Е. Д. КУКУШКИНА

О ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ КОМПОНЕНТЕ В ПРОЗЕ XVIII ВЕКА

В последней трети XVIII в. в жанровой системе русской литературы произошли заметные изменения. Возросший интерес к индивидуальной жизни человека, к движениям его души стимулировал развитие прозаических жанров. Драматургия, игравшая прежде доминирующую роль в искусстве,[1] постепенно уступала место многочисленным жанрам прозы.

Злободневные темы, поднимаемые малыми жанрами активно развивающейся публицистики, стали проникать в драматургию, придавая комедиям остроту и привнося в них новые изобразительные средства. Известно, что И. А. Крылов в комической опере «Кофейница» (1783) использовал эпизод из сатирического письма, опубликованного в «Живописце». М. Матинский в комической опере «Санкт-Петербургский Гостиный двор» (1781) разрабатывал тему купеческой торговли, затронутую во «Всякой всячине» (1769. № 65. С. 172—174), а затем в «Живописце» (1772. Ч. 1. Л. 6). Сатирический сюжет стал в опере основой для массовых бытописательных сцен, которые оттеснили драматургическую интригу на второй план.

В то же время представление об исторической реальности как о мировом театре, восходящее еще к античности и характерное для историософской концепции барокко, продолжает сохраняться на протяжении всего XVIII в. Оно пронизывает индивидуальное сознание и в различных формах отражается в литературе. Мир представляется сценой, на которой люди разыгрывают бесконечное театральное действо, состоящее из множества спектаклей. Н. М. Карамзин, завершая в 1792 г. издание «Московского журнала», в последней, декабрьской книжке обратился к читателям: «Издатель, следуя похвальному обыкновению старинных журналов, должен выйти на сцену с эпилогом. Вот мой эпилог: благо-

[1] *Робинсон А. Н.* Доминирующая роль русской драматургии и театра как видов искусства в эпоху петровских реформ // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII—XIX вв. М., 1978. С. 176—182.

© Е. Д. Кукушкина, 1991

дарю всех тех, которые брали на себя труд читать «Московский журнал» <. . .> Драма кончилась, и занавес опускается». В этих условиях драматургическая поэтика продолжала оказывать влияние на другие роды литературы. Сращение лирического и драматургического компонентов определило, например, поэтику ломоносовской оды.[2]

В создании стиля русских прозаических жанров важную роль играла изобразительная сторона. Нравоописательный очерк, появившийся на страницах «Трудолюбивой пчелы» А. П. Сумарокова, а затем в журналах Н. И. Новикова, складывался «в форме воссоздания жизненной ситуации, сценки, «зарисовки с натуры».[3] При этом повествователь часто оставался в роли стороннего наблюдателя и был сродни театральному зрителю. Принцип сценичности отчетливо выражен, например, в памфлетной статье Сумарокова «О неестественности», в которой автор создает сатирическую сценку, наблюдая в окно похоронную процессию и фиксируя поведение ее участников. З. В. Лукичева отмечает, что стиль этой статьи — прямое следствие практики Сумарокова-драматурга.[4]

Сумароков показывает, каким образом похороны — «сия важная трагедия» — превратились «в комедию или паче в игрище». После описания этой сценки он приводит ее объяснение. Статья оказывается направленной против стихотворцев, следующих в своем творчестве правилам, но не вдохновению. Они, «нимало не входя в страсть <. . .> пишут только то, что им скажут умствование и невежество, не спрашиваясь с сердцем или паче не имея удобства подражать естества природе».[5] Очевидно, что в этой статье Сумарокова так же, как в его первых комедиях, сюжет имеет второстепенное значение.[6] На первом плане — памфлетные фигуры.

Принцип изображения сатирической сценки как бы со стороны, без вмешательства рассказчика в ее ход, даже если рассказ ведется от первого лица, характерен также для многих очерков, опубликованных на страницах «Всякой всячины» (1769): «Ездил я недавно обедать за Москворечье. . .» (с. 17—22), «Привычка есть второе естество» (с. 69—72), «Поехал я одинажды ко другу моему. . .» (с. 451—454).

