

разновидности этих определений утратили свою авторитетность и свою формообразующую силу. Человек как бы непосредственно ощущает себя в мире как целом, без всяких промежуточных инстанций, помимо всякого социального коллектива, к которому он принадлежал бы. И общение этого *я* с другим и с *другими* происходит прямо на почве последних вопросов, минуя все промежуточные, ближайшие формы. Герои Достоевского — герои случайных семейств и случайных коллективов. Реального, само собою разумеющегося общения, в котором разыгрывалась бы их жизнь и их взаимоотношения, они лишены. Такое общение из необходимой предпосылки жизни превратилось для них в постулат, стало утопической целью их стремлений. И действительно, герои Достоевского движимы утопической мечтой создания какой-то общины людей по ту сторону существующих социальных форм. Создать общину в мире, объединить несколько людей вне рамок наличных социальных форм стремится князь Мышкин, стремится Алеша, стремятся в менее сознательной и отчетливой форме и все другие герои Достоевского. Община мальчиков, которую учреждает Алеша после похорон Илюши как объединенную лишь воспоминанием о замученном мальчике, и утопическая мечта Мышкина соединить в союзе любви Аглаю и Настасью Филипповну, идея церкви Зосимы, сон о золотом веке Версилова и «смешного человека» — все это явления одного порядка. Общение как бы лишилось своего реального тела и хочет создать его произвольно из чистого человеческого материала. Все это является глубочайшим выражением социальной дезориентации разночинной интеллигенции, чувствующей себя рассеянной по миру и ориентирующейся в мире в одиночку, за свой страх и риск. Твердый монологический голос предполагает твердую социальную опору, предполагает мы — все равно, осознается оно или не осознается. Для одинокого его собственный голос становится зыбким, его собственное единство и его внутреннее согласие с самим собою становятся постулатом.

Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского

Те особенности поэтики Достоевского, которые мы старались раскрыть в предшествующих главах, предполагают, конечно, и совершенно новую трактовку в его творчестве жанровых и сюжетно-композиционных моментов. Ни герой, ни идея, ни самый полифонический принцип построения целого не укладываются в жанровые и сюжетно-компози-

ционные формы биографического, социально-психологического, бытового и семейного романа, то есть в те формы, которые господствовали в современной Достоевскому литературе и разрабатывались такими его современниками, как Тургенев, Гончаров, Л. Толстой. По сравнению с ними творчество Достоевского явственно принадлежит к совершенно иному, чуждому им, жанровому типу.

Сюжет биографического романа не адекватен герою Достоевского, ибо такой сюжет всецело опирается на социальную и характерологическую определенность и полную жизненную воплощенность героя. Между характером героя и сюжетом его жизни должно быть глубокое органическое единство. На нем зиждется биографический роман. Герой и окружающий его объективный мир должны быть сделаны из одного куска. Герой же Достоевского в этом смысле не воплощен и не может воплотиться. У него не может быть нормального биографического сюжета. И сами герои тщетно мечтают и жаждут воплотиться, общиться нормальному жизненному сюжету. Жажда воплощения «мечтателя», рожденного от идеи «человека из подполья», и «героя случайного семейства» — одна из важных тем Достоевского.

Полифонический роман Достоевского строится на иной сюжетно-композиционной основе и связан с другими жанровыми традициями в развитии европейской художественной прозы.

В литературе о Достоевском очень часто связывают особенности его творчества с традициями европейского авантюрного романа. И в этом есть известная доля истины.

Между авантурным героем и героем Достоевского имеется одно очень существенное для построения романа формальное сходство. И про авантурного героя нельзя сказать, кто он. У него нет твердых социально-типических и индивидуально-характерологических качеств, из которых слагался бы устойчивый образ его характера, типа или темперамента. Такой определенный образ отяжелил бы авантурный сюжет, ограничил бы авантурные возможности. С авантурным героем все может случиться, и он всем может стать. Он тоже не субстанция, а чистая функция приключений и походов. Авантурный герой так же не завершен и не предопределен своим образом, как и герой Достоевского.

Правда, это очень внешнее и очень грубое сходство. Но оно достаточно, чтобы сделать героев Достоевского возможными носителями авантурного сюжета. Круг тех связей, какие могут завязать герои, и тех событий, участниками которых они могут стать, не предопределен и не ограничен ни их характером, ни тем социальным миром, в котором они действительно были бы воплощены. Поэтому Достоевский спокойно мог пользоваться самыми крайними и последовательными приемами не только благородного авантурного романа, но и романа

бульварного. Его герой ничего не исключает из своей жизни, кроме одного — социального благообразия вполне воплощенного героя семейного и биографического романа.

Поэтому менее всего Достоевский мог в чем-нибудь следовать и в чем-либо существенно сближаться с Тургеневым, Толстым, с западно-европейскими представителями биографического романа. Зато авантурный роман всех разновидностей оставил глубокий след в его творчестве. <...>

Но для чего понадобился Достоевскому авантурный мир? Какие функции он несет в целом его художественного замысла? <...>

Сюжетность социально-психологического, бытового, семейного и биографического романа связывает героя с героем не как человека с человеком, а как отца с сыном, мужа с женой, соперника с соперником, любящего с любимой или как помещика с крестьянином, собственника с пролетарием, благополучного мещанина с деклассированным бродягой и т. п. Семейные, жизненно-фабулические и биографические, социально-сословные, социально-классовые отношения являются твердою всеопределяющей основой всех сюжетных связей; случайность здесь исключена. Герой приобщается сюжету, как воплощенный и строго локализованный в жизни человек, в конкретном и непроницаемом облачении своего класса или сословия, своего семейного положения, своего возраста, своих жизненно-биографических целей. Его *человечность* настолько конкретизована и специфирована его жизненным местом, что сама по себе лишена определяющего влияния на сюжетные отношения. Она может раскрываться только в строгих рамках этих отношений.

Герои размещены сюжетом и могут существенно сойтись друг с другом лишь на определенной конкретной почве. Их взаимоотношения создаются сюжетом и сюжетом же завершаются. Их самосознания и их сознания как людей не могут заключать между собой никаких сколько-нибудь существенных внесюжетных связей. Сюжет здесь никогда не может стать простым материалом внесюжетного общения сознаний, ибо герой и сюжет сделаны из одного куска. Герои как герои порождаются самим сюжетом. Сюжет — не только их одежда, это тело и душа их. И обратно: их тело и душа могут существенно раскрыться и завершиться только в сюжете.

Авантурный сюжет, напротив, именно одежда, облегающая героя, одежда, которую он может менять сколько ему угодно. Авантурный 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 всякой уже наличной действительности не предрешено и неожиданно. Авантурный сюжет не опирается на наличные и устойчивые положения — се-

мейные, социальные, биографические, — он развивается вопреки им. Авантюрное положение — такое положение, в котором может очутиться всякий человек как человек. Более того, и всякую устойчивую социальную локализацию авантюрный сюжет использует не как завершающую жизненную форму, а как «положение». Так, аристократ бульварного романа ничего общего не имеет с аристократом социально-семейного романа. Аристократ бульварного романа — это положение, в котором оказался человек. Человек действует в костюме аристократа как человек: стреляет, совершает преступления, убегает от врагов, преодолевает препятствия и т.д. Авантюрный сюжет в этом смысле глубоко человечен. Все социальные и культурные учреждения, установления, сословия, классы, семейные отношения — только положения, в которых может очутиться вечный и себе равный человек. Задачи, продиктованные его вечной человеческой природой — самосохранением, жаждой победы и торжества, жаждой обладания, чувственной любовью, — определяют авантюрный сюжет.

Правда, этот вечный человек авантюрного сюжета, так сказать, телесный и телесно-душевный человек. Поэтому вне самого сюжета он пуст, и, следовательно, никаких внесюжетных связей с другими героями он не устанавливает. Авантюрный сюжет не может поэтому быть последнею связью в романном мире Достоевского, но как сюжет он является благоприятным материалом для осуществления его художественного замысла.

Авантюрный сюжет у Достоевского сочетается с глубокой и острой проблемностью; более того, он всецело поставлен на службу идее: он ставит человека в исключительные положения, раскрывающие и провоцирующие его, сводит и сталкивает его с другими людьми при необычных и неожиданных обстоятельствах именно в целях *испытания* идеи и человека идеи, то есть «человека в человеке». А это позволяет сочетать с авантюрой такие, казалось бы, чуждые ей жанры, как исповедь, житие и др.

Такое сочетание авантюристичности, притом часто бульварной, с идеей, с проблемным диалогом, с исповедью, житием и проповедью с точки зрения господствующих в XIX веке представлений о жанрах казалось чем-то необычным, воспринималось как грубое и ничем не оправданное нарушение «жанровой эстетики». И действительно, в XIX веке эти жанры и жанровые элементы резко обособились и представлялись чужеродными. <...> Мы старались показать, что эта жанровая и стилистическая чужеродность осмысливается и преодолевается у Достоевского на основе последовательного полифонизма его творчества. Но теперь настало время осветить этот вопрос и с точки зрения *истории* жанров, то есть перенести его в плоскость *исторической поэтики*.

Дело в том, что сочетание авантюристичности с острой проблемностью, диалогичностью, исповедью, житием и проповедью вовсе не является чем-то абсолютно новым и никогда раньше не бывшим. Новым было только полифоническое использование и осмысление этого жанрового сочетания Достоевским. Само же оно уходит своими корнями в глубокую древность. Авантюристичный роман XIX века является только одной из ветвей — притом обедненной и деформированной могучей и широко разветвленной жанровой традицией, уходящей, как мы сказали, в глубь прошлого, к самым истокам европейской литературы. Мы считаем необходимым проследить эту традицию именно до ее истоков. Анализом ближайших к Достоевскому жанровых явлений никак нельзя ограничиться. Более того, как раз на истоках мы и намерены сосредоточить главное внимание. <...>

Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековечные» тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы *архаики*. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее *обновлению*, так сказать, осовременению. Жанр всегда и тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить *единство* и *непрерывность* этого развития.

Вот почему для правильного понимания жанра и необходимо подняться к его истокам.

* * *

На исходе классической Античности и затем в эпоху эллинизма складываются и развиваются многочисленные жанры, внешне довольно разнообразные, но связанные внутренним родством и поэтому составляющие особую область литературы, которую сами древние очень выразительно именовали «*σπουδοῦέλοισιν*», то есть областью серьезно-смехового. Сюда древние относили мимы Софрона, «сократический диалог» (как особый жанр), обширную литературу симпозионов (тоже особый жанр), раннюю мемуарную литературу (Иона из Хиоса, Крития), памфлеты, всю буколическую поэзию, «Мениппову сатиру» (как особый жанр) и некоторые другие жанры. Четкие и стабильные границы этой области серьезно-смехового мы вряд ли можем обозначить. Но сами древние

отчетливо ощущали ее принципиальное своеобразие и противопоставляли ее серьезным жанрам — эпосе, трагедии, истории, классической риторике и др. И действительно, отличия этой области от остальной литературы классической Античности очень существенны.

В чем же отличительные особенности жанров серьезно-смехового?

При всей их внешней пестроте они объединены своею глубокою связью с *карнавальным фольклором*. Все они проникнуты — в большей или меньшей степени — специфическим *карнавальным мироощущением*, некоторые же из них прямо являются литературными вариантами устных карнавально-фольклорных жанров. Карнавальное мироощущение, снизу доверху проникающее эти жанры, определяет их основные особенности и ставит образ и слово в них в особое отношение к действительности. Правда, во всех жанрах серьезно-смехового есть и сильный риторический элемент, но в атмосфере *веселой относительности* карнавального мироощущения этот элемент существенно изменяется: ослабляется его односторонняя риторическая серьезность, его рассудочность, однозначность и догматизм.

Карнавальное мироощущение обладает могучей животворной преобразующей силой и неистребимой живучестью. Поэтому даже в наше время те жанры, которые имеют хотя бы самую отдаленную связь с традициями серьезно-смехового, сохраняют в себе карнавальную закваску (бродило), резко выделяющую их из среды других жанров. На этих жанрах всегда лежит особая печать, по которой мы их можем узнать. Чуткое ухо всегда угадывает хотя бы и самые далекие отзвуки карнавального мироощущения.

Ту литературу, которая испытала на себе — прямо и непосредственно или косвенно, через ряд посредствующих звеньев, — влияние тех или иных видов карнавального фольклора (античного или средневекового), мы будем называть *карнавализованной литературой*. Вся область серьезно-смехового — первый пример такой литературы. Мы считаем, что проблема карнавализации литературы является одной из очень важных проблем исторической поэтики, преимущественно поэтики жанров.

Однако к самой проблеме карнавализации мы обратимся несколько позже (после анализа карнавала и карнавального мироощущения). Здесь же мы остановимся на некоторых внешних жанровых особенностях области серьезно-смехового, которые являются уже результатом преобразующего влияния карнавального мироощущения.

Первая особенность всех жанров серьезно-смехового — это их новое отношение к действительности: их предметом или — что еще важнее — исходным пунктом понимания, оценки и оформления действительности служит живая, часто даже прямо злободневная *современность*. Впервые в античной литературе предмет *серьезного*

(правда, одновременно и смехового) изображения дан без всякой эпической или трагической дистанции, дан не в абсолютном прошлом мифа и предания, а на уровне современности, в зоне непосредственного и даже грубого фамиллярного контакта с живыми современниками. Герои мифа и исторические фигуры прошлого в этих жанрах нарочито и подчеркнута осовременены, и они действуют и говорят в зоне фамиллярного контакта с незавершенной современностью. В области серьезно-смехового, следовательно, происходит коренное изменение самой ценностно-временной зоны построения художественного образа. Такова ее первая особенность.

Вторая особенность неразрывно связана с первой: жанры серьезно-смехового не опираются на *предание* и не освящают себя им, — они *осознанно* опираются на опыт (правда, еще недостаточно зрелый) и на *свободный вымысел*; их отношение к преданию в большинстве случаев глубоко критическое, а иногда цинично-разоблачительное. Здесь, следовательно, впервые появляется почти вовсе освобожденный от предания образ, опирающийся на опыт и свободный вымысел. Это целый переворот в истории литературного образа.

Третья особенность — нарочитая многостильность и разноголосость всех этих жанров. Они отказываются от стилистического единства (строго говоря, одностильности) эпопеи, трагедии, высокой риторики, лирики. Для них характерна многотонность рассказа, смешение высокого и низкого, серьезного и смешного, они широко пользуются вводными жанрами — письмами, найденными рукописями, пересказанными диалогами, пародиями на высокие жанры, пародийно переосмысленными цитатами и др.; в некоторых из них наблюдается смешение прозаической и стихотворной речи, вводятся живые диалекты и жаргоны (а на римском этапе — и прямое двуязычие), появляются различные авторские личины. Наряду с изображающим словом появляется *изображенное слово*; в некоторых жанрах ведущую роль играют двуголосые слова. Здесь, следовательно, появляется и радикально новое отношение к слову как материалу литературы.

