3, 38, 90.

<sup>146</sup> Т. Н. Чернышева. Композиция «Дигениса Акрита» и «Девгениево Деяние» // ТОДРЛ. Л., 1989. Т. 42. С. 349.

<sup>147</sup> Е. М. Мелетинский. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 141—158.

<sup>148</sup> О преломлении и жанровом переосмыслении эпических сюжетов в рыцарском романе см.: Там же. С. 141, 152—153, 291.

<sup>149</sup> М. Н. Сперанский. Девгениево деяние: к истории его текста в старинной русской письменности. Исследование и тексты // Сб. Отд. рус. яз. и словесности АН. Пг., 1922. Т. 99. № 7. С. 134—165; В. Д. Кузьмина. Девгениево Деяние. М., 1962. С. 44—58.

<sup>150</sup> В. Д. Кузьмина. Девгениево Деяние. М., 1962. С. 143—156.

<sup>151</sup> Там же. С. 143.

<sup>152</sup> Там же. С. 157—174.

«Девгениево деяние» представляет собой соединение двух фабульно связанных романских сюжетов. Герои первого — любовно-авантюрного — царь Амир и его возлюбленная, девушка-гречанка из царского рода. Герой второго — сюжета «романа деяний» — их сын, богатырь Девгений.

Авантюрная ситуация в первом романном сюжете складывается вокруг героини — прослышав о красоте девушки, ее похищает Амир, или Амера, царь «Аравитской земли». Здесь образуется два сюжетных противоречия. В совокупности они раскрывают систему первоначальных отношений между героями. Первое противоречие касается главных героев — Амира и гречанки. Амир здесь — авантюрный деятель, злодей-похититель; девушка — пассивный авантюрный герой, жертва похитителя. Второе противоречие — это противоречие двух активных сил, антагонистов, — Амира и братьев похищенной девушки.

Разрешение сюжетного противоречия антагонистов идет несложным путем: братья побеждают Амира. «Аравитский царь» оказывается в их власти и просит пощады. Тем самым ликвидируется и первое, собственно авантюрное противоречие сюжета, поскольку похититель повергнут, а девушка освобождена. Однако повествование на этом не заканчивается — Амир согласен принять крещение и просит царевну в жены. К тому же и сама героиня просит братьев пощадить Амира и заявляет о своем согласии стать его женой — при условии, что Амир станет христианином.

Из слов царевны выясняется, что Амир окружал похищенную девушку вниманием и заботой и относился к ней по-рыцарски. Таким образом, прежний авантюрный сюжет царевны не только разрешается, но и разрушается здесь окончательно, поскольку содержательно перестраивается сама система его героев. Происходит трансформация образа Амира: авантюрный злодей-похититель предстает теперь влюбленным рыцарем и новообращенным христианином.

Как развивается сюжет Амира и царевны далее? Амир покидает «Аравитскую землю» навсегда. Он обманывает свою мать-царицу и брата, говоря им, что отправляется в поход на братьев царевны.

Узнав впоследствии, что Амир крестился из-за любви к девушке-христианке, мать-царица посылает к нему трех «сарацин»-богатырей. Они должны похитить Амира и его жену. Здесь назревает новое авантюрное противоречие, и по своему содержательному типу оно тождественно первому — авантюрному противоречию девушки-царевны и Амира-похитителя. Однако это противоречие преодолевается еще в зачаточном виде и не развивается в полноценный событийный ряд. В



сюжете Амира и гречанки — теперь уже его жены — происходит некий мистический поворот: героиня видит вещий сон о трех воронах-похитителях; волхвы растолковывают этот образ, и настоящих похитителей задерживают. Впоследствии сарацинские богатыри сами становятся христианами и остаются жить рядом с Амиром. Романый сюжет Амира и его жены приходит к умиротворению и окончательно завершению. Рождается Девгений.

Повествование о Девгении открывается описанием его юности и богатырских подвигов на охоте. В этом уже — личные деяния героя.

Примечательна история, озаглавленная в самом тексте: «О свадьбе Девгееве и о всъхыщении Стратиговне»<sup>153</sup>. Девгений в этой истории идет не по пути своего отца. Он ломает привычную схему авантюрного сюжета с похитителем и жертвой. Он не похищает Стратиговну, как его отец — свою будущую жену и мать Девгения. Герой дожидается приезда отца своей избранницы и ее братьев, чтобы у них на виду, а не украдкой увести девушку. В этом выражено, безусловно, рыцарское содержание образа Девгения<sup>154</sup>. Герой увозит девушку, а затем возвращается, чтобы вызвать на поединок ее отца и братьев. «Велика есмь срама добыл, аще не будет по мне погони, хощу возвратитися и понос им сотворити»<sup>155</sup>.

В отличие от Амира Девгений — не авантюрный герой, принимающий свою судьбу со стороны случая или чужой воли. Это — *деятель, вершитель* своей судьбы.

\* \* \*

На романную природу «Сербской Александрии» определенно указывал А. Н. Веселовский<sup>156</sup>. «Романизированной повестью» называл произведение В. М. Истрин<sup>157</sup>. А. С. Орлов также писал, что «Сербская Александрия (...) имела большую склонность к романиче-

---

<sup>153</sup> В. Д. Кузьмина. Девгениево Деяние. М., 1962. С. 147.

<sup>154</sup> Ср.: А. Д. Алексидзе. Мир греческого рыцарского романа (XIII—XIV вв. Тбилиси, 1979. С. 252.

<sup>155</sup> В. Д. Кузьмина. Девгениево Деяние. М., 1962. С. 149.

<sup>156</sup> А. Н. Веселовский. К вопросу об источниках сербской Александрии // ЖМНП. 1884. Июнь. С. 149; *Он же*. Из истории романа и повести: материалы и исследования. Греко-византийский период // Сб. Отд. русск. яз. и словесности Академии наук. СПб., 1886. Т. 40. № 2. С. 131, 216, 224, 233, 333 и др.

<sup>157</sup> В. М. Истрин. Очерки истории древнерусской литературы. Пг., 1922. С. 102.

скому изображению»<sup>158</sup>. К романному жанру относят произведение Я. С. Лурье и Е. И. Ванеева<sup>159</sup>.

Рассмотрим романские признаки сюжета «Сербской Александрии»<sup>160</sup>. Обратим внимание на характерную для Александра деталь — его обыкновение ходить послом к царям-недрузьям во время военных походов. Герой предстает в роли посла перед Дарием и, будучи известным, спасается только благодаря своей смелости и находчивости. Пропуском за городские ворота Александру служат чаши, захваченные им с царского стола.

Под видом посла Александр отправляется и к царице Кандакии и вновь оказывается раскрытым. Умная царица, наслышанная о хитростях Александра, заранее подослала к нему живописца, который написал портрет царя. Когда же Александр появился перед царицей, она узнала его.

В обоих эпизодах Александр всерьез рискует своей жизнью. «Почто, Александре, животом своим всю вселенную смясти хочещи, что главу свою назадъ мещещи, нас же в чюжих землях погубити хочещи?» — вопрошают царя его воеводы<sup>161</sup>.

Стремление литературного героя направить свою жизнь в русло авантюры всегда является следствием внутренней, собственной противоречивости героя. Александр здесь — не исключение. При всей внешней цельности герой-полководец находится в противоречии со

<sup>158</sup> А. С. Орлов. Переводные повести феодальной Руси и Московского государства XII—XVII веков. Л., 1934. С. 23, 24.

<sup>159</sup> Я. С. Лурье. Средневековый роман об Александре Македонском в русской литературе XV в. // Александрия: роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века. М.; Л., 1965. С. 146—147; Е. И. Ванеева. К изучению истории текста Сербской Александрии (на материале ленинградских списков XV—XVII вв.) // ТОДРЛ. Л., 1976. Т. 30. С. 114—115.

<sup>160</sup> Как показал Я. С. Лурье, единственный дошедший до нас русский список «Сербской Александрии» XV в. находится в одном из сборников книгописца Ефросина, монаха Кирилло-Белозерского монастыря. Остальные списки относятся уже к XVII в. (Александрия: роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века. М.; Л., 1965. С. 190). См. также: Р. П. Дмитриева. Четъи сборники XV в. как жанр // ТОДРЛ. Л., 1972. Т. 27. С. 169; Е. И. Ванеева. Русские списки Сербской Александрии XV—XIX вв. (Из ленинградских и московских собраний) // Русская и армянская средневековые литературы. Л., 1982. С. 59 (примеч. 8); Она же. Киевский список Александрии XVI в. // ТОДРЛ. Л., 1979. Т. 33. С. 288—292.

<sup>161</sup> Александрия: Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века. М.; Л., 1965. С. 61.

своей личной судьбой. Ей-то Александр и бросает вызов, подвергая свою жизнь внешним авантурным опасностям.

На мотиве судьбы, центральном для произведения об Александре, остановимся особо. Я. С. Лурье писал о «трагической теме» Сербской Александрии как повествования о «великом завоевателе, не могущем избежать смерти»<sup>162</sup>. И далее: «Александр обречен: уже в момент своего рождения этот “отроча” плача возвещает, что ему не суждено дожить до сорока лет»<sup>163</sup>. В другой работе исследователь писал о «Сербской Александрии»: «Основным лейтмотивом повествования, звучащим на всем его протяжении, оказывалась злосчастная судьба Александра — предсказанная ему при рождении ранняя смерть»<sup>164</sup>.

Действительно, противоречие жизни и судьбы Александра звучит на протяжении всего произведения и уходит неразрешенным — вместе со своим героем. Мало того, что Александр рождается, обремененный знанием о своей смерти, — героя и далее сопровождают контрастные пророчества о его блистательной жизни и скорой неумолимой смерти. Это пророчества Аполлона о том, что отрок станет царем, убьет своего отца Нектонава и через сорок лет «к матери своей, земле, возвратится»<sup>165</sup>. Греческий философ Фруний также предсказывает Александру царство и покорение всего мира<sup>166</sup>. В Риме Александру снова показывают пророчество о царе, который покорит весь мир. О ранней смерти говорят полководцу пророк Иеремия и старейшина «нагомудрецов» Ивант: «егда бо весь мир приимеши, и к тому отечества своего не узриши, егда вся земская приобретаеши, тогда и ада наследидши»<sup>167</sup>.

Таким образом, Александра ведет по жизни — к смерти — противоречивая в своих итогах судьба. И хотя мотив судьбы отождествляется в произведении с христианской идеей божественного предопреде-

---

<sup>162</sup> Я. С. Лурье. Средневековый роман об Александре Македонском в русской литературе XV в. // Александрия: роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века. М.; Л., 1965. С. 152—153.

<sup>163</sup> Там же. С. 154.

<sup>164</sup> Я. С. Лурье. Переводная беллетристика XIV—XV вв. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 337—338.

<sup>165</sup> Александрия: Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века. М.; Л., 1965. С. 61.

<sup>166</sup> Там же. С. 13.

<sup>167</sup> Там же. С. 44.

ления, Александр остается героем трагичным и романным по типу своего сюжета<sup>168</sup>.

Остановимся на вопросе о заимствованиях из «Сербской Александрии».

Цитируем Я. С. Лурье: «В Повести о Дракуле, написанной в 1482—1486 гг. и помещенной в том же сборнике Ефросина, где содержится Александрия, читаем такое заявление “мутьянского воеводы” Дракулы иностранным послам, осужденным на казнь: “Не аз повинен твоей смерти — иль государь твой, иль ты сам. На мне ничто же рцы зла. Аще государь твой, ведая тебя малоумна и ненаучена, послал ты есть ко мне, к великоумну государю, то государь твой убил ты есть”. Это почти то же самое, что говорит Александр послам Дария, решив убить их: “Не зазирайте мне о том, но царю своему ругайтесь, аз бо царя его имам, а он мене разбойником нарече, той сам вам главы посекл есть”»<sup>169</sup>.

Я. С. Лурье полагал, что приведенный им фрагмент «Повести о Дракуле» является «заимствованием» из «Сербской Александрии»<sup>170</sup>. Представляется, что здесь нет прямого заимствования. Скорее всего, мы встречаемся здесь с проявлениями одного и того же средневекового литературного типа мудрости — высшей мудрости парадоксализма. И для Дракулы, и для Александра свойственно умение парадоксально переосмысливать и «переворачивать» наличную ситуацию. О Дракуле-парадоксалисте будет сказано в следующем разделе. Александр выступает как мудрец-парадоксалист в нескольких эпизодах романа.

На первый из них указывал Я. С. Лурье. Пренебрежительный тон Дария унижает Александра. Зато Александр как «разбойник и гусар» может пренебречь царским этикетом и обойтись с послами Дария по своему усмотрению. При этом вину за их возможную смерть он парадоксальным образом возлагает на Дария. Вселив в послов смерт-

<sup>168</sup> Роксана Сербской Александрии — дочь царя Дария и супруга Александра — также является романным героем. Жизнь ее круто меняется по воле судьбы — или по воле Божьей. Дарий, умирая, говорит дочери: «Се тебе мужа даю надеема от макидонян. Не моим хотением, но Божиим изволением — сего Бог персом господина сотвори всему нашему царству» (Там же. С. 38).

<sup>169</sup> Я. С. Лурье. Средневековый роман об Александре Македонском в русской литературе XV в. // Александрия: роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века. М.; Л., 1965. С. 150.

<sup>170</sup> Там же.

ный ужас, Александр во второй раз «переворачивает» ситуацию. Дарий унизил не только Александра, но и своих послов, отправив их к «разбойнику». Александр же не только восстанавливает свое царское достоинство (тем, что милует послов), но восстанавливает и достоинство последних — тем, что продолжает относиться к ним как царским послан и к Дарию как царю.

Другой эпизод романа рассказывает о том, как Александр перетолковывает смысл унижительных подарков Дария. Третируя Александра как несмышленного юнца, Дарий послал ему игрушки — обруч и юлу, два мешка мака, что символизировало несметное число персидских воинов, и пустые сундуки — для дани. Александр велел разбить сундуки, мак стал жевать, а обруч и юлу истолковал как символы власти: круглый обруч предвещал владение всем миром, а юла показывала, как Дарий завертится перед Александром в бою.

Об умении Александра поворачивать ситуацию новыми, неожиданными гранями говорят и следующие эпизоды.

«Некий человек» поведал Александру о найденных им сокровищах и предложил царю взять их. Александр ответил так: «Всяко злато в руце Божии есть, да аще хотел бы, мне объявил бы его, но понеже тебе явил есть, да поиди, возми его»<sup>171</sup>.

Другой эпизод. К Александру привели разбойников, чтобы царь повелел казнить их. Он возразил: «Егда видели лице мое, не имат умрети от них ни един, судиям бо дано убивати, а царю миловати дано есть»<sup>172</sup>.

Цитируем Я. С. Лурье далее: «В Повести о Басарге повторена другая сюжетная ситуация из Александрии: на пиру у злого царя Несмеяна мудрый отрок Борзосмысл прячет чаши, из которых пьет, “в недра своя”. Точно так же прятал чаши “в недра своя” и Александр, присутствовавший на пиру у Дария, с той только разницей, что Александр потом отдал царские чаши “вратарям” Дария и они послужили для него пропуском из “града”, а в Повести о Басарге этот мотив не получил никакого развития, чем лишний раз подчеркивается его вторичность»<sup>173</sup>.

---

<sup>171</sup> Александрия: Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века. М.; Л., 1965. С. 66.

<sup>172</sup> Там же.

<sup>173</sup> Я. С. Лурье. Средневековый роман об Александре Македонском в русской литературе XV в. // Александрия: роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века. М.; Л., 1965. С. 150. На сходство мотивов о царских чашах в «Александрии» и «Повести о Басарге» указывал и

С утверждением исследователя о незавершенности мотива в «Повести о Басарге» можно не согласиться. Мотив «скрывания чаш» завершен, но совсем по-другому. Этот мотив самым существенным и значимым для сюжета «Повести» образом переосмыслен. Подробно об этом мотиве будет сказано ниже. Сейчас же ограничимся следующими замечаниями. Смысл своего непонятного на первый взгляд поступка Борзосмысл объясняет так: «Царево даяние не ходит вспять»<sup>174</sup>. Парадоксальный ответ мудрого отрока наполняет ситуацию новым смыслом и тем самым завершает ее. Поэтому и вопрос о заимствовании начинает звучать иначе. Автор «Повести о Басарге» мог заимствовать только событийную основу эпизода, его фабулу, которой придал совершенно иной сюжетный смысл. В «Сербской Александрии» эпизод скрывания чаш говорит только о находчивости Александра; в «Повести о Басарге» — о парадоксальной мудрости отрока.

\* \* \*

Исследователи, писавшие о «Стефаните и Ихнилате», указывали на центральное место притчей и басен в системе повествования этого произведения.

А. Н. Пыпин определял произведение как «собрание притчей»<sup>175</sup>. Ф. И. Булгаков писал о том, что в «Стефаните и Ихнилате» «вопросы житейской политики передавались в форме басен»<sup>176</sup>. С. Н. Смирнов характеризовал произведение как «переводной сборник рассказов и басен»<sup>177</sup>. Ф. И. Буслаев раскрывал жанровые особенности «Стефанита и Ихнилата» таким образом: это «уложение, или наставление, (...) излагаемое в занимательной форме притчей, повестей и басен»<sup>178</sup>. Подобного мнения придерживался и А. Н. Веселовский, писавший о

А. Н. Веселовский в статье: Несколько данных к повести о Басарге // Известия Отд. русск. яз. и словесности Академии наук. 1904. Т. 9. Кн. 1. С. 65.

<sup>174</sup> Повесть о Дмитрие Басарге и о сыне его Борзосмысле / Исслед. и подгот. текстов М. О. Скрипиля. Л., 1969 (далее — Повесть о Дмитрие Басарге). С. 82.

<sup>175</sup> А. Н. Пыпин. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1859. С. 158.

<sup>176</sup> Ф. И. Булгаков. О происхождении и литературной истории старинной повести русской «Стефанит и Ихнилат». СПб., 1877. С. 2.

<sup>177</sup> С. Н. Смирнов. Стефанит и Ихнилат. Очерк из истории странствующих сказаний // Филологические записки. 1879. Вып. 3. С. 3.

<sup>178</sup> Ф. И. Буслаев. Мои досуги. М., 1886. Ч. 2. С. 267.

произведении как о «сборнике индийских басен»<sup>179</sup>. А. В. Рыстенко, автор одного из основных дореволюционных исследований «Стефанита и Ихнилата», раскрывал вопросы возникновения и распространения произведения в литературах Азии и Европы<sup>180</sup>. От жанровых определений исследователь воздерживался.

В последующее время А. С. Орлов в очерке о переводных повестях писал о «дидактической Повести о Стефаните и Ихнилате», которая «состоит из изречений и притч»<sup>181</sup>.

М. Н. Сперанский подошел к произведению как художественному целому, а не только как к собранию «притчей», «басен», «рассказов», «поучений» и т. п. Исследователь подчеркивал объединяющий характер повествовательного начала произведения. Эта «восточная повесть», по словам ученого, «состоит из общей рамки-фабулы, в которую вкладывается чрезвычайно разнообразное, подвижное содержание»<sup>182</sup>.

В современной научной литературе комплексно определял жанр произведения Я. С. Лурье. «Стефанит и Ихнилат», — писал исследователь, — это «обрамленная повесть: ряд отдельных басен был вставлен здесь в рамку единого сюжета — поучений мудреца индийскому царю и его детям»<sup>183</sup>.

Наш тезис заключается в том, что центральная в греко-славянской версии обрамляющая история о Стефаните и Ихнилате обнаруживает романские сюжетные признаки.

Как показала О. П. Лихачева, «Стефанит и Ихнилат» в русской рукописной традиции существует в трех редакциях<sup>184</sup>. Первые две редакции представлены в основном списками XV — начала XVI в., третья охватывает поздние списки произведения XVII—XVIII вв. Редак-

---

<sup>179</sup> А. Н. Веселовский. Повести // История русской словесности А. Галахова. Т. 1. М., 1894. С. 420.

<sup>180</sup> А. В. Рыстенко. К истории повести о Стефаните и Ихнилате в византийской и славяно-русской литературах. Одесса, 1902. С. 1.

<sup>181</sup> А. С. Орлов. Переводные повести феодальной Руси и Московского государства XII—XVII веков. Л., 1934. С. 63.

<sup>182</sup> М. Н. Сперанский. История романа и повести до XVIII века. М., 1911. С. 204—205.

<sup>183</sup> Я. С. Лурье. «Мировые сюжеты» средневековой беллетристики в русской и южнославянской литературах // ТОДРЛ. Л., 1968. Т. 23. С. 20—21.

<sup>184</sup> О. П. Лихачева. «Стефанит и Ихнилат» в русской рукописной традиции // Стефанит и Ихнилат: Средневековая книга басен по русским рукописям XV—XVII вв. М.; Л., 1969. С. 193—198.

тирование текста «Стефанита и Ихнилата» в основном шло по линии внесения интерполяций назидательного характера и последующего их изменения или сокращения<sup>185</sup>. В списках третьей редакции текст произведения подвергался также распространениям нарративного характера<sup>186</sup>.

При этом структура романного сюжета, затрагивающая образы Ихнилата и Стефанита, остается неизменной по всем трем редакциям, как можно судить по опубликованным текстам<sup>187</sup>.

Обратимся к сюжету основной в русских редакциях произведения истории двух зверей — Стефанита и Ихнилата.

Я. С. Лурье так характеризовал героев и повествование произведения: «Если отдельные басни-притчи по своей форме напоминали новеллы, то рассказ об Ихнилате тяготеет к более развернутым формам повествования. (...) История обманщика Ихнилата и по своему построению, и по главному образу (...) была близка к популярному на средневековом Западе Роману о Лисе»<sup>188</sup>.

«Мудроумный» зверь Ихнилат стремится любыми средствами добиться царского внимания и занять высокое положение при дворе. В этом мотиве заключено движущее противоречие сюжетной линии героя.

Ихнилат помогает Льву преодолеть позорящий царя страх перед неизвестным в лесу зверем — Тельцом. Герой приводит быка ко Льву и убеждает царя в полной безобидности зверя. Лев, однако, приближает к себе не Ихнилата, а Тельца, и делает того своим первым придворным.

<sup>185</sup> О. П. Лихачева. «Стефанит и Ихнилат» в русской рукописной традиции // Там же. С. 198—205. См. также: Я. С. Лурье. «Стефанит и Ихнилат» в русской литературе XV в. // Там же. С. 182—184.

<sup>186</sup> О. П. Лихачева. «Стефанит и Ихнилат» в русской рукописной традиции // Там же. С. 205—215.

<sup>187</sup> Публикации текстов произведения: Стефанит и Ихнилат / Предисл. и примеч. Ф. И. Булгакова. Изд. Общества любителей древнерусской письменности. Вып. XVI, XXVII. СПб., 1877, 1878; Стефанит и Ихнилат / Предисл. А. Е. Викторова. Изд. Общества любителей древнерусской письменности. Вып. LXIV, LXXVIII. СПб., 1880, 1881; Стефанит и Ихнилат: средневековая книга басен по русским рукописям XV—XVII вв. / Изд. подгот. О. П. Лихачева, Я. С. Лурье. М.; Л., 1969.

<sup>188</sup> Я. С. Лурье. Переводная беллетристика XIV—XV вв. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 336.



Сюжетное противоречие вновь обостряется: к стремлению героя стать придворным добавляется обида на Льва и зависть к Тельцу. Ихнилат решает на жестокую интригу, в результате которой Лев убивает Тельца и приближает к себе честолюбца. Ихнилат достигает желанного положения при царском дворе.

Однако герою не суждено долго оставаться вблизи царского престола. Волею случая откровенная беседа Ихнилата и Стефанита была услышана проходившим мимо Леопардом — и подлинные причины гибели Тельца становятся известны Львице, матери царя. Львица добивается проведения придворного суда над Ихнилатом. На суде герой столь умно и находчиво защищается, что обвинители не могут доказать его виновность. И все же по настоянию Львицы Ихнилата казнят.

Таким образом, герой погибает, так и не реализовав по-настоящему своих жизненных целей. Можно сказать, что герой терпит полную жизненную неудачу, жизненный крах.

Судьба второго персонажа сюжета — Стефанита — производит не менее удручающее впечатление. Стефанит не ввязывается в интриги друга — напротив, он старается образумить его, отговорить Ихнилата от попыток искать удачу и счастье вблизи царя. «Писано бо есть, — убеждает Стефанит Ихнилата, — яко никто же от мудроумных дръзает на три сиа вещи, аще ли дръзает, едва ли от них спастись: сиречь еже к царем приближение, и еже яд пити за искушение, и еже ввеврети женам тайны»<sup>189</sup>. Сам Стефанит довольствуется своей скромной долей и не стремится к авантюрам.

Когда Ихнилата берут под стражу, Стефанит, опасаясь ареста, принимает яд и умирает.

Таким образом, Ихнилат затягивает в круговорот своих личных жизненных неудач и Стефанита. По существу, герои обретают единую неладную судьбу — и оба умирают не своей смертью.

Романный сюжет Ихнилата и Стефанита включает в себя — через героев как рассказчиков — множество других, сюжетно независимых поучительных историй. Герои то и дело рассказывают такие истории друг другу, сопровождая ими свои моральные сентенции и поучения.

Вот Ихнилат говорит Льву по поводу громогласного Тельца: «Не боися, о царю, излихиа гласы праздны бо суть, аще и велми слышятся», и добавляет к сказанному историю о лисице и бубне<sup>190</sup>. В дру-

---

<sup>189</sup> Стефанит и Ихнилат: средневековая книга басен по русским рукописям XV—XVII вв. М.; Л., 1969. С. 11.

<sup>190</sup> Там же. С. 13.

гой беседе со Львом Ихнилат рассуждает о разных способах, какими мудрецы и глупцы выходят из сложных положений, и иллюстрирует свои рассуждения историей о трех рыбах, оказавшихся в запруде<sup>191</sup>.

Простодушный Телец говорит Ихнилату об извечном коварстве придворных, и в подтверждение мысли приводит историю о том, как волк, ворон и лисица натравили льва на верблюда<sup>192</sup>. Ихнилат лицемерно советует Тельцу прислушиваться к советам друзей, к каковым причисляет и себя, а не то можно пострадать, «яко и желва» — и рассказывает историю о черепахе-путешественнице<sup>193</sup>.

Ниже Стефанит призывает Ихнилата не лгать и не интриговать, и приводит в назидание изречение некоего мудреца: «Бегайте лукавыя мужа, еще и сродници и ближнии суть». В подтверждение этой сентенции Стефанит рассказывает Ихнилату историю о купце, оставившем другу на хранение золото<sup>194</sup>.

Поучение как таковое обычно не входит непосредственно в художественную структуру подобных историй. Сами по себе это скорее не поучительные, а занимательные истории. В своем повествовательном развитии они находятся где-то между анекдотом и новеллой. Это и есть маленькие новеллы — аналоги средневековых итальянских новеллино<sup>195</sup>. Поучительными эти новеллистические истории становятся в более широком контексте обрамляющего сюжета «Стефанита и Ихнилата». Собственно, они становятся «притчами», как их обыкновенно именуют сами книжники.

В сущности, любая сюжетная история, попадающая в отвечающий ее содержанию учительный контекст, становится для древнерусского читателя «притчей». Здесь необходимо только различать собственно притчу как целостную жанровую структуру, органически присущую средневековой литературе, и функцию «притчи» как функцию морализации — осуществленной, скорее, по типу басни<sup>196</sup>. Притчу как

---

<sup>191</sup> Стефанит и Ихнилат: средневековая книга басен по русским рукописям XV—XVII вв. М.; Л., 1969. С. 19.

<sup>192</sup> Там же. С. 22.

<sup>193</sup> Там же. С. 24.

<sup>194</sup> Там же. С. 27.