Некоторые очерки, в которых описательность при изображении статичного персонажа становилась художественным приемом, еще более отчетливо обнаруживают связь с пространственными искусствами — с драматургией и живописью. Несколько таких очерков, названных «картинами», опубликовано в «Трутне» (1770)

---

[2] См.: *Сазонова Л. И.* О драматургическом компоненте в одах Ломоносова // Литература и искусство в системе культуры. М., 1988. С. 368—374.

[3] *Лукичева З. В.* К вопросу о возникновении русского нравоописательного очерка // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Л., 1980. Вып. 4. С. 10. (ЛГПИ им. А. И. Герцена).

[4] Там же. С. 7.

[5] Трудолюбивая пчела. СПб., 1759. Апрель. С. 239—240.

[6] *Лукичева З. В.* Указ. соч. С. 7—8.

Н. И. Новикова. «Картины» языковыми средствами создавали у читателя зрительную иллюзию. Они представляли собой описание нескольких мизансцен, в каждой из которых в главной роли был отрицательный персонаж. Статичность образов, созданных в «картинах», преодолевалась отсылками к прошлому героев и изображением их в различных жизненных ситуациях в настоящем и в будущем. Такова, например, «картина» III: «На оной означен Худосмысл, имеющий знатной чин <. . .> летами около шестидесяти. На одной стороне означается его служба, где видно с самых малых лет беспрерывное его за красным сукном заседание, под сим надпись: „худой был человек, худой есть судья и умрет еще хуждшим". На другой стороне картины означается приезд к нему гостей и вид внутренних его покоев: покои сии наполнены почти ломберными столами, за коими хозяин с гостями играет в карты, над ним надпись: „не умом, да деньгами". Вдали от сего виден Худосмысл между своими служителями <. . .> а поодаль сего означен вид управительских двух покоев, в них видно богатство, состоящее в сундуках с деньгами, в шкафах с серебряною посудою и столиках с фарфором, часами, табакерками и тому подобным. . .»[7]

В некоторых «картинах» отрицательные персонажи «произносят» несколько реплик, что еще более сближает их с персонажами комедий. С помощью этого приема рисуется, например, образ хвастливого и честолюбивого человека. К окружающим его знакомым и нескольким домашним он обращается со словами: «Не могу от знакомств отбиться, они мне даже что в тягость. Все во мне ищут, все меня почитают, все ласкаются быть мне друзьями».[8] Вариантом подобной самохарактеристики в другой «картине» является надпись, сделанная от первого лица над наполненной деньгами кладовой человека, разбогатевшего благодаря тому, что он «нашел случай приплестись в родню знатной фамилии»: «Сие добро посредством моего умишка мне бог дал».[9]

Тематическое и художественное созвучие публицистики и театра, характерное не только для русской культуры, но и для всех славянских культур в эпоху Просвещения,[10] приводило к созданию специфических литературно-художественных средств.

Для сатирических зарисовок в журналах, так же как для комедий, типичны значащие имена и беглые портреты, в которых подчеркнута одна какая-то черта характера. Новиков напечатал в «Трутне» «письмо», присланное «из деревни от приятеля», в котором рассказывается о братьях Вертяевых: «Никто толь приличного со правом своим прозвища не имеет, как сии господа, ибо они, забывая честь, законы и благопристойность, вертят дела по

---

[7] Сатирические журналы Н. И. Новикова. М.; Л. 1951. С. 227.
[8] Там же. С. 228—229.
[9] Там же. С. 226.
[10] *Гершкович А. А., Ритчик Ю. И., Софронова Л. А.* Культурно-исторический аспект изучения театра славянских народов // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII—XIX вв. С. 236—237.

своим прибыткам».[11] В 1781 г. А. О. Аблесимов поместил в своем еженедельном журнале «Рассказчик забавных басен. . .» «Примечании осмнатцатилетняго». Они представляют собой подробные характеристики некоторых образов, освоенных комедиографией. Аблесимов описывает поступки Зломысла, Невера, Вертопраховой. В герое по фамилии Путешественников легко узнать Дюлижа из комедии Сумарокова «Ссора у мужа с женою», Ивана из фонвизинского «Бригадира» или господ Фирюлиных из комической оперы П. П. Николева «Несчастие от кареты», ибо он, «ускакав из отечества своего, приезжает в Париж безрассудно промотать несколько тысяч рублев <. . .> После толь полезного и важного путешествия <. . .> <он> выучился очень исправно коверкать себе лицо, отменно от других наряжаться, и начинает говорить не обыкновенным уже своим языком, но делает новый, который можно назвать российско-французским по не сообразимому смешению сих обеих».[12] Однако прозаические жанры включали традиционных героев в новый для них контекст. Легко узнаваемые персонажи, оказавшись вне комедийной интриги, в значительно большей степени воспринимались как факты реальной жизни, как живые люди. Не случайно многочисленные сатирические жанры, появившиеся в журналах: «известия», «подряды», «рецепты», «ведомости», «письма» — носили характер документа.