Таковы три основные особенности, общие всем жанрам, входящим в область серьезно-смехового. Уже отсюда ясно, какое огромное значение имеет эта область античной литературы для развития будущего европейского романа и той художественной прозы, которая тяготеет к роману и развивается под его влиянием.

Говоря несколько упрощенно и схематически, можно сказать, что романский жанр имеет три основных корня: *эпический, риторический и карнавальский*. В зависимости от преобладания какого-нибудь одного из этих корней формируются три линии в развитии европейского романа: *эпическая, риторическая и карнавальная* (между ними суще-

ствуют, конечно, многочисленные переходные формы). В области серьезно-смехового и нужно искать исходные точки развития различных разновидностей третьей, то есть карнавальной, линии романа, в том числе и той ее разновидности, которая ведет к творчеству Достоевского.

Для формирования этой разновидности развития романа и художественной прозы, которую мы условно назовем «диалогической» и которая, как мы сказали, ведет к Достоевскому, определяющее значение имеют два жанра из области серьезно-смехового — «сократический диалог» и «Мениппова сатира». <...>

«Сократический диалог» — это особый и в свое время широко распространенный жанр. «Сократические диалоги» писали Платон, Ксенофонт, Антисфен, Эсхин, Федон, Эвклид, Алексамен, Глаукон, Симмий, Кратон и другие. До нас дошли только диалоги Платона и Ксенофонта, об остальных — лишь сведения и некоторые фрагменты. Но на основе всего этого мы можем составить себе представление о характере этого жанра.

«Сократический диалог» не риторический жанр. Он вырастает на народно-карнавальной основе и глубоко проникнут карнавальным мироощущением, особенно, конечно, на *устной* сократовской стадии своего развития. Но к карнавальной основе этого жанра мы еще вернемся в дальнейшем. <...>

Мы остановимся на тех моментах жанра «сократического диалога», которые имеют особое значение для нашей концепции.

1. В основе жанра лежит сократическое представление о диалогической природе истины и человеческой мысли о ней. Диалогический способ искания истины противопоставлялся *официальному* монологизму, претендующему на *обладание готовой истиной*, противопоставлялся и наивной самоуверенности людей, думающих, что они что-то знают, то есть владеют какими-то истинами. Истина не рождается и не находится в голове отдельного человека, она рождается *между людьми*, совместно ищущими истину, в процессе их диалогического общения. Сократ называл себя «сводником»: он сводил людей и сталкивал их в споре, в результате которого и рождалась истина; по отношению к этой рождающейся истине Сократ называл себя «повивальной бабкой», так как он помогал ее рождению. Поэтому и свой метод он называл «родовспомогательным». Но Сократ никогда не называл себя единоличным обладателем готовой истины. Подчеркиваем, что сократические представления о диалогической природе истины лежали в народно-карнавальной основе жанра «сократического диалога» и определяли его *форму*, но далеко не всегда находили выражение в самом содержании отдельных диалогов. Содержание часто приобретало монологический характер, противоречащий формообразующей идее жанра. У Платона в диалогах

первого и второго периода его творчества признание диалогической природы истины еще сохраняется и в самом его философском мировоззрении, хотя и в ослабленной форме. Поэтому диалог этих периодов еще не превращается у него в простой способ изложения готовых идей (в педагогических целях) и Сократ еще не превращается в «учителя». Но в последний период творчества Платона это уже происходит: монолизм содержания начинает разрушать форму «сократического диалога». Впоследствии, когда жанр «сократического диалога» перешел на службу сложившимся догматическим мировоззрениям различных философских школ и религиозных учений, он утратил всякую связь с карнавальным мироощущением и превратился в простую форму изложения уже найденной, готовой и непререкаемой истины и, наконец, вовсе выродился в вопросо-ответную форму научения неопитов (катехизисы).

2. Двумя основными приемами «сократического диалога» являлись синкриза (συγκρίσις) и анакриза (ἀνακρίσις). Под синкризой понималось сопоставление различных точек зрения на определенный предмет. Технике такого сопоставления различных слов-мнений о предмете в «сократическом диалоге» придавалось очень важное значение, что вытекало из самой природы этого жанра. Под анакризой понимались способы вызывать, провоцировать слова собеседника, заставлять его высказать свое мнение, и высказать до конца, Сократ был великим мастером такой анакризы: он умел заставить людей *говорить*, облекать в слово свое темные, но упрямые предвзятые мнения, освещать их словом и тем самым разоблачать их ложность или неполноту; он умел вытаскивать ходячие истины на свет божий. Анакриза — это провоцирование слова словом же (а не сюжетным положением, как в «Менипповой сатире», о чем дальше). Синкриза и анакриза диалогизируют мысль, выносят ее вовне, превращают в *реплику*, приобщают ее диалогическому общению между людьми. Оба этих приема вытекают из представления о диалогической природе истины, лежащего в основе «сократического диалога». На почве этого карнавализованного жанра синкриза и анакриза утрачивают свой узкий отвлеченно-риторический характер.

3. Героями «сократического диалога» являются *идеологи*. Идеологом прежде всего является сам Сократ, идеологами являются и все его собеседники — его ученики, софисты, простые люди, которых он вовлекает в диалог и делает идеологами поневоле. И самое событие, которое совершается в «сократическом диалоге» (или, точнее, воспроизводится в нем), является чисто идеологическим событием искания и испытания истины. Событие это иногда разворачивается с подлинным (но своеобразным) драматизмом, например, перипетии идеи бессмертия души в платоновском «Федоне». «Сократический диалог», таким образом, впервые в истории европейской литературы вводит героя-идеолога.

4. В «сократическом диалоге» наряду с анакризой, то есть провоцированием слова словом, для той же цели используется иногда и сюжетная ситуация диалога. У Платона в «Апологии» ситуация суда и ожидаемого смертного приговора определяет особый характер речи Сократа как отчета-исповеди человека, стоящего *на пороге*. В «Федоне» беседа о бессмертии души со всеми ее внутренними и внешними перипетиями прямо определяется предсмертной ситуацией. Здесь в обоих случаях налична тенденция к созданию *исключительной* ситуации, очищающей слово от всякого жизненного автоматизма и объектности, заставляющей человека раскрывать глубинные пласты личности и мысли. Конечно, свобода создания исключительных ситуаций, провоцирующих глубинное слово, в «сократическом диалоге» очень ограничена исторической и мемуарной природой этого жанра (на его литературной стадии). Тем не менее мы можем говорить о зарождении уже и на его почве особого типа «диалога на пороге» (Schwellendialog), в дальнейшем широко распространенного в эллинистической и римской литературе, а затем в средние века и, наконец, в литературе эпохи Возрождения и Реформации.

5. Идея в «сократическом диалоге» органически сочетается с образом человека — ее носителя (Сократа и других существенных участников диалога). Диалогическое испытание идеи есть одновременно и испытание человека, ее представляющего. Мы можем, следовательно, говорить здесь о зачаточном *образе идеи*. Мы наблюдаем здесь и свободно-творческое отношение к этому образу. Идеи Сократа, ведущих софистов и других исторических лиц здесь не цитируются и не пересказываются, а даются в свободно-творческом развитии на диалогизирующем их фоне других идей. По мере ослабления исторической и мемуарной основы жанра чужие идеи становятся все более и более пластичными, в диалогах начинают сходиться люди и идеи, которые в исторической действительности и не вступали никогда в реальный диалогический контакт (но могли бы вступить). Остается один шаг до будущего «диалога мертвых», где в диалогической плоскости сталкиваются люди и идеи, разделенные веками. Но «сократический диалог» этого шага еще не сделал. Правда, Сократ в «Апологии» как бы уже предсказывает этот будущий диалогический жанр, когда он, в предвидении смертного приговора, говорит о тех диалогах, которые он будет вести в преисподней с тенью прошлого, как он вел их здесь, на земле. Необходимо, однако, подчеркнуть, что *образ идеи* в «сократическом диалоге», в отличие от образа идеи у Достоевского, носит еще *синкретический* характер: процесс разграничения абстрактно-научного и философского *понятия* и художественного *образа* в эпоху создания «сократического диалога» еще не завершился. «Сократический диалог» — это еще синкретический философско-художественный жанр.

Таковы основные особенности «сократического диалога». Они позволяют нам считать этот жанр одним из начал той линии развития европейской художественной прозы и романа, которая ведет к творчеству Достоевского.

«Сократический диалог» как определенный жанр просуществовал недолго, но в процессе его распада сложились другие диалогические жанры, в том числе и «Мениппова сатира». Но ее нельзя, конечно, рассматривать как чистый продукт разложения «сократического диалога» (как это иногда делают), так как ее корни *непосредственно* уходят в карнавальный фольклор, определяющее влияние которого здесь еще более значительно, чем в «сократическом диалоге». <...>

В дальнейшем мы будем называть «Мениппову сатиру» просто *мениппеей*.

1. По сравнению с «сократическим диалогом» в мениппее в общем увеличивается удельный вес смехового элемента, хотя он значительно колеблется по разным разновидностям этого гибкого жанра: смеховой элемент очень велик, например, у Варрона и исчезает, точнее, редуцируется <...> у Боэция. На особом *карнавальном* (в широком смысле этого слова) характере смехового элемента мы в дальнейшем остановимся подробнее.

2. Мениппея полностью освобождается от тех мемуарно-исторических ограничений, которые были еще свойственны «сократическому диалогу» (хотя внешне мемуарная форма иногда сохраняется); она свободна от предания и не скована никакими требованиями внешнего жизненного правдоподобия. Мениппея характеризуется *исключительной свободой сюжетного и философского вымысла*. Этому нисколько не мешает то, что ведущими героями мениппеи являются исторические и легендарные фигуры (Диоген, Менипп и другие). Пожалуй, во всей мировой литературе мы не найдем более свободного по вымыслу и фантастике жанра, чем мениппея.

3. Важнейшая особенность жанра мениппеи состоит в том, что самая смелая и необузданная фантастика и авантюра внутренне мотивируются, оправдываются, освящаются здесь чисто идейно-философской целью — создавать *исключительные ситуации* для провоцирования и испытания философской идеи — слова *правды*, воплощенной в образе мудреца, искателя этой правды. Подчеркиваем, что фантастика служит здесь не для положительного *воплощения* правды, а для ее искания, провоцирования и, главное, для ее *испытания*. Для этой цели герои «Менипповой сатиры» поднимаются на небеса, спускаются в преисподнюю, странствуют по неведомым фантастическим странам, ставят себя в исключительные жизненные ситуации (Диоген, например, продает себя самого в рабство на базарной площади, Перегрин торжественно сжигает себя на олимпийских играх, в исключительных ситуациях

оказывается все время Люций — осел и т. п.). Очень часто фантастика приобретает авантюрно-приключенческий характер, иногда символический или даже мистико-религиозный (у Апулея). Но во всех случаях она подчинена чисто идейной функции провоцирования и испытания правды. Необузданнейшая авантюрная фантастика и философская идея оказываются здесь в органическом и нерасторжимом художественном единстве. Необходимо еще подчеркнуть, что дело идет именно об испытании *идеи, правды*, а не об испытании определенного человеческого характера, индивидуального или социально-типического. Испытание мудреца есть испытание его философской позиции в мире, а не тех или иных, независимых от этой позиции, черт его характера. В этом смысле можно сказать, что содержанием мениппеи являются приключения *идеи* или *правды* в мире: и на земле, и в преисподней, и на Олимпе.

4. Очень важной особенностью мениппеи является органическое сочетание в ней свободной фантастики, символики и — иногда — мистико-религиозного элемента с крайним и грубым (с нашей точки зрения) *трущобным натурализмом*. Приключения правды на земле происходят на больших дорогах, в лупанариях и воровских притонах, в тавернах, на базарных площадях, в тюрьмах, на эротических оргиях тайных культов и т. п. Идея здесь не боится никаких трущоб и никакой жизненной грязи. Человек идеи — мудрец — сталкивается с предельным выражением мирового зла, разврата, низости и пошлости. Этот трущобный натурализм появляется, по-видимому, уже в ранних мениппеях. Уже про Биона Борисфенита древние говорили, что он «первый обрядил философию в пестрое одеяние гетеры». Очень много трущобного натурализма у Варрона и у Лукиана. Но наиболее широкое и полное развитие трущобный натурализм мог получить только в развернутых до романа мениппеях Петрония и Апулея. Органическое сочетание философского диалога, высокой символики, авантюрной фантастики и трущобного натурализма — замечательная особенность мениппеи, сохраняющаяся и на всех последующих этапах развития диалогической линии романной прозы вплоть до Достоевского.

5. Смелость вымысла и фантастики сочетается в мениппее с исключительным философским универсализмом и предельной мирозерцательностью. Мениппея — это жанр «последних вопросов». В ней испытываются последние философские позиции. Мениппея стремится давать как бы последние, решающие слова и поступки человека, в каждом из которых — весь человек и вся его жизнь в ее целом. Эта черта жанра, по-видимому, особенно резко проявилась в ранних мениппеях (у Гераклида Понтика, Биона, Телеса, Мениппа), но сохранилась, хотя иногда и в ослабленном виде, во всех разновидностях этого жанра как его характерная особенность. В условиях мениппеи самый ха-

рактер философской проблематики, по сравнению с «сократическим диалогом», должен был резко измениться: отпали все сколько-нибудь «академические» проблемы (гносеологические и эстетические), отпала сложная и развернутая аргументация, остались, в сущности, голые «последние вопросы» с этико-практическим уклоном. Для мениппеи характерна синкриза (то есть сопоставление) именно таких обнаженных «последних позиций в мире». Например, карнавально-сатирическое изображение «Продажи жизней», то есть последних жизненных позиций, у Лукиана, фантастические плавания по идеологическим морям у Варрона («*Sesculixes*»), прохождение через все философские школы (по-видимому, уже у Биона) и т. п. Повсюду здесь обнаженные *pro et contra* в последних вопросах жизни.