<sup>195</sup> *И. Н. Голенищев-Кутузов*. Средневековая латинская литература Италии. М., 1972. С. 253—254; *М. Л. Андреев*. «Новеллино» в истории итальянской литературы и европейской новеллы // *Новеллино* / Изд. подгот. М. Л. Андреев, И. А. Соколова. М., 1984. С. 222 и сл.

<sup>196</sup> Собственно жанровые различия притчи и басни проведены Е. К. Ромодановской в монографии: *Русская литература на пороге Нового времени:*

таковую как жанровую форму определяет, в частности, О. В. Творогов: «сюжетные компоненты притчи оказываются (...) не более чем метафорами ее дидактической идеи»<sup>197</sup>. Таких законченных, полных с точки зрения жанровой формы притч в древнерусской литературе можно найти много. Но не меньше и сюжетных историй, выступающих в функции «притчи» во внешнем, обрамляющем повествовании или контексте. А функцию «притчи» можно определить как функцию раскрытия и иллюстрации морального положения, как функцию образного и сюжетного расширения учительного повествования, учительного контекста.

Показательно, что сама история Стефанита и Ихнилата, романная по жанровому значению своего сюжета, внешне в свою очередь выступает в функции «притчи» в обрамляющей истории Царя и Философа и заключается в этом внешнем повествовании поучением, сходным по типу с басенной «моралью»: «всяк муж, иже сшивает лесь на друга своего, впадает в ров, иже содела»<sup>198</sup>. Иначе говоря, в жанровом пространстве учительной беседы Царя и Философа романная история Стефанита и Ихнилата выступает в функции «притчи»<sup>199</sup>.

Нетрудно видеть сходство внешних жанровых оболочек сюжета Стефанита и Ихнилата и повествования об Акире Премудром. В «Повести об Акире» крах Анадана таким же, по существу, внешним образом подытоживается моральным выводом: «Иже добро творит, тому добро будет, а иже яму копает под другом, да сам в ню впадет». Внеш-

---

пути формирования русской беллетристики переходного периода. Новосибирск, 1994. С. 96—112. См. *Она же*. Повести о гордом царе. Новосибирск, 1985. С. 38—51.

<sup>197</sup> О. А. Белоброва, О. В. Творогов. Переводная беллетристика XI—XIII вв. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 162. Классической в этом отношении является притча об инороге в «Повести о Варлааме и Иоасафе».

<sup>198</sup> Стефанит и Ихнилат: средневековая книга басен по русским рукописям XV—XVII вв. М.; Л., 1969. С. 32.

<sup>199</sup> Самый текст произведения прямо говорит о том, что история Стефанита и Ихнилата понимается как история поучительная, как «притча». Вот как озаглавлен памятник в Синодальном списке: «Царь индейский въпрашаше некоего от своих философ, глаголя: “Хошу, яко да притчею покажеш ми, како лукавый муж льстивый, посреде себе вложив, в вражду предлагает, еже посреде неких составленную любов же и дружбу”» (Стефанит и Ихнилат: средневековая книга басен по русским рукописям XV—XVII вв. М.; Л., 1969. С. 7).

не — например, в контексте учительного сборника, — история Акира и Анадана также может выступать в функции «притчи».

Роман не только сюжетно, но и композиционно стремится закончиться там, где завершается или окончательно останавливается в своем развитии судьба героя<sup>200</sup>. Романную природу истории Стефанита и Ихнилата тонко почувствовал составитель второй редакции произведения. Вот что писал об этом Я. С. Лурье: «Он (редактор. — *И. С.*) опустил текст, следующий после окончания истории Стефанита и Ихнилата, и благодаря этому придал всему циклу ту композиционную законченность (единый рамочный сюжет — история Льва, Тельца и двух шакалов), которой он лишился уже в арабской “Калиле и Димне”»<sup>201</sup>.

#### 4. Процессы жанрообразования в сюжетной литературе рубежа XV—XVI веков

В 1912—1914 гг. В. Н. Перетц опубликовал тезисы работы своего ученика, рано умершего исследователя В. М. Отроковского, изучавшего литературную историю и литературные особенности «Повести о Басарге»<sup>202</sup>. В. М. Отроковский отмечал сходство мотивов «Повести» со сказочными и, с другой стороны, сходство «Повести» с произведениями повествовательной литературы, в частности, с «Повестью об Акире Премудром». Исследователь писал: «Материал народно-поэтического творчества и книжной традиции, переработанный автором Повести о Басарге, представляет нечто оригиналь-

<sup>200</sup> О «сюжетной законченности и исчерпанности» романа по сравнению с эпосом писал М. М. Бахтин в работе: Эпос и роман // *М. Бахтин*. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 474. О внешней композиционной завершенности как свойстве романа пишет А. Я. Эсалнек: К вопросу о специфике романа // *Филологические науки*. 1968. № 5. С. 32—41; *Она же*. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М., 1985. С. 94—95, 98.

<sup>201</sup> *С. Лурье*. Переводная беллетристика XIV—XV вв. // *Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования*. Л., 1970. С. 356.

<sup>202</sup> *В. Н. Перетц*. Отчет об экскурсии семинария русской филологии в Москву 1—12 февраля 1912 года. Киев, 1912. С. 91—95; *Он же*. Отчет об экскурсии семинария русской филологии в С.-Петербург 23 февраля — 3 марта 1913 года. Киев, 1913. С. 7; *Он же*. Отчет об экскурсии семинария русской филологии в Петроград 30 января — 7 февраля 1915 года. Киев, 1915. С. 41—44; *Он же*. Отзыв о сочинении на тему «Повесть о купце Басарге» // *Университетские известия*. Киев, 1914. № 9. С. 37—43.

ное и своеобразное, не повторяющееся в других памятниках устной и письменной традиции»<sup>203</sup>. Несмотря на то, что старшие списки «Повести о Басарге» относятся к XVII в., В. М. Отроковский относил время возникновения произведения в русской литературе к концу XV в.<sup>204</sup>

Детальному изучению «Повесть» подверглась в монографии М. О. Скрипиля «Повесть о Дмитрие Басарге и о сыне его Борзосмысле», опубликованной в 1969 г. уже после кончины ученого. Автор сопоставил сюжет «Повести» со сходными сюжетами в других средневековых литературах и указал на «восточное происхождение рассказа, легшего в основу повести»<sup>205</sup>. Текстологический анализ большинства списков «Повести» выполнен в монографии М. О. Скрипиля с выделением четырех редакций произведения — древнейшей «антиохийской» (конец XV — начало XVI в.), «киевской» (XVI в.), «басурманской» (XVII в.) и «венедианской» (конец XVII в.).

В древнейшей редакции «Повести», помещающей действие в Антиохию и названной поэтому М. О. Скрипилем «антиохийской», еще никак не отразились события турецкого завоевания города в 1516 г. Поэтому, заключает исследователь, «начало XVI в. — наиболее вероятное время перехода на русскую почву этого сюжета»<sup>206</sup>. На рубеж XV—XVI вв. как время возникновения «Повести» указывает, по мнению М. О. Скрипиля, и ее идейная близость антилатинской и легендарно-публицистической литературе этого времени. Автор относит произведение к «кругу публицистических произведений» XV—XVI вв., имея в виду «Сказание о князьях владимирских», повести о Вавилоне, «Повесть о новгородском белом клобуке» и др.<sup>207</sup>

Вопрос о жанре произведения М. О. Скрипилем специально не ставился; по ходу исследования автор называл его по-разному: повестью, сказанием, рассказом.

Я. С. Лурье также относил «Повесть» к концу XV — началу XVI в. Разделяя точку зрения М. О. Скрипиля, исследователь добавлял, что «датировка сохранившихся списков не может служить решающим ар-

<sup>203</sup> Там же. С. 40.

<sup>204</sup> В. Н. Перетц. Отчет об экскурсии семинария русской филологии в С.-Петербург 23 февраля — 3 марта 1913 года. Киев, 1913. С. 7; *Он же*. Отзыв о сочинении на тему «Повесть о купце Басарге» // Университетские известия. Киев, 1914. № 9. С. 37.

<sup>205</sup> Повесть о Дмитрие Басарге. С. 22.

<sup>206</sup> Там же. С. 26.

<sup>207</sup> Там же. С. 62—63.

гументом при определении времени написания памятника. “Повесть об Акире” и “Девгениево деяние”, переведенные, по всей видимости, еще в домонгольской Руси, тоже дошли до нас в относительно поздней традиции: “Акир” в списках XV в. и XVII—XVIII вв., “Девгениево деяние” — в рукописях XVII—XVIII вв.»<sup>208</sup>. С точки зрения жанра исследователь характеризовал произведение как «развернутую новеллу»<sup>209</sup>.

В XXIX томе Трудов отдела древнерусской литературы опубликована работа А. А. Шайкина, посвященная сюжетным и жанровым особенностям «Повести»<sup>210</sup>. Автор описывает сюжет произведения в терминах сказочных функций В. Я. Проппа и приходит к выводу, что композиция произведения «близка структуре волшебной сказки»<sup>211</sup>.

Обратимся к анализу сюжетики «Повести» в ее древнейшей «антиохийской» редакции<sup>212</sup>.

В завязке центральной истории «Повести» — истории состязания Дмитрия Басарги и его сына Борзосмысла с царем Несмеяном — сталкиваются две первоначально независимые сюжетные линии. Это, собственно, линия сюжетных событий купца Басарги и линия событий самого Несмеяна Гордого, «царя-законопреступника» «латинской» веры.

Сюжетная линия царя к этому моменту уже содержит внутреннее противоречие: католик Несмеян, приглашенный на царствование в Антиохию из Рима, изгнал православного патриарха Амфилофия, развернул религиозные гонения, принуждает антиохийцев принять «латинскую» веру<sup>213</sup>.

Второе, основное противоречие истории состязания образуется в результате сюжетного столкновения непосредственных героев истории — Несмеяна и Дмитрия Басарги. Царь задерживает купца и при-

<sup>208</sup> Я. С. Лурье. Оригинальная беллетристика XV в. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 363—365.

<sup>209</sup> Там же. С. 372.

<sup>210</sup> А. А. Шайкин. «Повесть о Дмитрии Басарге и о сыне его Борзосмысле» и народная сказка // ТОДРЛ. Л., 1974. Т. 29. С. 218—223.

<sup>211</sup> Там же. С. 218.

<sup>212</sup> «Повесть» в «антиохийской» редакции цитируется ниже по текстам, изданным в кн.: Повесть о Дмитрии Басарге. С. 75—91.

<sup>213</sup> Сюжетное противоречие царя и антиохийцев по своему жанровому смыслу близко мартырийному, знакомому нам по «Повести о Варлааме и Иоасафе».

нуждает его перейти в «латинскую» веру, если тот не разгадает загадок. В случае неудачи с загадками и отказа сменить веру купца ждет казнь. При этом царские загадки разгадать заведомо невозможно — в темницах уже томится множество купцов, потерпевших в этом неудачу.

Сложившееся положение противоречит должному: Несмеян должен прекратить религиозные гонения и мучить своих подданных, а купец должен сохранить свою веру — и в то же время свою жизнь.

Здесь обнаруживается принципиальное отличие позиции Дмитрия Басарги — человека с мирскими интересами — от позиции христианского мученика, героя мартирия. Мученик добровольно идет на смерть, свидетельствуя тем самым об истинности своей религиозной идеи. Для мирского человека, купца Дмитрия Басарги, жизнь — не меньшая ценность, чем вера. Басарга — не вероотступник, но и не мученик. Он должен найти третий путь, «выкрутиться». В целом сюжетная ситуация, в которую попадает Дмитрий Басарга, оказывается принципиально отличной от ситуации мартирия. Это ситуация авантюры.

Вспомним, как определял авантурную ситуацию М. М. Бахтин. Ситуация авантюры универсальна по отношению к герою (в ней «может очутиться всякий человек как человек»); избыточна по отношению к жизненно и социально обусловленной (биографической) ситуации героя; противопоставлена биографической ситуации героя; неопределена, случайна, неожиданна.

Нетрудно видеть, что положение, в котором оказывается купец Дмитрий Басарга, удовлетворяет всем требованиям авантурной ситуации. Действительно, ситуация Басарги универсальна, потому что в сферу злой воли царя Несмеяна попадает всякий православный как православный; избыточна по отношению к биографической ситуации купца (торговые дела); противопоставлена биографической ситуации Басарги (она прямо враждебна ей, потому что угрожает жизни купца); случайна (Дмитрий по воле случая попадает в Антиохию царя Несмеяна.)

Заметим, однако, что авантурная ситуация Дмитрия Басарги осложнена политико-религиозным содержанием: купец, как и горожане, — православный; Несмеян же — католик и римский царь. В этом отношении частное авантурное противоречие купца и царя смыкается с общим, глобальным противоречием царя и антиохийцев.

Частное противоречие Дмитрия Басарги и Несмеяна актуально, потому что здесь поставлен вопрос жизни и смерти героя «Повести». Глобальное противоречие царской власти и народа Антиохии служит

устойчивым фоном ко всему процессу разрешения первого, частного противоречия — вплоть до развязки сюжета истории состязания. Царь Несмеян в своей последней загадке Борзосмыслу совмещает оба противоречия: «Се, младое отроча борзосмысленный, отгадывай мою и третью загадку, чтобы я вам, поганой царь, не смиялся, православным християном»<sup>214</sup>. Отгадать эту загадку значит избавиться от смерти и сохранить православную веру и, с другой стороны, указать горожанам путь избавления от самого царя — гонителя православия.

Процесс разрешения сюжетных противоречий истории состязания парадоксален.

1. Парадоксальной является смена главного героя: вместо Дмитрия Басарги героем становится его малолетний сын.

2. Сам Борзосмысл — фигура парадоксальная в своем сочетании «младости» и мудрости.

3. Парадоксальна и мудрость отрока как таковая. Это проявляется в сцене разгадки последней, третьей загадки царя и в эпизоде утоления жажды и «скрывания» царских чаш «в недра своя». Суть последнего эпизода сводится к тому, что Борзосмысл, отведав предложенного царем напитка, прячет чашу у себя в одеждах и объясняет свой поступок тем, что «царево даяние не ходит вспять». Таким образом, мудрый отрок парадоксально, неправоммерно с точки зрения здравого смысла переносит самое свойство «даяния» с объекта («меда») на служебный предмет (чашу).

4. Парадоксальна развязка центрального сюжета произведения. «Как сделать так, чтобы я, поганый царь, не смеялся над вами, православными христианами?» — спросил отрока Несмеян. «Отрок же извлече меч и отсече царю главу Несмиану Горьдому. И рече отрок: “То тебе, царю, от меня третия отгадание: не смейся ты, поганой царь, нам, православным християном”»<sup>215</sup>.

Борзосмысл разгадывает загадку царя не *словом*, а *делом*, поступком, и тем самым не только избавляется от смерти, но избавляет и горожан от ненавистного тирана.

Таким образом, противоречия центрального сюжета совмещаются в его развязке и парадоксально разрешаются.

При анализе «Повести об Акире» мы уже говорили о сюжетах с парадоксальной развязкой. Определим их как *анекдотические* — по связи с жанром анекдотов, в системе которого такие сюжеты наибо-

<sup>214</sup> Повесть о Дмитрие Басарге. С. 83.

<sup>215</sup> Там же. С. 85—86.



лее часто встречаются. Рассмотрим подобные сюжетные структуры детально.

Самое понятие анекдотического сюжета обозначил А. Н. Веселовский. В «Поэтике сюжетов» он писал об анекдотических сюжетах, «подсказанных каким-нибудь случайным происшествием, вызвавшим интерес фабулой или главным лицом»<sup>216</sup>.

Таким образом, А. Н. Веселовский понимал анекдотический сюжет как взятый из жизни, «подсказанный», в противоположность сюжету, являющемуся комбинацией первичных мотивов<sup>217</sup>. В нашем понимании анекдотический сюжет как сюжет с парадоксальной развязкой далеко не всегда оказывается непосредственно навеянным жизнью, «подсказанным» жизненным происшествием.

Рассмотрим отношения анекдотического сюжета и жанра анекдота. «Сущность анекдота сводится к неожиданному остроумному концу краткого повествования», — читаем у В. Я. Проппа<sup>218</sup>. «Анекдот предельно краток» и «сводится к заострению парадоксально-комической реакции на одну ситуацию, часто — остроумному выходу из этой ситуации», — писал Е. М. Мелетинский<sup>219</sup>.

Оба исследователя находили в анекдоте две характерные жанровые черты: формальную — предельную краткость повествования — и содержательную — необычность, парадоксальность его концовки. Остроумность, комичность анекдота — это уже необязательный и вторичный признак по отношению к парадоксальности. Не всякий анекдот комичен. Он может быть и ужасен, как ужасны анекдоты о Дракуле.

В плане содержания особенность анекдотического сюжета — парадоксальность его развязки — совпадает с особенностью анекдота. О форме нужно сказать следующее. В сюжете анекдота не может быть ничего лишнего. Всякое фабульное и сюжетное осложнение разрушает анекдот как жанр. Поэтому анекдотический сюжет в жанровом пространстве анекдота сжимается до предельно возможного объема — до пределов своего *смыслового ядра*.

Понятие смыслового ядра сюжета, применительно к «Повести о Басарге», вводил М. О. Скрипиль. Он писал о «ядре повести», которое

---

<sup>216</sup> А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 499.

<sup>217</sup> Там же.

<sup>218</sup> В. Я. Пропп. Русская сказка. Л., 1984. С. 56.

<sup>219</sup> Е. М. Мелетинский. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С.175.

представляет собой «законченную в сюжетном отношении часть повествования» и состоит из «основных компонентов» сюжета<sup>220</sup>.

Попробуем выделить смысловое ядро сюжета «Повести».

Православный купец Дмитрий из Царьграда и его малолетний сын оказались в Антиохии, в которой правил «царь-законопреступник» латинской веры, а подданные его все были православные греки. Царь принуждал их перейти в свою веру. Имел царь обычай иноземным купцам загадывать трудные загадки. Незагадавшие должны были принять царскую веру, в противном случае царь садил их в темницу. Дмитрия Басаргу в случае неудачи ждала казнь. Отгадывать загадки за отца взялся его сын Борзосмысл. Легко отгадал он первые две загадки и тогда спросил царя отрока: «Как сделать, чтобы “аз, поганой”, не смеялся вам, православным христианом?» Борзосмысл обещал дать ответ, если царь уступит ему престол и даст ему жезл и меч свой. Царь согласился. Отрок взшел на престол, взял жезл и меч и спросил собравшийся на площади народ: «Какую веру хотите веровати?» Все ответили: «Хотим быть в православной вере». Тогда Борзосмысл «отсече главу царю и рече ему: “Се ти моя третья отгадка, не смейся, поганой, нам, православным христианом”». И назвали антихийцы отрока своим новым царем.

Анекдотический сюжет в целом своеобразен тем, что в его развязке всегда происходит приращение смысла. Сюжетное противоречие не просто разрешается — оно разрешается парадоксальным образом. А парадокс — это всегда шаг в неведомое, за повседневность, это всегда открытие, пусть порой и совершенно фантастическое. Напротив, в развязке авантюрного сюжета никакого явного приращения смысла не происходит (если это «чистая», неосложненная авантюра). Развязка авантюры — это возвращение к исходному состоянию благополучия героя.

Выше было показано что Дмитрий Басарга попадает в ситуацию авантюры. Дальнейшее развитие центрального сюжета «Повести» весьма своеобразно. Сюжет распадается на две части — чисто авантюрную и анекдотическую, в которой авантюра теряет свое первостепенное значение. Она становится фабульно-событийной основой анекдотического сюжета. Героем авантюрной части сюжета является

---

<sup>220</sup> Повесть о Дмитрие Басарге. С. 13. Подчеркнем, что смысловое ядро сюжета не есть его фабула. Сюжет и фабула — это «единый конструктивный элемент произведения» (М. М. Бахтин), и в плане событийного состава фабула равновелика сюжету.

купец Дмитрий. Героem анекдотической части сюжета становится его сын Борзосмысл<sup>221</sup>.

Перейдем к анализу сюжетики «Повести» в целом.

Элементы сюжетики «Повести о Басарге» образуют определенную систему. Центральное место в этой системе занимает история состязания Дмитрия и его сына Борзосмысла с царем Несмеяном. В подчиненном отношении находится своеобразный «пролог» произведения — история пришествия Несмеяна в Антиохию. Эта история втянута в функциональную сферу сюжета истории состязания и частично выступает в роли его завязки (здесь формируется общее сюжетное противоречие царя и антиохийцев).

Завершающие «Повесть» «деяния» Борзосмысла-царя (поиски патриарха, вызволение купцов из темницы, крещение дочери Несмеяна, женитьба Борзосмысла, переселение его рода в Антиохию) обусловлены событиями развязки истории состязания, в которой, как будет показано ниже, качественно изменяется самый предмет изображения.

Взаимоотношения элементов сюжетики «Повести» приводят к процессу противоречивого взаимодействия различных жанровых начал.

Произведение невозможно отнести к какому-либо одному из сложившихся древнерусских жанров. Во-первых, центральная история состязания в своем сюжетном развитии проходит через начальные стадии различных жанров, и каждая стадия накладывает свой отпечаток на общий жанровый облик произведения. Во-вторых, сюжетные истории, в своей последовательности составляющие «Повесть» как целое, в своем разворачивании также порождают различные жанровые смыслы. Они тяготеют к разным жанрам. В результате «Повесть о Басарге» оказывается в зоне притяжения целого ряда жанров — и сама становится полем их напряженного взаимодействия.

Сюжет истории состязания, развиваясь как авантюра, на пути к развязке трансформируется в сюжет анекдотический, в котором авантюра теряет свое первостепенное значение и становится фабульной основой последнего. Смысловое ядро сюжета истории состязания в жанровом отношении оказывается близким к анекдоту. Однако в целом история состязания тяготеет к другому, родственному жанру — авантюрной новелле.

---

<sup>221</sup> Сочетание авантюрного и анекдотического сюжетов характерно и для сюжетики «Повести об Акире Премудром». В истории состязания с Фараоном героem авантюрного сюжета является царь Синагрип, анекдотического — мудрец-парадоксалист Акир.

«Переход от новеллистической сказки и особенно от анекдота к настоящей новелле сопровождается некоторым нарративистическим обогащением и расширением материала между исходной ситуацией и поворотным пунктом, преодолением чистой ситуативности и переключением внимания на героев и их индивидуальные качества», — писал Е. М. Мелетинский<sup>222</sup>. Основной чертой средневековой новеллы — в сравнении с анекдотом — следует считать именно «нарративистическое обогащение». «Преодоление ситуативности» и индивидуализация героев характерны, как представляется, уже для новеллы Возрождения. Герои средневековой новеллы содержательно еще не выходят за пределы сюжетных ситуаций, полностью принадлежат сюжету<sup>223</sup>.

Врнемся к истории состязания. Совокупность всех более или менее «служебных» событий и сюжетных ситуаций, оформляющих и распространяющих смысловое ядро сюжета, и составляет то «нарративистическое обогащение», о котором писал Е. М. Мелетинский. История состязания перерастает жанровые рамки анекдота и тяготеет к новелле.

Тяготеет — но не укладывается и в рамки этого жанра. Мешает то, что можно назвать содержательной *масштабностью* истории состязания и сопряженной с ней истории пришествия Несмеяна в Антиохию. Напомним, что сюжетные противоречия «Повести о Басарге» наполнены политико-религиозным содержанием. Политико-религиозный план «Повести» вообще раздвигает масштабы ее сюжетов и ее проблематики: частный конфликт купца Дмитрия и Несмеяна становится сопряженным с конфликтом глобального характера (православный Царьград и греки Антиохии — «государь царь Несмеян Гордый» и католический Рим). В итоге масштабность происходящего противопоставляет «Повесть» и новелле и анекдоту, которые отличаются частным характером проблематики, содержания<sup>224</sup>. И сама система активных начал сюжета «Повести» иная, неновеллистическая. Это не только система частных действующих лиц, но и переплетенная с ней система

---

<sup>222</sup> Е. М. Мелетинский. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 175.

<sup>223</sup> Авантюрный герой есть «чистая функция приключений и похождения», — писал М. М. Бахтин (Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 136). Перефразируя слова исследователя, можно сказать, что герой средневековой новеллы есть «чистая функция» пришествия.

<sup>224</sup> «Исход новеллы не колеблет никогда мирового порядка», пишет Е. М. Мелетинский в монографии: Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 7.

масштабных «действующих сил» — народа Антиохийского царства и враждебной ему власти.

«Повесть о Басарге», формально тяготея к новелле, перерастает ее в содержательном плане, потому что частный новеллистический конфликт авантюры купца Дмитрия совмещается с новеллистическим конфликтом общего характера. Этот глобальный конфликт затрагивает уже сами основы исторического бытия, отражает борьбу двух политико-религиозных систем мирового масштаба.

В результате влияния глобального конфликта на сюжетное развитие «Повести» главное ее происшествие — парадоксальная победа отрока над царем Несмеяном — приобретает характер события мирового масштаба. Отрок не только избавляет себя и своего отца от смерти, но и решает судьбу царства. «Избавил еси царство и людей от лютаго сего мучителя!» — восклицает патриарх Антиохии Амфилофий<sup>225</sup>.

Заключительные, «исторические» события развязки центрального сюжета «Повести» влекут за собой еще одно событие, соотносимое с ними по значительности, — воцарение Борзосмысла. Своим смыслом это событие самым существенным образом влияет на дальнейшее развитие сюжетики «Повести о Басарге» и на ее жанровое состояние в целом.

Д. С. Лихачев писал, что в древнерусской литературе «основой для выделения жанров, наряду с другими признаками, служили не литературные особенности изложения, а самый предмет, тема, которой было посвящено произведение»<sup>226</sup>. С опорой на данное положение скажем, что предмет изображения не только выделял жанр произведения среди других, но и непосредственно формировал его. Поворотные, качественные изменения предмета изображения в процессе сюжетного развертывания произведения влекли за собой и изменения в его жанровом состоянии. Такое поворотное, качественное изменение предмета изображения происходит и в «Повести о Басарге». Борзосмысл становится царем православного государства. Это влечет за собой коренную переориентацию повествования с изображения происшествия как такового на изображение деяний и жизни Борзосмысла-царя — и жизни православной страны.

В сюжетном отношении деяния Борзосмысла противостоят злодействам Несмеяна: новый царь разыскивает и чествует патриарха и освобождает томящихся в темнице купцов.

---

<sup>225</sup> Повесть о Дмитрие Басарге. С. 88.

<sup>226</sup> Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1979. С. 58.

Но важно отметить другое: деяния Борзосмысла-царя и финал «Повести» представляют собой истории иной жанровой природы, чем история состязания, — это моменты *жизнеописания*. Они взаимозависимы, несамостоятельны каждый сам по себе. Обретая «права гражданства» в «Повести» в силу качественного изменения предмета ее изображения, деяния и история жизни Борзосмысла раздвигают временные масштабы и перспективу произведения. Происходит смена жанрообразующих типов художественного времени: новеллистическое *время происшествия* сменяется *временем жизни* главного героя — православного царя.

При этом мудрость Борзосмысла перестает восприниматься как парадоксальная — теперь это этикетная мудрость государственного деятеля; перестает ощущаться и уходит из фокуса изображения и «младость» Борзосмысла. Перед нами уже не парадоксальный новеллистический герой, продуцирующий исключительное происшествие, а «государь-царь Борзосмысл Дмитриевич», главный герой — вот только чего?

Жанровый смысл отмеченных перемен заключается в том, что «Повесть о Басарге» находится на стадии качественного перехода от новеллы к роману.