В прозаических жанрах, как и в драматургии, одним из основных средств изображения человека была самохарактеристика персонажа. Прием этот имеет большую традицию. Он широко использовался в устной народной драме и сатирических рукописных пьесах. Комические персонажи (доктор, портной, разбойник) в монологе-самохарактеристике раскрывали свою профессиональную несостоятельность. Нередко их монологи представляли собой самовосхваление или исповедь.[13]

Самохарактеристика как художественный прием часто использовалась русскими драматургами в комедиях и комических операх, так как позволяла охарактеризовать комедийный персонаж при первом же его появлении на сцене и таким образом сосредоточить внимание зрителей на комедийной интриге. С развитием драматургии и усилившейся тенденцией к «жизнеподобию» на сцене драматурги отказались от самохарактеристики персонажей. Прием этот сохранился в чистом виде лишь в тех комедиях, где его откровенная условность соответствовала стилю всей пьесы. Так, самохарактеристики героев в сочетании с типично фарсовыми ситуациями придавали комической опере Я. Б. Княжнина «Трое ленивых» (1789) черты буффонады.

В лубочных картинках начиная с 60-х гг. XVIII в. с помощью иронической самохарактеристики высмеивались дворяне. Изобра-

---

[11] Сатирические журналы Новикова. С. 65.

[12] Рассказчик забавных басен, служащих к чтению в скучное время, или Когда кому делать нечево. Стихами и прозою. М., 1781. Лист. 44. С. 138—139.

[13] *Савушкина Н. И.* Русский народный театр. М., 1976. С. 99.

жение дворянина сопровождалось текстом от первого лица: «По моде убираюсь, по моде наряжаюсь, прутиком подпираюсь, в прекрасных садиках гуляю, амурные песенки напеваю, никогда не работаю, веселюся и гуляю».[14]

Самохарактеристики, встречающиеся на страницах сатирических журналов, напоминают монологи комедийных персонажей. В «Живописце» (1775) Новиков предлагает читателю «послушать», «как молодые люди о науках рассуждают». Наркис, Худовоспитанник, Кривосуд, Щеголиха, Молокосос, Волокита в пространных высказываниях подтверждают справедливость своих значащих имен. Причем рассуждения Волокиты во многом повторяют самохарактеристику дворянина с лубочной картинки: «Моя наука состоит в том, чтобы уметь одеваться со вкусом, чесать волосы по моде, говорить всякие трогающие безделки, воздыхать кстати, хохотать громко, иметь приятной вид, пленяющую походку. . .»[15]

Богатые изобразительные возможности традиционного художественного приема реализовались в сатирических «письмах», опубликованных в журналах Новикова. Стиль «писем» прост и приближается к разговорному. Они в равной мере ориентированы на эпистолярный жанр и на устную речь. А. И. Горшков указал на своеобразный характер жанра «писем»: «. . .это была не повествовательная проза, но и не драматургия. Это были опыты создания образа повествователя, образа рассказчика в пределах тех монологически организованных контекстов, которые вмещались в жанр письма».[16] Психологическая достоверность «писем», откровенность их «авторов» создавали впечатление, что «читатель письма <. . .> как бы случайно подслушал чужой разговор».[17]

Классический прием самохарактеристики, примененный в жанре «письма», усложнился и стал основой нового художественного стереотипа, значительно более содержательного по своим характерологическим возможностям. Вслед за критической самооценкой персонаж приводит откровенно ложное оправдание своих поступков. Возникает своеобразная цепочка обличительных самохарактеристик и следующих за ними самооправданий. Так в «Трутне», в письме к Ивану дядя рассказывает о себе: «Я сам грешник <. . .> знаю, что я преступник законов, что окрадывал государя, разорял ближнего, утеснял сирого, вдовицу и всех бедных судил по мзде <. . .> и ныне грешу почти противу всех заповедей <. . .> но <. . .> я исполняю церковные предания, службу божию слушаю с сокрушенным сердцем <. . .> и еще прибавил постов. . .» (л. XV). Или в «Живописце»: «. . .многия <я> пустил по миру, да это дело постороннее, и тебе до него нужды нет. Как перед богом не согрешить, как царя не обмануть, как у него не украсть? <. . .> у кого же и украсть, как не у царя; бла-