6. В связи с философским универсализмом мениппеи в ней появляется трехпланное построение: действие и диалогические синкризы переносятся с Земли на Олимп и в преисподнюю. С большой внешней наглядностью это трехпланное построение дано, например, в «Отыквлении» Сенеки; здесь, также с большой внешней четкостью, даны и «диалоги на пороге»: в преддверии Олимпа (куда Клавдия не пустили) и на пороге преисподней. Трехпланное построение мениппеи оказало определяющее влияние на соответствующее построение средневековой мистерии и мистерийной сцены. Жанр «диалога на пороге» также получил очень широкое распространение в Средние века, как в серьезных, так и в смеховых жанрах (например, известная фавль о спорах крестьянина у райских врат), и особенно широко представлен в литературе Реформации — так называемая «литература небесных врат» («*Himmelsporten-Literatur*»). Очень важное значение в мениппее получило изображение *преисподней*: здесь зародился особый жанр «разговоры мертвых», широко распространенный в европейской литературе Возрождения, XVII и XVIII веков.

7. В мениппее появляется особый тип *экспериментирующей фантастики*, совершенно чуждый античному эпосу и трагедии: наблюдение с какой-нибудь необычной точки зрения, например с высоты, при котором резко меняются масштабы наблюдаемых явлений жизни; например, «Икарменипп» у Лукиана или «Эндимион» у Варрона (наблюдение над жизнью города с высоты). Линия этой экспериментирующей фантастики продолжается, под определяющим влиянием мениппеи, и в последующие эпохи — у Рабле, Свифта, Вольтера («Микромегас») и других.

8. В мениппее впервые появляется и то, что можно назвать морально-психологическим экспериментированием: изображение необычных, ненормальных морально-психических состояний человека — безумий всякого рода («маниакальная тематика»), раздвоения личности, необузданной мечтательности, необычных снов, страстей, граничащих с безумием <...>, самоубийств и т. п. Все эти явления имеют в мениппее

не узкотематический, а формально-жанровый характер. Сновидения, мечты, безумие разрушают эпическую и трагическую целостность человека и его судьбы: в нем раскрываются возможности иного человека и иной жизни, он утрачивает свою завершенность и однозначность, он перестает совпадать с самим собой. Сновидения обычны и в эпосе, но там они пророческие, побуждающие или предостерегающие — не выводят человека за пределы его судьбы и его характера, не разрушают его целостности. Конечно, эта незавершенность человека и его несоответствие с самим собою в мениппее носят еще довольно элементарный и зачаточный характер, но они уже открыты и позволяют по-новому увидеть человека. Разрушению целостности и завершенности человека способствует и появляющееся в мениппее диалогическое отношение к себе самому (чреватое раздвоением личности). В этом отношении очень интересна мениппея Варрона «Бимаркус», то есть «двойной Марк». Как и во всех мениппеях Варрона, смеховой элемент здесь очень силен. Марк обещал написать работу о тропах и фигурах, но не выполняет своего обещания. Второй Марк, то есть его совесть, его двойник, постоянно напоминает ему об этом, не дает ему успокоиться. Первый Марк пытается выполнить обещание, но не может сосредоточиться: увлекается чтением Гомера, сам начинает писать стихи и т.д. Этот диалог между двумя Марками, то есть между человеком и его совестью, носит у Варрона комический характер, но тем не менее он, как своего рода художественное открытие, оказал существенное влияние на «Soliloquia» Августина. Отметим попутно, что и Достоевский при изображении двойничества всегда сохраняет наряду с трагическим и элемент *комического* (и в «Двойнике», и в беседе Ивана Карамазова с чертом).

9. Для мениппеи очень характерны сцены скандалов, эксцентрического поведения, неуместных речей и выступлений, то есть всяческие нарушения общепринятого и обычного хода событий, установленных норм поведения и этикета, в том числе и речевого. Эти скандалы по своей художественной структуре резко отличны от эпических событий и трагических катастроф. Существенно отличаются они и от комедийных потасовок и разоблачений. Можно сказать, что в мениппее появляются новые художественные категории скандального и эксцентрического, совершенно чуждые классическому эпосу и драматическим жанрам (о карнавальном характере этих категорий мы особо будем говорить в дальнейшем). Скандалы и эксцентричности разрушают эпическую и трагическую целостность мира, пробивают брешь в незыблемом, нормальном («благообразном») ходе человеческих дел и событий и освобождают человеческое поведение от предрешающих его норм и мотивировок. Скандалами и эксцентрическими выступлениями полны совещания богов на Олимпе (у Лукиана, у Сенеки, у Юлиана

Отступника и других), и сцены в преисподней, и сцены на земле (например, у Петрония скандалы на площади, в гостинице, в бане). «Неуместное слово» — неуместное или по своей цинической откровенности, или по профанирующему разоблачению священного, или по резкому нарушению этикета — также весьма характерно для мениппеи.

10. Мениппея наполнена резкими контрастами и оксюморными сочетаниями: добродетельная гетера, истинная свобода мудреца и его рабское положение, император, становящийся рабом, моральные падения и очищения, роскошь и нищета, благородный разбойник и т.п. Мениппея любит играть резкими переходами и сменами, верхом и низом, подъемами и падениями, неожиданными сближениями далекого и разъединенного, мезальянсами всякого рода.

11. Мениппея часто включает в себя элементы *социальной утопии*, которые вводятся в форме сновидений или путешествий в неведомые страны; иногда мениппея прямо перерастает в утопический роман («Абарис» Гераклида Понтика). Утопический элемент органически сочетается со всеми другими элементами этого жанра.

12. Для мениппеи характерно широкое использование вставных жанров: новелл, писем, ораторских речей, симпозионов и др., характерно смешение прозаической и стихотворной речи. Вставные жанры даются на разных дистанциях от последней авторской позиции, то есть с разной степенью пародийности и объектности. Стихотворные партии почти всегда даются с какой-то степенью пародийности.

13. Наличие вставных жанров усиливает многостильность и многотонность мениппеи; здесь складывается новое отношение к слову как материалу литературы, характерное для всей диалогической линии развития художественной прозы.

14. Наконец, последняя особенность мениппеи — ее злободневная публицистичность. Это своего рода «журналистский» жанр древности, остро откликающийся на идеологическую злобу дня. Сатиры Лукиана в своей совокупности — это целая энциклопедия его современности: они полны открытой и скрытой полемики с различными философскими, религиозными, идеологическими, научными школами, направлениями и течениями современности, полны образов современных или недавно умерших деятелей, «властителей дум» во всех сферах общественной и идеологической жизни (под своими именами или зашифрованно), полны аллюзий на большие и маленькие события эпохи, нащупывают новые тенденции в развитии бытовой жизни, показывают нарождающиеся социальные типы во всех слоях общества и т.п. Это своего рода «Дневник писателя», стремящийся разгадать и оценить общий дух и тенденцию становящейся современности. Таким «дневником писателя» (но с резким преобладанием карнавально-смехового эле-

мента) являются и сатиры Варрона, взятые в их совокупности. Ту же особенность мы найдем и у Петрония, у Апулея и др. Журнальность, публицистичность, фельетонность, острая злободневность характеризуют в большей или меньшей степени всех представителей мениппеи. Указанная нами последняя особенность органически сочетается со всеми остальными признаками данного жанра.

Таковы основные жанровые особенности мениппеи. Необходимо еще раз подчеркнуть органическое единство всех этих, казалось бы, очень разнородных признаков, глубокую внутреннюю целостность этого жанра. Он формировался в эпоху разложения национального предания, разрушения тех этических норм, которые составляли античный идеал «благообразия» («красоты — благородства»), в эпоху напряженной борьбы многочисленных и разнородных религиозных и философских школ и направлений, когда споры по «последним вопросам» мировоззрения стали массовым бытовым явлением во всех слоях населения и происходили всюду, где только собирались люди, — на базарных площадях, на улицах, больших дорогах, в тавернах, в банях, на палубах кораблей и т.п., когда фигура философа, мудреца (киника, стоика, эпикурейца) или пророка, чудотворца стала типичной и встречалась чаще, чем фигура монахов в средние века в эпоху наивысшего расцвета монашеских орденов. Это была эпоха подготовки и формирования новой мировой религии — христианства.

Другая сторона этой эпохи — обесценивание всех внешних положений человека в жизни, превращение их в *роли*, разыгрываемые на подмостках мирового театра по воле слепой судьбы (глубокое философское осознание этого у Эпиктета и Марка Аврелия, в литературном плане — у Лукиана и Апулея). Это приводило к разрушению эпической и трагической целостности человека и его судьбы.

Поэтому жанр мениппеи является, может быть, наиболее адекватным выражением особенностей данной эпохи. Жизненное содержание здесь отлилось в устойчивую жанровую форму, которая обладает *внутренней логикой*, определяющей неразрывное сцепление всех ее элементов. Благодаря этому жанр мениппеи и мог получить огромное, до сих пор почти вовсе еще не оцененное в науке значение в истории развития европейской романной прозы. <...>

В сущности, все особенности мениппеи (конечно, с соответствующими видоизменениями и усложнениями) мы найдем и у Достоевского. И действительно, это один и тот же жанровый мир, но в мениппее он дан в *начале* своего развития, а у Достоевского на самой своей *вершине*. Но мы уже знаем, что начало, то есть жанровая архаика, в обновленном виде сохраняется и на высших стадиях развития жанра. Более того, чем выше и сложнее развился жанр, тем он лучше и полнее помнит свое прошлое.

Значит ли это, что Достоевский *непосредственно* и *осознанно* шел от античной мениппеи? Конечно, нет! Он вовсе не был *стилизатором* древних жанров. Достоевский подключился к цепи данной жанровой традиции там, где она проходила через его современность, хотя и прошлые звенья этой цепи, в том числе и античное звено, были ему в большей или меньшей степени хорошо знакомы и близки (к вопросу о жанровых источниках Достоевского мы еще вернемся). Говоря несколько парадоксально, можно сказать, что не субъективная память Достоевского, а объективная память самого жанра, в котором он работал, сохраняла особенности античной мениппеи.

Эти жанровые особенности мениппеи не просто возродились, но и *обновились* в творчестве Достоевского. По творческому использованию этих жанровых возможностей Достоевский очень далеко ушел от авторов античных мениппей. По своей философской и социальной проблематике и по своим художественным качествам античные мениппеи, по сравнению с Достоевским, кажутся и примитивными и бледными. Самое же главное отличие в том, что античная мениппея еще не знает *полифонии*. Мениппея, как и «сократический диалог», могла только подготовить некоторые жанровые условия для ее возникновения.

Теперь мы должны перейти к проблеме карнавала и карнавализации литературы, уже намеченной нами ранее.

* * *

Проблема *карнавала* (в смысле совокупности всех разнообразных празднеств, обрядов и форм карнавального типа), его сущности, его глубоких корней в первобытном строе и первобытном мышлении человека, его развития в условиях классового общества, его исключительной жизненной силы и неумирающего обаяния — это одна из сложнейших и интереснейших проблем истории культуры. Касаться ее по существу мы здесь, конечно, не можем. Нас интересует здесь, в сущности, только проблема карнавализации, то есть определяющего влияния карнавала на литературу, притом именно на ее жанровую сторону.

Сам карнавал (повторяем: в смысле совокупности всех разнообразных празднеств карнавального типа) — это, конечно, не литературное явление. Это *синкретическая зрелищная* форма обрядового характера. Форма эта очень сложная, многообразная, имеющая, при общей карнавальной основе, различные вариации и оттенки в зависимости от различия эпох, народов и отдельных празднеств. Карнавал выработал целый язык символических конкретно-чувственных форм — от больших и сложных массовых действий до отдельных карнавальных жестов. Язык

этот дифференцированно, можно сказать, членораздельно (как всякий язык) выражал единое (но сложное) карнавальное мироощущение, проникающее все его формы. Язык этот нельзя перевести сколько-нибудь полно и адекватно на словесный язык, тем более на язык отвлеченных понятий, но он поддается известной транспонировке на родственный ему по конкретно чувственному характеру язык художественных образов, то есть на язык литературы. Эту транспонировку карнавала на язык литературы мы и называем карнавализацией ее. Под углом зрения этой транспонировки мы и будем выделять и рассматривать отдельные моменты и особенности карнавала.

Карнавал — это зрелище без рампы и без разделения на исполнителей и зрителей. В карнавале все активные участники, все причащаются карнавалу, все участвуют в карнавальном действии, карнавал не созерцают и, строго говоря, даже и не разыгрывают, а живут в нем, живут по его законам, пока эти законы действуют, то есть живут *карнавальной жизнью*. Карнавальная же жизнь — это жизнь, выведенная из своей обычной колеи, в какой-то мере «жизнь наизнанку», «мир наоборот» («monde à l'envers»).

Законы, запреты и ограничения, определявшие строй и порядок обычной, то есть внекарнавальной, жизни, на время карнавала отменяются: отменяется прежде всего иерархический строй и все связанные с ним формы страха, благоговения, пиетета, этикета и т. п., то есть все то, что определяется социально-иерархическим и всяким иным (в том числе и возрастным) неравенством людей. Отменяется всякая *дистанция* между людьми, и вступает в силу особая карнавальная категория — *вольный фамильярный контакт между людьми*. Это очень важный момент карнавального мироощущения. Люди, разделенные в жизни непроницаемыми иерархическими барьерами, вступают в вольный фамильярный контакт на карнавальной площади. Этой категорией фамильярного контакта определяется и особый характер организации массовых действий, и вольная карнавальная жестикация, и откровенное карнавальное слово.

В карнавале вырабатывается в конкретно-чувственной, переживаемой в полуреально-полуразыгрываемой форме *новый модус взаимоотношений человека с человеком*, противопоставляемый всемогущим социально-иерархическим отношениям внекарнавальной жизни. Поведение, жест и слово человека освобождаются из-под власти всякого иерархического положения (сословия, сана, возраста, имущественного состояния), которое всецело определяло их во внекарнавальной жизни, и потому становятся эксцентричными, неуместными с точки зрения логики обычной внекарнавальной жизни. *Эксцентричность* — это особая категория карнавального мироощущения, органически связанная с категорией фамильярного контакта; она позволяет раскрыться и выразиться — в конкретно-чувственной форме — подспудным сторонам человеческой природы.

С фамильяризацией связана и третья категория карнавального мироощущения — *карнавальные мезальянсы*. Вольное фамильярное отношение распространяется на все: на все ценности, мысли, явления и вещи. В карнавальные контакты и сочетания вступает все то, что было замкнуто, разъединено, удалено друг от друга внекарнавальным иерархическим мировоззрением. Карнавал сближает, объединяет, обручает и сочетает священное с профанным, высокое с низким, великое с ничтожным, мудрое с глупым и т. п.

С этим связана и четвертая карнавальная категория — *профанация*: карнавальные кощунства, целая система карнавальных снижений и приземлений, карнавальные непристойности, связанные с производительной силой земли и тела, карнавальные пародии на священные тексты и изречения и т. п.