«Роман, (...) в отличие от новеллы, в принципе ориентирован на изображение становления героя, на дело его жизни, — и отдельные “случаи” выступают чаще всего в функции ступенек этого становления и даже судьбы в целом», — писал Е. М. Мелетинский<sup>227</sup>. История состязания, завершаясь новеллистически, не завершает саму «Повесть»: развязка ее влечет за собой событие, выходящее уже за рамки центрального сюжета — воцарение Борзосмысла. «И рече к нему народ единым гласом, яко едиными усты рекоша: “Ты нас избавил от толика беды и от злаго сего мучителя, ты нам буди и царь”»<sup>228</sup>. Это значит, что не только Борзосмысл решает судьбу «Антиохийского царства», но решается и его личная судьба — сын «купчишки» становится царем. «Повесть» переходит от изображения «случая» к изображению личной судьбы Борзосмысла и «дела его жизни». История состязания в системе романного сюжетного повествования получает функцию «ступеньки» личной судьбы отрока; вторая «ступенька» — его воцарение; затем перед нами разворачиваются деяния Борзосмысла-царя

---

<sup>227</sup> Е. М. Мелетинский. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 172—173.

<sup>228</sup> Повесть о Дмитрие Басарге. С. 86.

и существенные этапы его жизни — женитьба, смерть отца, долгое царствование.

Итак, жанровое состояние «Повести о Басарге» оказывается подвижным и внутренне противоречивым. Формируясь как новелла, «Повесть» вместе с тем выходит за рамки этого жанра как произведение с глобальным, неновеллистическим конфликтом. Это приводит к тому, что в «Повести» на определенном этапе сюжетного развития качественно изменяется самый предмет изображения. Произведение на ходу перестраивается в историю личной судьбы главного героя — Борзосмысла. Отрицая себя тем самым как новеллу, «Повесть о Басарге» начинает формироваться как роман.

\* \* \*

Обратимся к «киевской» редакции «Повести». Общие фабульные отличия протографа данной редакции от текстов «антиохийской» редакции определил М. О. Скрипиль: «1. Опущено введение о царствовании в Антиохии Аркадия и о патриаршестве Амфилофия. 2. Сокращен эпизод поднесения чаш. 3. Пропущен рассказ пастуха о патриархе, скрывающемся в пещере. 4. Опущена насмешка Борзосмысла над второй загадкой Несмеяна. 5. Пропущено упоминание о возвращении Амфилофия в Антиохию»<sup>229</sup>.

С точки зрения жанрового состояния «Повести» существенным является только первое изменение из перечня М. О. Скрипиля — во всех текстах «киевской» редакции опущена история, рассказывающая о царствовании Аркадия, патриаршестве Амфилофия и последующем приглашении на царство и пришествии Несмеяна. Отсутствие этой истории существенно упрощает глобальный конфликт «Повести» — политико-религиозный конфликт царской власти и народа. Оппозиции «Царьград — Рим», «православие — католицизм» опущены. Несмеян теперь — это просто царь-язычник и царь ниоткуда. Теперь он сам по себе и фактически один противостоит своим подданным.

На первый план выходит собственно романная история личных приключений и судеб купца и его сына. Приключения героев раскрываются, как показано выше, в рамках центральной истории «Повести» — истории состязания героев с Несмеяном. В текстах «киевской» редакции общая смысловая структура и жанровый смысл центрального сюжета остаются неизменными. Эпизод поднесения чаш, хотя и сокращенный, тем не менее точно выражает свой ключевой смысл — он по-прежнему демонстрирует парадоксальную мудрость отрока.

---

<sup>229</sup> Там же. С. 62.

Вместе с тем существенным изменениям подверглись *топика* и *топос* произведения. Создатель «киевской» редакции, опустив вводную историю взаимоотношений Царьграда, Антиохии и Рима, пошел еще дальше в этом направлении и вообще освободил повествование от конкретно-исторических иностранных деталей и декораций: сделал героя русским человеком и перенес действие из Антиохии в неведомый «град велик». Вот что об этом писал М. О. Скрипиль: «В протографе “киевской” редакции опущено введение в повесть и упоминание о возвращении патриарха в Антиохию, т. е. то, что придавало повести исторический и географический колорит, явно далекий от русской жизни. В “киевской” редакции нет Антиохии, а есть безымянный “град”, нет Аркадия, царя антиохийского, нет Амфилофия, патриарха Антиохии. (...) Дмитрий Басарга превращается в русского купца. (...) Сын Дмитрия Басарги отстаивает в неведомом граде “русскую” веру»<sup>230</sup>.

Помимо прямого, осознанного редакторского задания — придать «Повести» национальную окраску — изменения *топики* и особенно *топоса* произведения заключают в себе и определенный жанровый смысл и жанровое развитие. Конкретный византийский историко-географический топос (Антиохия, а также Царьград и Рим на заднем плане) сменяется национальным топосом (Киев, Русская земля) и условным топосом некоего «града великого», в котором и происходят приключения героев. Такая двухчастная структура топоса — с элементами условного авантюрного или авантюрно-волшебного мира — в большей степени характерна уже для романного жанра.

Отметим еще один существенный момент, касающийся жанровой эволюции «Повести о Басарге».

В вариантах II, IV(У), IV(Р), VI, VII, VIII «киевской» редакции<sup>231</sup> наблюдаются такие изменения сюжетики «Повести», которые ведут к заметным сдвигам в ее жанровом состоянии. В этих вариантах сюжетное повествование практически заканчивается рассказом об избрании Борзосмысла царем. По существу, произведение здесь замыкается в рамках истории состязания. Тем самым происходит жанровый процесс, обратный вскрытому выше, при анализе сюжетики «Повести» в «антиохийской» редакции, — процесс движения произведения от развернутого вокруг жизни и судьбы героя романного сюжета к замкнутому в пределах происшествия новеллистическому сюжету.

<sup>230</sup> Там же. С. 65—66.

<sup>231</sup> Там же. С. 142—146, 152—158, 177—181, 190—193, 194—196, 196—198 соответственно.



Д. С. Лихачев выделял три основных вида редакций произведения в древнерусской литературе — идеологические, стилистические и фактологические, «вызванные стремлением расширить фактическую сторону произведения»<sup>232</sup>. В тех случаях, когда редактор изменяет текст произведения с целью придать ему определенный вид с точки зрения жанровых ориентиров и норм, позволительно говорить о жанровых переработках и, возможно, жанровых редакциях произведения.

Жанровыми переработками «Повести о Басарге» можно считать и указанные варианты «киевской» редакции произведения, в которых снимается его начальная жанровая противоречивость<sup>233</sup>. В этих переработках «Повесть», если так можно сказать, — меньше роман и больше новелла, в отличие от первоначальной «антиохийской» редакции и других вариантов «киевской», в которых «Повесть», наоборот, меньше новелла и больше роман.

\* \* \*

Сюжет «Повести о Басарге» в «киевской» редакции рассматривался А. А. Шайкиным в сравнении с системой сюжетных функций волшебной сказки, как их определял В. Я. Пропп. По мнению А. А. Шайкина, «архитектоника» произведения «поразительно близка структуре волшебной сказки»<sup>234</sup>. В связи с этим отметим момент небесспорного, на наш взгляд, отождествления А. А. Шайкиным героя «Повести» — взятого в системе всех его сюжетных действий и поступков — и героя волшебной сказки. Усматривая в сюжетном движении «Повести о Басарге» проявление сказочной функции «посредничества» («о беде сообщается герою»)<sup>235</sup>, исследователь ничего не говорит о реальной смене главного героя произведения. (Напомним, что в сюжете «Повести» инициатива в действии переходит от купца Дмитрия Басарги к его сыну — отроку Борзосмыслу.) Такая смена главного героя невозможна в сюжете волшебной сказки. И вообще Борзосмысл как парадоксальный герой принципиально отличается от героя волшебной сказки. Последний после обретения волшебного помощника или

---

<sup>232</sup> Д. С. Лихачев. Текстология: на материале русской литературы X—XVII веков. Л., 1983. С. 137.

<sup>233</sup> «Повесть о Дракуле», как будет показано ниже, также подвергалась не только содержательным, но и жанровым переработкам.

<sup>234</sup> А. А. Шайкин. «Повесть о Дмитрии Басарге и о сыне его Борзосмысле» и народная сказка // ТОДРЛ. Л., 1974. Т. 29. С. 218.

<sup>235</sup> Там же. С. 219.

средства, как писал В. Я. Пропп, «внешне теряет всякое значение: сам он не делает ничего, помощник исполняет все»<sup>236</sup>. Борзосмысл же все делает сам, и без волшебства, а только благодаря своим парадоксальным способностям. Таким образом, в лучшем случае Борзосмысл попадает под категорию пусть не волшебного, но парадоксального помощника. Но в реальности сюжета «Повести о Басарге» именно Борзосмысл становится ее главным героем — а это противоречит повествовательному канону волшебной сказки. Таким образом, «Повесть о Басарге» принципиально отличается от волшебной сказки по типу своего героя. Подлинный герой «Повести», ее протагонист Борзосмысл — не сказочный, а романский герой. Это частный человек, предоставленный самому себе и свободно, инициативно выстраивающий свою личную судьбу. Подобная концепция героя — существенно новая для средневековой русской литературы — становится значимым центром художественной системы «Повести» и воздействует на значения ее сюжета. Существенно изменяются значения его элементарных функций и событий, и в целом изменяется самый жанровый смысл сюжета, хотя бы он внешне, формально был в какой-то мере подобен сюжету сказочному.

И в то же время «Повесть о Басарге» типологически не чужда сказке — но другой сказке. А. А. Шайкин справедливо отмечает новеллистичность «Повести». Однако можно не согласиться с тем, как исследователь трактует эту жанровую особенность произведения. Новеллистичность «Повести» состоит не в том, что в ее повествовании «история (...) обрамляется личной судьбой»<sup>237</sup>, а в том, что «Повесть» в рассказе о состязании Борзосмысла и Несмеяна изображает *частное исключительное происшествие*. Все три слова здесь важны. Изображение же личной судьбы в ее целом вообще чуждо новелле. И то, что в «Повести» сопряжены частное происшествие, история и судьба героя, знаменует уже выход произведения из границ новеллистического жанра — жанра частной проблемы, частного конфликта.

Жанру новеллы в типологическом плане до известной степени соответствует фольклорный жанр новеллистической сказки. Эти жанры объединяет единый характер повествования и отчасти единый тип героя. Новеллистические сказки противостоят волшебным. Они, как писал В. Я. Пропп, «настолько резко отличаются от волшебных, что

---

<sup>236</sup> В. Я. Пропп. Морфология сказки. Л., 1928. С. 58.

<sup>237</sup> А. А. Шайкин. «Повесть о Дмитрие Басарге и о сыне его Борзосмысле» и народная сказка // ТОДРЛ. Л., 1974. Т. 29. С. 218.

можно ставить вопрос о том, не относятся ли они, эти два вида сказки, к двум разным жанрам народного повествовательного искусства»<sup>238</sup>. В новеллистических сказках «волшебного средства никогда нет, и это может служить одним из признаков отличия их от волшебных сказок»<sup>239</sup>. Ядро новеллистической сказки, как и новеллы, — в изображении необычайного происшествия, «неслышанной истории, истории о совершенно невозможном»<sup>240</sup>. И невозможны эти истории именно потому, что совершают их обыкновенные люди, а не всемогущие волшебные помощники.

Отличие книжной новеллы от новеллистической сказки В. Я. Пропп видел в пространственно-временной и исторической конкретизации новеллы: писатели в ней «приурочивают действие к определенным местам и определенным именам, т. е. переносят его в плоскость реальных событий, тогда как сказка этого никогда не делает и не может делать»<sup>241</sup>. Скажем еще об одном отличии. В. Я. Пропп отмечал, что новеллистическая сказка «часто имеет классовый характер»<sup>242</sup>, т. е. она социально типизирует своих героев. Новелла же, формально отмечая социальный статус героя в силу своего стремления к конкретизации, на деле довольно безразлична к этому статусу. В новеллистическом герое важен не социальный статус, а личность и способность героя продуцировать происшествие. Главным героем новеллы может быть представитель любого социального ряда.

Таким образом, «Повесть о Басарге», изначально тяготея к жанру новеллы, в типологическом плане подобна сказке, но не волшебной, а новеллистической. Но поскольку «Повесть» в целом перерастает жанровые рамки новеллы и начинает формировать романную сюжетную структуру, постольку она в конечном счете уходит и от прямого типологического подобия с новеллистической сказкой.

\* \* \*

Обратимся к «Повести о Дракуле»<sup>243</sup>. Исследователи «Повести» неизменно указывали на анекдотичность как ее характерную жанро-

---

<sup>238</sup> В. Я. Пропп. Русская сказка. Л., 1984. С. 245.

<sup>239</sup> Там же. С. 246.

<sup>240</sup> Там же. С. 249.

<sup>241</sup> Там же.

<sup>242</sup> Там же. С. 246.

<sup>243</sup> В рукописной традиции XV—XVI вв. «Повесть о Дракуле», как показывает Я. С. Лурье, представлена двумя рукописями: 1) ГПБ, Кирилло-Белозерское собр. № 11/1088, конец XV в., сборник книгописца Ефросина;

вую черту. Уже А. Н. Пыпин отмечал, что «Повесть наполнена анекдотами о бесчеловечных поступках Дракулы»<sup>244</sup>. М. Н. Сперанский указывал, что в основу произведения легли «ходячие анекдоты румынской устной словесности»<sup>245</sup>. А. Д. Седельников сближал «Повесть» со сказаниями о Соломоне, где также «сюжет делится на эпизоды, имеющие каждый самодовлеющее анекдотическое значение»<sup>246</sup>. Характеризуя произведение в «формально-речевом отношении» как «один из старших образцов сказок-отписок, исходивших из посольской среды», А. Д. Седельников вновь определял «Повесть о Дракуле» с точки зрения жанра как «образец анекдота, новеллы»<sup>247</sup>. Н. К. Гудзий в «Истории древней русской литературы» отмечал, что «Повесть о Дракуле» «представляет собой соединение нанизанных один на другой анекдотических случаев из жизни Дракулы»<sup>248</sup>. Подобного мнения придерживался И. П. Еремин, писавший о произведении как о «небольшой новелле, состоящей из серии эпизодов, имеющих каждый самодовлеющее значение»<sup>249</sup>. На анекдотическую доминанту жанра «Повести» указывал Я. С. Лурье. По мнению исследователя, произведение представляет собой «ряд анекдотов»<sup>250</sup>, или «новеллистический цикл»<sup>251</sup>, или «сочетание новелл-анекдотов»<sup>252</sup>.

Как установил Я. С. Лурье, «Повесть о Дракуле» уже в конце XV в. существовала в двух редакциях. Вот что писал об этом исследователь: «Полностью сохранившие (в отличие от более поздних списков) текст памятника, включая концовку, Кирилловский и Румянцев-

2) ГБЛ, собр. Румянцева № 358, конец XV — начало XVI в., сборник. См.: Повесть о Дракуле / Исслед. и подгот. текстов Я. С. Лурье. М.; Л., 1964 (далее — Повесть о Дракуле). С. 86—89, 98—99.

<sup>244</sup> А. Н. Пыпин. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1859. С. 215—216.

<sup>245</sup> М. Н. Сперанский. История романа и повести до XVIII века. М., 1911. С. 295.

<sup>246</sup> А. Д. Седельников. Литературная история повести о Дракуле // Известия по русскому языку и словесности. Л., 1929. Т. 2, кн. 2. С. 639.

<sup>247</sup> Там же.

<sup>248</sup> Н. К. Гудзий. История древней русской литературы. М., 1945. С. 263.

<sup>249</sup> История русской литературы: В 10 т. М.; Л., 1946. Т. 2. Ч. 1. С. 290.

<sup>250</sup> История русской литературы: В 4 т. Л., 1980. Т. 1. С. 229.

<sup>251</sup> Там же. С. 231.

<sup>252</sup> Там же. С. 280. См. также: Повесть о Дракуле. С. 73, 77.

ский списки<sup>253</sup> по-разному располагают текст, образуя, таким образом, две различные редакции повести (сохранившиеся и в позднейшей традиции)»<sup>254</sup>.

Рассмотрим сюжетику «Повести» в Кирилловской редакции. Сюжеты многих историй произведения строятся на противоречии. Так, в истории о турецких послых поведение последних, их «обычай» не обнажать головы перед государем, противоречит принципам дворцового этикета. Дракула в свойственной ему манере разрешает это сюжетное противоречие. «И аз хошу вашего закона подтвердить, да крепко стоите», — заявляет он послам и велит «гвоздем малым железным» прибить шляпы к головам несчастных<sup>255</sup>.

Воевода произносит свое весомое слово и воплощает его в дело — но таким образом, что дело по своей сути оказывается противоположным слову. Тем самым поступки Дракулы проявляют, по выражению Я. С. Лурье, «второй, зловещий» смысл сказанного<sup>256</sup>. В этих поступках просвечивает парадоксальная ирония героя. Это не обычная ирония слова по отношению к делу, к действительности, а ирония дела по отношению к сказанному слову. Дракула ироничен в своих поступках.

Парадоксально и самое дело, действия Дракулы, поскольку непомерно велика жестокость, сопровождающая его поступки. Автор произведения нашел удачный эпитет, отражающий и особенную иронию, и особенную жестокость героя: Дракула в «Повести» — «зломудрый».

Сам воевода, в свою очередь, образ тоже парадоксальный, совмещающий в себе несовместимые черты: яростное стремление к справедливости и исключительную в своей несправедливости жестокость. О несовместимых чертах героя писал Я. С. Лурье<sup>257</sup>.

В историях о нищих и «службе» Дракулы турецкому царю герой вновь неожиданно «опрокидывает» поступком свои слова. Истории о

---

<sup>253</sup> Имеются в виду указанные в примеч. 243 два списка «Повести» конца XV в. (Прим. — *И. С.*).

<sup>254</sup> Повесть о Дракуле. С. 59. Там же Я. С. Лурье пишет о первичности Кирилловской редакции произведения.

<sup>255</sup> Там же. С. 117. Здесь и ниже «Повесть» цитируется по текстам Древнейшего вида Кирилловской редакции, изданным Я. С. Лурье (Там же. С. 117—122).

<sup>256</sup> Повесть о Дракуле. С. 67.

<sup>257</sup> Там же. С. 45—47. О противоречивости образа Дракулы пишет Д. С. Лихачев в монографии: Человек в литературе Древней Руси // *Д. С. Лихачев. Избранные работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 3. С. 14.*

находчивом после, о странствующих монахах, о зарубленном приста-  
ве показывают парадоксальность суждений воеводы.

В случае с послем Дракула неправомерно с точки зрения здравого смысла переносит вину в смерти казненных им «малоумных» послов с себя на другого: «Не аз повинен твоей смерти — иль государь твой, иль ты сам. Аще государь твой, ведая тебя малоумна и ненаучена, послал тя есть ко мне, государь твой убил тя есть; аще ли сам дерзнул еси, не научився, то сам убил еси себя»<sup>258</sup>.

В истории с приставом Дракула казнит не «злодея», спрятавшегося в его доме, а представителя власти, поймавшего разбойника без ведома хозяина. «Он сам себя убил, — заявляет воевода, — находя разбойнически на дом великого государя, всяк так погибнет»<sup>259</sup>.

На необычном, нехарактерном событии построена и история о купце. Необычно честен купец, возвращающий подложенные ему деньги; необычно ведет себя Дракула, подкладывая эти деньги; и необычен исход эпизода, раскрывающий смысл поступка воеводы. «Купец же встав, и обрете злато, и прочет единою и дващи, обрета-  
шесь един лишний златой, и шед к Дракуле, глагола: “Государю, обретох злато, и се есть един златой не мой, лишний”. Тогда же приведоша и татя оного и с златом. И глагола купцу: “Иди с миром; аще бы ми еси не поведал злато, готов бых и тебе с сим татем на кол посадити”»<sup>260</sup>. Доминирующее значение здесь приобретает мотив испытания, на наличие которого в «Повести» указывал Я. С. Лурье<sup>261</sup>.

Ряд историй «Повести» служит иллюстрацией исключительной жестокости героя. Их можно разделить на два вида. В одних жестокость воеводы, на первый взгляд, мотивирована его стремлением установить справедливость, однако немотивированной является непомерность этой жестокости, — непомерность, отрицающая самый принцип справедливости. Таковы эпизоды о ленивой крестьянке, о наказаниях за прелюбодеяния, о воинах, раненных в бою с турками. Напротив, эпизод, повествующий об истязании Дракулой животных, показывает уже ничем не мотивированную и потому абсурдную жестокость героя «Повести». История о «посеченных» мастерах также отклоняется от общей тенденции «Повести» изображать воеводу как парадоксалиста: Дракула здесь выступает в роли заурядного злодея.

---

<sup>258</sup> Повесть о Дракуле. С. 121.

<sup>259</sup> Там же. С. 122.

<sup>260</sup> Там же. С. 119—120.

<sup>261</sup> Там же. С. 67—68.

В контексте историй о жестокости воеводы прочитывается и рассказ о золотой чаше у колодца, показывающий своим необычным, нехарактерным исходом («никто же не смеаше ту чару взяти»<sup>262</sup>) необыкновенную действенность воли и власти Дракулы<sup>263</sup>.

Парадоксальность Дракулы, попадая в фокус художественного изображения, начинает определять самый характер изложения «Повести», особенности сюжетного строения ее эпизодов. Герой оказывается способным создавать парадоксальное происшествие — и сюжеты эпизодов «Повести» организуются как *анекдотические*, т. е. **завершающиеся** предельно неожиданной, исключительной, парадоксальной развязкой. Но сюжет в повествовательном произведении формирует структуру его жанра — и эпизоды «Повести» обретают жанровые черты анекдотов.

Как известно, в произведениях традиционных жанров древнерусской литературы — воинских повестях, житиях, — герой в определенных сюжетных ситуациях поступает определенным образом, подчиняясь через посредство сюжета требованиям литературного этикета<sup>264</sup>. В средневековой сюжетной литературе парадоксальность героя освобождает его от этикетных черт и делает его независимым от сюжетной ситуации: герой ведет себя непредсказуемо, он активен в своем отношении к событиям и создает происшествие. Не обладая еще характером, парадоксальные герои древнерусской беллетристики — Дракула, Борзосмысл, Китоврас из сказаний о Соломоне — благодаря своей непредсказуемости и активности обретают устойчивость в событийной среде сюжета<sup>265</sup>. Эта устойчивость в функциональном плане подобна устойчивости характера в литературе нового времени. Цельность характера героя новой литературы также предполагает его независимую и активную реакцию на события сюжета.

---

<sup>262</sup> Там же. С. 118.

<sup>263</sup> Дракула не одинок — типологически близкий образ мудрого, но жестокого властелина «мессера Аццолино» находим в «Новеллино» (Новеллино. С. 111—113; новелла LXXXV — см. об этом третий раздел второй части нашей книги).

<sup>264</sup> Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1979. С. 86—91.

<sup>265</sup> Как совершенно верно писал Я. С. Лурье, «не обладая законченными характерами, персонажи оригинальной беллетристики XV в. отличались, однако, определенной характерностью» (Я. С. Лурье. Оригинальная беллетристика XV в. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 377—378).

Большинство эпизодов «Повести» представляют собой анекдоты. Вместе с тем произведение включает истории иной жанровой природы. Это истории о том, как Дракула воевал с «угорским» королем и попал к нему в плен, как он принял «латинскую веру», заметка о том, что воевода «научися шити и тем в темници кормляшесь»<sup>266</sup>, это и история его гибели. Содержание этих эпизодов, в отличие от анекдотов «Повести», тривиально. При этом они несамостоятельны в сюжетном отношении и представляют собой взаимосвязанные элементы *жизнеописания*. Соседствуя в «Повести» с анекдотами, истории биографического характера перестраивают художественное время произведения, его временную перспективу. На смену замкнутому в пределах происшествия *анекдотическому времени* приходит разомкнутое *время жизни* героя происшествий. Анекдоты вовлекаются в это становящееся единым для «Повести» художественное время — и предстают в его рамках уже как *случаи из жизни* воеводы.

«Древнерусские жанры обычно декларативно обозначались в самих названиях произведений», — пишет Д. С. Лихачев<sup>267</sup>. Жизнеописательный характер «Повести о Дракуле» действительно находит отражение в названиях некоторых ее списков XVII в., опубликованных Я. С. Лурье в монографическом исследовании произведения. Так, в одном из них биографизм характеризуется в тематическом плане: «О цари Дракуле и о смерти его»<sup>268</sup>. В другом названии отмечается неоднородность произведения уже в собственно жанровом отношении: «Сказание о Дракуле и о житии его, како воеводствовал на Мутьянской земли»<sup>269</sup>.

В целом «Повесть» перестает быть только «рядом анекдотов» (Я. С. Лурье). На интерес к парадоксам героя наслаивается интерес к нему самому и его жизни — и в фокусе повествования оказывается уже не случай как таковой, а цепочка случаев из жизни героя — и в целом его неоднозначная, противоречивая личная судьба. Тем самым в «Повести» начинает формироваться романый сюжет<sup>270</sup>.

---

<sup>266</sup> Повесть о Дракуле. С. 122.

<sup>267</sup> Д. С. Лихачев. Система литературных жанров Древней Руси // Д. С. Лихачев. Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986. С. 71.

<sup>268</sup> Повесть о Дракуле. С. 172.

<sup>269</sup> Повесть о Дракуле. С. 159.

<sup>270</sup> В фокусе средневекового романа, как пишет А. Д. Михайлов (применительно к французскому рыцарскому роман), «оказывается личность с ее



Обратимся к Румянцевской редакции «Повести». Несколько иное расположение эпизодов в этой редакции, существенное с точки зрения истории текста произведения, не приводит, однако, к принципиальным изменениям в жанровом состоянии «Повести». Произведение по-прежнему остается историей проделок, поступков и деяний Дракулы, а в конечной счете и историей его противоречивой личной судьбы.

Обратим внимание на следующее наблюдение Я. С. Лурье: «Независимо друг от друга составители некоторых видов обеих редакций дали заголовки эпизодам повести — заголовки эти естественно подсказывались бросающимся в глаза членением повести на отдельные анекдоты о «мутьянском воеводе»<sup>271</sup>.

Заголовками «Повесть» сопровождается в Забелинском и Западнорусском виде Кирилловской редакции<sup>272</sup>, Библиотечном и Распространенном виде Румянцевской редакции<sup>273</sup>. Придание эпизодам анекдотического характера заголовков говорит об осознании составителями их жанровой автономности в повествовании произведения.

Существенно далее в жанровой переработке «Повести» пошли составители Тихонравовского вида Кирилловской редакции и Сводной редакции<sup>274</sup>. Почувствовав исходную жанровую противоречивость «Повести», составители постарались устранить ее и исключили эпизоды биографического характера.

### *5. Типы романских сюжетов в русской литературной традиции XV—XVI веков*

В процессе проведенного анализа выявлены романские сюжеты в нескольких группах произведений, бытующих в древнерусской рукописной традиции XV—XVI вв. Это группа переводных житийных памятников, вошедших в Макарьевские Минеи Четвы, и примыкающая к ним «Повесть о Варлааме и Иоасафе», а также ряд переводных и оригинальных произведений светского характера.

Можно говорить о трех типах романских сюжетов в литературной традиции этого времени.

---

индивидуальной судьбой» (А. Д. Михайлов. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 2006. С. 324).

<sup>271</sup> Повесть о Дракуле. С. 78.

<sup>272</sup> Там же. С. 125—135, 135—139.

<sup>273</sup> Там же. С. 145—150, 150—159.

<sup>274</sup> Там же. С. 123—125, 179—181.

Первый тип — это авантюрный романский сюжет. Авантюра как сюжетный мотив и даже как целостный сюжет может не иметь романского значения в том случае, если она ничего существенно не меняет в жизни героя, не затрагивает его судьбу. Часто при этом авантюра выступает в произведении как служебный прием, участвует в организации сюжета иного толка, иного жанрового значения.