---

[14] *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. СПб., 1881. Т. 1. № 234.
[15] Сатирические журналы Новикова. С. 289—290, 293.
[16] *Горшков А. И.* Язык предпушкинской прозы. М., 1982. С. 55.
[17] *Прохоров Е. П.* Эпистолярная публицистика. М., 1966. С. 35.

годаря бога, дом у него, как полная чаша, так хоть и украдешь, так не убудет».[18]

Существенно изменилась степень «условности» этого приема, так как он получил психологическую мотивировку: письмо к близкому человеку допускает полную откровенность. Герои открыто показывают, что они в своей жизни нарушают и закон, и нравственные нормы. Нелепость их самооправданий была для читателя очевидна.[19] Письма в «Трутне» и в «Живописце» были одним из шагов к созданию в литературе социально обусловленных психологических характеристик. Они свидетельствовали также об отходе от формализованной литературной роли, так как, несмотря на свою сатирическую заданность, выявляли неоднозначность характеров их «авторов».

Разграничение между истинным значением слов и их ложной интерпретацией И. А. Крылов использовал как художественный прием в «Почте духов», «Похвальной речи Ермалафиду» и других пародийных речах.[20]

На несоответствии внешне благочестивого поведения персонажа его реальному характеру и поступкам строятся многие сатирические образы-характеристики в прозаических жанрах. Мартона, героиня романа М. Д. Чулкова «Пригожая повариха» (1770), так рассказывает о своем хозяине: «Секретарь был человек набожный, он никогда не вставал и не ложился спать, не помолясь богу, перед обедом и ужином читал обыкновенные молитвы вслух <. . .> не пропускал ни одного воскресенья и бывал всегда у обедни <. . .> Всякое утро стоял он по два часа на молитве, а жена его в то время в передней горнице упражнялась во взятках и принимала всячиною <. . .> Смотря по величине приноса, решил он и дела в приказе».[21] В «Повествовании мнимого глухого и немого» (1783) Д. И. Фонвизин тем же способом в нескольких словах обрисовал титулярного советника Варуху Язвина, который был «в равной степени бездушник и ханжа. Однажды украл он из нашего табуна двенадцать лучших лошадей и на другой день со всею своею окаянною семьею на тех же краденых конях отправился в Ростов богу молиться».[22]

Самохарактеристика персонажа, как литературный прием, претерпевая всевозможные изменения, прочно закрепилась в литературе.[23] М. Д. Чулков в «Пригожей поварихе» использует этот прием не только для создания сатирических образов, но и как принцип всего повествования. Роман написан от первого лица.

---

[18] Сатирические журналы Новикова. С. 101, 393.

[19] *Кочеткова Н. Д.* Сатирическая проза Крылова // Иван Андреевич Крылов: Проблемы творчества. Л., 1975. С. 110.

[20] См.: Там же. С. 106—112.

[21] Русская проза XVIII века. М., 1971. С. 50.

[22] Там же. С. 325.

[23] О том, как использовал его Н. В. Гоголь, см.: *Степанов Н. Л.* И. А. Крылов: Жизнь и творчество. М., 1958. С. 110—111; *Серман И. З.* Русский классицизм. Л., 1973. С. 254—255.