Все эти карнавальные категории — *не отвлеченные мысли* о равенстве и свободе, о взаимосвязи всего, о единстве противоречий и т. п. Нет, это конкретно-чувственные, в форме самой жизни переживаемые и разыгрываемые обрядово-зрелищные «мысли», слагавшиеся и жившие на протяжении тысячелетий в широчайших народных массах европейского человечества. Поэтому они и могли оказать такое огромное *формальное, жанрообразующее* влияние на литературу.

Эти карнавальные категории, и прежде всего категория вольной фамильяризации человека и мира, на протяжении тысячелетий транспонировались в литературу, особенно в диалогическую линию развития романной художественной прозы. Фамильяризация способствовала разрушению эпической и трагической дистанции и переводу всего изображаемого в зону фамильярного контакта, она существенно отражалась на организации сюжета и сюжетных ситуаций, определяла особую фамильярность авторской позиции по отношению к героям (невозможную в высоких жанрах), вносила логику мезальянсов и профанирующих снижений, наконец, оказывала могучее преобразующее влияние на самый словесный стиль литературы. Все это очень ярко проявляется и в мениппее. К этому мы еще вернемся, но сначала необходимо коснуться некоторых других сторон карнавала, и прежде всего *карнавальных действий*.

Ведущим карнавальным действием является *шутовское увенчание и последующее развенчание карнавального короля*. Этот обряд встречается в той или иной форме во всех празднествах карнавального типа: в наиболее разработанных формах — в сатурналиях, в европейском карнавале и в празднике глупцов (в последнем вместо короля избирались шутовские священники, епископы или папа в зависимости от ранга церкви); в менее разработанной форме — во всех других празднествах этого типа, вплоть до праздничных пирушек с избранием эфемерных королей и королей праздника.

В основе обрядового действия увенчания и развенчания короля лежит самое ядро карнавального мироощущения — *пафос смен и перемен, смерти и обновления*. Карнавал — праздник всеуничтожающего и всеобновляющего времени. Так можно выразить основную мысль карнавала. Но подчеркиваем еще раз: здесь это не отвлеченная мысль, а живое мироощущение, выраженное в переживаемых и разыгрываемых конкретно-чувственных формах обрядового действия.

Увенчание — развенчание — двуединый амбивалентный обряд, выражающий неизбежность и одновременно зиждительность смены-обновления, *веселую относительность* всякого строя и порядка, всякой власти и всякого положения (иерархического). В увенчании уже содержится идея грядущего развенчания: оно с самого начала амбивалентно. И увенчивается антипод настоящего короля — раб или шут, и этим как бы открывается и освящается карнавальный мир наизнанку. В обряде увенчания и все моменты самого церемониала, и символы власти, которые вручаются увенчиваемому, и одежда, в которую он облачается, становятся амбивалентными, приобретают оттенок веселой относительности, становятся почти бутафорскими (но это обрядовая бутафория); их символическое значение становится двупланым (как реальные символы власти, то есть во внекарнавальном мире, они однопланны, абсолютны, тяжелы и монолитно-серьезны). Сквозь увенчание с самого начала просвечивает развенчание. И таковы все карнавальные символы: они всегда включают в себя перспективу отрицания (смерти) или наоборот. Рождение чревато смертью, смерть — новым рождением.

Обряд развенчания как бы завершает увенчание и неотделим от него (повторяю: это двуединый «обряд»). И сквозь него просвечивает новое увенчание. Карнавал торжествует самую смену, самый процесс сменяемости, а не то, что именно сменяется. Карнавал, так сказать, функционален, а не субстанционален. Он ничего не абсолютизирует, а провозглашает веселую относительность всего. Церемониал обряда развенчания противоположен обряду увенчания; с развенчаемого со-влекают его королевские одеяния, снимают венец, отнимают другие символы власти, осмеивают и бьют. Все символические моменты этого церемониала развенчания получают второй положительный план, это не голое, абсолютное отрицание и уничтожение (абсолютного отрицания, как и абсолютного утверждения, карнавал не знает). Более того, именно в обряде развенчания особенно ярко выступал карнавальный пафос смен и обновлений, образ зиждительной смерти. Поэтому обряд развенчания чаще всего транспонировался в литературу. Но, повторяем, увенчание — развенчание неразделимы, они двуедины и переходят друг в друга; при абсолютном разделении полностью утрачивается их карнавальный смысл.

Карнавальное действие увенчания — развенчания пронизано, конечно, карнавальными категориями (логикой карнавального мира): вольным фамильярным контактом (это очень резко проявляется в развенчании), карнавальными мезальянсами (раб — король), профанацией (игра символами высшей власти) и т. п.

Мы не будем здесь останавливаться на деталях обряда увенчания — развенчания (хотя они очень интересны) и на различных вариациях его по эпохам и разным празднествам карнавального типа. Не будем также анализировать и различные побочные обряды карнавала, такие, например, как переодевания, то есть карнавальные смены одежд, жизненных положений и судеб, карнавальные мистификации, бескровные карнавальные войны, словесные агоны перебранки, обмен подарками (изобилие как момент карнавальной утопии) и др. Все эти обряды также транспонировались в литературу, придавая символическую глубину и амбивалентность соответствующим сюжетам и сюжетным положениям или веселую относительность и карнавальную легкость и быстроту смен.

Но, конечно, исключительно большое влияние на литературно-художественное мышление имел обряд увенчания — развенчания. Он определил особый *развенчивающий* тип построения художественных образов и целых произведений, причем развенчание здесь было существенно амбивалентным и двупланым. Если же карнавальная амбивалентность угасала в образах развенчания, то они вырождались в чисто отрицательное *разоблачение* морального или социально-политического характера, становились одноплаными, утрачивали свой художественный характер, превращаясь в голую публицистику.

Необходимо еще особо коснуться амбивалентной природы карнавальных образов. Все образы карнавала двуедины, они объединяют в себе оба полюса смены и кризиса: рождение и смерть (образ беременной смерти), благословение и проклятие (благословляющие карнавальные проклятия с одновременным пожеланием смерти и возрождения), хвалу и брань, юность и старость, верх и низ, лицо и зад, глупость и мудрость. Очень характерны для карнавального мышления парные образы, подобранные по контрасту (высокий — низкий, толстый — тонкий и т. п.) и по сходству (двойники — близнецы). Характерно и использование вещей наоборот: надевание одежды наизнанку (или навыворот), штанов на голову, посуды вместо головных уборов, употребление домашней утвари как оружия и т. п. Это особое проявление карнавальной категории *эксцентричности*, нарушения обычного и общепринятого, жизнь, выведенная из своей обычной колеи.

Глубоко амбивалентен образ огня в карнавале. Это огонь, одновременно и уничтожающий и обновляющий мир. На европейских карнавалах всегда почти фигурировало особое сооружение (обычно повозка со все-

возможным карнавальным барахлом), называвшееся «адам», в конце карнавала этот «ад» торжественно сжигался (иногда карнавальным «ад» амбивалентно сочетался с рогом изобилия). Характерен обряд «*moscoli*» римского карнавала: каждый участник карнавала нес зажженную свечу («огарок»), причем каждый старался погасить свечу другого с криком «*Sia ammazzato!*» («Смерть тебе!»). В своем знаменитом описании римского карнавала (в «Итальянском путешествии») Гёте, пытающийся раскрыть за карнавальными образами их глубинный смысл, приводит глубоко символическую сценку: во время «*moscoli*» мальчик гасит свечу своего отца с веселым карнавальным криком «*Sia ammazzato il Signore Padre!*» (то есть «Смерть тебе, синьор отец!»).

Глубоко амбивалентен и самый карнавальным смех. Генетически он связан с древнейшими формами ритуального смеха. Ритуальный смех был направлен на высшее: срамословили и осмеивали солнце (высшего бога), других богов, высшую земную власть, чтобы заставить их *обновиться*. Все формы ритуального смеха были связаны со смертью и возрождением, с производительным актом, с символами производительной силы. Ритуальный смех реагировал на *кризисы* в жизни солнца (солнцевороты), кризисы в жизни божества, в жизни мира и человека (похоронный смех). В нем сливалось осмеяние с ликованием.

Эта древнейшая ритуальная направленность смеха на высшее (божество и власть) определила привилегии смеха в Античности и Средние века. В форме смеха разрешалось многое, недопустимое в форме серьезности. В средние века под прикрытием узаконенной вольности смеха была возможна «*parodia sacra*», то есть пародия на священные тексты и обряды.

Карнавальным смех также направлен на высшее — на смену властей и правд, смену миропорядков. Смех охватывает оба полюса смены, относится к самому процессу смены, к самому *кризису*. В акте карнавального смеха сочетаются смерть и возрождение, отрицание (насмешка) и утверждение (ликующий смех). Это глубоко мирозерцательный и универсальный смех. Такова специфика амбивалентного карнавального смеха.

Коснемся в связи со смехом еще одного вопроса — карнавальной природы *пародии*. Пародия, как мы уже отмечали, неотъемлемый элемент «Менипповой сатиры» и вообще всех карнавализованных жанров. Чистым жанрам (эпосе, трагедии) пародия органически чужда, карнавализованным же жанрам она, напротив, органически присуща. В Античности пародия была неразрывно связана с карнавальным мироощущением. Пародирование — это создание *развешивающего двойника*, это тот же «мир наизнанку». Поэтому пародия амбивалентна. Античность, в сущности, пародировала все: сатирировала

драма, например, была первоначально пародийным смеховым аспектом предшествующей ей трагической трилогии. Пародия не была здесь, конечно, голым отрицанием пародируемого. Все имеет свою пародию, то есть свой смеховой аспект, ибо все возрождается и обновляется через смерть. В Риме пародия была обязательным моментом как похоронного, так и триумфального смеха (и тот и другой были, конечно, обрядами карнавального типа). В карнавале пародирование применялось очень широко и имело разнообразные формы и степени: разные образы (например, карнавальные пары разного рода) по-разному и под разными углами зрения пародировали друг друга, это была как бы целая система кривых зеркал, удлиняющих, уменьшающих, искривляющих в разных направлениях и в разной степени.

Пародирующие двойники стали довольно частым явлением и карнавализованной литературы. Особенно ярко это выражено у Достоевского, — почти каждый из ведущих героев его романов имеет по несколько двойников, по-разному его пародирующих: для Раскольникова — Свидригайлов, Лужин, Лебезятников, для Ставрогина — Петр Верховенский, Шатов, Кириллов, для Ивана Карамазова — Смердяков, черт, Ракитин. В каждом из них (то есть из двойников) герой умирает (то есть отрицается), чтобы обновиться (то есть очиститься и подняться над сами собою).

В узкоформальной литературной пародии нового времени связь с карнавальным мироощущением почти вовсе порывается. Но в пародиях эпохи Возрождения (у Эразма, Рабле и других) карнавальный огонь еще пылал: пародия была амбивалентной и ощущала свою связь со смертью — обновлением. Поэтому в лоне пародии и мог зародиться один из величайших и одновременно карнавальнейших романов мировой литературы — «Дон Кихот» Сервантеса. Достоевский так оценивал этот роман: «Во всем мире нет глубже и сильнее этого *сочинения*. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если б кончилась земля и спросили там, где-нибудь людей: “что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?” — то человек мог бы молча подать Дон-Кихота: “Вот мое заключение о жизни, можете ли вы за него судить меня?”»

Характерно, что эту свою оценку «Дон-Кихота» Достоевский строит в форме типичного «диалога на пороге».

В заключение нашего анализа карнавала (под углом зрения карнавализации литературы) несколько слов о карнавальной площади.

Основной ареной карнавальных действий служила площадь с прилегающими к ней улицами. Правда, карнавал уходил и в дома, он был ограничен, в сущности, только во времени, а не в пространстве; он не знает сценической площадки и рампы. Но центральной ареной могла быть

только площадь, ибо карнавал по идее своей *всенароден* и *универсален*, к фамильярному контакту должны быть причастны *все*. Площадь была символом всенародности. Карнавальная площадь, площадь карнавальных действий — приобрела дополнительный символический оттенок, расширяющий и углубляющий ее. В карнавализованной литературе площадь, как место сюжетного действия, становится двупланной и амбивалентной: сквозь реальную площадь как бы просвечивает карнавальная площадь вольного фамильярного контакта и всенародных увенчаний — развенчаний. И другие места действия (конечно, сюжетно и реально мотивированные), если только они могут быть местом встречи и контакта разнородных людей, — улицы, таверны, дороги, бани, палубы кораблей и т. п. — получают дополнительное карнавальное-площадное осмысление (при всей натуралистичности их изображения, универсальная карнавальная символика не боится никакого натурализма).

Празднества карнавального типа занимали огромное место в жизни широчайших народных масс Античности — и греческой, и особенно римской, где центральным (но не единственным) празднеством карнавального типа были *сатурналии*. Не меньшее (а может быть, и еще большее) значение имели эти празднества и в средневековой Европе, и в эпоху Возрождения, причем здесь они были отчасти и непосредственным живым продолжением римских сатурналий. В области народной карнавальной культуры между Античностью и Средневековьем не было никакого перерыва традиции. Празднества карнавального типа во все эпохи их развития оказывали огромное, до сих пор недостаточно еще оцененное и изученное влияние на развитие всей культуры, в том числе и литературы, некоторые жанры и направления которой подвергались особенно могучей карнавализации. В античную эпоху особенно сильной *карнавализации* подвергалась древняя аттическая комедия и вся область серьезно-смехового. В Риме все разновидности сатиры и эпиграммы даже организационно были связаны с сатурналиями, писались для сатурналий или, во всяком случае, создавались под прикрытием узаконенных карнавальных вольностей этого праздника (например, все творчество Марциала непосредственно связано с сатурналиями).

В Средние века обширнейшая смеховая и пародийная литература на народных языках и на латыни так или иначе была связана с празднествами карнавального типа — с собственно карнавалом, с «праздником дураков», с вольным «пасхальным смехом» (*risus paschalis*) и др. В Средние века, в сущности, почти каждый церковный праздник имел свою народно-площадную карнавальную сторону (особенно такие, как праздник Тела Господня). Многие национальные празднества, вроде боя быков, например, носили ярко выраженный карнавальный характер. Карнавальная атмосфера господствовала в ярмарочные дни, в праздник

сбора винограда, в дни постановок мираклей, мистерий, соти и т. п.; вся театральнo-зрелищная жизнь Средневековья носила карнавальнoй характер. Большие города позднего Средневековья (такие, как Рим, Неаполь, Венеция, Париж, Лион, Нюрнберг, Кельн и др.) жили полнoй карнавальнoй жизнью в общей сложности около трех месяцев в году (иногда и больше). Можно сказать (с известными оговорками, конечно), что человек Средневековья жил как бы *двумя жизнями*: одной — *официальной*, монолитно серьезной и хмурой, подчиненной строгому иерархическому порядку, полнoй страха, догматизма, благоговения и пиетета, и другой — *карнавальнo-площадной*, вольной, полнoй амбивалентного смеха, кощунств, профанаций всего священного, снижений и непристойностей фамильярного контакта со всеми и со всем. И обе эти жизни были узаконены, но разделены строгими временными границами.