Показательна в этом отношении смысловая и функциональная двойственность авантурных мотивов в житии Алексея Божьего человека — таких как мотив морского путешествия, бури, смены курса корабля, неожиданного возвращения в родной город, встречи с отцом, неузнавания и последующего узнавания и др. События, раскрываемые при помощи данных мотивов, были бы крайне существенны для Алексея-мирянина, но они несущественны для Алексея-святого. Авантурные события неспособны изменить судьбу героя, поскольку Алексей отказался от мирской жизни, а тем самым и от мирской, личной судьбы, он поднялся над ней в план высшей, духовной жизни. У него теперь не мирская и личная судьба, а духовный сверхличный путь.

В то же время авантюры Алексея, несущественные для него и его житийного сюжета, существенны и судьбоносны для других героев жития — родных святого. Буря на море приводит к тому, что святой снова оказывается в родном городе; случайная встреча с отцом приводит к тому, что Алексей оказывается в родном доме, и т. д. Именно в сюжете второстепенных героев жития — родных Алексея — авантурные сюжетные мотивы действительно приобретают романное значение.

Равным образом авантурный мотив заточения героя, наличествующий в сюжете царевича Иоасафа, не в силах повлиять на судьбу героя. Судьба Иоасафа к этому моменту уже поднята из плана мирской жизни в план жизни духовной, она уже неподвластна чужой воле, и вернуть ее в русло мирской жизни может только сам герой<sup>275</sup>.

В житии Андроника и Афанасии авантурные мотивы случайной встречи героев, переодевания героини, неузнавания ее героем также не несут романского смысла. Инок Афанасий многие годы проводит в одной келии со своей бывшей супругой и не узнает ее, изменив-

---

<sup>275</sup> Например, через непослушание, как это сделал Малх-пленник, покинувший монастырь вопреки наставлениям старцев, или через согрешение, как это сделал св. Иоаким Постник, не устоявший перед женской красотой (ВМЧ, 4 марта).

шуюся от долгого поста и переодеваю в мужское платье. Узнавание же происходит после смерти героини. Афанасий потрясен случившимся, но не более того. Духовный путь святого авантюра не может нарушить.

В общем случае авантюра приобретает романский смысл, если она существенно затрагивает личную судьбу своего героя. При этом характерной чертой героя авантюрного романского сюжета является его начальная безынициативность — он принимает свою судьбу со стороны случая или чужой воли. Таковы многие герои рассмотренных в работе житий — сыновья Ксенофонта и Марии, «отроковица» из «сказания» об эдесских святых, Евстафий Плакида, Малх-пленник, Мартиниан; таковы и мирские герои — царица-гречанка из «Девгениева деяния», купец-мореплавец Дмитрий Басарга.

Большинство рассмотренных нами авантюрных сюжетов являются романскими по своему жанровому значению. Перечислим произведения, в сюжете которых наиболее полно представлены авантюрные романские сюжеты:

а) из агиографических произведений это сказание об эдесских святых, жития Ксенофонта и Марии, Малха-пленника, Евстафия Плакиды, Мартиниана;

б) из произведений светской литературы это «Девгениево деяние» (история Амира и царицы-гречанки), «Повесть об Акире Премудром», «Повесть о Басарге».

Отметим особенно важную для становящегося романского жанра *раскрепощающую* роль авантюры.

Романский сюжет — это сюжет, раскрывающий своего героя как частного человека, а его жизненный путь — как личную судьбу. В древнерусской литературе, которой в целом присуща тенденция несвободного, этикетного изображения героя как представителя определенного круга, сословия<sup>276</sup>, о частном человеке и его личной судьбе мог рассказать именно авантюрный сюжет — в силу его природной внеэтикетной сущности<sup>277</sup>. Авантюра с ее организующим принципом случайного сцепления событийных рядов и столкновения героев обеспечивает должную свободу для развертывания романского сюжета.

---

<sup>276</sup> Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1979. С. 86—91.

<sup>277</sup> «Авантюрное положение — такое положение, в котором может очутиться всякий человек как человек» (М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 139).

Выразительным примером здесь может служить «Повесть о Басарге». Главный герой «Повести» Борзосмысл проходит путь от одного социально и этикетно закрепленного положения («сын купца») к другому («государь-царь Борзосмысл Дмитриевич»). В промежутке же между этикетными закрепляющими позициями Борзосмысл выступает как свободный герой в пространстве свободного авантюрного мира (подчеркнем при этом, что собственно авантюрным героем он не является — таковым является его отец Дмитрий Басарга). Именно эта свобода сюжетных возможностей героя и позволила создать романский сюжет о мудром отроке-парадоксалисте, ставшем царем православной страны.

Переход к «Повести о Басарге», а также к переводным «Девгениеву деянию» и «Повести об Акире», позволит выделить второй тип романного сюжета. Это сюжет, раскрывающий героя как вершителя, творца своей личной судьбы.

Существует принципиальная разница между авантюрным героем и героем-вершителем. Первый принимает события, а нередко и саму судьбу — со стороны чужой воли или случая; второй — созидает свою судьбу, и нередко в борьбе с той же чужой волей. Девгений борется со Стратигом и его сыновьями, побеждает их и женится на Стратиговне. Акир Премудрый побеждает в состязании Фараона и возвращает себе прежнее положение и почет со стороны своего государя. Борзосмысл в подобном же состязании одолевает нечестивого антиохийского царя, сохраняет себе и своему отцу жизнь, а затем сам становится царем.

Отметим характерное для сюжеттики данных произведений сочетание романских сюжетов обоих типов — авантюрного и сюжета героя-вершителя своей судьбы.

В «Девгениеве деянии» героем авантюрного сюжета сначала выступает царевна-гречанка, которую похищает Амир, а впоследствии и сам Амир, покинувший ради невесты родную землю. Его самого вместе с женой едва не похищают посланные за ними сарацины.

В «Повести об Акире» авантюрна история, рассказывающая об осуждении Акира, о его мнимой казни и пребывании в подземелье. В истории состязания с Фараоном Акир наделяется чертами героя-вершителя, а в позиции авантюрного, принимающего события героя оказывается сам царь Синагрип.

В «Повести о Басарге» авантюрный романский сюжет разворачивается вокруг купца Дмитрия. По ходу развития центральной истории состязания авантюрный сюжет купца, попавшего в беду, перерастает в сюжет героя-вершителя — отрока Борзосмысла, мудростью победившего злого царя.

Третий тип романного сюжета можно назвать сюжетом с характерным героем несчастливой личной судьбы. Наиболее последовательно этот тип развивается в сюжетике житийных произведений — в житиях Алексея Божьего человека, Ефросинии, Андроника и Афанасии и др.

Романный сюжет героя несчастливой судьбы развивается и в сюжетике «Повести о Варлааме и Иоасафе», в рамках истории царя Авенира.

Во всех отмеченных случаях романнный сюжет данного типа проявляется в отношении второстепенных персонажей — как правило, родных и близких главного героя. В XVII в. сюжет героя несчастливой личной судьбы обретает самостоятельность и может связываться уже с главным героем произведения. Так обстоит дело в «Повести о Горе-Злочастии», герой которой укрывается от злосчастной судьбы в монастыре. В «Повести о Тверском Отроче монастыре» княжеский отрок Григорий также уходит от неразделенной любви и несчастливой мирской судьбы в отшельничество.

Можно отметить случаи совмещения в пространстве образа одного героя романнных сюжетов разных типов.

О совмещении авантюрного сюжета с сюжетом героя-вершителя уже говорилось выше (Девгений, Акир, Борзосмысл). В таком совмещении есть своя характерность — герою-вершителю часто бывает необходимо для действия свободное сюжетное пространство, которое может обеспечить, разработать предвещающая это действие авантюра.

Можно говорить и о других совмещениях. Александр Македонский — типичный герой-вершитель своей судьбы, и вместе с тем это герой, наделенный, в конечной счете, несчастливой судьбой. Ихнилат, как уже отмечалось выше, в свою очередь представляет собой тип неудавшегося вершителя своей судьбы. Но его неудачи — иного толка, чем жизненная неудача Александра. По «Александрии», трагический исход жизни великого полководца носит фатальный характер — ранняя смерть предсказана герою при его рождении. При всей романной свободе своего действия в пределах жизни Александр фатально несвободен в событиях своей смерти. Ихнилат, напротив, в значительной мере самостоятельно определяет несчастливый исход своей жизни, свою судьбу, — тем, что изначально становится на неправильные, несвойственные для героя-вершителя позиции лжи и интриги. Позиция творца своей судьбы — это открытая, честная позиция поступка и борьбы (Девгений, Борзосмысл).

Опубликованные фрагменты книги М. М. Бахтина «Роман воспитания и его значение в истории реализма» включают классификацию

исторических типов романа, разработанную «по принципу построения образа главного героя»<sup>278</sup>. Ученый выделял четыре основных «исторических разновидности» жанра: «роман странствований, роман испытаний героя, роман биографический (автобиографический), роман воспитания»<sup>279</sup>.

Типы романских сюжетов, выявленные нами в русской литературе XV—XVI вв. по принципу построения личной судьбы главного героя, по-своему соотносятся с исторической типологией романа М. М. Бахтина.

Прежде всего отметим, что все три типа романских сюжетов имеют дело исключительно с «готовым» героем, по терминологии М. М. Бахтина. «События меняют его судьбу, меняют его положение в жизни и обществе, но сам он при этом остается неизменным и равным себе самому»<sup>280</sup>. Таким образом, завершающий линию развития жанра «роман воспитания» с характерным для него «становящимся» героем находится еще вне сферы зарождения романских сюжетов в русской литературе рассматриваемого периода. Корни этого типа романа в русской литературе следует искать в эпохе нового времени.

Авантюрный романский сюжет отвечает в типологии М. М. Бахтина в основном первому и второму типам — роману странствований и роману испытаний. Сюжет с героем-вершителем своей судьбы характерен для романа испытаний, но в то же время нуждается в форме романа биографического, поскольку стремится охватить судьбу героя *в пределах его жизни* («Александрия», «Девгениево деяние», «Повесть о Басарге»). Сюжет с характерным героем несчастливой судьбы отвечает биографическому типу романа — но уже не формально, как предыдущий тип сюжета, а по самой сущности своего героя. «Концепция жизни, лежащая в основе биографического романа, определяется (...) категорией счастья-несчастья», — писал М. М. Бахтин<sup>281</sup>. Сюжет несчастливой судьбы героя предвосхищает позднейшую форму «семейно-биографического романа», в котором «связи с второстепенными персонажами (...) уже не носят поверхностного характера»<sup>282</sup>. Связи родства здесь «приобретают определяющую

---

<sup>278</sup> М. М. Бахтин. Роман воспитания и его значение в истории реализма // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 188.

<sup>279</sup> Там же. С. 188.

<sup>280</sup> Там же. С. 199—200.

<sup>281</sup> Там же. С. 196.

<sup>282</sup> Там же. С. 197.

жизнь существенность»<sup>283</sup>. Так и в рассмотренных выше романских сюжетах житийных произведений: отношения родных и близких к святому носят непреходящий характер.

«Генезис романа был не моноцентричным, а полицентричным», — пишет И. П. Смирнов<sup>284</sup>. О «гетерогенности» источников начальных форм романа — античного и средневекового — писал Е. М. Мелетинский<sup>285</sup>. Разнообразны источники предроманских сюжетных форм и в древнерусской литературе. Одним из таких источников явились произведения переводной агиографии. «Жития-романы» выступили в роли передаточной основы для авантюрного типа романского сюжета, принятого в свое время из традиции эллинистического романа. Кроме того, специфика самого житийного повествования нередко приводила к самозарождению романских сюжетов, но уже другого типа — с характерным героем несчастливой личной судьбы. Следы эллинистической романской традиции принесла и «Сербская Александрия». «Повести» об Акире, о Варлааме и Иоасафе, о Стефаните и Ихнилате представили романские сюжеты древнейших восточных литератур. «Девгениево деяние» явилось в русской литературе ранним — еще на самой точке отрыва от эпоса — образцом средневековой традиции рыцарского романа и отчетливо представило еще один тип романского сюжета — с характерным героем-творцом, вершителем своей личной судьбы.

На рубеже XV—XVI вв. зарождение романских сюжетов происходило и в оригинальной повествовательной литературе — в «Повестях» о купце Дмитрие Басарге и «мутьянском воеводе» Дракуле. Данные жанровые интуиции, вне всякого сомнения, следует связывать с развитием в литературе и культуре Древней Руси конца XV — начала XVI в. элементов Возрождения<sup>286</sup>.

Особо отметим фольклорные истоки обоих русских памятников. «Повесть о Басарге», как показал М. О. Скрипиль, складывается в русской литературе в письменное произведение на основе устного греческого «сказания о царе латинской веры», перешедшего на Русь

<sup>283</sup> Там же.

<sup>284</sup> И. П. Смирнов. От сказки к роману // ТОДРЛ. Л., 1972. Т. 27. С. 289.

<sup>285</sup> Е. М. Мелетинский. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 141 и след.

<sup>286</sup> Я. С. Лурье. Элементы Возрождения на Руси в конце XV — первой половине XVI в. // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1967. С. 183—212.; *Он же*. Черты Возрождения в русской культуре XV—XVI вв. // Феодалная Россия во всемирно-историческом процессе. М., 1972. С. 157—162.

в конце XV в. «Сказание это, — писал М. О. Скрипиль, — на греческой почве (...) не получило литературной обработки и существовало в устной традиции греческого населения Сирии»<sup>287</sup>. Сюжетным ядром самого сказания является распространенный в мировом фольклоре анекдот, известный в научной литературе под названием «Император и аббат»<sup>288</sup>. «Повесть о Дракуле» также складывается на основе устной анекдотической традиции, отразившейся, как показал Я. С. Лурье, и в других средневековых литературных произведениях XV—XVI вв. — венгерской и немецкой<sup>289</sup>.

Таким образом, процесс зарождения романских сюжетов в русской литературе XV—XVI вв. опирается не только на романские традиции других литератур, представленные переводными произведениями, но и на такой фактор, как устная повествовательная традиция, преимущественно анекдотическая и предновеллистическая. Тем самым данный процесс обнаруживает свою типологическую общность с процессами генезиса западно-европейского романа нового, ренессансного типа — романа типа «novel»<sup>290</sup>.

С точки зрения жанрового развития уникальна для рубежа XV—XVI вв. и вторая русская редакция «Стефанита и Ихнилата». Данная редакция композиционно ограничивается рамками романной истории о двух зверях Стефаните и Ихнилате. Это приводит к тому, что романский сюжет начинает доминировать в системе сюжетики произведения. Данная редакция также по-своему укладывается в ряд явлений, связанных с культурными веяниями Возрождения. Этому есть и прямое доказательство культурно-типологического характера: как указывал Я. С. Лурье, аналогичную жанровую переработку латинской версии цикла произвел в XVI в. итальянский гуманист Антонио Дони<sup>291</sup>.

Вместе с тем следует определенно сказать, что в целом процесс складывания романских сюжетов в русской литературе XV—XVI вв. еще не носил системного и осознанного характера.

---

<sup>287</sup> Повесть о Дмитрие Басарге. С. 25.

<sup>288</sup> В. Андерсон. Император и аббат: история одного народного анекдота. Казань, 1916. См. также: Повесть о Дмитрие Басарге. С. 13—22.

<sup>289</sup> Повесть о Дракуле. С. 14—35.

<sup>290</sup> Е. М. Мелетинский. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 168 и след.

<sup>291</sup> Я. С. Лурье. Переводная беллетристика XIV—XV вв. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 356.



Романные сюжеты во всех содержательных типах являлись *фактом внутреннего состояния* жанровой системы XV—XVI вв., но еще не являлись *действующим фактором* литературного процесса данного времени. Они еще не были приняты литературным сознанием эпохи, еще не «работали» в явном виде на развитие литературы. Состав сборников, включающих романизированные произведения, говорит об этом совершенно однозначно: данные произведения с точки зрения своего бытования не выделялись из общего ряда светской повествовательной литературы своего времени<sup>292</sup>. Поэтому применительно к XV—XVI вв. еще нельзя говорить о целенаправленном переводческом, редакторском и писательском творчестве в рамках романного жанра — можно говорить только о моментах интуитивного складывания одного из существенных, структурообразующих начал жанра, — романного сюжета как такового. Соответственно, и сами произведения, несущие в себе начала нового жанра, еще не образовывали в XV—XVI вв. единой жанровой общности, а существовали каждое в своей собственной жанровой подсистеме — в составе агиографической, исторической, назидательно-занимательной литературы.

Не только фактом, но и фактором литературного процесса романские сюжеты станут позднее — начиная с XVII века, когда в литературе начнется явный процесс образования новых, художественных жанров, в том числе и романа.

В этом отношении показательны судьбы «Сербской Александрии». Е. И. Ванеева, изучавшая рукописную традицию произведения, указывает на появление в XVII в. переработок, носящих не просто содержательный, но жанровый характер. Исследовательница пишет, что целью создания одной из таких переработок, Тихонравовской, «была не полнота текста, как это было в случае сводных списков, а создание нового сочинения на основе старого: он состоит из вольно пересказанного текста Сербской Александрии и из рассказов, которых нет в ее обычном тексте. При этом Тихонравовский текст характеризуется

---

<sup>292</sup> Автором был просмотрен по печатным описаниям состав сборников, включающих списки XV—XVI вв. «Повести об Акире», «Сербской Александрии», «Стефанита и Ихнилата», «Повести о Дракуле». «Повесть о Басарге» известна в списках не старше XVII в. Были просмотрены печатные описания сборников XVII—XVIII вв., включающих «Повесть» в древнейшей «антиохийской» редакции (конец XV — начало XVI в.), и описания сборников XVII в., включающих «Повесть» во второй, «киевской» редакции (XVI в.).

не столько новыми эпизодами, сколько изменениями старых»<sup>293</sup>. Далее Е. И. Ванеева пишет: «Тихонравовский текст является переделкой, новой редакцией Сербской Александрии, возможно, даже русским романом конца XVII в. о жизни и приключениях Александра, царя македонского, созданным на основе Сербской Александрии»<sup>294</sup>.

Обратим внимание и на процессы, происходившие в XVII в. в сюжете «Повести об Акире» и «Девгениева деяния».

В четвертой, распространенной редакции «Повести» (по классификации О. В. Творогова) Акир, выходя победителем из состязания с Фараоном, возвращается на родину и после смерти своего государя сам становится царем<sup>295</sup>.

Во второй редакции «Девгениева деяния» опущен рассказ о победе героя над царем Василием. Повествование завершается рассказом о женитьбе Девгения и сообщением о его долгой и счастливой жизни и кончине вместе со «Стратигонной».

По мнению О. В. Творогова, данные сюжетные сдвиги знаменуют сближение произведений в XVII в. со сказкой, поскольку в сказке герой также женится и получает царство<sup>296</sup>. На наш взгляд, здесь происходит дальнейшее сюжетное развитие произведений в сторону романной формы<sup>297</sup>. Роман стремится композиционно закончиться в точке сюжетного завершения судьбы своего героя.

\* \* \*

Проведенный анализ позволяет сделать ряд общих заключений о сюжете как факторе жанрообразования в повествовательной литературе Древней Руси.

---

<sup>293</sup> Е. И. Ванеева. Русские списки Сербской Александрии XV—XIX вв. (из ленинградских и московских собраний) // Русская и армянская средневековые литературы. Л., 1982. С. 66—67.

<sup>294</sup> Там же. С. 67.

<sup>295</sup> См.: О. А. Белоброва, О. В. Творогов. Переводная беллетристика XI—XIII вв. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 185.

<sup>296</sup> Там же. С. 178, 181.

<sup>297</sup> Данная мысль, применительно к «Девгениеву деянию», находит подтверждение и в словах В. Д. Кузьминой. Вот что писала исследовательница о концовке второй редакции «Девгениева деяния»: «...произведение завершалось в позднейшей русской редакции сведениями о благополучной жизни Девгения до самой смерти, подобно другим русским романам» (В. Д. Кузьмина. Девгениево деяние. М., 1962. С. 106).

Древнерусское литературное произведение, построенное по «анфиладному» принципу<sup>298</sup>, может включать не один, а несколько сюжетов. В таком случае можно говорить о *сюжетике* произведения как системе его сюжетов — в их фабульных, тематических и иных содержательных связях и отношениях.

Введение понятия сюжетики позволяет рассмотреть жанр произведения не только в статике — как результат его композиционного завершения, но и в динамике — как его *жанровое состояние*. Сформулируем по-другому: жанровое состояние произведения, построенного по принципу «анфилады», формируется на протяжении всего процесса и всех линий развертывания его сюжетики. Для жанрового состояния становятся существенными не только моменты сюжетно-композиционного завершения произведения (таковых в средневековых текстах вообще может не быть), но все его нарративное движение как таковое.

В структуре сюжетики выделяются два уровня, непосредственно связанных с формированием жанрового состояния.

#### 1. Уровень отдельных сюжетов произведения.

В процессе сюжетного развертывания произведение может проходить через различные стадии своего жанрового становления. Эти стадии могут отвечать уже сложившимся литературным жанрам. С другой стороны, стадии сюжетного развертывания произведения могут порождать жанровые начала и смыслы, еще не представленные в литературе в явном виде, не сложившиеся в устойчивые структуры целостных жанров. Подобные жанровые сдвиги, изменения могут возникать незапланированно с точки зрения авторского задания (традиции) и замысла — но закономерно с точки зрения перспектив общего развития литературы. В этом отношении для понимания самих механизмов жанрообразовательных процессов чрезвычайно продуктивна мысль Ю. Н. Тынянова об эволюционном движении жанра: жанр «возникает из выпадов и зачатков в других системах, и спадает, обращаясь в рудименты других систем»<sup>299</sup>.

Процесс внутреннего жанрового развития произведения отражается на окончательной, общей картине его жанрового состояния. Произведение как бы «помнит» о стадиях своего внутреннего роста. Это явление отвечает фундаментальной закономерности жанрового

---

<sup>298</sup> Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1979. С. 253.

<sup>299</sup> Ю. Н. Тынянов. Литературный факт // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 257.

бытия, осмысленной М. М. Бахтиным через теоретический концепт «памяти жанра»<sup>300</sup>.

2. Второй уровень — это уровень собственно сюжетики как системы отдельных сюжетов произведения.

Отдельные сюжеты произведения также могут обладать различным жанровым потенциалом и порождать различные жанровые начала и смыслы. В своем взаимодействии такие разножанровые, разноточностные сюжеты, в свою очередь, приводят произведение к сложному, многозначному жанровому состоянию.

Отметим при этом, что для раскрытия не только механизма, но и самой сущности жанрообразовательных процессов в их направленности от прошлого к будущему жанра одних эволюционных представлений оказывается недостаточно. «Слепоту», случайность эволюционных изменений дополняет перспективами направленного развития именно «память жанра», его генетика как потенциальная форма будущего бытия жанра. О взаимосвязи эволюционного и генетического аспектов жанрового развития пишет Ю. В. Шатин: «Художественная эволюция не просто заменяет в художественном произведении старые элементы на новые. Она прежде всего актуализирует генетические потенции жанра»<sup>301</sup>.

Подходы нашего исследования близки позиции авторов монографии «Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования» (Л., 1970). Эта позиция была раскрыта Я. С. Лурье во введении к книге: «Явления, получившие полное развитие в русской беллетристике (художественной прозе) нового времени, зарождались в самых разнообразных памятниках письменности XI—XVII вв., в том числе и в таких, которые в целом не могут быть отнесены к произведениям художественных жанров»<sup>302</sup>. Монография посвящена проблемам складывания самих принципов сюжетности в древнерусской литературе. Это еще «до-жанровый» этап развития художественной прозы в литературе средневековой.

Таким же образом складывание романских сюжетов в древнерусской литературе — это еще не возникновение романного жанра в его

---

<sup>300</sup> М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 141—142.

<sup>301</sup> Ю. В. Шатин. Художественная целостность и жанрообразовательные процессы. Новосибирск, 1991. С. 11.

<sup>302</sup> Я. С. Лурье. Введение // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 3.

целом. Это — не побоимся противоречивого сочетания слов — «дожанровый» этап складывания жанра.

Исследование романских сюжетов в древнерусской литературе выстраивается методологически непротиворечиво именно в русле исторической поэтики, которая учитывает и изучает не только явные, осознанные и воспроизводимые литературные явления, но и явления скрытые, неосознанные, возникающие спонтанно или вырабатываемые интуитивно. В этом наш подход соотносится с точкой зрения В. И. Тюпы, который пишет: «В центре внимания исторической поэтики не “окостеневшая” традиция, для изучения которой сама потребность в историзме не представляется столь уж существенной, но традиция живая, текучая, чуткая к смыслопорождающим трансформациям»<sup>303</sup>.

---

<sup>303</sup> В. И. Тюпа. О научном статусе исторической поэтики // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986. С. 6.



## 2. ГЕРОЙ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ И ГЕРОЙ РОМАНА

Исследование В. Я. Проппа «Морфология сказки» открыло пути для широкого сопоставления сюжетных структур волшебной сказки и произведений различных жанров повествовательной литературы, как древней, так и новой. В литературоведении последних десятилетий появилось немало глубоких и интересных опытов подобного рода. Это и труды самого В. Я. Проппа<sup>1</sup>, и работы современных исследователей — И. П. Смирнова<sup>2</sup>, А. А. Шайкина<sup>3</sup>, А. Д. Алексидзе<sup>4</sup>, Р. П. Дмитриевой<sup>5</sup>, Е. К. Ромодановской<sup>6</sup>, А. А. Михалиной<sup>7</sup>,

---

<sup>1</sup> В. Я. Пропп. Трансформация волшебной сказки // В. Я. Пропп. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 153—173.

<sup>2</sup> И. П. Смирнов. От сказки к роману // ТОДРЛ. Т. 27. Л., 1972. С. 284—320.

<sup>3</sup> А. А. Шайкин. Сказка и новелла // Известия АН КазССР. Сер. общественная. 1973. № 6. С. 47—55; *Он же*. «Повесть о Дмитрие Басарге и о сыне его Борзосмысле» и народная сказка // ТОДРЛ. Л., 1974. Т. 29. С. 218—223; *Он же*. «Се повести времяньных лет» От Кия до Мономаха. М., 1989. С. 48—84.

<sup>4</sup> А. Д. Алексидзе. Мир греческого рыцарского романа (XIII—XIV вв.). Тбилиси, 1979. С. 78—90.

<sup>5</sup> Повесть о Петре и Февронии / Подгот. текста и исслед. Р. П. Дмитриевой. Л., 1979. С. 6—34.

<sup>6</sup> Е. К. Ромодановская. Русская литература на пороге Нового времени: пути формирования русской беллетристики переходного периода. Новосибирск, 1994. С. 127—148.

<sup>7</sup> А. А. Михалина. «Гистория о Франце Мемзонзилиусе» и ее отношение к фольклору // Мат-лы Всесоюзной студенческой науч. конф. «Студент и научно-технический прогресс». Филология. Новосибирск, 1977. С. 125—135.

Т. Ф. Чалковой<sup>8</sup>, Т. Н. Аписит<sup>9</sup>.

Таким образом, сложилась определенная научная традиция, разнообразная и широкая в своей проблематике, и одна из актуальных ее проблем — это проблема отношения сказки и романа в средневековье и новом времени. Перечень авторов здесь неизбежно пересечется с приведенным выше. Это снова В. Я. Пропп, И. П. Смирнов и А. Д. Алексидзе (в указанных работах), но это и Е. М. Мелетинский с серией фундаментальных трудов по исторической поэтике повествовательной литературы<sup>10</sup>, и теоретики литературы В. В. Кожин<sup>11</sup> и Г. К. Косиков<sup>12</sup>.

В работах названных авторов подчеркиваются знаки генетического родства сказки и романа — родства, вызывающего и определенное структурное сходство сказочного и романного сюжетов (данный аспект детально рассмотрен И. П. Смирновым).