Мартона беззастенчиво, без намерения сколько-нибудь приукрасить свои поступки, рассказывает историю своей неправедной жизни. Но роман в силу своих жанровых особенностей нуждался в психологической достоверности. Предельная откровенность героини мотивируется в самом начале повествования свойствами женского характера: «Я думаю, что многие из наших сестер назовут меня нескромною; но как сей порок по большей части женщинам сроден, то, не желая против природы величаться скромною, пускаюся в него с охотою».[24]

Исповедальная интонация романа прочно переплетена с самоиронией, с комедийными мотивами. Мартоне, как героине плутовского романа, свойственны многие черты поведения широко распространенного драматургического персонажа — ловкой служанки, которая не без выгоды для себя обманывает хозяев, устраивая их судьбу. В тексте много намеков на театральную игру. В одном из эпизодов используется известный комедийный прием: мужчина, переодевшись в женское платье, проникает в дом к возлюбленной. По этому поводу героиня замечает: «Таким образом, первое вступление довольно изрядно было сыграно».[25] В другом эпизоде слуга Мартоны «намерен сыграть комедию», чтобы убедить окружающих в сумасшествии хозяина. Когда хитрость удается, Мартона восклицает: «Таким образом кончилась комедия, в которой был первым действующим лицом мой слуга. . .»[26]

Динамичное действие романа разворачивается «на глазах» у читателя в изложении Мартоны. Одна сцена быстро сменяется другой. Представление о возможных движениях в душе героини возникает у читателя чаще всего как бы самопроизвольно. «Это сродни тому психологизму, который свойствен драме и основан на ассоциативном сопереживании зрителя: он видит происходящее на сцене и догадывается о том, что могли бы чувствовать герои, даже если они и не произносят соответствующих монологов-исповедей».[27]

Однако литературная роль Мартоны, внешне соотнесенная с комедийной ролью, была в романе более сложной. Неожиданность для читателя заключалась в новой социальной функции героини, действия которой не исчерпывались моделями поведения, характерными для комедийного персонажа. Служанка устраивала судьбу господ — Мартона вынуждена бороться за свою жизнь, устраивать свою судьбу. Причем в борьбе с внешним миром она далеко не всегда выходит победительницей. На ее долю выпадают и унижения, и страдания.

Нарушение стереотипа проявилось и в смещении нравственных критериев. «Развратная женщина», как она названа в подзаголовке романа, Мартона вызывала симпатию читателя своим

---

[24] Русская проза XVIII века. С. 43.
[25] Там же. С. 58.
[26] Там же. С. 77.
[27] *Шаталов С. Е.* Роман // Русский и западноевропейский классицизм: Проза. М., 1982. С. 210.

упорством и жизнелюбием. Эта новая, лишенная назидательности трактовка далеко не благонравной героини находила соответствие в «низовой» литературе — в фацециях и фаблио. В тексте есть упоминание о том, что Мартона «часто читывала книжку „Бабьи увертки“». В том, что характер героини романа складывался из некоторых известных драматургии черт и свойств, есть закономерность. Сконцентрированность событий, авантюрное, кризисное время, одинаково характерные и для драмы и для плутовского романа, предъявляли схожие требования к персонажам.

Влияние драматургической поэтики всегда в той или иной степени сказывается в тех жанрах, в основе которых лежит прямая речь персонажей. Сказалось оно и в жанре «разговора», нашедшем место на страницах журналов «Трудолюбивая пчела», «Невинное упражнение», «Полезное увеселение», «Кошелек» и др.

Для этого жанра, имеющего большую литературную традицию, начиная с древнегреческой сатиры Лукиана, были характерны специфические структурные черты: мотивированная завязка, наличие собеседника, стимулирующего рассказчика своими вопросами, развязка, сводящаяся, например, к ссылке на поздний час, вынуждающий собеседников прервать разговор. Однако такую четкую структуру имели главным образом переводные «разговоры». Русские авторы, поднимая в этом жанре злободневные социальные вопросы или осмеивая человеческие пороки, не сковывали себя традиционной формой. «Разговоры мертвых», которые А. П. Сумароков поместил в «Трудолюбивой пчеле», — это четыре сценки-диалога, в которых классические персонажи-антагонисты — скупой и мот, высокомерный и низкомерный, господин и слуга, а также медик и стихотворец — проявляют свои качества. Задача автора — детализировать хорошо известные характеры, показать их с различных сторон. Эти сценки не имеют завязки — само жанровое определение «разговоры мертвых» давало читателям представление об обстоятельствах диалога и мотивировало «раскрытость», откровенность персонажей. Такие диалоги, как правило, заключали в себе и самохарактеристики. В финале персонажи произносили обобщающие реплики, вполне соответствующие их характерам.