Не учитывая чередования и взаимного отстранения этих двух систем жизни и мышления (официальной и карнавальнoй), нельзя правильно понять своеобразие культурного сознания средневекового человека, нельзя разобраться и во многих явлениях средневековой литературы, таких, например, как «*parodia sacra*» <...>.

В эту эпоху происходила и карнавализация *речевой жизни* европейских народов: целые слои *языка* — так называемая *фамильярно-площадная речь* — были пронизаны карнавальным мироощущением; создавался и огромный фонд вольной карнавальнoй жестикуляции. Фамильярная речь всех европейских народов, в особенности бранная и насмешливая, еще и до наших дней полна карнавальнoх реликтов; карнавальнoй символики полна и современная бранно-насмешливая жестикуляция.

В эпоху Возрождения карнавальная стихия, можно сказать, снесла многие барьеры и вторглась во многие области официальной жизни и мировоззрения. И прежде всего она овладела почти всеми жанрами большой литературы и существенно преобразовала их. Произошла очень глубокая и почти сплошная карнавализация всей художественной литературы. Карнавальное мироощущение с его категориями, карнавальнoй смех, символика карнавальнoх действий увенчаний — развенчаний, смен и переодеваний, карнавальная амбивалентность и все оттенки вольного карнавальнoго слова — фамильярного, цинически-откровенного, эксцентрического, хвалебно-бранного и т. п. — глубоко проникли почти во все жанры художественной литературы. На основе карнавальнoго мироощущения складываются и сложные формы ренессансного мировоззрения. Сквозь призму карнавальнoго мироощущения в известной мере преломляется и Античность, осваиваемая гуманистами эпохи. Возрождение — это вершина карнавальнoй жизни <...>. Дальше начинается спуск.

Начиная с XVII века народно-карнавальная жизнь идет на убыль: она почти утрачивает свою всенародность, удельный вес ее в жизни людей резко уменьшается, ее формы обедняются, мельчают и упрощаются. Еще с эпохи Возрождения начинает развиваться *придворно-праздничная маскарадная* культура, вобравшая в себя целый ряд карнавальных форм и символов (преимущественно внешне декоративного характера). Далее начинает развиваться более широкая (уже не придворная) линия празднеств и увеселений, которую можно назвать *маскарадной линией*; она сохранила в себе кое-какие вольности и далекие отблески карнавального мироощущения. Многие карнавальные формы оторвались от своей народной основы и ушли с площади в эту камерную маскарадную линию, существующую и поныне. Многие древние формы карнавала сохранились и продолжают жить и обновляться в площадной *балаганной* комике, а также и в *цирке*. Сохраняются некоторые элементы карнавала и в театрально-зрелищной жизни нового времени. Характерно, что даже «актерский мирок» сохранил в себе кое-что от карнавальных вольностей, карнавального мироощущения и карнавального обаяния; это очень хорошо раскрыл Гёте в «Годах учения Вильгельма Мейстера», а для нашего времени — Немирович-Данченко в своих воспоминаниях. Кое-что от карнавальной атмосферы сохранялось при некоторых условиях и в так называемой богеме, но здесь в большинстве случаев мы имеем дело с деградацией и опошлением карнавального мироощущения (ведь здесь нет уже ни грана от карнавального духа всенародности).

Наряду с этими более поздними ответвлениями от основного карнавального ствола, истощившими этот ствол, продолжали и продолжают существовать и площадной карнавал в собственном смысле и другие празднества карнавального типа, но они утратили свое былое значение и былое богатство форм и символов.

В результате всего этого произошло измельчание и распыление карнавала и карнавального мироощущения, утрата им подлинной площадной всенародности. Поэтому изменился и характер карнавализации литературы. До второй половины XVII века люди были *непосредственно причастны* к карнавальным действиям и карнавальному мироощущению, они еще жили в карнавале, то есть карнавал был одной из форм самой жизни. Поэтому карнавализация носила непосредственный характер (ведь некоторые жанры даже прямо обслуживали карнавал). *Источником карнавализации был сам карнавал*. Кроме того, карнавализация имела жанрообразующее значение, то есть определяла не только содержание, но и самые жанровые основы произведения. Со второй половины XVII века карнавал почти полностью перестает быть непосредственным источником карнавализации, уступая свое ме-

сто влиянию уже ранее карнавализованной литературы; таким образом, карнавализация становится чисто литературной традицией. Так, уже у Сореля и Скаррона мы наблюдаем наряду с непосредственным влиянием карнавала сильное воздействие карнавализованной литературы Возрождения (главным образом Рабле и Сервантеса), и это последнее влияние преобладает. Карнавализация, следовательно, уже становится литературно-жанровой традицией. Карнавальные элементы в этой литературе, уже оторванной от непосредственного источника — карнавала, несколько видоизменяются и переосмысливаются.

Конечно, и карнавал в собственном смысле, и другие празднества карнавального типа (бой быков, например), и маскарадная линия, и балаганная комика, и другие формы карнавального фольклора продолжают оказывать некоторое непосредственное влияние на литературу и до наших дней. Но это влияние в большинстве случаев ограничивается содержанием произведений и не затрагивает их жанровой основы, то есть лишено жанрообразующей силы.

* * *

Теперь мы можем вернуться к карнавализации жанров в области серьезно-смехового, уже самое название которой звучит покарнавальному амбивалентно.

Карнавальная основа «сократического диалога», несмотря на его очень усложненную литературную форму и философскую глубину, не вызывает никаких сомнений. Народно-карнавальные «прения» смерти и жизни, мрака и света, зимы и лета и т. п., прения, проникнутые пафосом смен и веселой относительности, не позволяющим мысли остановиться и застыть в односторонней серьезности, дурной определенности и однозначности, легли в основу первоначального ядра этого жанра. Этим «сократический диалог» отличен как от чисто риторического диалога, так и от диалога трагического, но карнавальная основа сближает его в некоторых отношениях с агонами древней аттической комедии и с мимами Софрона (были даже сделаны попытки восстановления мимов Софрона по некоторым платоновским диалогам). Самое сократическое открытие диалогической природы мысли и истины предполагает карнавальную фамильяризацию отношений между вступившими в диалог людьми, отмену всяческих дистанций между ними; более того, предполагает фамильяризацию отношений к самому предмету мысли, как бы он ни был высок и важен, и к самой истине. Некоторые диалоги у Платона построены по типу карнавального увенчания — развенчания. Для «сократического диалога» характерны

вольные мезальянсы мыслей и образов. «Сократическая ирония» — это редуцированный карнавальный смех.

Амбивалентный характер — сочетание красоты с безобразием — носит и образ Сократа (см. его характеристику Алкивиадом в платоновском «Пире»), в духе карнавальных снижений построены и самохарактеристики Сократа как «сводника» и «повивальной бабки». И самая личная жизнь Сократа была окружена карнавальными легендами (например, о его взаимоотношениях с женой Ксантиппой). Карнавальные легенды вообще глубоко отличны от героизирующих эпических преданий: они снижают и приземляют героя, фамильяризуют, приближают и очеловечивают его; амбивалентный карнавальный смех сжигает все ходульное и застывшее, но вовсе не уничтожает подлинно героического ядра образа. Следует сказать, что и романские образы героев (Гаргантюа, Уленшпигель, Дон Кихот, Фауст, Симплициссимус и другие) складывались в атмосфере карнавальных легенд.

Карнавальная природа мениппеи проявляется еще более четко. Карнавализацией проникнуты и ее внешние слои, и ее глубинное ядро. Некоторые мениппеи прямо изображают празднества карнавального типа (например, у Варрона в двух сатирах изображались римские празднества; в одной из мениппей Юлиана Отступника изображалось празднование сатурналий на Олимпе). Это еще чисто внешняя (так сказать, тематическая) связь, но и она характерна. Более существенна карнавальная трактовка трех планов мениппеи: Олимпа, преисподней и земли. Изображение Олимпа носит явно карнавальный характер: вольная фамильяризация, скандалы и эксцентричности, увенчание — развенчание характерны для Олимпа мениппеи. Олимп как бы превращается в карнавальную площадь (см., например, «Зевс трагический» Лукиана). Иногда олимпийские сцены даются в плане карнавальных снижений и приземлений (у того же Лукиана). Еще более интересна последовательная карнавализация преисподней. Преисподняя уравнивает представителей всех земных положений, в ней на равных правах сходятся и вступают в фамильярный контакт император и раб, богат и нищий и т.п.; смерть развенчивает всех увенчанных в жизни. Часто при изображении преисподней применялась карнавальная логика «мира наоборот»: император в преисподней становится рабом, раб — императором и т.п. Карнавализованная преисподняя мениппеи определила средневековую традицию изображений *веселого ада*, нашедшую свое завершение у Рабле. Для этой средневековой традиции характерно нарочитое смешение античной преисподней с христианским адом. В мистериях ад и черти (в «дьяблериях») тоже последовательно карнавализованы.

И земной план в мениппее карнавализован: почти за всеми сценами и событиями реальной жизни, в большинстве случаев натуралистически

изображенными, просвечивает более или менее отчетливо карнавальная площадь с ее специфической карнавальной логикой фамильярных контактов, мезальянсов, переодеваний и мистификаций, контрастных парных образов, скандалов, увенчаний — развенчаний и т.п. Так, за всеми труппобно-натуралистическими сценами «Сатирикона» с большей или меньшей отчетливостью сквозит карнавальная площадь. Да и самый сюжет «Сатирикона» последовательно карнавализован. То же самое мы наблюдаем в «Метаморфозах» («Золотом осле») Апулея. Иногда карнавализация залегает в более глубоких пластах и позволяет говорить только о карнавальных обертонах отдельных образов и событий. Иногда же она выступает и наружу, например, в чисто карнавальном эпизоде мнимого убийства у порога, когда Люций вместо людей прокалывает бурдюки с вином, принимая вино за кровь, и в последующей сцене карнавальной мистификации суда над ним. Карнавальные обертоны звучат даже в такой серьезной по тону мениппее, как «Утешение философии» Боэция.

Карнавализация проникает и в глубинное философско-диалогическое ядро мениппеи. Мы видели, что для этого жанра характерна обнаженная постановка последних вопросов жизни и смерти и предельная универсальность (частных проблем и развернутой философской аргументации он не знает). Карнавальная мысль также живет в сфере последних вопросов, но она дает им не отвлеченно-философское или религиозно-догматическое решение, а разыгрывает их в конкретно-чувственной форме карнавальных действий и образов. Поэтому карнавализация позволяла переводить последние вопросы из отвлеченно-философской сферы через карнавальное мироощущение в конкретно-чувственный план образов и событий, по-карнавальному динамичных, разнообразных и ярких. Карнавальное мироощущение и позволило «облечь философию в пестрое одеяние гетеры». Карнавальное мироощущение — приводной ремень между *идеей и авантюрным художественным образом*. В европейской литературе нового времени ярким примером этого служат философские повести Вольтера с их идейным универсализмом и карнавальной динамикой и пестротой (например, «Кандид»); эти повести в очень наглядной форме раскрывают традиции мениппеи и карнавализации.

Карнавализация, таким образом, проникает и в самое философское ядро мениппеи.

Можно сделать теперь такой вывод. Мы обнаружили в мениппее поразительное сочетание, казалось бы, абсолютно разнородных и несовместимых элементов: философского диалога, авантюры и фантастики, труппобного натурализма, утопии и др. Теперь мы можем сказать, что скрепляющим началом, связавшим все эти разнородные элементы в органическое целое жанра, началом исключительной силы и цепкости был

карнавал и карнавальное мироощущение. И в дальнейшем развитии европейской литературы карнавализация постоянно помогала разрушению всяких барьеров между жанрами, между замкнутыми системами мыслей, между различными стилями и т. п., она уничтожила всякую замкнутость и взаимное игнорирование, сближала далекое, объединяла разъединенное. В этом великая функция карнавализации в истории литературы.

Теперь несколько слов о мениппее и карнавализации на христианской почве.

Мениппея и родственные жанры, развивающиеся в ее орбите, оказали определяющее влияние на формирующуюся древнехристианскую литературу греческую, римскую и византийскую.

Основные повествовательные жанры древнехристианской литературы евангелия, «деяния апостолов», «апокалипсис» и «жития святых и мучеников» связаны с античной ареталогией, которая в первые века новой эры развивалась в орбите мениппеи. В христианских жанрах это влияние резко усиливается, особенно за счет *диалогического элемента* мениппеи. В этих жанрах, особенно в многочисленных «евангелиях» и «деяниях», вырабатываются классические христианские диалогические синкризы: искушаемого (Христа, праведника) с искушителем, верующего с неверующим, праведника с грешником, нищего с богатым, последователя Христа с фарисеем, апостола (христианина) с язычником и др. Синкризы эти известны всем по каноническим евангелиям и деяниям. Вырабатываются и соответствующие анакризы (то есть провоцирование словом или сюжетной ситуацией).

Огромное организующее значение в христианских жанрах, как и в мениппее, имеет *испытание идеи и ее носителя*, испытание соблазнами и мученичеством (особенно, конечно, в житийном жанре). Как и в мениппее, здесь сходятся в одной, существенно диалогизованной, плоскости на равных правах властители, богачи, разбойники, нищие, гетеры и т. п. Известное значение имеют здесь, как и в мениппее, сонные видения, безумие и одержимость всякого рода. Наконец, христианская повествовательная литература вобрала в себя и родственные жанры: симпозион (евангелические трапезы) и солилоквиум.

Христианская повествовательная литература (независимо от влияния карнавализованной мениппеи) также подвергалась и непосредственной карнавализации. Достаточно напомнить сцену увенчания — развенчания «царя иудейского» из канонических евангелий. Но карнавализация гораздо сильнее проявляется в апокрифической христианской литературе.

Таким образом, и древнехристианская повествовательная литература (в том числе и та, которая была канонизована) проникнута элементами мениппеи и карнавализации <...>.