Поставим задачу не противоположную, но обратную: не отрицая всей полноты генетических связей романа и сказки, выявим моменты качественного преодоления романом (в первую очередь средневековым) сказочных типов героя и сюжета.

Роман вырабатывает новую, незнакомую волшебной сказке концепцию героя и его судьбы. Можно сказать иначе, и это будет вернее с точки зрения объективных закономерностей жанрообразования: роман как жанр развивается, вырабатывается литературой тогда, когда в ней возникает необходимость художественного выражения целостного образа нового героя.

Каков этот новый романский герой и в чем его качественные отличия от героя волшебной сказки? В общем виде можно обозначить три типологических различия романного и сказочного героя.

---

<sup>8</sup> Т. Ф. Чалкова. О структуре и жанровой специфике Повести о царице и львице // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. Новосибирск, 1985. С. 100—112.

<sup>9</sup> Т. Н. Аписит. Повесть о Францеле Венециане — памятник русской литературы первой трети XVIII в.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1985.

<sup>10</sup> Е. М. Мелетинский. Средневековый роман. М., 1983; *Он же*. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986; *Он же*. Историческая поэтика новеллы. М., 1990.

<sup>11</sup> В. Кожин. Происхождение романа. М., 1963.

<sup>12</sup> Г. К. Косиков. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Проблема жанра в литературе средневековья. М., 1994. С. 45—87.



Первое. Романый герой — это *частный* человек. Он не только внешне (в силу каких-либо обстоятельств), но и внутренне (в силу своего личностного развития) оторван от родового коллектива (общины, семьи и т. п.). Это человек, предоставленный самому себе. Герой волшебной сказки — это человек, в целом приобщенный к родовому коллективу, и лишь *временно* отделенный от него — для прохождения испытаний.

Второе: романый герой — это *свободный* человек. Свобода действия и поступка, пусть иногда и свобода вынужденная, — неотъемлемое качество романного героя, и в этом он преодолевает несвободу героя волшебной сказки. Проводя аналогию с таким характерным явлением средневековых литератур, как литературный этикет<sup>13</sup>, можно говорить о своеобразном этикете сюжетного поведения героя волшебной сказки. Этот герой ритуально закреплён и сюжетно несвободен в своих действиях. «Поведение по правилам, — писал Е. М. Мелетинский, — определяет структуру сказочного поступка, обязательную в принципе для всех персонажей сказки, но осуществляемую идеально только героем»<sup>14</sup>.

Третье и итоговое разграничение: судьба романного героя, как результирующая его частной и свободной жизни — это *личная* судьба. Судьба же героя волшебной сказки не носит личного характера. Данное различие в характере судьбы героев сказки и романа, несмотря на свое принципиальное значение, не проводилось исследователями достаточно четко<sup>15</sup>.

Раскроем это разграничение подробнее. Судьба романного героя не дана и не задана ему. Это судьба незапланированно и неожиданно случившаяся, или неповторимо и свободно совершенная и завершённая героем<sup>16</sup>. Поэтому такая судьба — не только индивидуальная, но и вполне личная. Судьба же героя волшебной сказки — не личная, а только индивидуальная, — в том смысле, что герой в одиночку, во временном и внешнем отделении от родового коллектива,

<sup>13</sup> Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 80—95.

<sup>14</sup> Е. М. Мелетинский. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 60. См. также: С. 173—174.

<sup>15</sup> Там же. С. 51, 149, 172—173.

<sup>16</sup> «Сама романная действительность, — писал М. М. Бахтин, — одна из возможных действительностей, она не необходима, случайна, несет в себе иные возможности» (Эпос и роман // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 480).

проходит ее этапы как этапы испытания. Это не личная неповторимая судьба. Напротив, это для всех одинаковый, заданный, повторяемый и затверженный индивидуальными прохождениями путь.

Готовый и неличный характер судьбы героя волшебной сказки подчеркивает Е. М. Мелетинский: эта судьба «при всех волшебных моментах содержит идею ритуального стереотипа»<sup>17</sup>.

Обратим внимание на важную для становящегося романного жанра роль авантюры. В средневековых литературах, которым в целом присуща тенденция несвободного, этикетного изображения героя как представителя определенного круга и сословия, — о частном человеке и его личной судьбе полнее и последовательнее всего мог рассказать именно авантюрный сюжет — в силу его природной внеэтикетной сущности. Обратимся к формуле М. М. Бахтина: «Авантюрное положение — такое положение, в котором может очутиться всякий человек как человек»<sup>18</sup>. Авантюра с ее организующим принципом случайного сцепления событийных рядов и столкновения героев обеспечивает должную свободу сюжетного развертывания романа.

Вернемся к вопросу о мере подобия сюжетов волшебной сказки и романа. Сюжет волшебной сказки в своем движении отвечает строгому канону, впервые с исчерпывающей полнотой описанному В. Я. Проппом. Сюжет волшебной сказки «обязателен», по выражению Е. М. Мелетинского, поскольку «отражает т. н. переходные мифы и обряды, прежде всего инициацию, а затем свадьбу»<sup>19</sup>.

Таким образом, канонический сюжет волшебной сказки является доминантой этого жанра, его основным структурообразующим началом. При этом сказочный герой полностью подчинен сюжету, он — его чистая функция и его производная.

В романе отношение «сюжет — герой» выстраивается в обратном направлении. Романский сюжет, в отличие от сказочного, не строится по какому-либо определенному внешнему канону и не является доминантой в системе жанра романа. Такой доминантой для романа выступает, собственно, концепция героя как частного человека и его

---

<sup>17</sup> Е. М. Мелетинский. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 174.

<sup>18</sup> М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 139.

<sup>19</sup> Е. М. Мелетинский. Заметки о средневековых жанрах, преимущественно повествовательных // Проблема жанра в литературе средневековья. М., 1994. С. 14.

---

жизненного пути как личной судьбы. И сюжет в романе подчинен — каждый раз индивидуально — именно задаче раскрытия целостного образа романного героя. Поэтому в романе не герой является производной сюжета, а, напротив, сюжет развивается в зависимости от концепции героя.



### 3. ПАРАДОКС В СИСТЕМЕ ЛИТЕРАТУРНОГО СЮЖЕТА

Парадокс, парадоксальное — в ближайшем значении, идущем от греческого оригинала, — «то, что бывает против обыкновенного мнения или ожидания»<sup>1</sup>. Отнесение ряда суждений и явлений к числу парадоксальных — характерная черта ментальности общества с традициями регулярной практической деятельности, основание которой составляет опыт повседневной жизни (то, что человек обнимает понятиями «здравого смысла»<sup>2</sup> и «житейской логики»). Парадоксальное — это то, что не укладывается в сферы здравого смысла и житейской логики<sup>3</sup>, то, что мыслится или совершается вопреки ожидаемому, обычному, нормальному<sup>4</sup>.

Ментальный феномен парадоксального историчен. Мифологическому сознанию древности этот феномен еще неведом — при всем том, что миф поражает обилием концептов и образов, явно противоречащих здравому смыслу современного человека, установлениям житейской и положениям строгой логики. Однако миф как таковой, миф «в себе», и для своей эпохи не парадоксален, поскольку он вообще

---

<sup>1</sup> А. Д. Вейсман. Греческо-русский словарь. СПб., 1899. Стлб. 936.

<sup>2</sup> Обстоятельный очерк становления традиции «здравого смысла» находим в труде Х.-Г. Гадамера «Истина и метод» (М., 1988. С. 61—72).

<sup>3</sup> Ср. у Ж. Делеза: «Парадокс противостоит доксе, причем обоим аспектам доксы, а именно — здравому смыслу (*bon sens*) и общезначимому смыслу (*sens commun*)» (Ж. Делез. Логика смысла. М., 1995. С. 103).

<sup>4</sup> О парадоксе в литературе см.: В. Шмид. Заметки о парадоксе // Парадоксы русской литературы. СПб., 2001. С. 9—16.

нелогичен, вернее, вне-логичен<sup>5</sup>. Миф не парадоксален, поскольку живет, функционирует в эпоху, когда еще не сложилась в полной мере самая система здравого смысла и житейской логики, и предмет мифа мыслится и ощущается в его абсолютной и непосредственной данности, а не «против обыкновенного мнения или ожидания».

Становление феномена здравого смысла и его спутника — парадоксального — сопровождается развитием в античной культуре философского и софистического логицизма. Окончательно парадоксальное как осознанный момент ментальности складывается, по-видимому, в эллинистическую эпоху с характерным для нее скептическим отношением к мифу и атмосферой зарождающейся научности<sup>6</sup>. Показательно, что именно в это время развивается традиция парадоксографии<sup>7</sup> как литературы, суммирующей сведения античности о необычном, чудесном, фантастическом — всем том, что уже стало для человека парадоксальным, что уже являлось «против обыкновенного мнения или ожидания».

В христианском средневековье парадоксальное сакрализуется. Это уже не только то, что не может вписаться в область представлений здравого смысла, но и то, что не должно быть помещено на одну плоскость с повседневным, обыденно-практическим человеческим существованием, т. е. относящееся к разряду нечеловеческого, сверхъестественного, Божественного. Таким образом, парадоксаль-

---

<sup>5</sup> Сказанное, конечно, не исключает того очевидного положения, что отдельные мифы могут быть внутренне организованы достаточно рационально (особенно в плане причинно-следственных связей). Речь идет о другом — принципы логичности в целом еще не выступают в мифе как определяющие, доминантные принципы организации содержательных структур. «Мифо-поэтическое сознание (...) допускало правомерность нескольких подходов одновременно», — пишут авторы известной монографии о мифологическом сознании (Г. Франкфорт, Г. А. Франкфорт, Дж. Уилсон, Т. Якобсен. В преддверии философии: духовные искания древнего человека. М., 1984. С. 39). О «вне-логичности» мифа см. также в работах: О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., 1978. С. 19—21, 28; Э. Я. Голосовкер. Логика мифа. М., 1987. С. 8—76; И. М. Дьяконов. Архаические мифы Востока и Запада. М., 1990. С. 47 и след.

<sup>6</sup> О месте и роли парадокса в системе науки и метафизики см. в кн.: О. Розенток-Хюсси. Речь и действительность. М., 1994. С. 41—47.

<sup>7</sup> Л. С. Ильинская. Древнейшие островные цивилизации центрального Средиземноморья в античной исторической традиции. М.: МГПИ, 1987. С. 46—48.

ное становится моментом религиозного содержания. О «христианском парадоксализме» средневековья пишет С. С. Аверинцев: «Мир христианина наполнен исключительно “чуждыми” и “новыми”, “невероятными” и “недомыслимыми”, “неслыханными” и “невиданными”, “странными” и “неисповедимыми” вещами»<sup>8</sup>. Парадоксальны по своей сути ведущие христианские догматы — догмат о Троице, о непорочном зачатии, о двуединой природе Христа. Самое чудо в системе христианской веры есть также момент парадоксального.

Вместе с тем средневековая ментальность не только сакрализует, но и эстетизирует парадоксальное. Парадокс становится одним из принципов организации художественного образа и литературного сюжета в средневековой беллетристике — литературе зарождающегося сюжетного вымысла и свободного интереса<sup>9</sup>. Как парадоксальные воспринимаются теперь и древнейшие алогичные мифологические конструкты и образы, принятые фольклорными жанрами — загадкой, сказкой, отчасти анекдотом<sup>10</sup>, а также отразившиеся в древнейших слоях средневековых литератур — в частности, в христианских апокрифах<sup>11</sup>.

Парадоксальное в системе средневекового сюжетного повествования и является непосредственным предметом нашего анализа. Но перед тем как обратиться к анализу и характеристикам парадоксаль-

---

<sup>8</sup> С. С. Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 145. О христианском парадоксализме с точностью мыслителя и с чуткостью художника писал Г. К. Честертон в трактате «Ортодоксия» (*Г. К. Честертон. Вечный человек*. М., 1991. С. 424).

<sup>9</sup> Научные определения беллетристики см. в работах: Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. Л., 1970. С. 3—8; *Е. К. Ромодановская*. Русская литература на пороге нового времени: пути формирования русской беллетристики переходного периода. Новосибирск, 1994. С. 7; *Н. Д. Тмарченко*. Беллетристика // *Н. Д. Тмарченко, Л. Е. Стрельцова*. Литература путешествий и приключений. М., 1994. С. 226—228.

<sup>10</sup> Имеется в виду не исторический анекдот, восходящий к традициям античной историографии и биографии (любопытный и поучительный рассказ о вызывающем интерес историческом лице), а фольклорный анекдот, восходящий к мифологическим повествованиям о трикстере (подробнее об этом в кн.: *Е. М. Мелетинский*. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 174—175).

<sup>11</sup> Для древнерусской литературы таковы, в частности, «Суды Соломона» и «Сказания о Китоврасе» (подробнее об этом в кн.: *Е. М. Мелетинский*. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 174—175).

ного в системе сюжета, определим в самых общих чертах самое понятие литературной сюжетности.

Мировая повествовательная традиция выработала по меньшей мере два различных типа событийного развития литературного сюжета.

Определение первого из них — через гегелевское понятие коллизии<sup>12</sup> — находим у В. В. Кожина: «Сюжет по своей глубокой сущности есть движущаяся коллизия; каждый эпизод сюжета представляет собой определенную ступень в нарастании или разрешении коллизии»<sup>13</sup>. Таким образом, речь идет о сюжете с содержательно противоречивым развитием событий, или — что то же самое — о сюжете с *завязкой*. Содержательное противоречие, или коллизия — основной движитель событий в таком сюжете. События в противоречивом сюжете находятся в глубокой внутренней взаимосвязи, подчиненные единой линии движения и развития коллизии.

Другой тип сюжета, напротив, соотносится с содержательно непротиворечивым движением и развитием событий. События в таких сюжетах не связаны единством взаимного содержательного противоположения, но примыкают друг к другу в соответствии с взаимосвязанными принципами «вероятия»<sup>14</sup> и смежности — временной, пространственной, объектной и субъектной.

В своих характеристиках средневековой литературы Э. Ауэрбах, с его вниманием к связям поэтики и грамматики, определял данный тип сюжета через понятие «сочинительной связи», или «паратаксиса»: здесь «все должно происходить так, как происходит, иного ничего не может быть, не требуется никаких объяснений и соединительных звеньев»<sup>15</sup>.

В современной традиции теоретической поэтики В. Е. Хализев определяет сюжеты с противоречивым и непротиворечивым типом событийного развития как «концентрические» и «хроникальные» (по преобладающему в последних принципу временной смежности событий)<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Г. В. Ф. Гегель. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 213.

<sup>13</sup> В. В. Кожин. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. М., 1964. Т. 2. С. 462.

<sup>14</sup> Аристотель. Об искусстве поэзии (Поэтика) / Пер. В. Г. Аппельрота. М., 1957. С. 67—69.

<sup>15</sup> Э. Ауэрбах. Мимесис: изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976. С. 116.

<sup>16</sup> В. Е. Хализев. Драма как род литературы. М., 1986. С. 175—176.



Особым видом сюжета, строящегося на основе непротиворечивого событийного развития, является кумулятивный сюжет, структурные принципы и семантика которого изучены Н. Д. Тамарченко<sup>17</sup>.

Противоречивый и непротиворечивый типы событийного развития сюжетного повествования существенно различаются и характером своего завершения, финала. Сюжет с противоречивым движением событий завершается *развязкой*, в которой коллизия разрешается; сюжет с непротиворечивым движением событий заключается неким *исходом* (в данном случае нет прямого соответствия с традиционной сюжетологической терминологией). Исход можно определить как такое событие, или такой комплекс событий, который содержательно (и в первую очередь в плане эстетического смысла) исчерпывает непротиворечивое событийное развитие.

Парадоксальный сюжет теперь определим как сюжет с парадоксальной развязкой, или (в случае непротиворечивого развития событий) как сюжет с парадоксальным исходом.

Самую формулу глубинного художественного смысла парадокса можно раскрыть следующим образом. Вторгаясь в замкнутый, рационально-непротиворечивый мир повседневной жизни и ввергая этот мир в сферу невозможного, парадокс придает этому миру новое, собственно эстетическое качество, окружает его принципиально новыми ценностными смыслами. Теперь этот разомкнутый, парадоксально-противоречивый мир ориентирован уже не в сторону очевидной, «здраво-смысленной» пользы, а в сторону самодовлеющей творческой ценности, раскрыт навстречу началу ищущему и творящему — творящему жизнь и судьбу герою, творящему героя автору, творящему понимание героя и автора читателю. Этот мир, ставший прагматически незавершенным и «неполезным» (словечко, которое прилагалось в средневековой Руси к беллетристическим повестям), вместе с тем оказывается полон возможностями эстетического завершения — как для героя, действующего в этом мире, так и творческого сознания, взаимодействующего с этим миром.

Можно говорить о двух видах парадоксального в его художественной функции.

1. Парадокс исключительного и даже невозможного отклонения некоего качества или свойства от нормы его проявления в обыденном мире человека.

---

<sup>17</sup> Н. Д. Тамарченко. Принцип кумуляции в истории сюжета // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986. С. 47—54.

В средневековой русской беллетристике таковы непомерная жестокость «мутьянского воеводы» Дракулы, «невозможная» мудрость старца Акира и отрока Борзосмысла. В основном с опорой на этот вид парадоксального выстраивается в средневековой литературе и весь мир чудесного.

2. Парадокс совмещения несовместимого. По определению С. С. Аверинцева, писавшего об этом виде парадоксального как эстетически значимом моменте византийской литературы, это «плод синтеза, сопрягавшего разнородное»<sup>18</sup>.

Данный вид парадоксального предельно разнообразен в своих литературных проявлениях. Это может быть парадокс совмещения различных, несовместимых с точки зрения здравого смысла видов деятельности. Так, в древнерусской «Повести о Басарге» в ключевой сцене развязки истории состязания Борзосмысл разгадывает загадку царя посредством поступка, а не посредством слова. «Как сделать, чтобы я, поганый царь, не смеялся над вами, православными христианами?» — спрашивал отрока нечестивый царь. «Отрок же извлече меч и отсече царю главу Несмияну Горьдому. И рече отрок: “То тебе, царю, от меня (...) отгадание: не смейся ты, поганой царь, нам, православным христианом”»<sup>19</sup>. Парадоксальный характер развязки центрального сюжета «Повести» осознавался и самими древнерусскими книжниками. Так, название одного из опубликованных М. О. Скрипиным текстов «Повести» гласит: «Сказание о Дмитриии купце и о сыне его, царе Борзосмысле, и о ответех его мудрых, и како он *мудростию своею убил царя Несмеяна*»<sup>20</sup> (курсив наш. — И. С.).

Парадокс совмещения несовместимого может проявляться в средневековой литературе в форме распространения некоей деятельности на предметы и сферы, совершенно не свойственные этой деятельности. Таков эпизод с царскими чашами в «Повести о Басарге»: «Царь же Несмиян наливя златую чашу меду и даст детищу. Детище же приняв у царя златую чашу меду и даст отцу своему. Отец же (...) выпив чашу меду и хочет царю Несмияну Горьдому отдати. И рече детище ко отцу своему: “Отче мой, не отдавай чаши, но скры у себя в недра своя — понеже цареву даяние не ходит вспять”. Царь же, смотря

<sup>18</sup> С. С. Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 145.

<sup>19</sup> Повесть о Дмитриии Басарге и о сыне его Борзосмысле / Исслед. и подгот. текстов М. О. Скрипиля. Л., 1969. С. 85—86.

<sup>20</sup> Там же. С. 75.

на него, дивися»<sup>21</sup>. С точки зрения здравого смысла Борзосмысл неправоммерно и парадоксально распространяет объектное свойство «царева даяния» на служебный, вне-объектный предмет деятельности — «златую чашу».

Парадоксальны задачи египетского владыки Фараона в «Повести об Акире Премудром»: построить дворец в воздухе, свить веревку из песка и др. В этих задачах также совмещается несовместимое — в первом случае вид и сфера деятельности; во втором — вид и материал деятельности.

Парадокс совмещения несовместимого может проявляться и в пределах некоего целого — личности, характера, облика человека, облика животного, сущности и формы предмета, явления. Так, парадоксальна (для средневекового литературного читателя) мифологическая в своем генезисе фигура Борзосмысла, наделенного несовместимыми качествами «младости» и мудрости; парадоксальна и натура Дракулы, сочетающая справедливость и непомерную жестокость. Парадоксален не только внешний облик, но и образ поведения демонического Китовраса, который мог ходить только по прямой линии. Парадоксален и облик «людей дивиих» в «Сербской Александрии»: «Ти убо человецы такови: все тело их человеческо бяше, главы же песьи, гласи же им бяху, человеческы глаголаху и пескы лаяху»<sup>22</sup>.

Богатый материал для исследования парадоксального сюжета в системе средневекового анекдота и пред-новеллы («маленькой», или «ранней», новеллы) можно найти в «Новеллино» — примечательном памятнике ранней итальянской беллетристики конца XIII века. (Подчеркнем, что именно данному этапу в развитии итальянской художественной литературы типологически тождествен рубеж XV—XVI веков в литературе русской, и поэтому наблюдения над сюжетами итальянской литературы мы будем соотносить с наблюдениями над сюжетами древнерусской беллетристики.)

Практически все сюжеты «Новеллино» построены на различных «мировых», или «бродячих», фабулах.

Вот перед нами парадоксальные сюжеты с противоречивым развитием событий.

---

<sup>21</sup> Там же. С. 81—82.

<sup>22</sup> Александрия: Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века / Изд. подгот. М. Н. Ботвинник, Я. С. Лурье, О. В. Творогов. М.; Л., 1965. С. 42.

В новелле VIII рассказывается о торговце снедью, который потребовал от бедняка плату за аппетитный пар, поднимавшийся от выставленных на продажу горячих блюд. Спорщики обратились к судье, и тот распорядился расплатиться с торговцем звоном монет. Торговец парадоксальным образом совмещает несовместимое. Он неправомерно расширяет объектную сферу деятельности купли-продажи и распространяет свойство быть проданным на явление, которое не может служить предметом продажи, — на неуловимый и неуправляемый пар. Парадокс торговца, приводящий к сюжетному противоречию, в свою очередь парадоксально разрешает судья. Формально признав неправомерные притязания торговца, судья, как и древнерусский Борзосмысл, неправомерно расширяет сферу *служебных* предметов деятельности и допускает возможность заплатить за пар чем-либо таким же неуловимым, как и пар, — в данном случае звоном монет. По существу, судья оборачивает парадокс торговца против него самого. Это очень похоже на сюжетное строение эпизодов «Повести об Акире». Парадоксальные по своей постановке задачи Фараона мудрый Акир таким же парадоксальным образом оборачивает против самого задающего. Акир выпускает в небо орлиц, несущих в корзине мальчика. «Строитель» требует с высоты камней и извести. В итоге невыполнимая задача построить дворец в воздухе становится обращенной своей парадоксальной стороной к самим египтянам, становится их задачей. То же — в другом эпизоде, где перед мудрецом ставится задача свить веревку из песка. Пропуская песок сквозь узкий луч солнца, Акир демонстрирует некое зрительное подобие веревки и предлагает слугам Фараона унести ее — то есть унести несуществующее.

Вернемся к «Новеллино». Новелла XIV столь коротка, что легче непосредственно привести ее текст, нежели пересказать. «Валерий Максим рассказывает в шестой книге о том, что Каленцино, правитель одной земли, постановил лишать глаз того, кто согрешит с чужой женой. Прошло немного времени, как в этом провинился его собственный сын. Весь народ просил его помиловать. И размышляя о том, как благотворно и полезно милосердие, а также о том, что справедливость не должна быть поправа, и вынуждаемый криками своих сограждан о пощаде, сумел соблудности и то и другое, а именно: правосудие и милосердие. Рассмотрел дело и вынес приговор, чтобы один глаз выкололи сыну, а другой ему самому» (26)<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Здесь и ниже текст «Новеллино» с указанием страниц в скобках цитируется по изданию: Новеллино / Изд. подг. М. Л. Андреев, И. А. Соколова. М., 1984.

Суть развязки этой истории составляет парадоксальное разделение вины и наказания. Каленцино совмещает несовместимое — личный характер вины за преступление и вне-личный характер наказания — и на этом основании механически разделяет наказание на две части, из которых только одна достается провинившемуся.

Обратный вариант данного парадокса находим в сюжетах древнерусской беллетристики — в «Повести о Дракуле». В одном из анекдотических эпизодов «Повести» Дракула неправоммерно с точки зрения здравого смысла переносит уже не наказание, а самую вину в смерти казненных им «малоумных» послов — с себя на другого: «Не аз повинен твоей смерти — иль государь твой, иль ты сам. Аще государь твой, ведая тебя малоумна и ненаучена, послал тя есть ко мне, государь твой убил тя есть; аще ли сам дерзнул еси, не научився, то сам убил еси себя»<sup>24</sup>.

Средневековый литературный Дракула вообще не одинок в своем жестоком ироническом парадоксализме — типологически близкий образ ироничного и жестокого властелина «мессера Аццолино» находим в том же сборнике «Новеллино».

В одном из эпизодов «Повести о Дракуле» ее герой собирает многих нищих с обещанием устроить им пир и освобождение от всех тягот жизни в нищете. Собрав несчастных в одном большом строении, Дракула сжигает их заживо, с жестокой иронией выполняя свое обещание. Ирония Дракулы парадоксальна. Это не обычная ирония слова по отношению к делу, к действительности, а ирония дела, поступка — по отношению к сказанному слову. В «Новеллино» мессер Аццолино поступает с меньшей жестокостью, но с не меньшей иронией: собрав нищих для раздачи милостыни, он одевает их в новое платье и выгоняет вон, а лохмотья сжигает, несмотря на протесты владельцев. «Потом, — рассказывает новелла LXXXIV, — на этом месте нашли столько золота и серебра, что оно с лихвой покрыло все расходы» (111).

Аццолино, как и Дракула, непомерен в своей жестокости. Так, «Новеллино» повествует, как мессер однажды повесил невиновного, ослышавшись, будто тот мошенничает, а подданные Аццолино не осмелились поправить ошибку. Парадоксальная непомерность, необузданность натуры Аццолино послужила и прямой причиной его смерти: в одном из сражений герой был «взят в плен и так бился го-

---

<sup>24</sup> Повесть о Дракуле / Исслед. и подгот. текстов Я. С. Лурье. М.; Л., 1964. С. 121.

ловой о шест палатки, к которой его привязали, что в конце концов умер» (Новелла LXXXIV—113)<sup>25</sup>.

Перейдем к парадоксальным сюжетам с непротиворечивым развитием событий. В высшей степени изящно выстраивает подобный сюжет Новелла ХС.

«Император Фридрих отправился однажды на соколиную охоту. И был у него превосходный сокол, которого он очень ценил, больше даже, чем какой-нибудь город. Спустил его на журавля, взлетевшего высоко. Сокол поднялся гораздо выше него. Но, увидев под собой орленка, погнался к земле и так ударил, что убил. Император подбежал, думая, что это журавль, и увидел, что произошло. В гневе он позвал палача и приказал отсечь соколу голову за то, что тот умертвил своего государя» (116—117).

Непротиворечивое событийное развитие сюжета этой истории завершает парадоксальный исход, в котором император Фридрих совмещает несовместимое — распространяет сферу государственной этики на вне-этичный животный мир.

Парадоксальным исходом завершается и сюжет одного из эпизодов Новеллы С, посвященной тому же герою.

«Однажды император Фридрих дошел до горы Старца (имеется в виду глава мусульман-исмаилитов. — *И. С.*) и был там принят с большими почестями. Чтобы показать, как все подданные его боятся, Старец нарочно при Фридрихе взглянул вверх и увидел на башне двух ассасинов. Дотронулся он до своей бороды; те кинулись вниз на землю и разбились» (128).