«Разговоры», которые поместил Новиков на втором и третьем листах журнала «Кошелек» (1774), демонстрируют не просто свободное отношение его к классическому жанру, но по сути смешение различных жанровых форм. Это «разговор» между россиянином и французом и «разговор» между немцем и французом.

Основная задача журнала «Кошелек» была объявлена в предисловии к нему — борьба с галломанией. С этой целью и написаны «разговоры». Они развиваются то в соответствии с законами этого жанра, то отступают от них и больше тяготеют к драматургическому диалогу.

Логика ведения «разговоров» определяется устойчивой темой сатиры XVIII в. Сатирическая установка определила композицию и стилистику реплик, их содержание. Реплики не соотносимы

с подлинной устной речью, потому что слишком пространны и логически завершены. Причем реплики россиянина и немца являются побуждающими к разговору. Основное смысловое содержание несут высказывания француза-парикмахера, который, отвечая собеседникам, обнаруживает свои истинные намерения. Он собирается наняться учителем к русским недорослям, чтобы заработать деньги, стать купцом, а затем, всеми возможными способами сколотив капитал, вернуться в свое отечество.

Завязкой служит сообщение издателя о том, что он был свидетелем «странных и любопытства достойных разговоров», которые, «пришед домой, написал», а теперь передает на суд читателей. Важно подчеркнуть, что «разговоры» подаются читателю словно выхваченные из реальной жизни, подслушанные сторонним наблюдателем сценки. Это подчеркивается и первой же эмоционально окрашенной репликой, как бы продолжающей диалог: «Ф р а н ц у з: Так, государь мой, я уверяю вас, что подобного несчастия не случалось еще во всю жизнь мою. Сакр-дье! проиграть с ряда двенадцать робертов! Не правда ли, сударь?».[28]

Прямым заимствованием из драматургии являются авторские ремарки: «к стороне», «в сторону». Следующие за ними реплики передают внутреннюю речь персонажей. Немец, возмущенный презрительным отношением француза к русским людям, восклицает: «(*К стороне*) „О какая подлая душа! сердце неблагодарное и изменническое! чудовище, недостойное человеческого имени! — Однако ж, укреплюсь еще". (*К французу*) „Вы справедливо рассуждаете"».[29]

Мы видим, как в реплике немца проявляется авторская оценка персонажа и как автор довольно слабой мотивировкой («укреплюсь еще») возвращает диалог в прежнее русло. Реплики персонажей постепенно становятся все пространнее и вместо продолжения «разговора», обещанного в следующем, 4-м листе, Новиков предлагает своим читателям «письмо французского защитника». Таким образом, сюжет, начатый «разговором», продолжает развиваться уже в другом жанре.

Универсальной литературной формой, способной вобрать в себя многообразие художественных приемов, в том числе драматургических, по-новому осмыслить и интерпретировать их, стала повесть.

В этом отношении показательна повесть И. А. Крылова «Ночи» (1792). Ориентируясь на авантюрный роман Ж.-Б. Луве де Кувре «Любовные приключения кавалера де Фоблаза»,[30] пародируя в начале повествования «Ночные размышления» Э. Юнга,[31] Крылов создал художественное произведение, в котором действиями и рассуждениями одного героя органично связаны между собой различные типологические конструкции.

---

[28] Сатирические журналы Новикова. С. 480.
[29] Там же. С. 486.
[30] *Кочеткова Н. Д.* Указ. соч. С. 100.
[31] *Горшков А. И.* Указ. соч. С. 154.

Через всю повесть проходит тема театральной игры, маскарада, дурачества людей — «размышляющих куколок», как называет их Момус. Спор между Днем и Ночью — как между мнимым и действительным — призван разрешить писатель-рассказчик. Чтобы узнать «развязку комедии», т. е. истину, он должен стать ее зрителем: «выходить в десятом часу, возвращаться домой в пятом пополуночи и записывать все то, что <. . .> увидишь и услышишь».[32]

Художественный прием, с помощью которого Крылов в начале повести рисует сатирические образы, имеет много общего с жанром «картин». Персонажи здесь также показаны в различных ситуациях, и способом их характеристики является описание.