Таковы античные истоки, «начала» («архаика») той жанровой традиции, одной из вершин которой стало творчество Достоевского. Эти «начала» в обновленном виде сохраняются в его творчестве.

Но Достоевский отделен от этих истоков двумя тысячелетиями, на протяжении которых жанровая традиция продолжала развиваться, усложняться, видоизменяться, переосмысливаться (сохраняя при этом свое единство и непрерывность). Несколько слов о дальнейшем развитии мениппеи.

Мы видели, что уже на античной почве, в том числе и на древнехристианской, мениппея проявляла исключительную «протеическую» способность менять свою внешнюю форму (сохраняя свою внутреннюю жанровую сущность), разрастаться до целого романа, сочетаться с родственными жанрами, внедряться в другие большие жанры (например, в греческий и древнехристианский роман). Эта способность проявляется и в дальнейшем развитии мениппеи, как в Средние века, так и в Новое время.

В Средние века жанровые особенности мениппеи продолжают жить и обновляться в некоторых жанрах латинской церковной литературы, непосредственно продолжающей традиции литературы древнехристианской, особенно в некоторых разновидностях житийной литературы. В более свободной и оригинальной форме мениппея живет в таких диалогизованных и карнавализованных жанрах Средневековья, как «опоры», «прения», амбивалентные «прославления» (*desputaisons, dits, debats*), моралите и миракли, а в позднее Средневековье — мистерии и соти. Элементы мениппеи прощупываются в резко карнавализованной пародийной и полупародийной литературе Средневековья: в пародийных загробных видениях, в пародийных «евангельских чтениях» и т.п. Наконец, очень важным моментом в развитии этой жанровой традиции является новеллистическая литература Средневековья и раннего Возрождения, глубоко проникнутая элементами карнавализованной мениппеи <...>.

Все это средневековое развитие мениппеи проникнуто элементами местного карнавального фольклора и отражает специфические особенности разных периодов Средневековья.

В эпоху Возрождения — эпоху глубокой и почти сплошной карнавализации всей литературы и мировоззрения — мениппея внедряется во все большие жанры эпохи (у Рабле, Сервантеса, Гриммельсхаузена и других), одновременно развиваются разнообразные ренессансные формы мениппеи, в большинстве случаев сочетающие античные и средневековые традиции этого жанра: «Кимвал мира» Деперье, «Похвала глупости» Эразма, «Назидательные новеллы» Сервантеса, «*Satyre Menippe de la vertue du Catholicon d'Espagne*» («Мениппова сатира о достоинствах испанского Католика», 1594 г., одна из величайших

политических сатир мировой литературы), сатиры Гриммельсхаузена, Кеведо и других.

В новое время наряду с внедрением мениппеи в другие карнавализованные жанры продолжается и ее самостоятельное развитие в разных вариантах и под разными названиями: «лукиановский диалог», «разговоры в царстве мертвых» (разновидности с преобладанием античных традиций), «философская повесть» (характерная для эпохи Просвещения разновидность мениппеи), «фантастический рассказ» и «философская сказка» (формы, характерные для романтизма, например, для Гофмана) и др. Здесь следует отметить, что в новое время жанровыми особенностями мениппеи пользовались разные литературные направления и творческие методы, конечно по-разному их обновляя. Так, например, рационалистическая «философская повесть» Вольтера и романтическая «философская сказка» Гофмана имеют общие жанровые черты мениппеи и одинаково резко карнавализованы при всем глубоком различии их художественного направления, идейного содержания и, конечно, творческой индивидуальности (достаточно сравнить, например, «Микромегас» и «Крошку Цахес»). Нужно сказать, что мениппея в литературах нового времени была преимущественным проводником наиболее сгущенных и ярких форм карнавализации.

В заключение считаем нужным подчеркнуть, что жанровое название «мениппея», как и все другие античные жанровые названия — «эпопея», «трагедия», «идиллия» и др. — в применении к литературе Нового времени употребляется как обозначение *жанровой сущности*, а не определенного жанрового канона (как в Античности) <...>.

На этом мы заканчиваем наш экскурс в область истории жанров и возвращаемся к Достоевскому (хотя и на протяжении всего экскурса мы ни на один миг не теряли его из виду).

* * *

Мы уже отмечали по ходу нашего экскурса, что данная нами характеристика мениппеи и родственных жанров почти полностью распространяется и на жанровые особенности творчества Достоевского. Теперь мы должны конкретизировать это положение путем анализа некоторых *ключевых* в жанровом отношении произведений его.

Два «фантастических рассказа» позднего Достоевского — «Бобок» (1873) и «Сон смешного человека» (1877) — могут быть названы мениппеями почти в строгом античном смысле этого термина, настолько четко и полно проявляются в них классические особенности этого жанра. В ряде других произведений («Записки из подполья»,

«Кроткая» и другие) даны более свободные и более далекие от античных образцов варианты той же жанровой сущности. Наконец, мениппея внедряется во все большие произведения Достоевского, особенно в его пять зрелых романов, притом внедряется в самых существенных, решающих моментах этих романов. Поэтому мы можем прямо сказать, что мениппея, в сущности, задает тон всему творчеству Достоевского.

Вряд ли мы ошибемся, если скажем, что «Бобок» по своей глубине и смелости — одна из величайших мениппей во всей мировой литературе. <...>

Жанр выдержан здесь с поразительно глубокой целостностью. Можно даже сказать, что жанр мениппеи раскрывает здесь свои лучшие возможности, реализует свой максимум. Это, конечно, менее всего *стилизация* умершего жанра. Напротив, в этом произведении Достоевского жанр мениппеи *продолжает жить* своей полной жанровой жизнью. Ведь жизнь жанра и заключается в его постоянных возрождениях и обновлениях в *оригинальных* произведениях. «Бобок» Достоевского, конечно, глубоко оригинален. Достоевский не писал и пародии на жанр, он использовал его по прямому назначению. Однако нужно заметить, что мениппея всегда — в том числе и древнейшая, античная — в какой-то мере пародирует себя самое. Это один из жанровых признаков мениппеи. Элемент самопародирования — одна из причин необычайной живучести этого жанра. <...>

На рассказе «Бобок» можно показать, насколько жанровая сущность мениппеи отвечала всем основным творческим устремлениям Достоевского. Этот рассказ в жанровом отношении является одним из самых ключевых его произведений.

Обратим прежде всего наше внимание на следующее. Маленький «Бобок» — один из самых коротких сюжетных рассказов Достоевского — является почти микрокосмом всего его творчества. Очень многие, и притом важнейшие, идеи, темы и образы его творчества — и предшествующего и последующего — появляются здесь в предельно острой и обнаженной форме: идея о том, что «все позволено», если нет бога и бессмертия души (один из ведущих образов идей в его творчестве); связанная с этим тема исповеди без покаяния и «бесстыдной правды», проходящая через все творчество Достоевского, начиная с «Записок из подполья»; тема последних моментов сознания (связанная в других произведениях с темами смертной жизни и самоубийства); тема сознания, находящегося на грани безумия; тема сладострастия, проникшего в высшие сферы сознания и мысли; тема сплошной «неуместности» и «неблагообразия» жизни, оторванной от народных корней и народной веры, и др. — все эти темы и идеи в сгущенной и обнаженной форме вмещены в узкие, казалось бы, рамки этого рассказа.

И ведущие образы рассказа (их, правда, немного) созвучны с другими образами творчества Достоевского <...>.

Более того, карнавализованная преисподняя «Бобка» *внутренне* глубоко созвучна тем сценам скандалов и катастроф, которые имеют такое существенное значение почти во всех произведениях Достоевского. Эти сцены, происходящие обычно в гостиных, конечно, гораздо сложнее, пестрее, полны карнавальных контрастов, резких мезальянсов и эксцентричностей, существенных увенчаний развенчаний, но внутренняя сущность их аналогична: лопаются (или хотя бы ослабевают на миг) «гнилые веревки» официальной и личной лжи и обнажаются человеческие души, страшные, как в преисподней, или, наоборот, светлые и чистые. Люди на миг оказываются вне обычных условий жизни, как на карнавальной площади или в преисподней, и раскрывается иной — более подлинный — смысл их самих и их отношений друг к другу.

Такова, например, знаменитая сцена на именинах Настасьи Филипповны («Идиот»). Здесь есть и внешние созвучия с «Бобком»: Фердыщенко (мелкий мистериный чертик) предлагает пети-же — каждому рассказать самый дурной поступок всей своей жизни (ср. предложение Клиневича: «Мы все будем вслух рассказывать наши истории и уже ничего не стыдиться»). Правда, рассказанные истории не оправдали ожидания Фердыщенко, но это пети-же содействовало подготовке той карнавально-площадной атмосферы, в которой совершаются резкие карнавальные перемены судеб и обликов людей, разоблачаются цинические расчеты и звучит по-площадному фамильярная развенчивающая речь Настасьи Филипповны. Мы, конечно, не касаемся здесь глубокого морально-психологического и социального смысла этой сцены, — нас интересует собственно жанровая сторона ее, те *карнавальные обертоны*, которые звучат почти в каждом образе и слове (при всей их реалистичности и мотивированности), и тот второй план карнавальной площади (и карнавализованной преисподней), который как бы просвечивает сквозь реальную ткань этой сцены.

Назову еще резко карнавализованную сцену скандалов и развенчаний на поминках по Мармеладову (в «Преступлении и наказании»). Или еще более осложненную сцену в светской гостиной Варвары Петровны Ставрогиной в «Бесах» с участием сумасшедшей «хромоножки», с выступлением ее брата капитана Лебядкина, с первым появлением «беса» Петра Верховенского, с восторженной эксцентричностью Варвары Петровны, с разоблачением и изгнанием Степана Трофимовича, истерикой и обмороком Лизы, пощечиной Шатова Ставрогину и т. д. Все здесь неожиданно, неуместно, несовместимо и недопустимо при обычном, «нормальном» ходе жизни. Совершенно невозможно представить

себе подобную сцену, например, в романе Л. Толстого или Тургенева. Это не светская гостиная, это площадь со своей специфической логикой карнавально-площадной жизни. Напомню, наконец, исключительно яркую по своему карнавально-мениппейному колориту сцену скандала в келье старца Зосимы («Братья Карамазовы»).

Эти сцены скандалов — а они занимают очень важное место в произведениях Достоевского — почти всегда встречали отрицательную оценку современников <...>, встречают ее и до сих пор. Они представлялись и представляются жизненно неправдоподобными и художественно неоправданными. Их часто объясняли приверженностью автора к чисто внешней ложной эффектности. На самом же деле эти сцены и в духе, и в стиле всего творчества Достоевского. И они глубоко органичны, в них нет ничего выдуманного: и в целом и в *каждой детали* они определяются последовательной художественной логикой тех карнавальных действий и категорий, которые мы охарактеризовали выше и которые веками впитывались в карнавализованную линию художественной прозы. В основе их лежит глубокое карнавальное мироощущение, которое осмысливает и объединяет все кажущееся нелепым и неожиданным в этих сценах и создает их художественную правду.

«Бобок» благодаря своему *фантастическому* сюжету дает эту карнавальную логику в несколько упрощенной (этого требовал жанр), но резкой и обнаженной форме и потому может служить как бы комментарием к более осложненным, но аналогичным явлениям в творчестве Достоевского.

В рассказе «Бобок», как в фокусе, собраны лучи, идущие и из предшествующего и из последующего творчества Достоевского. Этим фокусом «Бобок» мог стать именно потому, что это мениппея. Все элементы творчества Достоевского чувствуют себя здесь в своей стихии. Узкие рамки этого рассказа, как мы видим, оказались очень вместительными.

Напомним, что мениппея — *универсальный жанр последних вопросов*. Действие в ней происходит не только «здесь» и «теперь», а во всем мире и в вечности: на земле, в преисподней и на небе. У Достоевского мениппея сближается с мистерией. Ведь мистерия есть не что иное, как видоизмененный средневековый драматургический вариант мениппеи. Участники действия у Достоевского стоят *на пороге* (на пороге жизни и смерти, лжи и правды, ума и безумия). И даны они здесь как *голоса*, звучащие, выступающие «перед землею и небом». И центральная образная идея здесь мистерийна (правда, в духе элевсинских мистерий): «современные мертвецы» — бесплодные зерна, брошенные в землю, но не способные ни умереть (то есть очиститься от себя, подняться над собою), ни возродиться обновленными (то есть принести плод). <...>

* * *

Анализируя жанровые особенности мениппеи в творчестве Достоевского, мы одновременно раскрывали в нем и элементы карнавализации. И это вполне понятно, так как мениппея — глубоко карнавализованный жанр. Но явление карнавализации в творчестве Достоевского, конечно, гораздо шире мениппеи, имеет дополнительные жанровые источники и потому нуждается в особом рассмотрении.

Говорить о существенном непосредственном влиянии на Достоевского карнавала и его поздних дериватов (маскарадной линии, балаганной комикки и т. п.) трудно (хотя реальные переживания карнавального типа в его жизни безусловно были) <...>. Карнавализация воздействовала на него, как и на большинство других писателей XVIII и XIX веков, преимущественно как литературно-жанровая традиция, внелитературный источник которой, то есть подлинный карнавал, может быть, даже и не осознавался им со всею отчетливостью.

Но карнавал, его формы и символы, и прежде всего самое карнавальное мироощущение долгими веками впитывались во многие литературные жанры, срастались со всеми их особенностями, формировали их, стали чем-то неотделимым от них. Карнавал как бы *перевоплотился в литературу*, именно в определенную могучую линию ее развития. Карнавальные формы, транспонированные на язык литературы, стали *мощными средствами* художественного постижения жизни, стали особым языком, слова и формы которого обладают исключительной силой *символического обобщения*, то есть *обобщения в глубину*. Многие существенные стороны жизни, точнее, *пласты* ее, притом глубинные, могут быть найдены, осмыслены и выражены только с помощью этого языка.

Чтобы овладеть этим языком, то есть чтобы приобщиться карнавальной жанровой традиции в литературе, писателю нет надобности знать все звенья и все ответвления данной традиции. Жанр обладает своей органической логикой, которую можно в какой-то мере понять и творчески освоить по немногим жанровым образцам, даже по фрагментам. *Но логика жанра — это не абстрактная логика*. Каждая новая разновидность, каждое новое произведение данного жанра всегда чем-то ее обогащает, помогает совершенствованию языка жанра. Поэтому важно знать возможные жанровые источники данного автора, ту литературно-жанровую атмосферу, в которой осуществлялось его творчество. Чем полнее и конкретнее знаем мы *жанровые контакты* художника, тем глубже можем проникнуть в особенности его жанровой формы и правильнее понять взаимоотношение традиции и новаторства в ней.