В исходе этого сюжета развивается первый вид парадоксального, сводящийся к чрезмерному отклонению качества от своей обыденной нормы. В данном случае это парадокс непомерного, «слепого» подчинения Старцу его воинов.

В заключение обратим внимание на то, что для развития литературы сюжетного повествования художественно продуктивным окажется синтез парадоксального и авантюрного сюжетов: оба сюжета в событийном плане закономерно тяготеют к стихии случайного<sup>26</sup> и

---

<sup>25</sup> На самом деле, как сообщает в комментариях к этой истории М. Л. Андреев, раненного Аццолино увезли в лазарет, «где он умер, отвергнув медицинскую помощь» (Новеллино. С. 300).

<sup>26</sup> Завязка авантюры всегда происходит случайно, она не может быть обусловлена нормальным течением жизни героя и поэтому в полной мере неожиданна для него, непредсказуема. События развязки (исхода) парадоксального сюжета являются неожиданными, непредсказуемыми уже в

---

оба — хотя и по-разному — развивают своеобразную эстетику неожиданного, непредсказуемого мира и завершенного в свободе и непредсказуемости своих действий героя.

В перспективе развития системы новых, собственно художественных, жанров авантурный и парадоксальный сюжеты сойдутся в литературе Возрождения в одной точке, образовав повествовательный и предметный контур авантурной новеллы.

---

рамках всей системы обыденного, нормального мира. Парадоксальное событие как таковое не может быть обусловлено нормами обыденного мира и повседневной жизни и по своей сути преодолевает эти нормы.





#### 4. ЖАНРОВЫЙ СТАТУС СЮЖЕТНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В отечественном литературоведении сложились два различных подхода к изучению жанра — типологический и историко-генетический. Первый наиболее последовательно представлен в теоретических работах Г. Н. Пospelова. Историко-генетический подход сформировался в трудах ученых, работавших в русле исторической поэтики, — О. М. Фрейденберг, В. Я. Проппа, М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, С. С. Аверинцева.

Сама категория жанра осмысливается исследователями в духе названных подходов. Приведем характерное суждение Г. Н. Пospelова: «Жанры представляют собой явление исторически повторяющееся в разные эпохи, в развитии различных национальных литератур, в разных направлениях одной эпохи национально-литературного развития. Иначе говоря, жанры — явление не исторически конкретное, а типологическое»<sup>1</sup>. Принципиально иное понимание категории жанра находим у Д. С. Лихачева: «Категория жанра — категория историческая. Литературные жанры появляются только на определенной стадии развития искусства слова и затем постоянно меняются и сменяются. Дело не только в том, что одни жанры приходят на смену другим и ни один жанр не является для литературы “вечным”, — дело еще и в том, что меняются самые принципы выделения жанров, меняются типы и характер жанров, их функции в ту или иную эпоху»<sup>2</sup>. Глубоко

---

<sup>1</sup> Г. Н. Пospelов. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. С. 155.

<sup>2</sup> Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 55.

проработанная концепция историчности категории жанра представлена и в работах С. С. Аверинцева<sup>3</sup>.

Попробуем показать некоторую ограниченность типологического подхода — в том случае, если он применяется изолированно, в отрыве от историко-генетического изучения жанров. Предположим, нам дано некоторое множество литературных произведений, объединенных по каким-то общим признакам, — признакам, обобщающим те или иные аспекты художественной структуры этих произведений. Условимся называть такие признаки *обобщающими*. В то же время это *дифференциальные* признаки, потому что они отделяют данное множество произведений от всех других. Примером обобщающего признака может служить, в частности, выделяемая Г. Н. Пospelовым категория «жанрового содержания» и ее конкретные значения — характерные особенности проблематики литературных произведений<sup>4</sup>.

Типологический подход как таковой, примененный изолированно, сводит изучение литературных жанров к раскрытию тех или иных рядов обобщающих признаков. Однако в жанровых исследованиях этот подход должен необходимым образом сочетаться с подходом историко-генетическим. Дело в том, что далеко не всякое сочетание обобщающих признаков является собственно *жанром*, дает «результатирующую» в виде реального жанра. Жанр — это не механически составленный на основе сравнения произведений набор признаков, а исторически и конкретно складывающаяся *целостная форма бытия* литературных произведений, лишь осмысляемая литературоведческим сознанием на уровне обобщающих и дифференциальных признаков. Типологическое изучение жанров, проводимое в отрыве от историко-генетического, может в итоге привести к построению достаточно произвольных классификаций<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> С. С. Аверинцев. 1) Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 104—116; 2) Жанры как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. М., 1989. С. 3—25.

<sup>4</sup> Г. Н. Пospelов. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. С. 152—156.

<sup>5</sup> В контекст поднимаемой проблемы укладываются соображения, высказанные Л. В. Чернец: «Следует разграничивать задачи жанровых типологий, с их рабочими терминами (Г. Н. Пospelов, П. Хернади и др.), и конкретно-исторических исследований, выявляющих жанровые нормы как живые реальности сознания непосредственных участников литературного

Теория «перекрестной классификации» жанров Г. Н. Поспелова — не единственная дань изолированному типологическому подходу. В неявном виде типологическая трактовка жанра выражена и в известной работе Ю. В. Стенника «Системы жанров в историко-литературном процессе»<sup>6</sup>. «Одним из аспектов функционирования литературного произведения, — пишет исследователь, — является его принадлежность к какому-либо определенному жанру»<sup>7</sup>. И далее: «Вне жанров произведения литературы не существует»<sup>8</sup>.

Процитированные утверждения вызывают следующий вопрос: каким образом исследователь в реальности литературоведческого анализа может определить обязательную жанровую принадлежность того или иного литературного произведения? Установка на обязательную принадлежность произведения к «какому-либо определенному жанру» обязывает литературоведа подвергнуть исследуемые им произведения процедуре последовательного сравнения с выявлением тех или иных обобщающих дифференциальных признаков (что в известной мере аналогично процедуре компонентного анализа в лексической семантике). В результате такого анализа все произведения окажутся маркированными тем или иным сочетанием выявленных признаков. Иначе говоря, каждое произведение с неизбежностью попадет в ту или иную клеточку построенной исследователем классификации — но будет ли эта классификация действительно жанровой?

Наш тезис, опирающийся на историко-генетическую концепцию жанра, состоит в том, что возможно (и исторически вполне закономерно) *до-жанровое* состояние отдельных ареалов, ветвей литературы, и *вне-жанровое* состояние отдельных литературных произведений. В особенности такое состояние характерно для повествовательной литературы средневековья, в первую очередь для средневековой беллетристики.

Неотъемлемым началом беллетристической литературы выступает начало сюжетное. В этом положении мы разделяем точку зрения

---

процесса (писателей, критиков, читателей)» (Л. В. Чернец. Функционирование литературных произведений как теоретическая проблема: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1992. С. 10).

<sup>6</sup> Ю. В. Стенник. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. Л., 1974. С. 168—202.

<sup>7</sup> Там же. С. 186.

<sup>8</sup> Там же. С. 202.

авторов монографии «Истоки русской беллетристики»<sup>9</sup>, но учитываем существенные поправки, сделанные Е. К. Ромодановской<sup>10</sup>. В отличие от Я. С. Лурье и вслед за Е. К. Ромодановской мы не сводим сущность беллетристики к одной и отдельно взятой «сюжетности», но говорим, что сюжет в беллетристической литературе выступает в качестве основного фактора формообразования. Собственно жанр беллетристического произведения формируется именно в точках перехода от фабулы к сюжету, в процессе *сюжетного преобразования фабулы*.

Но в рамках этой общей закономерности формирования жанров в беллетристике конкретное произведение может не достигать *жанровой оформленности* — в случае *сюжетной неоформленности* своей фабулы.

В связи с последним утверждением рассмотрим два памятника переводной литературы Древней Руси, традиционно называемые романами, — Повесть о создании и поплении Трои и Троянскую историю (перевод книги Гвидо де Колумна).

В основе первого произведения, как показал А. Н. Веселовский, лежит «Притча о кралех» — южнославянский перевод латинской повести о Троянской войне<sup>11</sup>. Эта «притча» через посредство некоторых списков славянского перевода Хроники Манассии попала в Русский хронограф, где была дополнена извлечениями из текста собственных статей Хроники о троянских событиях. Таким образом сложилась древнерусская Повесть<sup>12</sup>. Второй памятник, как писали В. Н. Щепкин и позднее Н. В. Геппенер, представляет собой древнерусский перевод латинского сочинения Гвидо де Колумна «История разрушения

---

<sup>9</sup> Я. С. Лурье: «Важнейшей особенностью памятников беллетристики (...) является их сюжетность» (Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 12). Д. С. Лихачев: «Развитие “беллетристичности” есть прежде всего развитие повествовательного искусства, причем повествования сюжетного» (Там же. С. 7).

<sup>10</sup> Е. К. Ромодановская. Русская литература на пороге Нового времени: пути формирования русской беллетристики переходного периода. Новосибирск, 1994. С. 7.

<sup>11</sup> А. Н. Веселовский. Из истории романа и повести. Вып. 2 // Сб. ОРЯС. Т. 44. № 3. СПб., 1888. С. 101 и сл.

<sup>12</sup> См. о этом: Л. А. Дмитриев, Я. С. Лурье, О. В. Творогов. Беллетристические элементы в историческом повествовании XIV—XV в. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 277—278.

Трои», сделанный в конце XV — начале XVI в.<sup>13</sup> Оба произведения в конечном счете восходят к позднеэллинистическим трактовкам гомеровского эпоса, приписываемым участникам Троянской войны Диктису и Дарету. Памятники текстологически изучены и изданы О. В. Твороговым<sup>14</sup>.

Повесть о создании и поплнении Тройском, как пишет О. В. Творогов, «вошла в состав Русского хронографа редакции 1512 г. и в восходящие к нему редакции 1599 г., 1601 г. и Западнорусскую»<sup>15</sup>. Исследователь также указывает, что Повесть «читается в отдельных списках или входит в состав рукописных сборников XVII—XVIII вв.»<sup>16</sup>. Все отдельные списки Повести, по мнению этого автора, — «извлечения из хронографа и не представляют существенных отличий от его текста»<sup>17</sup>.

Рассмотрим Повесть по опубликованным О. В. Твороговым текстам Краткой редакции<sup>18</sup>. В Повести в основном сохраняется фабула прежнего эпико-мифологического сюжета. В рамках этой фабулы можно наблюдать два встречных процесса сюжетообразования:

а) процесс окончательной демифологизации фабулы (богини превращены в «пророчиц», боги — в земных «диаволов»);

б) процесс начальной романизации фабулы.

Романизация эта носит предельно поверхностный и незавершенный характер. Она сводится к приданию истории Александра (Париса) некоторых внешних, тематических черт рыцарской романтики: герой в юности «хожаше с добьрыми витези, сиречь детми боярскими,

---

<sup>13</sup> В. Н. Щепкин. Лицевой сборник имп. Российского исторического музея // Известия ОРЯС. 1899. Т. 4. Кн. 4. С. 1367—1374; Н. В. Геннер. К истории перевода повести о Трое Гвидо де Колумна // Сб. статей к 40-летию деятельности А. С. Орлова. Л., 1934. С. 354—359.

<sup>14</sup> Троянские сказания. Средневековые рыцарские романы о троянской войне по русским рукописям XVI—XVII вв. / Подг. текста и статьи О. В. Творогова; Коммент. М. Н. Ботвинника и О. В. Творогова. Л., 1972. См. также: В. Ф. Хрипков. Русские списки и редакции перевода «Троянской истории» Гвидо де Колумна // ТОДРЛ. СПб., 1993. Т. 46. С. 88—97.

<sup>15</sup> О. В. Творогов. Повести о троянской войне в русской рукописной традиции // Троянские сказания. Средневековые рыцарские романы о троянской войне по русским рукописям XVI—XVII вв. Л., 1972. С. 166.

<sup>16</sup> Там же. О. В. Творогов называет 9 рукописей XVII—XVIII вв.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Троянские сказания. Средневековые рыцарские романы о троянской войне по русским рукописям XVI—XVII вв. Л., 1972. С. 7—13.

и преодолеваше их во всякой игре»<sup>19</sup>. Чертой рыцарской тематики является и своеобразное объяснения Александра в любви Елене: «Александр писаше на убресе (полотенце. — *И. С.*) червльеным вином к Елене сице: “Царица Елени, люби мя, якоже и аз тебе”»<sup>20</sup>.

Однако с развитием событий противоборства греков и троянцев Александр как герой завязывающегося романного сюжета уходит из фокуса повествования. Предметом изображения становятся собственно события Троянской войны, и Александр в среде этих событий выступает уже не как романский герой, значимый сам по себе и интересный своей личной судьбой, а как воин — вместе с Гектором, «Ахиллеем» и др.

Повесть слишком скована своей древней фабулой, чтобы выработать в своей повествовательной среде сюжет нового — не эпического, а романного смысла. В фокусе повествования в конечном итоге оказывается не Александр как частный человек с примечательной личной судьбой, а поток событий как таковой, война греков и троянцев. И хотя в финале Повесть возвращается к Парису, чтобы рассказать о его казни, целостного романного сюжета в произведении не складывается. Пространство новых художественных смыслов еще слишком разрежено, чтобы кристаллизироваться в сюжет романного типа.

Троянская история, как пишет О. В. Творогов, «в первоначальном своем виде являлась буквальным переводом с латинского оригинала»<sup>21</sup>. Этот перевод исследователь называет Древнейшей редакцией. Кроме нее, ученый устанавливает существование пяти последующих редакций памятника. Эти редакции представляют собой, по словам исследователя, «сокращенные пересказы» памятника. Сокращению подверглись, как указывает О. В. Творогов в другой работе, «философские, риторические и моралистические рассуждения Гвидо», а также «речи персонажей». Сюжет произведения «сохраняется почти без изменений»<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Там же. С. 7.

<sup>20</sup> Там же. С. 8.

<sup>21</sup> *О. В. Творогов. Повести о троянской войне в русской рукописной традиции // Троянские сказания. Средневековые рыцарские романы о троянской войне по русским рукописям XVI—XVII вв. Л., 1972. С. 168.*

<sup>22</sup> См.: *Л. А. Дмитриев, Я. С. Лурье, О. В. Творогов. Беллетристические элементы в историческом повествовании XIV—XV вв. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 282—283.*

Примерно в десять раз большая по объему, чем предыдущее произведение, Троянская история в структуре повествования принципиально ничем от него не отличается. Мы видим здесь то же преобладание древнего фабульного начала над сюжетным. Исчерпывающую характеристику памятника дает О. В. Творогов: «Троянская история — типичный эпос, здесь нет единого героя, события нанизываются одно на другое и часто скорее сосуществуют, чем вытекают друг из друга»<sup>23</sup>. Древнерусские книжники сами весьма точно охарактеризовали конструкцию памятника, назвав его «Книга глаголемая Троя». Это действительно не роман, не повесть, а именно *книга*, вбирающая в себя все, что касается событий Троянской войны.

Сделанные наблюдения выводят на общую для средневековой и новой литературы проблему отношения произведения и жанра как двух равноуровневых форм литературной целостности. Эти отношения имеют двойственный характер.

1. *Жанр в системе произведения.* Произведение не только может воплощать тот или иной сложившийся в литературе жанр как целостную структуру, — так, что об этом произведении можно сказать: «Это новелла» или «Это житие» и т. п. Произведение (и литература в целом) может порождать определенные структурообразующие начала, которые только в перспективе последующего литературного развития сойдутся *в целостности нового жанра*.

2. *Произведение в системе жанра.* Произведение не только может частично выходить из сферы того или иного жанра, не только может формировать отдельные, еще разрозненные, начала новой жанровой целостности. Произведение может вообще находиться *вне статуса определенного жанра*.

Данные положения приводят к трем существенным следствиям.

1. Жанровая система никогда не покрывает всего реального пространства литературы. Литературное пространство принципиально шире пространства жанрового.

2. Жанрообразование — это один из вершинных, завершающих способов организации литературы как системы целостностей. Но литература (в том числе и отдельное произведение) может организовываться и на низших по отношению к жанру уровнях — элементарных уровнях темы, мотива, повествования, фабулы, предмета изображения и др. Другими словами, литературное произведение далеко не всегда развивается в своем окончательном статусе до уровня собственно

---

<sup>23</sup> Там же. С. 281.

жанрового состояния, и такое положение, на наш взгляд, характерно не только для древних и средневековых литератур, но и для литературы нового времени.

3. Жанрообразование не есть автоматический и равномерно проходящий во времени процесс. Образование новых жанров и существенная модификация прежних жанров всегда сопряжены с моментами интенсивного поиска и выражения в литературе *новых художественных смыслов*. Жанр образуется в восходящем потоке — потоке порождения и выражения новых художественных смыслов. В беллетристике этот восходящий смысловой поток реализуется именно в процессе трансформации фабулы в сюжет.



## 5. ФАБУЛА КАК КОНСТРУКТИВНОЕ НАЧАЛО ЖАНА В «ПОЭТИКЕ» АРИСТОТЕЛЯ

Трактат Аристотеля «Об искусстве поэзии», или «Поэтика», постоянно привлекает внимание историков эстетики и литературоведов, работающих в области теоретической поэтики. Трактату посвящены полностью или частично многие зарубежные исследования<sup>1</sup>, различные аспекты литературной теории Аристотеля рассматриваются и в отечественной науке<sup>2</sup>.

В труде А. Ф. Лосева «История античной эстетики» «Поэтика» Аристотеля подвергнута тщательному исследованию как трактат не только эстетический, но и литературоведческий, что делает исследование русского философа чрезвычайно интересным именно филологам<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *S. H. Butcher*. Aristotle's theory of Poetry and fine art with a critical text and translation of the Poetics. 2 ed. London, 1898; *L. Cooper*. The Poetics of Aristotle, its meaning and influence. New York, 1956; *J. Atkins*. Literary Criticism in Antiquity. V. 1—2. London, 1952; *G. M. A. Gribbe*. The Greek and Roman Critics. Toronto, 1965; *E. Sikes*. The greek View of Poetry. London, 1969.

<sup>2</sup> Обзор отечественной литературы по данной теме содержится, в частности, в статье: *Ф. А. Петровский*. Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве // Аристотель. Об искусстве поэзии (Поэтика) / Пер. В. Г. Аппельрота; под ред. Ф. А. Петровского. М., 1957. С. 29—35. Далее текст трактата цитируется в данном переводе с указанием в скобках страниц по данному изданию.

<sup>3</sup> *А. Ф. Лосев*. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 424—521.

В ряду недавних интерпретаций трактата Аристотеля находятся работа Н. Л. Лейдермана, проецирующая систему «Поэтики» на проблематику жанровой теории<sup>4</sup>, и исследование Т. А. Миллер, в котором система «Поэтики» рассматривается в контексте полного свода античных представлений о литературе<sup>5</sup>.

Исследователи отмечают, что категории «фабулы» (или «мифа», «сказания»), как варьируют этот термин разные переводы трактата принадлежит одно из ключевых мест в системе «Поэтики»<sup>6</sup>.

В изучении фабулы как изображения действия в произведении, или «подражания действию» (57), «Поэтика» Аристотеля ориентирована иначе, чем многие современные сюжетологические исследования. Аристотель определяет существо и устройство фабулы не через поиск и анализ ее элементарных составляющих и структуры, а через раскрытие ее положения и роли в системе произведения.

Такой подход обусловлен общей методологической позицией Аристотеля, рассматривающего эстетические явления в их целостности и смысловой полноте. В «Поэтике», как писал А. Ф. Лосев, «Аристотеля нигде не покидает его общеэстетический принцип целостности»<sup>7</sup>.

Поэтому вопрос об элементарном составе фабулы Аристотеля практически не занимает. Только однажды он говорит о эпизодах, или «эписодиях», под которыми можно понимать простейшие единицы фабулы<sup>8</sup>. Элементарность и исключенность эпизода из системы

---

<sup>4</sup> Н. Л. Лейдерман. «Поэтика» Аристотеля и некоторые вопросы теории жанра // Проблемы жанра в зарубежной литературе. Свердловск, 1976. Вып. 1. С. 5—32.

<sup>5</sup> Т. А. Миллер. Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 5—106.

<sup>6</sup> Н. Л. Лейдерман. «Поэтика» Аристотеля и некоторые вопросы теории жанра // Проблемы жанра в зарубежной литературе. Свердловск, 1976. Вып. 1. С. 21; Т. А. Миллер. Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 75.

<sup>7</sup> А. Ф. Лосев. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 456. См. также: Т. А. Миллер. Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 80. О понимании целостности в античной теории искусства и собственно у Аристотеля см.: И. А. Есаулов. Литературный текст как конструктивное целое // Историческое развитие форм художественного целого в классической русской и зарубежной литературе. Кемерово, 1991. С. 4—19.

<sup>8</sup> Как замечал М. Л. Гаспаров по поводу этого места «Поэтики», «термин “эписодий” (...) здесь приближается к нашему “эпизод”» (Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 127).

фабульного целого оборачивается его содержательной недостаточностью: фабулы, в которых «эпизодии следуют друг за другом без всякого вероятия и необходимости», квалифицируются в трактате как «худшие» (69). Таким образом, эпизоды — это только первичный «строительный материал» для фабулы, который нуждается в дальнейшей содержательной организации — «по законам вероятности или необходимости» (73).

Гораздо более Аристотеля интересуют свойства фабулы, взятой как целое, в системе произведения. Таких свойств по крайней мере три — указания на них содержит следующая формула «Поэтики»: «трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем» (62).

Данные свойства фабулы — ее целостность, законченность и характерный, произвольный объем — тесно взаимосвязаны, образуют определенную систему.

Целостность фабула обретает тогда, когда она раскрывает единое действие: «фабула (...) должна быть изображением одного и притом целого действия, и части событий должны быть так составлены, чтобы при перемене или отнятии какой-либо части изменялось и приходило в движение целое (т. е. сама фабула. — *И. С.*), ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть органическая часть целого» (66)<sup>9</sup>.

Единство и целостность фабульного действия — необходимое условие его завершенности, законченности<sup>10</sup>. Итоговое событие фабулы, ее завершение — «перемена судьбы» — «должно вытекать из самого состава фабулы так, чтобы оно возникало из ранее случившегося по необходимости или вероятности: ведь большая разница, случится ли это вследствие чего-либо или после чего-либо» (72)<sup>11</sup>.

Законченность фабульного действия и «известный», т. е. характерный, произвольный объем фабулы, в свою очередь, связаны друг с другом. Законченность, завершенность фабульного действия как раз и выступает мерой объема, или «размера», фабулы. «Размер (фабулы. — *И. С.*) определяется самой сущностью дела, и всегда по величине

---

<sup>9</sup> О «внутреннем единстве» фабулы у Аристотеля пишет Ф. А. Петровский (Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве // *Аристотель. Об искусстве поэзии (Поэтика)*. М., 1957. С. 21).

<sup>10</sup> Ср.: *Т. А. Миллер. Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература*. М., 1978. С. 77—78.

<sup>11</sup> О том же Аристотель пишет в другом месте: «развязка фабулы должна вытекать из самой фабулы, а не так, как в “Медее”, — посредством машины» (89).

не лучше та (трагедия, которая расширена до полного выяснения (фабулы), так что, дав простое определение, мы можем сказать: тот объем достаточен, внутри которого, при непрерывном следовании событий по вероятности или необходимости, может произойти перемена от несчастья к счастью или от счастья к несчастью» (64)<sup>12</sup>.

Особый интерес вызывает другая группа фабульных категорий «Поэтики» — «перипетия», «узнавание» и «страдание».

Обратимся к их определениям. Перипетия — это «перемена событий к противоположному» (73); узнавание «обозначает переход от незнания к знанию» (74); страдание «есть действие, причиняющее гибель или боль» (75).

Данные категории описывают не фабульное целое в системе произведения, а самую фабулу как систему, как сложное и динамическое целое. Это — закономерные ходы, или характерные повороты в движении фабулы, иначе — некие общие принципы развития фабулы. И при этом — не фабулы вообще, а фабулы трагедийной. «Перипетия», «узнавание» и «страдание» не просто организуют фабулу как сложное целое, как структуру, но и придают ей определенное жанровое значение. Таким образом, фабула у Аристотеля начинает выступать как конструктивное начало жанра.

«Узнавание», по Аристотелю, ведет «или к дружбе, или ко вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью» (74). По своей функции в развитии фабулы «узнавание» аналогично «перипетии», только оно дано в аспекте субъективного. Если «перипетия» — это объективное поворотное изменение фабулы, отражаемое всеобъемлющим сознанием автора и следующего за ним читателя (слушателя, зрителя), то «узнавание» — это субъективное поворотное изменение фабулы, берущее начало в локальном сознании героя.

Аристотель сам подчеркивает функциональный параллелизм этих двух принципов фабульного развития: «Лучше узнавание, когда его сопровождают перипетии, как это происходит в “Эдипе”» (74)<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Следует отметить, что объем фабулы определяет не только его собственная, внутренняя мера как завершенность действия, но и внешние, общие условия эстетического восприятия: «как неодушевленные и одушевленные предметы (удовлетворяющие критерию прекрасного. — *И. С.*) должны иметь величину, легко обозреваемую, так и фабулы должны иметь длину, легко запоминаемую» (63). О понятии внутренней меры см.: *Н. Д. Тамарченко*. Реалистический тип романа. Кемерово, 1985.

<sup>13</sup> Ср. в переводе М. Л. Гаспарова: «Самое лучшее узнавание — такое, когда с ним вместе происходит и перелом (т. е. перипетия. — *И. С.*),

«Перипетия» и «узнавание», развертывая фабулу, непосредственно включаются в формирование самого предмета изображения трагедии как содержательной доминанты этого жанра. А в центре предмета трагедии — герой, который «не отличается (особенной) добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большой чести» (79).

Уже в этом определении конструктивными моментами предмета трагедии выступают «узнавание» («по какой-нибудь ошибке») и «перипетия» («тогда как прежде был в большой чести»).

В следующем фрагменте конструкционная зависимость трагедийного предмета от фабульных механизмов «перипетии» и «узнавания» прослеживается еще определеннее: «Необходимо (...) чтобы судьба (героя. — *И. С.*) изменялась (...) не из несчастья в счастье, а наоборот — из счастья в несчастье («перипетия». — *И. С.*), не вследствие порочности, но вследствие большой ошибки лица («узнавание». — *И. С.*)» (80).

Подытожить можно словами самого Аристотеля: «Самое важное, чем трагедия увлекает душу, суть части фабулы — перипетии и узнавания» (59)<sup>14</sup>.

Третья «часть» фабулы — «страдание» — также включена в конструкцию предмета трагедии (в аспекте его тематики). Повторим определение «страдания» в его расширенном виде: «Страдание есть действие, причиняющее гибель или боль, как, например, всякого рода смерть на сцене, сильная боль, нанесение ран и все тому подобное» (75).

Место «страдания» в конструкции трагедийного предмета иное, чем у «перипетии» и «узнавания». Это не характерные для трагедии связи и отношения между фабульными событиями, а самое характерное трагедийное событие, точнее, один из тематических типов трагедийных событий.

Завершающие главы «Поэтики» посвящены другому ведущему жанру античной литературы — эпосе.

Примечательно, что Аристотель различает трагедию и эпосею не только по характеру подражания (главы 1—5), но и по принципам ор-

---

как в «Эдипе»» (Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 129).

<sup>14</sup> Ср. в переводе М. Л. Гаспарова: «главное, чем трагедия увлекает душу, — переломы и узнавания — (входят как) части именно в сказания (т. е. фабулу. — *И. С.*)» (Там же. С. 122).