Перед мысленным взором героя-рассказчика проходят пышный вельможа, «обольщающая» красавица, щеголеватый господчик. Описывается, какими они были «за несколько перед сим часов» и как они выглядят сейчас, ночью. Вельможа, «валяясь в пышных пуховиках, изволит заниматься хорошими сновидениями, между тем как секретарь его готовит ему к завтраму политические рассуждения». Красавица «спит, и все ее прелести раскладены на уборном столике: прекрасные зубы ее лежат в порядке близ зеркала; голова ее так чиста, как репа, а волосы, которым удивлялись, висят, осторожно накинутые на зеркало. . .» «Еще не прошло пяти часов», как щеголь, «обвешенный золотыми цепочками», божился, «что изрубил всю Турецию <. . .> без устали исчитывал он свои победы и тысячами поминал своих убитых». Теперь «подле его лежит аттестат, данный ему его дядюшкою о храбрости его, оказанной такого-то числа, а подле аттестата развернута записная его книжка, в которой видно ясно, как день, что того числа за сто верст от сражения находился он для любовного приключения. . .»[33]

Однако в этих пространных описаниях нет уже четко выраженной статичности, характерной для жанра «картин». Напротив, естественная неподвижность спящих персонажей контрастирует с той необыкновенной живостью и активностью, которые были присущи им днем. Автор дает читателям понять, что ночь своим неизбежным приходом прекращает дневные «дурачества» людей и напоминает им о бренности жизни. Тем самым сатирический сюжет повести приобретал философский оттенок.

Новым было и то, что в повести отчетливо проявилась авторская ирония по отношению к изображаемым персонажам. Рисуя образ щеголя, Крылов обращается к читателю: «Читатель, вспомни что́ он был днем, сравни язык его с его постелью и ты увидишь, что он лжет, как храбрый человек, а нежится, как женщина. Где же его богатство, которое, как сказывают, нажил он насчет побежденных им неприятелей? О, что до этого, то к утру же портной, сапожник и другие ремесленники сбираются засвидетель-

---

[32] *Крылов И. А.* Сочинения. М., 1984. Т. 1. С. 318—319.
[33] Там же. С. 308—310.

ствовать в магистрате, с какою неустрашимостью подписывал он векселя, которых ни в двести лет оплатить не будет в состоянии. . .»[34]

Повесть пронизана также и иронией по отношению к читателям. Она выразилась, например, в том, что Крылов, высмеивая популярные в то время сценические эффекты, даже не пытается мотивировать смешение в своем произведении реальности и фантастики, соединение художественных приемов, возникших в различных родах искусств. Ночь — «женщина лет под сотню» — внезапно появляется в его комнате прямо из пьесы Мольера «Амфитрион», «где она точно так же спускается, с той притом разницею, что там ее с небес спускают на веревках, которые часто видны, и заставляют нередко меня трепетать, чтоб госпожа богиня не раскроила себе череп и не убилась бы до смерти. Что до той ночи, которая посетила меня, то машинист ее, кажется, был исправнее театрального».[35]

В повести «Ночи» большое место занимают диалоги различных композиционных типов, в том числе построенные по драматургическому принципу — как чередующиеся реплики двух лиц. Разговор слуги и барина включен в повесть как подслушанный разговор и выполняет главным образом сатирические функции. Причем слуга, поучающий барина и обнаруживающий при этом знание античной мифологии, современной ему литературы и драматургии, а также знакомство с сочинениями Ж.-Ж. Руссо, — весьма условная фигура, напоминающая слуг из комедии Мольера. Еще более близок драматургическому диалогу разговор Обманы и Тратосила, когда муж не узнает свою жену, одетую в маскарадный костюм, и она ловко обманывает его. Драматическое напряжение в диалоге создается ситуациями, в которых обман несколько раз чуть было не обнаруживается. Диалог снабжен многочисленными авторскими ремарками («весело», «указывая на меня», «мне, тихо», «мне, взяв Обману за руку», «улыбаясь», «особо») и выглядит как самостоятельная сатирическая сценка. Мотив притворства, переодеваний и разыгрываний был одним из ведущих в западноевропейской комедии XVI—XVIII вв. Широко использовался он и русскими драматургами.

Синтаксис этих диалогов отражает стремление к сближению литературного языка с разговорным. В них используются, например, неоконченные словесные конструкции.