Все это и обязывает нас, поскольку мы касаемся здесь вопросов *исторической* поэтики, охарактеризовать хотя бы те основные звенья карнавально-жанровой традиции, с которыми Достоевский был прямо или косвенно связан и которые определили жанровую атмосферу его творчества, во многом существенно отличную от жанровой атмосферы Тургенева, Гончарова и Л. Толстого.

Основным источником карнавализации для литературы XVII, XVIII и XIX веков стали писатели эпохи Возрождения — прежде всего Боккаччо, Рабле, Шекспир, Сервантес и Гриммельсхаузен <...>. Таким источником стал также и ранний плутовской роман (непосредственно карнавализованный). Кроме того, источником карнавализации для писателей этих веков была, конечно, и карнавализованная литература Античности (в том числе и «Мениппова сатира») и Средних веков.

Все названные нами основные источники карнавализации европейской литературы были очень хорошо известны Достоевскому, кроме, может быть, Гриммельсхаузена и раннего плутовского романа. Но особенности этого романа были ему знакомы по «Жиль Бласу» Лесажа и привлекали его пристальное внимание. Плутовской роман изображал жизнь, выведенную из ее обычной и, так сказать, узаконенной колеи, развенчивал все иерархические положения людей, играл этими положениями, был наполнен резкими сменами, переменами и мистификациями, воспринимал весь изображаемый мир в зоне фамиллярного контакта. Что касается литературы Возрождения, то ее непосредственное влияние на Достоевского было значительным (особенно Шекспира и Сервантеса). Мы говорим здесь не о влиянии отдельных тем, идей или образов, а о более глубинном влиянии *самого карнавального мироощущения*, то есть самых форм видения мира и человека и той поистине *божественной свободы* в подходе к ним, которая проявляется не в отдельных мыслях, образах и внешних приемах построения, а в творчестве этих писателей в его *целом*.

Существенное значение для освоения Достоевским карнавальной традиции имела литература XVIII века, и прежде всего Вольтер и Дидро, для которых характерно сочетание карнавализации с высокой диалогической культурой, воспитанной на античности и на диалогах эпохи Возрождения. Здесь Достоевский находил органическое сочетание карнавализации с рационалистической философской идеей и — отчасти — с социальной темой.

Сочетание карнавализации с авантурным сюжетом и острой злободневной социальной тематикой Достоевский находил в социально-авантурных романах XIX века, главным образом у Фредерика Сулье и Эжена Сю (отчасти и у Дюма-сына и Поль де Кока). Карнавализация у этих авторов носит более внешний характер: она проявляется в сю-

жете, во внешних карнавальных антитезах и контрастах, в резких переменах судьбы, мистификациях и т.п. Глубокого и свободного карнавального мироощущения здесь почти вовсе нет. Наиболее существенным в этих романах было применение карнавализации для изображения современной действительности и современного быта; *быт* оказался втянутым в карнавализованное сюжетное действие, обычное и постоянное сочеталось с исключительным и изменчивым.

Более глубокое освоение карнавальной традиции Достоевский нашел у Бальзака, Жорж Санд и Виктора Гюго. Здесь гораздо меньше внешних проявлений карнавализации, зато глубже карнавальное мироощущение, а главное, карнавализация проникла в самое построение больших и сильных характеров и в развитие страстей. Карнавализация страсти проявляется прежде всего в ее амбивалентности: любовь сочетается с ненавистью, стяжательство с бескорыстием, властолюбие с самоунижением и т.п.

Сочетание карнавализации с сентиментальным восприятием жизни Достоевский находил у Стерна и у Диккенса.

Наконец, сочетание карнавализации с идеей романтического типа (а не рационалистического, как у Вольтера и Дидро) Достоевский нашел у Эдгара По и особенно у Гофмана.

Особое место занимает русская традиция. Здесь, кроме Гоголя, необходимо указать на огромное влияние на Достоевского наиболее карнавализованных произведений Пушкина: «Бориса Годунова», повестей Белкина, болдинских трагедий и «Пиковой дамы».

Наш краткий обзор источников карнавализации менее всего претендует на полноту. Нам важно было наметить лишь основные линии традиции. Подчеркнем еще раз, что нас не интересует влияние отдельных индивидуальных авторов, отдельных произведений, отдельных тем, идей, образов, — нас интересует влияние именно *самой жанровой традиции*, которая передавалась через данных писателей. При этом традиция в каждом из них возрождается и обновляется по-своему, то есть неповторимым образом. В этом и заключается жизнь традиции. Нас — воспользуемся сравнением — интересует слово *языка*, а не его *индивидуальное употребление* в определенном *неповторимом контексте*, хотя одно без другого, конечно, не существует. Можно, разумеется, изучать и индивидуальные влияния, то есть влияние одного индивидуального писателя на другого, например Бальзака на Достоевского, но это уже особая задача, которой мы здесь перед собой не ставим. Нас интересует только сама традиция.

В творчестве Достоевского карнавальная традиция, конечно, тоже возрождается по-новому: она по-своему осмысливается, сочетается с другими художественными моментами, служит его особым художе-

ственным целям, именно тем, которые мы пытались раскрыть в предшествующих главах. Карнавализация органически сочетается со всеми другими особенностями полифонического романа. <...>

Для правильного понимания проблемы карнавализации следует отрешиться от упрощенного понимания карнавала в духе *маскарадной* линии Нового времени и тем более от пошлого богемного его понимания. Карнавал — это великое *всенародное* мироощущение прошлых тысячелетий. Это мироощущение, освобождающее от страха, максимально приближающее мир к человеку и человека к человеку (все вовлекается в зону вольного фамильярного контакта), с его радостью смен и веселой относительностью, противостоит только односторонней и хмурой официальной серьезности, порожденной страхом, догматической, враждебной становлению и смене, стремящейся абсолютизировать данное состояние бытия и общественного строя. Именно от такой серьезности и освобождало карнавальное мироощущение. Но в нем нет ни грана нигилизма, нет, конечно, и ни грана пустого легкомыслия и пошлого богемного индивидуализма.

Необходимо также отрешиться и от узкой театрально-зрелищной концепции карнавала, весьма характерной для Нового времени.

Для правильного понимания карнавала надо его брать в его *началах* и на его *вершинах*, то есть в Античности, в Средние века и, наконец, в эпоху Возрождения <...>

Второй вопрос касается литературных направлений. Карнавализация, проникшая в жанровую структуру и в известной мере определившая ее, может быть использована разными направлениями и творческими методами. Недопустимо видеть в ней только специфическую особенность романтизма. Но при этом каждое направление и творческий метод по-своему осмысливает и обновляет ее. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить карнавализацию у Вольтера (просветительский реализм), у раннего Тика (романтизм), у Бальзака (критический реализм), у Понсон дю Террайля (чистая авантюристность). Степень карнавализации у названных писателей почти одинаковая, но у каждого она подчинена особым (связанным с их литературными направлениями) художественным заданиям и потому «звучит» по-разному (мы уж не говорим об индивидуальных особенностях каждого из этих писателей). В то же время наличие карнавализации определяет их принадлежность к одной и той же *жанровой* традиции и создает очень *существенную* с точки зрения поэтики *общность* между ними (повторяем, при всех различиях в направлении, индивидуальности и художественной ценности каждого из них). <...>

Смех — это определенное, но не поддающееся переводу на логический язык эстетическое отношение к действительности, то есть определенный

способ ее художественного видения и постижения, а следовательно, и определенный способ построения художественного образа, сюжета, жанра. Огромную творческую силой — и притом жанрообразующую — обладал амбивалентный карнавальный смех. Этот смех захватывал и постигал явление в процессе смены и перехода, фиксировал в явлении оба полюса становления в их непрерывной и зиждательной, обновляющей сменяемости: в смерти проводится рождение, в рождении — смерть, в победе — поражение, в поражении — победа, в увенчании — развенчание и т.п. Карнавальный смех не дает абсолютизироваться и застыть в односторонней серьезности ни одному из этих моментов смены.

Мы здесь неизбежно логизируем и несколько искажаем карнавальную амбивалентность, говоря, что в смерти «провидится» рождение: ведь мы этим все же разрываем смерть и рождение и несколько отдаляем их друг от друга. В живых же карнавальных образах сама смерть беременна и рождает, а рождающее материнское лоно оказывается могилой. Именно такие образы порождает творческий амбивалентный карнавальный смех, в котором нераздельно слиты осмеяние и ликование, хвала и брань.

Когда образы карнавала и карнавальный смех транспонируются в литературу, они в большей или меньшей степени преобразуются в соответствии со специфическими художественно-литературными заданиями. Но при любой степени и при любом характере преобразования амбивалентность и смех остаются в карнавализованном образе. Однако смех при определенных условиях и в определенных жанрах может редуцироваться. Он продолжает определять структуру образа, но сам приглушается до минимума: мы как бы видим след смеха в структуре изображенной действительности, но самого смеха не слышим. <...>

В литературе эпохи Возрождения смех в общем не редуцируется, но некоторые градации его «громкости» и здесь, конечно, есть. У Рабле, например, он звучит по-площадному громко. У Сервантеса уже нет площадного звучания, причем в первой книге «Дон Кихота» смех еще достаточно громок, а во второй значительно (по сравнению с первой) редуцируется. Это редуцирование связано и с некоторыми изменениями в структуре образа главного героя и в сюжете.

В карнавализованной литературе XVIII и XIX веков смех, как правило, значительно приглушается — до иронии, юмора и других форм редуцированного смеха.

Вернемся к редуцированному смеху у Достоевского. В первых двух произведениях второго периода, как мы сказали, смех еще явственно слышится, причем в нем сохраняются, конечно, и элементы карнавальной амбивалентности <...>. Но в последующих больших романах Достоевского смех редуцируется почти до минимума (особенно в «Преступлении и наказании»). Но след художественно-организу-

ющей и освещающей мир работы амбивалентного смеха, впитанного Достоевским вместе с жанровой традицией карнавализации, мы находим во всех его романах. Мы находим этот след и в структуре образов, и во многих сюжетных положениях, и в некоторых особенностях словесного стиля. Но самое главное, можно сказать, решающее свое выражение редуцированный смех получает в последней авторской позиции: она — эта позиция — исключает всякую одностороннюю, догматическую серьезность, не дает абсолютизироваться ни одной точке зрения, ни одному полюсу жизни и мысли. Вся односторонняя серьезность (и жизни и мысли) и весь односторонний пафос отдаются героям, но автор, сталкивая их всех в «большом диалоге» романа, оставляет этот диалог открытым, не ставит завершающей точки.

Следует отметить, что карнавальное мироощущение тоже не знает точки, враждебно всякому *окончательному концу*: всякий конец здесь только новое начало, карнавальные образы снова и снова возрождаются.

Некоторые исследователи (Вяч. Иванов, В. Комарович) применяют к произведениям Достоевского античный (аристотелевский) термин «катарсис» (очищение). Если понимать этот термин в очень широком смысле, то с этим можно согласиться (без катарсиса в широком смысле вообще нет искусства). Но трагический катарсис (в аристотелевском смысле) к Достоевскому неприменим. Тот катарсис, который завершает романы Достоевского, можно было бы — конечно, не адекватно и несколько рационалистично — выразить так: *ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди.*

Но ведь таков и *очищающий смысл* амбивалентного смеха.

Пожалуй, нелишним будет еще раз подчеркнуть, что мы говорим здесь о Достоевском-художнике. Достоевский-публицист вовсе не был чужд ни ограниченной и односторонней серьезности, ни догматизму, ни даже эсхатологизму. Но эти идеи публициста, войдя в роман, становятся здесь только одним из воплощенных голосов незавершенного и открытого диалога.

В романах Достоевского все устремлено к несказанному еще и не предрешенному «новому слову», все напряженно ждет этого слова, и *автор* не загромождает ему путей своей односторонней и однозначной серьезностью.

Редуцированный смех в карнавализованной литературе вовсе не исключает возможности мрачного колорита внутри произведения. Поэтому и мрачный колорит произведений Достоевского не должен нас смущать: ведь это не последнее их слово.

Иногда в романах Достоевского редуцированный смех выступает наружу, особенно там, где вводится рассказчик или хроникер, рас-

сказ которых почти всегда строится в пародийно-иронических амбивалентных тонах (например, амбивалентное прославление Степана Трофимовича в «Бесах», очень близкое по тону к прославлению Москалевой в «Дядюшкином сне»). Выступает этот смех и в тех открытых или полускрытых пародиях, которые рассеяны по всем романам Достоевского <...>.

Остановимся на некоторых других особенностях карнавализации в романах Достоевского.

Карнавализация — это не внешняя и неподвижная схема, которая накладывается на готовое содержание, а необычайно гибкая форма художественного видения, своего рода эвристический принцип, позволяющий открывать новое и до сих пор невиданное. *Релятивизуя* все внешне устойчивое, сложившееся и готовое, карнавализация с ее пафосом смен и обновления позволила Достоевскому проникнуть в глубинные пласты человека и человеческих отношений. Она оказалась удивительно продуктивной для художественного постижения развивающихся капиталистических отношений, когда прежние формы жизни, моральные устои и верования превращались в «гнилые веревки» и обнажалась скрытая до этого амбивалентная и незавершимая природа человека и человеческой *мысли*. Не только люди и их поступки, но и *идеи* вырвались из своих замкнутых иерархических гнезд и стали сталкиваться в фамильярном контакте «абсолютного» (то есть ничем не ограниченного) диалога. Капитализм, как некогда «сводник» Сократ на афинской базарной площади, сводит людей и идеи. Во всех романах Достоевского, начиная с «Преступления и наказания», совершается последовательная *карнавализация* диалога.

В «Преступлении и наказании» мы находим и другие проявления карнавализации. Все в этом романе — и судьбы людей, и их переживания и идеи — придвинуто к своим границам, все как бы готово перейти в свою противоположность (но, конечно, не в абстрактно-диалектическом смысле), все доведено до крайности, до своего предела. В романе нет ничего, что могло бы стабилизироваться, оправданно успокоиться в себе, войти в обычное течение биографического времени и развиваться в нем (на возможность такого развития для Разумихина и Дуни Достоевский только указывает в конце романа, но, конечно, не показывает его: такая жизнь лежит вне его художественного мира). Все требует смены и перерождения. Все показано в моменте незавершенного перехода.

Характерно, что и самое место действия романа — *Петербург* (его роль в романе огромна) — на границе бытия и небытия, реальности и фантазмагии, которая вот-вот рассеется, как туман, и сгинет. И Петербург как бы лишен внутренних оснований для оправданной стабилизации, и он — на пороге <...>.