ганизации фабулы. Коренные различия эпической и трагедийной фабул имеют место в отношении единства и объема изображаемого действия (объема, «размера» фабулы). Не следует «сочинять трагедии с эпическим составом. А под эпическим, — разъясняет Аристотель, — я разумею содержащий в себе много фабул, например, если бы кто сделал одну трагедию из целой “Илиады”» (99). Ниже Аристотель уточняет, в чем собственно состоит различие фабул в эпосе и трагедии: «...единства изображения в эпосе меньше; доказательством тому служит то, что из любой поэмы образуется несколько трагедий» (137)<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Ср. в переводе М. Л. Гаспарова: «в эпическом подражании меньше единства (доказательство тому — что из всякого эпического подражания получается несколько трагедий)» (Там же. С. 163).

## 6. О ГРАНИЦАХ ЛИТЕРАТУРЫ И ЛИТЕРАТУРНОСТИ

В рассмотрении вопроса о границах литературы и литературности в словесной культуре нового времени исходной точкой для нас выступит различение двух базисных начал художественной литературы — собственно *художественности* в ее основных типах как формах эстетического завершения и собственно *литературности* в ее основном модусе — модусе жанра<sup>1</sup>.

Литературность как таковую можно более точно определить как систему принципов жанровой организации словесных текстов в процессе их создания и функционирования<sup>2</sup>.

Сами начала литературности и художественности в общем случае далеко не полностью совпадают в сферах своего проявления. Пространством пересечения и полноценного синтеза этих начал выступает художественная литература. Но при этом художественность как таковая, естественно, выходит за пределы литературы и по своему реализуется в других видах искусства. В свою очередь, начало литературности распространяется на нехудожественные тексты — в той мере, в какой эти тексты подчиняются законам жанровой организации.

---

<sup>1</sup> В. И. Тюна. Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987. С. 95—97.

<sup>2</sup> Аспект функционирования играет существенную роль в средневековых рукописных литературах с их неразвитым началом авторским и развитым редакторским — началом, активно вторгающимся в текст и изменяющим его в идеологическом, фактологическом и стилистическом планах (Д. С. Лихачев. Текстология. Л., 1983. С. 132—139).

За пределами художественной литературы мы сталкиваемся не только с отдельными проявлениями литературности<sup>3</sup>. Можно с полным основанием говорить о наличии в сфере словесной культуры нового времени целого ряда *нехудожественных литератур*, обладающих развитыми жанровыми системами.

Вот далеко не полный перечень современных литератур нехудожественного типа: научная, образовательная, юридическая, деловая, публицистическая, эпистолярная, мемуарная и др.

Степень развитости жанровых систем нехудожественных литератур можно показать на примере научной литературы. Жанровая система последней включает такие простые и составные жанры, как библиографический и научный обзоры, курсовая и дипломная работы, магистерская, кандидатская и докторская диссертации, реферат и автореферат, отзыв и рецензия, научный доклад, тезисы доклада, аннотация и резюме, заметка, сообщение, статья, тематический и проблемный сборники научных трудов, монография, план-проспект сборника трудов или монографии. И это, разумеется, не исчерпывающий список научных жанров.

Представления о нехудожественных литературах отвечают теории речевых жанров М. М. Бахтина, рассматривавшего явления жанра в контексте многообразия коммуникативной деятельности общества<sup>4</sup>. Одним из существенных моментов этой теории является описание устойчивых связей, возникающих в пространстве речевой деятельности между явлениями *жанра* высказывания (в широком, бахтинском смысле последнего слова) и *стиля* высказывания. «Стиль входит как элемент в жанровое единство высказывания», — писал М. М. Бахтин<sup>5</sup>.

Связь явлений жанра и стиля в современных нехудожественных литературах можно осмыслить и в генетическом плане — как наследие средневековых синкретических литератур, объединявших в себе различные нехудожественные, функционально-прагматические начала (культовое, обрядовое, познавательное, деловое и др.) и зарождающееся начало художественное — по природе своей начало непрагматическое и в этом смысле нефункциональное. И далеко не случайно явления жанрово-стилевых единств, или жанровых стилей, нашли

---

<sup>3</sup> Ю. М. Лотман. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 20—36.

<sup>4</sup> М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 237—280.

<sup>5</sup> Там же. С. 242.



осмысление не только в работах теоретика литературы — М. М. Бахтина, но и в трудах медиевиста — Д. С. Лихачева.

«Древнерусские жанры, — писал Д. С. Лихачев, — в гораздо большей степени связаны с определенными типами стиля, чем жанры нового времени. Мы можем говорить о единстве стиля праздничного слова, панегирического жития, летописи, хронографа и пр.»<sup>6</sup>

Доминантное положение категории жанра в системе поэтики характерно для средневековых литератур. Известно, что определяющими чертами таких литератур выступают функциональный синкретизм<sup>7</sup> и традиционализм<sup>8</sup> — в сложном, порой причудливом сочетании обеих своих стадий — дорефлективной и рефлективной<sup>9</sup>. И именно жанр в средневековых литературах выступает носителем функционального начала и аккумулирует в себе моменты традиции и канона. Жанр «простраивает» собой всю систему средневековой литературной поэтики.

---

<sup>6</sup> Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 70. См. также С. 15—17.

<sup>7</sup> Применительно к литературе Древней Руси эту черту раскрывал Д. С. Лихачев: «Жанры древней русской литературы имели часто большую обрядовую и деловую предназначенность, чем жанры новой русской литературы. Можно сказать даже более решительно: основное отличие одного жанра в древнерусской литературе от другого — в их употреблении, в их обрядовой, юридической или других функциях. Границы литературы не очерчены, хотя в определенных жанрах литературность и выражена достаточно сильно» (Там же. С. 16).

<sup>8</sup> С. С. Аверинцев. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 3—15. См. также: С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 16—23.

<sup>9</sup> В истории средневековых литератур нередки ситуации, в которых то или иное произведение и даже тот или иной жанр, созданные и разработанные в зоне действия рефлективного традиционализма, в своем бытовании в последующие эпохи и в других литературах оказывались в зоне дорефлективного традиционализма. Так было, в частности, с византийскими «житиями-романами» (термин П. Безобразова), выстроенными в явном и сознательном соотношении с сюжетикой, топикой и идеологией эллинистических романов и посредством переводов перенесенными в древнерусскую литературу — во многих отношениях литературу еще дорефлективную (см также: С. С. Аверинцев. Жанры как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. М., 1989. С. 18).

Так, в древнерусской литературе жанр организует не только единство стиля произведения, но и «определяет собой образ автора»<sup>10</sup>. Литература Древней Руси — это литература не только жанровых стилей, но и «жанровых образов» автора, жанровых типов авторского поведения<sup>11</sup>.

Очевидно, что существенный момент литературного развития, проходящего от древности — через все средневековье — к новому времени, заключается в том, что художественное начало получает свое явное и самостоятельное выражение в собственно литературном плане. Происходит синтез этих начал, и при этом художественная (а вместе с тем уже нефункциональная, прагматическая) литература выделяется из состава синкретической полифункциональной литературы как целостная *система жанров*. Ведущую роль в становлении новой жанровой системы играют жанры сюжетного повествования — анекдот, новелла, роман<sup>12</sup>.

При этом в новой художественной литературе происходит внутренняя перестройка самой системы поэтики. Явления стиля и автора эмансипируются, выходят из сферы притяжения жанра и взаимодействуют друг с другом уже непосредственно. На смену *жанровым* стилям приходят стили *авторские* — глубоко индивидуальные.

В свою очередь, обособляются и выходят из состава синкретической литературы и функциональные литературы нехудожественного типа — в том их понимании, какое было предложено выше. Это литература научная, образовательная, деловая, юридическая, эпистолярная и др.

Однако перестройки поэтики в нехудожественных литературах не происходит. Эти литературы наследуют не только прямой прагматический функционализм своей средневековой предшественницы, но и самый тип и устройство ее поэтики. Литературный автор<sup>13</sup> и стиль здесь продолжают определяться началом жанровым. Так, в рамках эписто-

---

<sup>10</sup> Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1979. С. 69.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Е. М. Мелетинский. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986; *Он же*. Историческая поэтика новеллы. М., 1990.

<sup>13</sup> Мы имеем в виду не автора идеи, мысли, личной позиции и т. п., а автора как создателя текста во всей совокупности его жанрово-стилистических аспектов. Так, в научной статье обязательно учитывается авторство идей, рассуждений и решений, но, как правило, не учитывается авторство в моментах композиционного построения текста статьи, выбора речевых стилистических средств и фигур и т. п.

лярной литературы можно говорить о различных стилях официально-делового, делового и дружеского письма, о стилях записки и телеграммы; в рамках научной литературы — о различиях в стилях научной статьи, реферата, монографии и других жанров.

Второй момент генетического сходства нехудожественных литератур нового времени и средневековых литератур касается проблемы *целостности* литературного произведения.

Как показывал Д. С. Лихачев, древнерусское литературное произведение часто складывается по «принципу анфиладного построения». Ученый писал о «распространенности в древнерусской литературе компиляций, сводов, соединения и нанизывания сюжетов — иногда чисто механического. Произведения часто механически соединялись друг с другом, как соединялись в одну анфиладу отдельные помещения»<sup>14</sup>. Исследователь распространял принцип «анфиладности», или «ансамбля», и на сферу жанра и связывал этот принцип с проблемой *статуса* и *границ* произведения в древнерусской литературе. «Понятие произведения, — писал Д. С. Лихачев, — было более сложно в средневековой литературе, чем в новой. Произведение — это и летопись, и входящие в летопись отдельные повести, жития, послания. Это и житие, и отдельные описания чудес, «похвалы», песнопения, которые в это житие входят. Поэтому отдельные части произведения могли принадлежать разным жанрам»<sup>15</sup>.

«Анфиладный», или «ансамблевый», характер древнерусского литературного произведения можно осмыслить с точки зрения принципа и типов художественной целостности. Древнерусские произведения традиционных жанров — летописи, повести, жития, поучения и др. — далеко не всегда *целостны* в том смысле, в каком целостны — внутренне, *органически* — произведения русской классической литературы<sup>16</sup>. Древнерусское произведение *открыто* — и на уровне

<sup>14</sup> Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1979. С. 253.

<sup>15</sup> Д. С. Лихачев. Развитие русской литературы X—XVII веков // Д. С. Лихачев. Избранные работы: В 3 т. М., 1984. Т. 1. С. 75. О «принципе ансамбля» в поэтике литературы итальянского Возрождения писал М. Л. Андреев в статье: Принцип ансамбля в поэтике «Неистового Орландо»: К проблеме универсального стиля в литературе и искусстве Высокого Возрождения // Рафаэль и его время. М., 1986. С. 211—217.

<sup>16</sup> Об «органической художественной целостности» произведения в классической русской литературе см.: Ю. В. Шатин. Художественная целостность и жанрообразовательные процессы. Новосибирск, 1991.

текста, и на уровне образа и сюжета — в мир рукописной традиции и других текстов, в мир средневековой символики и мотивики, повествовательных и жанровых канонов, фабульного и тематического интереса. Подлинная художественная целостность в древнерусской литературе может достигаться на уровнях иных и структурно более высоких, чем уровень отдельного произведения в отдельном списке или отдельной редакции. Эту целостность можно обнаружить на уровне системы всех редакций произведения, на уровне цикла произведений, на уровне рукописного сборника<sup>17</sup>, наконец, на уровне системы всех произведений определенного жанра (например, системы летописных сводов).

«Ансамблевый» характер построения текста произведения наследуют у средневековой литературы и функциональные литературы нового времени. Принцип «ансамбля» текстов особенно отчетливо проявляется в научной и публицистической литературе. Современный научный текст, как и текст древнерусского произведения, носит *открытый* характер и принимает в себя *другой текст* или непосредственно граничит с *другим текстом* — *иным* по своей жанровой природе или *чужим* по своей авторской принадлежности. Это может быть цитата или автоцитата, примечание, комментарий, аннотация, приложение, библиография и т. д. При этом не столь важно, что та же цитата в научном тексте — как «посланник», «представитель» другого текста — должна быть фиксирована в своей авторской принадлежности, а в древнерусском произведении может быть включена в текст без явной ссылки на источник. Важно другое: в обоих случаях иной, чужой текст живет в своей *инаковости*, в своем *неснятом* виде — в принявшем его тексте<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> «Древнерусские произведения, — пишет А. С. Демин, — почти никогда не распространялись и не становились фактом культурной жизни общества вне реальных, конкретных рукописных или старопечатных сборников. Древнерусская литература жила сборниками, книгами» (А. С. Демин. Писатель и общество в России XVI—XVII веков. М., 1985. С. 247). О целостном характере различных типов древнерусских сборников см., в частности, следующие работы: Р. П. Дмитриева. Четьи сборники XV в. как жанр // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1972. Т. 27. С. 150—180; Г. А. Лончакова. Некоторые проблемы изучения древнерусского четьевого сборника // Русская книга в дореволюционной Сибири: Распространение и бытование. Новосибирск, 1986. С. 3—18.

<sup>18</sup> Ю. М. Лотман. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Вып. 14. Тарту, 1981. С. 10—11.

Предельно открытый характер имеют и тексты произведений публицистических жанров, в особенности тексты информационных сообщений – «новостей»<sup>19</sup>.

Принцип «ансамбля» проявляется в современных функциональных литературах и на уровне жанровой системы — и задает отношения между жанрами, подобные тем, что существовали между жанрами средневековыми. Проблемный и тематический сборник научных трудов, научный журнал, материалы и тезисы конференций — это точно такие же (в отношении к своим первичным жанрам) объединяющие жанры-«сюзерены», как и осмысленные Д. С. Лихачевым с данной точки зрения древнерусские прологи, четьи минеи, торжественники и др.<sup>20</sup> В публицистической литературе мы находим такие объединяющие жанры, как журналы различных типов и назначений и, конечно же, газету — пожалуй, самый мощный и многообразный во всей истории словесной культуры нового времени «ансамбль» текстов различной жанровой природы<sup>21</sup>.

Таким образом, современные нехудожественные литературы, как и их далекая, но прямая предшественница – синкретическая литература средневековья, — вырабатывают открытый, *нецелостный* и текстуально разомкнутый тип произведения и тем самым проявляют действительную, непосредственную *интертекстуальность* (в отличие от художественной литературы с ее ведущим *целостным* типом произведения). Именно в пространстве современных функциональных литератур тексты в полной мере образуют «ансамбли», в которых каждый звучит самостоятельно и полноправно, — подобно текстам средневековым.

В свое время Г. Г. Шпет писал: «*Все словесные создания, даже устранимые из предмета литературоведения, могут занять свое место в литературе, как ее законный объект, и таким образом все-таки*

---

<sup>19</sup> Вот что пишет об этом Т. В. ван Дейк, посвятивший жанру «новостей» специальное исследование: «Газетчики (news-makers) привычно, изо дня в день суммируют несметное число текстов-источников (сообщения других средств массовой информации — телеграфные сообщения, интервью, отчеты, материалы пресс-конференций), лежащих в основе производства какого-либо отдельного газетного сообщения». См.: Т. А. Ван Дейк. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989. С. 130.

<sup>20</sup> Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1979. С 59—62.

<sup>21</sup> И. В. Силантьев. Газета и роман. М., 2006.

вернуться в литературоведение»<sup>22</sup> (курсив наш. – *И. С.*). Самый факт существования нехудожественных литератур в системе словесной культуры нового времени выпадает из поля зрения теории литературы, которая сосредоточена в основном на процессах и явлениях литературы художественной. Это ведет к сужению парадигмы теоретико-литературного знания и к фактическому разрыву теории литературы с исторической поэтикой, опирающейся на исследования древних и средневековых литератур — литератур в целом еще нехудожественного склада. Преодолеть этот разрыв — одна из актуальных задач литературоведения.

---

<sup>22</sup> *Г. Г. Шпет*. Литература // Труды по знаковым системам. Вып. 15. Тарту, 1982. С. 151. Ср.: Там же. С. 154.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
- Аверинцев С. С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 3—15.
- Аверинцев С. С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 104—116.
- Аверинцев С. С.* Жанры как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. М., 1989. С. 3—25.
- Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 16—23.
- Адрианова В. П.* Житие Алексея человека Божия в древней русской литературе и народной словесности. Пг., 1917.
- Адрианова-Перетц В. П.* Из истории переводной литературы Киевской Руси // Историко-филологические исследования: Сб. статей к 75-летию акад. Н. И. Конрада. М., 1967. С. 225—230.
- Адрианова-Перетц В. П.* Сюжетное повествование в житийных памятниках XI—XII вв. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 70—88.
- Александрия: Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века / Изд. подгот. М. Н. Ботвинник, Я. С. Лурье, О. В. Творогов. М.; Л., 1965.
- Алексидзе А. Д.* Мир греческого рыцарского романа (XIII—XIV вв.). Тбилиси, 1979.
- Альберт И. С.* Об образном строе рассказа И. А. Бунина «Сны Чанга» // Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX—XX веков. Белгород, 1998. С. 140—142.

- Андерсон В.* Император и аббат: история одного народного анекдота. Казань, 1916.
- Андреев М. Л.* «Новеллино» в истории итальянской литературы и европейской новеллы // Новеллино / Изд. подгот. М. Л. Андреев, И. А. Соколова. М., 1984. С. 219—252.
- Андреев М. Л.* Принцип ансамбля в поэтике «Неистового Орlando»: К проблеме универсального стиля в литературе и искусстве Высокого Возрождения // Рафаэль и его время. М., 1986. С. 211—217.
- Андреев М. Л.* Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М., 1993.
- Андреев Н. П.* Проблема тождества сюжета (Публикация В. М. Гацака) // Фольклор. Проблемы историзма. М., 1988. С. 230—243.
- Апсит Т. Н.* Повесть о Францеле Венециане — памятник русской литературы первой трети XVIII в.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1985.
- Аристотель.* Об искусстве поэзии (Поэтика) / Пер. В. Г. Аппельрота; под ред. Ф. А. Петровского. М., 1957.
- Аристотель и античная литература. М., 1978.
- Ауэрбах Э.* Мимесис: изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976.
- Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
- Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М., 1986.
- Безобразов П.* Византийские сказания. Ч. 1. Рассказы о мучениках. Юрьев, 1917.
- Белецкий А. И.* Избранные труды по теории литературы. М., 1964.
- Белоброва О. А., Творогов О. В.* Переводная беллетристика XI—XIII вв. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 142—194.
- Бем А.* К уяснению историко-литературных понятий // Известия Отд. рус. яз. и лит. АН. Т. 23. Кн. 1. СПб., 1919. С. 225—245.
- Богданов В. А.* Роман // Краткая литературная энциклопедия. М., 1971. Т. 6. Стлб. 350—351.
- Бройтман С. Н.* О предмете исторической поэтики // Древнерусская и классическая литература в свете исторической поэтики и критики. Махачкала, 1988. С. 6—28.
- Бройтман С. Н.* Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997.



- Бройтман С. Н.* Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 141—152.
- Бройтман С. Н.* Проблема инвариантной ситуации в лирике Пушкина // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. Вып. 6. Аспекты теоретической поэтики. М.; Тверь, 2000. С. 165—170.
- Булгаков Ф. И.* О происхождении и литературной истории старинной повести русской «Стефанит и Ихнилат». СПб., 1877.
- Буслаев Ф. И.* Мои досуги. М., 1886. Ч. 2.
- Ванеева Е. И.* К изучению истории текста Сербской Александрии (на материале ленинградских списков XV—XVII в.) // ТОДРЛ. Л., 1976. Т. 30. С. 114—123.
- Ванеева Е. И.* Киевский список Александрии XVI в. // ТОДРЛ. Л., 1979. Т. 33. С. 288—293.
- Ванеева Е. И.* Русские списки Сербской Александрии XV—XIX вв. (Из ленинградских и московских собраний) // Русская и армянская средневековые литературы. Л., 1982. С. 57—69.
- Вантенков И. П.* Бунин-повествователь. Минск, 1974.
- Вейсман А. Д.* Греческо-русский словарь. СПб., 1899.
- Великие Минеи Четьи, собранные Всероссийским митрополитом Макарием. Сентябрь, дни 14—24. СПб., 1869; Октябрь, дни 4—18. СПб., 1874; Сентябрь, дни 25—30. СПб., 1883; Ноябрь, дни 13—15. СПб., 1899.
- Веселовский А. Н.* Новые отношения муромской легенды о Петре и Февронии и сага о Рагнаре Лодброке // Журнал Министерства народного просвещения. 1871. Апрель. С. 95—142.
- Веселовский А. Н.* Отрывки византийского эпоса в русском // Вестник Европы. 1875. Апрель. С. 750—775.
- Веселовский А. Н.* К вопросу об источниках сербской Александрии // ЖМНП. 1884. Июнь. С. 149—197.
- Веселовский А. Н.* Из истории романа и повести: материалы и исследования. Греко-византийский период / Сб. Отд. русск. яз. и словесности Академии наук. СПб., 1886, Т. 40. № 2.
- Веселовский А. Н.* Из истории романа и повести. Вып. 2 / Сборник Отд. русск. яз. и словесности Академии наук. Т. 44. № 3. СПб., 1888.
- Веселовский А. Н.* Повести // История русской словесности А. Галахова. М., 1894. Т. 1. С. 394—517.
- Веселовский А. Н.* Несколько данных к повести о Басарге // Известия Отд. русск. яз. и словесности Академии наук. 1904. Т. 9. Кн. 1. С. 63—73.

- Веселовский А. Н.* История или теория романа? // *Веселовский А. Н.* Избранные статьи. Л., 1939. С. 3—22.
- Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.
- Виноградов И.* Вопросы марксистской поэтики. Л., 1936.
- Владимиров П. В.* Древняя русская литература Киевского периода XI—XIII веков. Киев, 1900.
- Выготский Л. С.* «Легкое дыхание» // *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1986. С. 183—205.
- Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М., 1988.
- Гаспаров М. Л.* Историческая поэтика и сравнительное стиховедение (проблема сравнительной метрики) // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 188—209.
- Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1968.
- Гептнер Н. В.* К истории перевода повести о Трое Гвидо де Колумна // Сб. статей к 40-летию деятельности А. С. Орлова. Л., 1934. С. 354—359.
- Гердер И. Г.* Избранные сочинения. М.; Л., 1959.
- Гинзбург Л. Я.* О лирике. Л., 1974.
- Гиришман М. М.* От ритмики стихотворного языка к ритмической композиции поэтического произведения // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 306—334.
- Гиришман М. М.* Литературное произведение: теория и практика анализа. М., 1991.
- Голенищев-Кутузов И. Н.* Средневековая латинская литература Италии. М., 1972.
- Голосовкер Э. Я.* Логика мифа. М., 1987.
- Гречнев В. Я.* О прозе XIX—XX вв. СПб., 2000.
- Григорьев А. Д.* Повесть об Акире Премудром: исследование и тексты. М., 1913.
- Григорьев А. Д.* Повесть об Акире Премудром как художественное произведение // Варшавские университетские известия. 1913. № 4. С. 1—60.
- Гринцер П. А.* Стилистическое развертывание темы в санскритском эпосе // Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. М., 1978. С. 16—48.
- Гринцер П. А.* Две эпохи романа // Генезис романа в литературах Азии и Африки. М., 1980. С. 3—45.
- Гринцер П. А.* Литературы древности и средневековья в системе исторической поэтики // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 72—103.

- Грифцов Б. А.* Теория романа. М., 1927.
- Гудзий Н. К.* История древней русской литературы. М., 1945.
- Гусев В. Е.* О жанре Жития протопопа Аввакума // ТОДРЛ. М.; Л., 1958. Т. 15. С. 192—202.
- Дейк Т. А. ван.* Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.
- Делез Ж.* Логика смысла. М., 1995.
- Демин А. С.* Писатель и общество в России XVI—XVII веков. М., 1985.
- Демкова Н. С.* Житие протопопа Аввакума. Л., 1974.
- Дестунис Г.* Разыскания о греческих богатырских былинах средневекового периода // Сб. Отд. русск. яз. и словесности Академии наук. СПб., 1883. Т. 34. № 1.
- Дьяконов И. М.* Архаические мифы Востока и Запада. М., 1990.
- Дмитриев Л. А., Лурье Я. С., Творогов О. В.* Беллетристические элементы в историческом повествовании XIV—XV вв. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 263—319.
- Дмитриева Р. П.* Четы сборники XV в. как жанр // ТОДРЛ. Л., 1972. Т. 27. С. 150—180.
- Днепров В.* Проблемы реализма. Л., 1961.
- Дробленкова Н. Ф.* Великие Минеи Четы // ТОДРЛ. Л., 1985. Т. 39. С. 238—243.
- Дурново Н.* Материалы и исследования по старинной литературе. 1. К истории повести об Акире. М., 1915.
- Егоров Б. Ф., Зарецкий В. А., Гушанская Е. М., Табориская Е. М., Штейнгольд А. М.* Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения. Рига, 1978. Вып. 5. С. 11—21.
- Еремин И. П.* Лекции и статьи по истории древней русской литературы. Л., 1987.
- Есаулов И. А.* Литературный текст как конструктивное целое // Историческое развитие форм художественного целого в классической русской и зарубежной литературе. Кемерово, 1991. С. 4—19.
- Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. М., 1998.
- Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
- Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение. СПб., 1996.
- Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1975. Вып. 365. С. 143—167.
- Жолковский А. К.* «Легкое дыхание» Бунина — Выготского семьдесят лет спустя // *Жолковский А. К.* Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 103—121.

- Затонский Д.* Искусство романа и XX век. М., 1973.
- Ильинская Л. С.* Древнейшие островные цивилизации центрального Средиземноморья в античной исторической традиции. М.: МГПИ, 1987.
- Иосиф, архим. Подробное оглавление Великих Четых Миней Всероссийского митрополита Макария. М., 1892.
- Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970.
- Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М., 1986.
- История русского романа: В 2 т. М.; Л., 1962.
- История русской литературы: В 10 т. М.; Л., 1946. Т. 2. Ч. 1.
- История русской литературы: В 4 т. Л., 1980. Т. 1.
- Истрин В. М.* Очерки истории древнерусской литературы. Пг., 1922.
- Калганова Г. В.* Архетип заката в цикле И. А. Бунина «Тень птицы» // Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX—XX веков. Белгород, 1998. С. 149—153.
- Капинос Е. В., Куликова Е. Ю.* Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века. Новосибирск, 2006.
- Кожин В.* Происхождение романа. М., 1963.
- Кожин В. В.* Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. М., 1964. Т. 2. С. 408—485.
- Кожин В. В.* Роман — эпос нового времени // Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении. М., 1964. Т. 2. С. 97—172.
- Корман Б. О.* Практикум по изучению художественного произведения. Лирическая система. Ижевск, 1978.
- Корман Б. О.* Литературоведческие термины по проблеме автора. Ижевск, 1982.
- Косиков Г. К.* К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Проблема жанра в литературе средневековья. М., 1994. С. 45—87.
- Кузьмина В. Д.* Девгениево Деяние. М., 1962.
- Левин Ю. И.* Заметки о лирике // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 62—72.
- Левитан Л. С., Цилевич Л. М.* Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990.
- Лейдерман Н. Л.* «Поэтика» Аристотеля и некоторые вопросы теории жанра // Проблемы жанра в зарубежной литературе. Свердловск, 1976. Вып. 1. С. 5—32.
- Лейтес Н. С.* Роман как художественная система. Пермь, 1985.
- Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.