Богатые изобразительные возможности диалога, строящегося по законам устной речи, воспроизводящего интонационные и фонетические особенности говорящего и тем самым непосредственно характеризующие его, использовал А. Н. Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву». В главе «Зайцово» с помощью сатирического диалога рисуются образы вступающих в брак старика Дурындина и госпожи Ш., бывшей сводни. Диалог является частью

---

[34] Там же. С. 310.
[35] Там же. С. 312.

«письма от приятеля», но имеет все формальные признаки драматургического диалога: чередующиеся реплики, авторские ремарки, самостоятельный законченный сюжет. Включив такой диалог в разнородную жанровую структуру «Путешествия», Радищев добавляет еще один сатирический штрих к изображаемой им действительности.

Прерывистая речь героев, передающая их эмоциональное состояние, семантически наполненные паузы, которые стали обозначаться в тексте многоточием, возникли в литературе как результат стремления к правдивой передаче устной речи. В этом отношении проза развивалась параллельно с драматургией, художественная эволюция которой была связана с уменьшением повествовательного элемента, выражаемого через словесный ряд, и с усилением образности за счет сочетания речи персонажа во всем многообразии ее интонационных оттенков и жеста, определяемого авторскими ремарками. Сочетание слова и жеста, обладающее большими выразительными и характерологическими возможностями, постепенно начинает играть более заметную роль и в жанрах повествовательной прозы. На несоответствии слов персонажа манере его поведения строил Сумароков свой очерк «О неестественности». В повести Крылова «Ночи» сочетание слова и жеста не только служит характерологической цели, но и ведет к созданию подтекста. Описывая «вечеринку» богов, автор фиксирует поведение персонажей, произносящих реплики: «О! сказал Марс, вслушиваясь в наш разговор и вынимая табакерку». «Пустое! — сказал, подошед, Бахус и дотягивая двадцать четвертую бутылку шампанского». «Надобно отдать справедливость Ночи — сказала с презрительною улыбкою Юнона, — что она очень полезная богиня для неверных мужей и для непостоянных жен. . . Тут Юпитер засвистал песенку из новой оперы, а Венера, улыбаясь, поглядывала на Марса».[36]

Как и в драме, «язык слов» здесь сочетается с «языком действия» — мимикой, жестами, поступками. Намеки на многочисленные супружеские измены богов, заключающиеся в этой сценке, создают второй план повествования, перекликающийся с основной идеей повести — разоблачением фальшивости человеческих отношений.

Большую художественную выразительность жеста, обнаруживающего непреднамеренные, индивидуальные проявления душевных движений, использовали и другие писатели. В «Острове Борнгольм» Н. М. Карамзин изображает реакцию персонажей на какие-то неясные читателю обстоятельства с помощью «немых сцен», усиливающих неясный, призрачный подтекст повести. Несчастный молодой человек, чувства которого «были мертвы для внешних предметов», «вздохнул, поднял глаза к небу, опустил их опять на волны морские — отошел от дерева, сел на траву, заиграл на своей гитаре печальную прелюдию, смотря беспрестанно на море, и за-

[36] Там же. С. 315—316.

пел тихим голосом. . .» Особенно характерно описание встречи путешественника и женщины, заключенной в подземной темнице: «В самую сию минуту она проснулась — взглянула на решетку — увидела меня — изумилась — подняла голову — встала — приближилась — потупила глаза в землю, как будто бы собираясь с мыслями, снова устремила их на меня, хотела говорить и — не начинала».[37]

«Остров Борнгольм» Карамзина был одним из первых произведений в русской литературе, в котором нарушались принципы рационалистического искусства, — мысли и эмоции литературных героев не были непосредственно связаны с изображаемой ситуацией. Смешанная семантика жестов и речи персонажей стала широко применяться в литературе XIX в., приводя в ряде случаев к созданию в повествовательных жанрах сценических ситуаций и характеров.[38]

В XVIII в. драматургическая поэтика вполне соответствовала общелитературным и общехудожественным тенденциям. Стремление к созданию у читателей прозаических жанров зрительного образа опиралось на тезис Буало: «Волнует зримое сильнее, чем рассказ». Использование прозаическими жанрами элементов драматургической поэтики приводило к созданию новых средств художественной выразительности.

---

[37] Русская проза XVIII века. С. 607, 614.

[38] *Якушкина В. Г.* Черты сценического стиля Достоевского // Наука о театре: Межвуз. сб. трудов преподавателей и аспирантов. Л., 1975. С. 487—492.