После первого свидания с Порфирием и появления таинственного мещанина со словом «убивец!» Раскольников видит *сон*, в котором он *снова* совершает убийство старухи. <...>

Здесь нас интересуют несколько моментов.

1. Первый момент нам уже знаком: это фантастическая логика сна, использованная Достоевским. <...> Эта логика сна и позволила здесь создать образ *смеющейся убитой старухи, сочетать смех со смертью и убийством*. Но это же позволяет сделать и амбивалентная логика карнавала. Перед нами типичное карнавальное сочетание.

Образ смеющейся старухи у Достоевского созвучен с пушкинским образом подмигивающей в гробу старухи графини и подмигивающей пиковой дамы на карте (кстати, пиковая дама — это *карнавального типа двойник* старой графини). Перед нами существенное созвучие двух образов, а не случайное внешнее сходство, ибо оно дано на фоне общего созвучия этих двух произведений («Пиковой дамы» и «Преступления и наказания»), созвучия и по всей атмосфере образов и по основному идейному содержанию: «наполеонизм» на специфической почве молодого русского капитализма; и там и тут это конкретно-историческое явление получает второй, убегающий в бесконечную смысловую даль *карнавальный план*. И мотивировка этих двух созвучных фантастических образов (смеющихся мертвых старух) сходная: у Пушкина — безумие, у Достоевского — *бредовый сон*.

2. В сне Раскольникова смеется не только убитая старуха (во сне, правда, ее убить оказывается невозможным), но смеются люди где-то там, в спальне, и смеются все слышнее и слышнее. Далее появляется толпа, множество людей и на *лестнице* и *внизу*, по отношению к этой толпе, идущей снизу, он находится *наверху лестницы*. Перед нами образ развенчивающего всенародного осмеяния на площади карнавального короля-самозванца. Площадь — это символ всенародности и в конце романа Раскольников, перед тем как идти с повинною в полицейскую контору, приходит на площадь и отдает земной поклон народу. Этому всенародному развенчанию, которое «пригрезилось сердцу» Раскольникова во сне нет *полного* созвучия в «Пиковой даме», но отдаленное созвучие все же есть: обморок Германа в присутствии народа у гроба графини. Более полное созвучие сну Раскольникова мы находим в другом произведении Пушкина, в «Борисе Годунове».

Мы имеем в виду троекратный пророческий сон Самозванца (сцена в келье Чудова монастыря):

Мне снилось, что *лестница крутая*
 Меня вела на башню; с *высоты*
 Мне виделась Москва, что муравейник;

*Внизу народ на площади кипел
И на меня указывал со смехом;
И стыдно мне и страшно становилось
И, падая стремглав, я пробуждался...*

Здесь та же самая карнавальная логика самозванного *возвышения*, всенародного смехового *развенчания на площади* и падения *вниз*.

3. В приведенном сне Раскольникова *пространство* получает дополнительное осмысление в духе карнавальной символики. *Верх, низ, лестница, порог, прихожая, площадка* получают значение «*точки*», где совершается кризис, радикальная смена, неожиданный перелом судьбы, где принимаются решения, переступают запретную черту, обновляются или гибнут.

Действие в произведениях Достоевского и совершается преимущественно в этих «точках». Внутреннего же пространства дома, комнат, далекого от своих границ, то есть от порога, Достоевский почти никогда не использует, кроме, конечно, сцен скандалов и развенчаний, когда внутреннее пространство (гостиной или зала) становится заместителем площади. Достоевский «перескакивает» через обжитое, устроенное и прочное, далекое от порога, внутреннее пространство домов, квартир и комнат, потому что та жизнь, которую он изображает, проходит не в этом пространстве. Достоевский был менее всего усадебно-домашне-комнатно-квартирно-семейным писателем. В обжитом внутреннем пространстве, вдали от порога, люди живут биографической жизнью в биографическом времени: рождаются, переживают детство, юность, вступают в брак, рожают детей, стареют, умирают. И через это биографическое время Достоевский также «перескакивает». На пороге и на площади возможно только *кризисное время*, в котором миг приравнивается к годам, десятилетиям, даже к «биллиону лет» (как в «Сне смешного человека»).

Если мы теперь от сна Раскольникова обратимся к тому, что совершается в романе уже наяву, то убедимся, что порог и его заместители являются в нем основными «точками» действия.

Прежде всего Раскольников живет, в сущности, на пороге: его узкая комната, «гроб» (здесь — карнавальный символ) выходит прямо на *площадку лестницы*, и дверь свою, даже уходя, он никогда не запирает (то есть это незамкнутое внутреннее пространство). В этом «гробу» нельзя жить биографической жизнью, — здесь можно только переживать кризис, принимать последние решения, умирать или возрождаться (как в гробах в «Бобке» или в гробу «смешного человека»). На пороге, в проходной комнате, выходящей прямо на лестницу, живет и семья Мармеладова (здесь, на пороге, когда Раскольников привел

пьяного Мармеладова, он впервые встречается с членами этой семьи). У порога убитой им старухи процентщицы переживает он страшные минуты, когда по другую сторону двери, на площадке лестницы, стоят пришедшие к ней посетители и дергают звонок. Сюда он опять приходит и сам звонит в звонок, чтобы снова пережить эти мгновения. На пороге в коридоре у фонаря происходит сцена полупризнания Разумихину, без слов, одними взглядами. На пороге, у дверей в соседнюю квартиру, происходят его беседы с Соней (а по другую сторону двери их подслушивает Свидригайлов). Нет, разумеется, никакой необходимости перечислять все «*действия*», совершающиеся на пороге, вблизи порога или в живом ощущении порога в этом романе.

Порог, прихожая, коридор, площадка, лестница, ступени ее, открытые на лестницу двери, ворота дворов, а вне этого — город: площади, улицы, фасады, кабаки, притоны, мосты, канавки. Вот пространство этого романа. И, в сущности, вовсе нет того, забытого о пороге, интерьера гостиных, столовых, залов, кабинетов, спален, в которых проходит биографическая жизнь и совершаются события в романах Тургенева, Толстого, Гончарова и других. Конечно, такую же организацию пространства мы обнаружим и в других романах Достоевского. <...>

В романе «Идиот» карнавализация проявляется одновременно и с большой внешней наглядностью, и с огромной внутренней глубиной карнавального мироощущения (отчасти и благодаря непосредственному влиянию «Дон Кихота» Сервантеса).

В центре романа стоит по-карнавальному амбивалентный образ «идиота», князя Мышкина. Этот человек в особом, *высшем смысле* не занимает никакого *положения* в жизни, которое могло бы определить его поведение и ограничить его *чистую человечность*. С точки зрения обычной жизненной логики все поведение и все переживания князя Мышкина являются неуместными и крайне эксцентричными. Такова, например, его братская любовь к своему сопернику, человеку, покушавшемуся на его жизнь и ставшему убийцей любимой им женщины, причем эта братская любовь к Рогожину достигает своего апогея как раз после убийства Настасьи Филипповны и заполняет собою «последние мгновения сознания» Мышкина (перед его впадением в полный идиотизм). Финальная сцена «Идиота» — последняя встреча Мышкина и Рогожина у трупа Настасьи Филипповны — одна из самых поразительных во всем творчестве Достоевского.

Так же парадоксальна с точки зрения обычной жизненной логики попытка Мышкина *сочетать в жизни* свою одновременную любовь к Настасье Филипповне и к Аглае. Вне жизненной логики находятся и отношения Мышкина к другим персонажам: к Гане Иволгину,

Ипполиту, Бурдовскому, Лебедеву и другим. Можно сказать, что Мышкин не может войти в жизнь до конца, воплотиться до конца, принять ограничивающую человека жизненную определенность. Он как бы остается на касательной к жизненному кругу. У него как бы нет *жизненной плоти*, которая позволила бы ему занять определенное место в жизни (тем самым вытесняя с этого места других), поэтому-то он и остается на касательной к жизни. Но именно поэтому же он может «*проникать*» сквозь жизненную плоть других людей в их глубинное «я».

У Мышкина эта изъятость из обычных жизненных отношений, эта постоянная *неуместность* его личности и его поведения носят целостный, почти наивный характер, он именно «идиот».

Героиня романа, Настасья Филипповна, также выпадает из обычной логики жизни и жизненных отношений. Она также поступает всегда и во всем *вопреки* своему жизненному положению. Но для нее характерен *надрыв*, у нее нет наивной целостности. Она — «безумная».

И вот вокруг этих двух центральных фигур романа — «идиота» и «безумной» вся жизнь карнавализуется, превращается в «мир наизнанку»: традиционные сюжетные ситуации в корне изменяют свой смысл, развивается динамическая карнавальная игра резких контрастов, неожиданных смен и перемен; второстепенные персонажи романа приобретают карнавальные обертоны, образуют карнавальные пары.

Карнавально-фантастическая атмосфера проникает весь роман. Но вокруг Мышкина эта атмосфера *светлая*, почти *веселая*. Вокруг Настасьи Филипповны — *мрачная*, *инфернальная*. Мышкин — в карнавальной *раю*, Настасья Филипповна — в карнавальной *аду*, но эти ад и рай в романе пересекаются, многообразно переплетаются, отражаются друг в друге по законам глубинной карнавальной амбивалентности. Все это позволяет Достоевскому повернуть жизнь какою-то другою стороною и к себе и к читателю, подсмотреть и показать в ней какие-то новые, неизведанные глубины и возможности.

Но нас здесь интересуют не эти *увиденные* Достоевским глубины жизни, а только форма его видения и роль элементов карнавализации в этой форме.

Остановимся еще немного на карнавализующей функции образа князя Мышкина.

Всюду, где появляется князь Мышкин, иерархические барьеры между людьми становятся вдруг пронцаемыми и между ними образуется внутренний контакт, рождается карнавальная откровенность. Его личность обладает особою способностью релятивизовать все, что разъединяет людей и придает *ложную серьезность* жизни. <...>

Те события на *пороге* или на *площади*, которые изображал Достоевский, с их внутренним, глубинным смыслом, такие герои его, как

Раскольников, Мышкин, Ставрогин, Иван Карамазов, не могли быть раскрыты в обычном биографическом и историческом времени. Да и сама полифония, как событие взаимодействия полноправных и внутренне не завершенных сознаний, требует иной художественной концепции времени и пространства, употребляя выражение самого Достоевского, «неэвклидовой» концепции. <...>

* * *

Мы говорили в свое время об особенностях структуры карнавального образа: он стремится охватить и объединить в себе оба полюса становления или оба члена антитезы: рождение — смерть, юность — старость, верх — низ, лицо зад, хвала — брань, утверждение — отрицание, трагическое — комическое и т.д., причем верхний полюс двуединого образа отражается в нижнем по принципу фигур на игральных картах. Можно это выразить так: противоположности сходятся друг с другом, глядясь друг в друга, отражаются друг в друге, знают и понимают друг друга.

Но ведь так можно определить и принцип творчества Достоевского. Все в его мире живет на самой границе со своей противоположностью. Любовь живет на самой границе с ненавистью, знает и понимает ее, а ненависть живет на границе с любовью и также ее понимает (любовь-ненависть Версилова, любовь Катерины Ивановны к Дмитрию Карамазову; в какой-то мере такова и любовь Ивана к Катерине Ивановне и любовь Дмитрия к Грушеньке). Вера живет на самой границе с атеизмом, смотрит в него и понимает его, а атеизм живет на границе с верой и понимает ее <...>. Высота и благородство живет на границе с падением и подлостью (Дмитрий Карамазов). Любовь к жизни соседит с жадной самоуничтожением (Кириллов). Чистота и целомудрие понимают порок и сладострастие (Алеша Карамазов).

Мы, конечно, несколько упрощаем и огрубляем очень сложную и тонкую амбивалентность последних романов Достоевского. В мире Достоевского все и все должны знать друг друга и друг о друге, должны вступить в контакт, сойтись лицом к лицу и *заговорить* друг с другом. Все должно взаимоотражаться и взаимоосвещаться диалогически. Поэтому все разъединенное и далекое должно быть сведено в одну пространственную и временную «точку». Вот для этого-то и нужна карнавальная *свобода* и карнавальная художественная концепция пространства и времени.

Карнавализация сделала возможным создание *открытой* структуры большого диалога, позволила перенести социальное взаимодействие

людей в высшую сферу духа и интеллекта, которая всегда была по преимуществу сферой единого и единственного монологического сознания, единого и неделимого, в себе самом развивающегося духа (например, в романтизме). Карнавальное мироощущение помогает Достоевскому преодолевать как этический, так и гносеологический солипсизм. Один человек, остающийся только с самим собою, не может свести концы с концами даже в самых глубинных и интимных сферах своей духовной жизни, не может обойтись без *другого* сознания. Человек никогда не найдет всей полноты только в себе самом.

Карнавализация, кроме того, позволяет раздвинуть узкую сцену частной жизни определенной ограниченной эпохи до предельно универсальной и общечеловеческой *мистерийной сцены*. К этому стремился Достоевский в своих последних романах, особенно в «Братьях Карамазовых». <...>

Все *решающие* встречи человека с человеком, сознания с сознанием всегда совершаются в романах Достоевского «в беспредельности» и «в последний раз» (в последние минуты кризиса), то есть совершаются в *карнавально-мистерийном* пространстве и времени.

* * *

Задача всей нашей работы — раскрыть неповторимое своеобразие поэтики Достоевского, «показать в Достоевском Достоевского». Но если такая *синхроническая* задача разрешена правильно, то это должно нам помочь прощупать и проследить жанровую традицию Достоевского вплоть до ее истоков в Античности. Мы и попытались это сделать в настоящей главе, правда в несколько общей, почти схематической форме. Нам кажется, что наш диахронический анализ подтверждает результаты синхронического. Точнее: результаты обоих анализов взаимно проверяют и подтверждают друг друга.

Связав Достоевского с определенной традицией, мы, разумеется, ни в малейшей степени не ограничились глубочайшей оригинальностью и индивидуальной неповторимости его творчества. Достоевский — создатель *подлинной полифонии*, которой, конечно, не было и не могло быть ни в «сократическом диалоге», ни в античной «Менипповой сатире», ни в средневековой мистерии, ни у Шекспира и Сервантеса, ни у Вольтера и Дидро, ни у Бальзака и Гюго. Но полифония была *существенно* подготовлена в этой линии развития европейской литературы. Вся традиция эта, начиная от «сократического диалога» и мениппеи, возродилась и обновилась у Достоевского в неповторимо оригинальной и новаторской форме полифонического романа.