- Литературно-энциклопедический словарь. М., 1987.
- Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
- Лихачев Д. С.* Текстология: на материале русской литературы X—XVII веков. Л., 1983.
- Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII веков // *Д. С. Лихачев. Избранные работы*: В 3 т. М., 1984. Т. 1. С. 24—260.
- Лихачев Д. С.* Жизнь человека в представлении неизвестного автора XVII века // Повесть о Горе-Злочастии. М., 1985. С. 89—105.
- Лихачев Д. С.* Система литературных жанров Древней Руси // *Лихачев Д. С. Исследования по древнерусской литературе*. Л., 1986. С. 57—78.
- Лихачев Д. С.* Предпосылки возникновения жанра романа в русской литературе // *Лихачев Д. С. Исследования по древнерусской литературе*. Л., 1986. С. 96—112.
- Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси // *Лихачев Д. С. Избранные работы*: В 3 т. Л., 1987. Т. 3. С. 3—164.
- Лихачева О. П.* «Стефанит и Ихниллат» в русской рукописной традиции // Стефанит и Ихниллат: Средневековая книга басен по русским рукописям XV—XVII вв. / Изд. подгот. О. П. Лихачева, Я. С. Лурье. М.; Л., 1969. С. 189—215.
- Лончакова Г. А.* Некоторые проблемы изучения древнерусского четвего сборника // Русская книга в дореволюционной Сибири: Распространение и бытование. Новосибирск, 1986. С. 3—18.
- Лорд А. Б.* Сказитель. М., 1994.
- Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М., 1975.
- Лотман Ю. М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 20—36.
- Лотман Ю. М.* Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 365. Тарту, 1975. С. 120—142.
- Лотман Ю. М.* Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Вып. 14. Тарту, 1981. С. 3—18.
- Лурье Я. С.* Средневековый роман об Александре Македонском в русской литературе XV в. // Александрия: роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века / Изд. подгот. М. Н. Ботвинник, Я. С. Лурье, О. В. Творогов. М.; Л., 1965. С. 145—168.
- Лурье Я. С.* Элементы Возрождения на Руси в конце XV — первой половине XVI в. // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1967. С. 183—212.

- Лурье Я. С.* «Мировые сюжеты» средневековой беллетристики в русской и южнославянской литературах // ТОДРЛ. Л., 1968. Т. 23. С. 16—26.
- Лурье Я. С.* «Стефанит и Ихнилат» в русской литературе XV в. // Стефанит и Ихнилат: средневековая книга басен по русским рукописям XV—XVII вв. М.; Л., 1969. С. 158—188.
- Лурье Я. С.* Введение // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 3—30.
- Лурье Я. С.* Переводная беллетристика XIV—XV вв. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 320—359.
- Лурье Я. С.* Оригинальная беллетристика XV в. // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования. Л., 1970. С. 360—386.
- Лурье Я. С.* Черты Возрождения в русской культуре XV—XVI вв. // Феодальная Россия во всемирно-историческом процессе. М., 1972. С. 157—162.
- Мальцев Ю. В.* Иван Бунин. М., 1994.
- Медведев П. Н. (Бахтин М. М.)*. Формальный метод в литературоведении. М., 1993.
- Меднис Н. Е.* Мотив воды в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 79—89.
- Мелетинский Е. М.* Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1983. Вып. 635. С. 115—125.
- Мелетинский Е. М.* Средневековый роман. М., 1983.
- Мелетинский Е. М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.
- Мелетинский Е. М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990.
- Мелетинский Е. М.* Заметки о средневековых жанрах, преимущественно повествовательных // Проблема жанра в литературе средневековья. М., 1994. С. 7—26.
- Миллер В. Ф.* Взгляд на Слово о полку Игореве. М., 1877.
- Миллер В. Ф.* Отзыв о «Сборнике материалов для описания местностей и племен Кавказа» // ЖМНП. 1895. Июль. С. 193—217.
- Миллер Т. А.* Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 5—106.
- Михайлов А. В.* Роман и стиль // Теория литературных стилей: современные аспекты изучения. М., 1982. С. 137—203.

- Михайлов А. Д.* Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 2006.
- Михайлов О. Н. И. А. Бунин.* Очерк творчества. М., 1967.
- Михайлов О. Н.* Строгий талант. М., 1976.
- Михалина А. А.* «Гистория о Франце Мемзонзилиюсе» и ее отношение к фольклору // Мат-лы Всесоюзной студенческой науч. конф. «Студент и научно-технический прогресс». Филология. Новосибирск, 1977. С. 125—135.
- Новеллино / Изд. подгот. М. Л. Андреев, И. А. Соколова. М., 1984.
- Орлов А. С.* Книга русского Средневековья и ее энциклопедические виды // Докл. Академии наук СССР. Сер. «В». 1931. № 3. С. 37—51.
- Орлов А. С.* Переводные повести феодальной Руси и Московского государства XII—XVII веков. Л., 1934.
- Перетц В. Н.* Отчет об экскурсии семинария русской филологии в Москву 1—12 февраля 1912 года. Киев, 1912.
- Перетц В. Н.* Отчет об экскурсии семинария русской филологии в С.-Петербург 23 февраля — 3 марта 1913 года. Киев, 1913.
- Перетц В. Н.* Отзыв о сочинении на тему «Повесть о купце Басарге» // Университетские известия. Киев, 1914. № 9. С. 37—43.
- Перетц В. Н.* Отчет об экскурсии семинария русской филологии в Петроград 30 января — 7 февраля 1915 года. Киев, 1915.
- Петровский Ф. А.* Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве // *Аристотель. Об искусстве поэзии (Поэтика)* / Пер. В. Г. Аппельерота; под ред. Ф. А. Петровского. М., 1957. С. 29—35.
- Повесть о Варлааме и Иоасафе / Подгот. текста, исслед. и коммент. И. Н. Лебедевой. Л., 1985.
- Повесть о Дмитрие Басарге и о сыне его Борзосмысле / Исслед. и подгот. текстов М. О. Скрипиля. Л., 1969.
- Повесть о Дракуле / Исслед. и подгот. текстов Я. С. Лурье. М.; Л., 1964.
- Повесть о Петре и Февронии / Подгот. текста и исслед. Р. П. Дмитриевой. Л., 1979.
- Полякова М. А.* Лирическая проза И. А. Бунина и Б. К. Зайцева (конец 1890-х — 1900-е годы) // Иван Бунин и литературный процесс начала XX века (до 1917 года). Л., 1985. С. 101—111.
- Поспелов Г. Н.* Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.
- Постнов О. Г.* Мотив смерти в стихотворении А. С. Пушкина «Череп» // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 69—78.
- Пропп В. Я.* Морфология сказки. Л., 1928.
- Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.

- Пропп В. Я.* Русский героический эпос. Л., 1955.
- Пропп В. Я.* Трансформация волшебной сказки // *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность. М., 1976. С. 153—173.
- Пропп В. Я.* Русская сказка. Л., 1984.
- Путилов Б. Н.* Мотив как сюжетообразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: Сб. статей в память В. Я. Проппа. М., 1975. С. 141—155.
- Пытин А. Н.* Очерки из старинной русской литературы // Отечественные записки. 1855. Февраль. Ч. 2. С. 109—150.
- Пытин А. Н.* Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1859.
- Реформатский А. А.* Структура сюжета у Л. Толстого // *Реформатский А. А.* Лингвистика и поэтика. М., 1987. С. 180—259.
- Розениток-Хюсси О.* Речь и действительность. М., 1994.
- Ромодановская Е. К.* Повести о гордом царе. Новосибирск, 1985.
- Ромодановская Е. К.* Русская литература на пороге Нового времени: пути формирования русской беллетристики переходного периода. Новосибирск, 1994.
- Ромодановская Е. К.* Притча и приклад: взаимовлияние и эволюция жанров // Проблемы литературных жанров. Томск, 1999. Ч. 1. С. 25—31.
- Рымарь Н. Т.* Введение в теорию романа. Воронеж, 1989.
- Рыстенко А. В.* К истории повести о Стефаните и Ихнилате в византийской и славяно-русской литературах. Одесса, 1902.
- Седельников А. Д.* Литературная история повести о Дракуле // Известия по русскому языку и словесности. Л., 1929. Т. 2, кн. 2. С. 621—659.
- Силантьев И. В.* Дихотомическая теория мотива // Гуманитарные науки в Сибири. Новосибирск, 1998. № 4. С. 46—54.
- Силантьев И. В.* Поэтика мотива. М., 2004.
- Силантьев И. В.* Газета и роман. М., 2006.
- Сиповский В. В.* Русские повести XVII—XVIII вв. СПб., 1905.
- Сиповский В. В.* Очерки из истории русского романа. СПб., 1910.
- Сливицкая О. В.* Фабула — композиция — деталь бунинской новеллы // Бунинский сборник. Орел, 1974. С. 90—103.
- Сливицкая О. В.* Основы эстетики Бунина // И. А. Бунин: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб., 2001. С. 435—478.
- Сливицкая О. В.* «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М., 2004.
- Смирнов И. П.* От сказки к роману // ТОДРЛ. Л., 1972. Т. 27. С. 284—320.



- Смирнов С. Н. Стефанит и Ихнилат. Очерк из истории странствующих сказаний // Филологические записки. 1879. Вып. 3. С. 1—30.
- Сперанский М. Н. История романа и повести до XVIII века. М., 1911.
- Сперанский М. Н. Девгениево деяние: к истории его текста в старинной русской письменности. Исследование и тексты // Сб. Отд. рус. яз. и словесности АН. Пг., 1922. Т. 99. № 7. С. 1—165.
- Стендер-Петерсен А. И. О так называемом «Девгениевом деянии» // Scando-Slavica. 1954. Т. 1. С. 87—97.
- Стенник Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. Л., 1974. С. 168—202.
- Стефанит и Ихнилат / С предисл. и примеч. Ф. И. Булгакова. Изд. Общества любителей древнерусской письменности. Вып. XVI, XXVII. СПб., 1877, 1878.
- Стефанит и Ихнилат / Предисл. А. Е. Викторова. Изд. Общества любителей древнерусской письменности. Вып. LXIV, LXXVIII. СПб., 1880, 1881.
- Стефанит и Ихнилат: средневековая книга басен по русским рукописям XV—XVII вв. / Изд. подгот. О. П. Лихачева, Я. С. Лурье. М.; Л., 1969.
- Суханек Л. Мотив измены в творчестве Лимонова // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 208—222.
- Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980.
- Тамарченко Н. Д. Пушкин и «неистовые романтики» // Из истории русской и зарубежной литературы XI—XX веков. Кемерово, 1973. С. 58—77.
- Тамарченко Н. Д. О жанровой структуре «Преступления и наказания» // Проблемы жанра в истории русской и зарубежной литературы. Кемерово, 1976. С. 85—88.
- Тамарченко Н. Д. Реалистический тип романа. Кемерово, 1985.
- Тамарченко Н. Д. Принцип кумуляции в истории сюжета // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986. С. 47—54.
- Тамарченко Н. Д. Беллетристика // Тамарченко Н. Д., Стрельцова Л. Е. Литература путешествий и приключений. М., 1994. С. 226—228.
- Тамарченко Н. Д. Мотив преступления и наказания в русской литературе (введение в проблему) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 38—48.

- Тамарченко Н. Д.* Усиление воскресения («Студент» А. П. Чехова в контексте русской классики) // Литературное произведение: Слово и бытие. Сб. науч. трудов к 60-летию М. М. Гиршмана. Донецк, 1998. С. 37—54.
- Тартаковский П.* Русские поэты и Восток. Ташкент, 1986.
- Творогов О. В.* Притчи Варлаама в собрании древнерусских рукописей Пушкинского дома // ТОДРЛ. Л., 1969. Т. 24. С. 380—383.
- Творогов О. В.* Повести о троянской войне в русской рукописной традиции // Троянские сказания. Средневековые рыцарские романы о троянской войне по русским рукописям XVI—XVII вв. / Подгот. текста и статьи О. В. Творогова; Коммент. М. Н. Ботвинника и О. В. Творогова. Л., 1972. С. 161—187.
- Тихонравов Н. С.* Девгениево Деяние // Сочинения. Т. 1. Древнерусская литература. М., 1898. С. 258—273.
- Томашевский Б.* Теория литературы. М.; Л., 1928.
- Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика / Вступит. статья Н. Д. Тамарченко; коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. М., 1996.
- Троянские сказания. Средневековые рыцарские романы о троянской войне по русским рукописям XVI—XVII вв. / Подгот. текста и статьи О. В. Творогова; Коммент. М. Н. Ботвинника, О. В. Творогова. Л., 1972.
- Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 255—270.
- Тынянов Ю. Н.* О сюжете и фабуле в кино // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 324—325.
- Тюпа В. И.* Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987.
- Тюпа В. И.* О научном статусе исторической поэтики // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986. С. 3—7.
- Тюпа В. И.* Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс—2'96. Новосибирск, 1996. С. 52—54.
- Тюпа В. И.* К вопросу о мотиве уединения в русской литературе Нового времени // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 49—55.
- Филмор Ч.* Дело о падеже // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 10. М., 1981. С. 369—495.
- Фольклор. Проблемы историзма. М., 1988.

- Франко И. Варлаам і Йоасаф — старохристиянський духовний роман і его літературна історія. Львов, 1895—1897.
- Франкфорт Г., Франкфорт Г. А., Уилсон Дж., Якобсен Т. В преддверии философии: духовные искания древнего человека. М., 1984.
- Фрейденберг О. М. Евангелия — один из видов греческого романа // Атеист. 1930. № 59. С. 129—147.
- Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы. Л., 1936.
- Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978.
- Фрейденберг О. М. Система литературного сюжета. Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 216—237.
- Хализев В. Е. Драма как род литературы. М., 1986.
- Хализев В. Е. Историческая поэтика: теоретико-методологические аспекты // Вестник МГУ. Филология. 1990. № 3. С. 10—18.
- Хализев В. Е. Историческая поэтика: перспективы разработки // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 1990. С. 3—10.
- Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999.
- Хрипков В. Ф. Русские списки и редакции перевода «Троянской истории» Гвидо де Колумна // ТОДРЛ. СПб., 1993. Т. 46. С. 88—97.
- Чалкова Т. Ф. О структуре и жанровой специфике Повести о царице и львице // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. Новосибирск, 1985. С. 100—112.
- Чернец Л. В. Функционирование литературных произведений как теоретическая проблема: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1992.
- Чернышева Т. Н. Композиция «Дигениса Акрита» и «Девгениево Деяние» // ТОДРЛ. Л., 1989. Т. 42. С. 344—350.
- Честертон Г. К. Вечный человек. М., 1991.
- Шайкин А. А. Сказка и новелла // Известия АН КазССР. Сер. общественная. 1973. № 6. С. 47—55.
- Шайкин А. А. «Повесть о Дмитрие Басарге и о сыне его Борзосмысле и народная сказка» // ТОДРЛ. Л., 1974. Т. 29. С. 218—223.
- Шайкин А. А. «Се повести времяньных лет» От Кия до Мономаха. М., 1989. С. 48—84.
- Шатин Ю. В. Типология и эволюция сюжета в романе второй половины XIX в.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1976.
- Шатин Ю. В. Художественная целостность и жанрообразовательные процессы. Новосибирск, 1991.
- Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966.
- Штерн М. С. В поисках утраченной гармонии. Проза И. А. Бунина 1930—1940-х годов. Омск, 1997.

- Шкловский В.* О теории прозы. М.; Л., 1925.
- Шкловский В. Б.* Заметки о прозе русских классиков. М., 1955.
- Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998.
- Шмид В.* Заметки о парадоксе // Парадоксы русской литературы. СПб., 2001. С. 9—16.
- Шпет Г. Г.* Литература // Труды по знаковым системам. Вып. 15. Тарту, 1982. С. 150—158.
- Щемелева Л. М.* Вступительные замечания к статье «Мотивы поэзии Лермонтова» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 290—291.
- Щепкин В. Н.* Лицевой сборник имп. Российского исторического музея // Известия ОРЯС. 1899. Т. 4. Кн. 4. С. 1367—1374.
- Эсалнек А. Я.* К вопросу о специфике романа // Филологические науки. 1968. № 5. С. 32—41.
- Эсалнек А. Я.* Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М., 1985.
- Эсалнек А. Я.* Типология романа. М., 1991.
- Якобсон Р. О.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М., 1990. С. 110—132.
- Янушкевич Я. С.* Мотив луны и его русская традиция в литературе XIX века // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 53—61.
- Aarne A., Thompson S.* The Types of the Folktale. Helsinki, 1973. (Folklore Fellows Communications. № 184.)
- Atkins J.* Literary Criticism in Antiquity. V. 1—2. London, 1952.
- Butcher S. H.* Aristotle's theory of Poetry and fine art with a critical text and translation of the Poetics. 2 ed. London, 1898.
- Cooper L.* The Poetics of Aristotle, its meaning and influence. New York, 1956.
- Dundes A.* From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales // Journal of American Folklore. V. 75. 1962. P. 95—105.
- Gribe G. M. A.* The Greek and Roman Critics. Toronto, 1965.
- Sikes E.* The greek View of Poetry. London, 1969.
- Thompson S.* The Folk-tale. New York, 1951.
- Thompson S.* Narrative Motif-analysis as a Folklore Method. Helsinki, 1955. (Folklore Fellows Communications. № 161.)
- Thompson S.* Motif-Index of Folk Literature. V. 1—6. Copenhagen, 1955—1958.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аверинцев С. С. — 175, 178, 185—  
186, 201, 207
- Адрианова-Перетц В. П. — 85, 88—  
89, 93, 97—100, 207
- Алексидзе А. Д. — 82, 96, 121, 167—  
168, 207
- Альберт И. С. — 65, 207
- Андерсон В. — 160, 208
- Андреев М. Л. — 81, 130, 180, 182,  
201, 203, 208, 215
- Андреев Н. П. — 5, 69—73, 208
- Аппельрот В. Г. — 176, 193, 208
- Апсит Т. Н. — 167, 208
- Аристотель — 5, 176, 193—198, 208
- Ауэрбах Э. — 176, 208
- Бахтин М. М.** — 7, 14, 21, 28, 78—  
79, 81—84, 88—90, 104—106,  
132, 135, 138, 140, 155, 157—  
158, 164, 169—170, 185, 200—  
201, 208
- Безобразов П. — 87—88, 96, 201, 208
- Белецкий А. И. — 16, 70, 208
- Белоброва О. А. — 113, 115, 131,  
162, 208
- Бунин И. А. — 36—38, 51, 54—56,  
63—65, 68
- Бем А. Л. — 12, 16, 208
- Богданов В. А. — 81—82, 208
- Ботвинник М. Н. — 179, 189, 207
- Бройтман С. Н. — 13, 28—29, 79, 208
- Булгаков Ф. И. — 126, 128, 209
- Буслаев Ф. И. — 126, 209
- Ванеева Е. И.** — 122, 161—162, 209
- Вантенков И. П. — 37, 68, 209
- Вейсман А. Д. — 173, 209
- Веселовский А. Н. — 7, 11, 20, 72,  
77, 79, 82, 87, 90, 96—97, 107,  
113, 118, 121, 126, 137, 188, 209
- Викторов А. Е. — 128
- Виноградов И. — 82, 210
- Владимиров П. В. — 107, 117, 210
- Выготский Л. С. — 64, 210
- Гадамер Х.-Г.** — 173, 210
- Гаспаров М. Л. — 78, 194, 196—  
198, 201, 210
- Гацак В. М. — 69, 208
- Гегель Г. В. Ф. — 80, 84, 176, 210
- Геппенер Н. В. — 188—189, 210
- Гердер И. Г. — 80, 210
- Гинзбург Л. Я. — 28, 210
- Гиршман М. М. — 19—20, 36, 78—  
79, 210
- Голенищев-Кутузов И. Н. — 130, 210
- Голосовкер Э. Я. — 174, 210
- Гречнев В. Я. — 37, 55, 210
- Григорьев А. Д. — 114, 116—117, 210
- Гринцер П. А. — 15, 78—79, 82,  
201, 210
- Грифцов Б. А. — 79, 81, 89—90, 211
- Гудзий Н. К. — 148, 211
- Гусев В. Е. — 79, 211

- Гушанская Е. М. — 83, 211  
Дейк Т. А. ван — 205, 211  
Делез Ж. — 173, 211  
Демин А. С. — 204, 211  
Демкова Н. С. — 80, 211  
Дестунис Г. — 117—118, 211  
Дьяконов И. М. — 174, 211  
Дмитриев Л. А. — 188, 190, 211  
Дмитриева Р. П. — 86, 122, 167, 204, 211  
Днепров В. — 80—81, 211  
Достоевский Ф. М. — 21, 106  
Дробленкова Н. Ф. — 85, 211  
Дурново Н. — 115, 211  
Егоров Б. Ф. — 83, 211  
Еремин И. П. — 103, 148, 211  
Есаулов И. А. — 194, 211  
Женетт Ж. — 11, 31, 211  
Жирмунский В. М. — 30—31, 211  
Жолковский А. К. — 31, 64, 211  
Зарецкий В. А. — 83, 211  
Затонский Д. — 79, 81, 212  
Захаров В. Н. — 83  
Ильинская Л. С. — 174, 212  
Иосиф, архимандрит — 90—92, 94—96, 98—100, 102—104, 212  
Истрин В. М. — 114, 121, 212  
Калганова Г. В. — 63, 212  
Капинос Е. В. — 66, 212  
Кербелите Б. П. — 69, 73  
Кожин В. — 79—84, 168, 176, 212  
Корман Б. О. — 28, 212  
Косиков Г. К. — 81, 168, 212  
Кузьмина В. Д. — 118—119, 121, 162, 212  
Куликова Е. Ю. — 66, 212  
Лебедева И. Н. — 107, 113, 215  
Левин Ю. И. — 28, 35, 212  
Левитан Л. С. — 83, 212  
Лейдерман Н. Л. — 194, 212  
Лейтес Н. С. — 81, 212  
Лермонтов М. Ю. — 31—32  
Лихачев Д. С. — 77, 80, 84, 87, 90, 101, 118, 141, 145, 149, 151—152, 155, 163, 169, 185, 199, 201—203, 205, 213  
Лихачева О. П. — 127—128, 213  
Лончакова Г. А. — 204, 213  
Лорд А. Б. — 15, 213  
Лосев А. Ф. — 193—194, 213  
Лотман Ю. М. — 7, 30, 200, 204, 213  
Лурье Я. С. — 77, 83, 122—125, 127—128, 132—134, 148—153, 159—160, 164, 179, 181, 188, 190, 211, 213  
Мальцев Ю. В. — 37, 68, 213  
Медведев П. Н. — 83, 213  
Меднис Н. Е. — 15, 213  
Мелетинский Е. М. — 7, 12—13, 20, 71—72, 78—79, 82, 119, 137, 140, 142, 159, 168—170, 175, 202, 213  
Миллер В. Ф. — 113, 118, 213  
Миллер Т. А. — 194—195, 213  
Михайлов А. В. — 81, 201, 213  
Михайлов А. Д. — 82, 153, 215  
Михайлов О. Н. — 37, 55, 68, 215  
Михалина А. А. — 167, 215  
Орлов А. С. — 86, 107, 117—118, 121—122, 127, 215  
Отроковский В. М. — 132—133  
Перетц В. Н. — 132—133, 215  
Петровский Ф. А. — 193, 195, 215  
Полякова М. А. — 56, 215  
Попова Т. В. — 82  
Поспелов Г. Н. — 82, 185—187, 215  
Постнов О. Г. — 15, 215  
Пропп В. Я. — 7, 12, 15—18, 20, 70, 78, 134, 137, 145—147, 167—168, 170, 185, 215  
Путилов Б. Н. — 12, 15, 70, 216  
Пушкин А. С. — 23—25

- Пыпин А. Н. — 107, 113—114, 118, 126, 148, 216
- Реформатский** А. А. — 83, 216
- Розеншток-Хюсси О. — 174, 216
- Ромодановская Е. К. — 112, 130, 167, 175, 188, 216
- Рымарь Н. Т. — 81—82, 216
- Рыстенко А. В. — 127, 216
- Седельников** А. Д. — 148, 216
- Силантьев И. В. — 23, 37, 70, 72, 205, 216
- Сиповский В. В. — 79, 81, 216
- Скрипиль М. О. — 133, 137, 143—144, 160, 178, 215
- Сливицкая О. В. — 37, 51, 56, 67—68, 216
- Смирнов И. П. — 80, 159, 167—168, 216
- Смирнов С. Н. — 126, 217
- Соколова И. А. — 130, 180, 215
- Сперанский М. Н. — 80, 108, 114, 118—119, 127, 148, 217
- Стендер-Петерсен А. И. — 118—119, 217
- Стенник Ю. В. — 187, 217
- Стрельцова Л. Е. — 175, 217
- Суханек Л. — 14, 217
- Табориская** Е. М. — 83, 211
- Тамарченко Н. Д. — 7, 12—14, 36, 81, 175, 177, 196, 217
- Тартаковский П. — 68, 218
- Творогов О. В. — 107, 112—113, 115, 131, 162, 179, 188—191, 208, 211, 218
- Тихонравов Н. С. — 117, 218
- Томашевский Б. В. — 7, 13, 30, 72, 83, 218
- Тынянов Ю. Н. — 83, 163, 218
- Тюпа В. И. — 7, 12, 14, 71—72, 78, 165, 199, 218
- Уилсон Дж. — 174, 219
- Фет** А. А. — 29
- Филмор Ч. — 71, 218
- Франко И. — 107, 219
- Франкфорт Г. — 174, 219
- Франкфорт Г. А. — 174, 219
- Фрейденберг О. М. — 12, 20, 78, 87—88, 174, 185, 219
- Хализев В. Е. — 31, 78, 84, 176, 219
- Хрипков В. Ф. — 189, 219
- Цилевич** Л. М. — 83, 212
- Чалкова** Т. Ф. — 167, 219
- Чернец Л. В. — 186—187, 219
- Чернышева Т. Н. — 119, 219
- Честертон Г. К. — 175, 219
- Чехов А. П. — 35—36
- Чумаков Ю. Н. — 28
- Шайкин** А. А. — 134, 145—146, 167, 219
- Шатин Ю. В. — 83, 203, 219
- Шеллинг Ф. — 80, 164, 219
- Штерн М. С. — 68, 219
- Шкловский В. Б. — 7, 83, 220
- Шмид В. — 7, 35, 173, 220
- Шпет Г. Г. — 205—206, 220
- Штейнгольд А. М. — 83, 211
- Щеглов** Ю. К. — 31, 211
- Щемелева Л. М. — 31—32, 220
- Щепкин В. Н. — 188—189, 220
- Эсалнек А. Я. — 81—82, 132, 220
- Якобсен** Т. — 174, 219
- Якобсон Р. О. — 12, 220
- Янушкевич Я. С. — 15, 220
- Aarne A. — 19, 220
- Atkins J. — 193, 220
- Butcher S. H. — 193, 220
- Cooper L. — 193, 220
- Dundes A. — 19, 220
- Gribe G. M. A. — 193, 220
- Sikes E. — 193, 220
- Thompson S. — 19, 220

## ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

- актант — 13, 22  
анекдот — 137  
герой — 5, 11, 13—14, 21, 168  
действие — 11  
    лирическое — 30—31, 33  
    эпическое — 33  
дискурс — 20  
жанр — 5, 7, 163—165, 185—186, 199  
    речевой — 200  
жанрообразование — 5  
завязка — 176  
интенция — 21  
коллизия — 78, 82—84, 176  
мотив — 5, 7, 11—18, 22—23, 69—70, 73  
    лирический — 27—28, 31  
новелла — 139, 142, 183  
персонаж — 11, 13  
повествование — 5, 7, 11  
поэтика — 7  
    историческая — 11, 77  
произведение — 13—14, 20, 163, 191, 203  
развязка — 177  
роман — 5, 79—82, 142, 168  
сказка — 5  
    волшебная — 145, 167  
    новеллистическая — 146  
событие — 11—13, 20—21  
    лирическое — 27—29, 35—36  
    эпическое — 28  
стиль — 200  
    авторский — 202  
    жанровый — 202  
сюжет — 5, 7, 12, 14, 69, 73, 78, 83, 176, 188  
    авантюрный — 89—91, 155  
    романный — 154—160  
    анекдотический — 137—138  
    житийный — 90—91  
    парадоксальный — 177  
    романный — 84—85  
сюжетика — 87, 164  
сюжетология — 7  
текст — 5, 20, 204  
тема — 11, 15, 31, 72  
топос — 25  
фабула — 5, 11—13, 23, 78, 83, 188, 193—195  
хронотоп — 11  
эпизод — 69