

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Жанровое своеобразие сборника Н. А. Лейкина
«Ради потехи: юмористические шалости пера»**

основная образовательная программа магистратуры по направлению
подготовки 45.04.01 «Филология»

Исполнитель:
Обучающийся 2 курса
образовательной программы
«Русская литература»
очной формы обучения

Ван Лихун

Научный руководитель:
д. ф. н., проф. Хворостьянова Е. В.

Рецензент:
д. ф. н., ст. н. с. Гродецкая А. Г.

Санкт-Петербург

2018

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Юмористические варианты традиционных жанров в сборнике Н. А. Лейкина «Ради потехи».....	13
Глава 2. Нетрадиционные и оригинальные жанры в сборнике Н. А. Лейкина «Ради потехи».....	46
Заключение.....	73
Список использованной и цитируемой литературы.....	78

Введение

Николай Александрович Лейкин (1841–1906) — плодовитый писатель, талантливый сатирик, автор сотен юмористических рассказов, которого принято считать родоначальником жанра сценки, журналист, редактор и издатель журнала «Осколки».

Лейкин обращался к самым разным лирическим и эпическим жанрам; среди последних — роман, повесть, рассказ, очерк, комическая сценка и мн. др. Он писал почти ежедневно, «кроме воскресных и праздничных дней»¹, «ориентируясь на определенного читателя»² — преимущественно массовую читательскую публику. Публиковался во многих журналах и газетах; среди них — «Искра»³, «Библиотека для Чтения»⁴, «Современник»⁵, «Петербургский листок»⁶, «Петербургская газета»⁷, «Стрекоза»⁸, «Исторический вестник»⁹.

Под редакцией Лейкина печатался литературно-художественный юмористический журнал «Осколки», который по мнению современной критики и литературоведов второй половины XX века — был наиболее «содержательным и либеральным»¹⁰, наиболее «честным и литературным»¹¹

¹ Роскин А. И. Антоша Чехонте. М., 1940. С. 100.

² Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М., 1989. С. 10.

³ См.: Мышковская Л. Чехов и юмористические журналы 80-х годов. М., 1929. С. 17; Катаев В. Б. Лейкин Николай Александрович // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С. 309.

⁴ См.: Глинский Б. Б. Памяти Николая Александровича Лейкина // Исторический вестник. 1906. № 2. С. 620.

⁵ См.: Катаев В. Б. Лейкин Николай Александрович. С. 309; Глинский Б. Б. Памяти Николая Александровича Лейкина. С. 620.

⁶ Там же.

⁷ См.: Кугель А. Р. «Петербургская Газета» и ее сотрудники // Литературные воспоминания. Пг.; М., 1923. С. 71; Окрейц С. С. Из литературных воспоминаний // Исторический вестник. 1907. № 5. С. 403; Коротаев А. В. Чехов и малая пресса 80-х годов // Уч. Зап. / Ленинградский пед. ин-т им. А. И. Герцена. Л., 1939. Т. 24. С. 121; Катаев В. Б. Лейкин Николай Александрович. С. 309.

⁸ См.: Кугель А. Р. «Петербургская Газета» и ее сотрудники. С. 71; Катаев В. Б. Лейкин Николай Александрович. С. 309.

⁹ См.: Глинский Б. Б. Памяти Николая Александровича Лейкина. С. 614.

¹⁰ Коротаев А. В. Чехов и малая пресса 80-х годов. С. 95.

¹¹ Там же. С. 92.

и — без преувеличения — самым популярным¹² среди других юмористических журналов, причем он «явился своего рода связующим звеном между юмористическими журналами 60-х гг. и сатирической журналистикой первой русской революции»¹³. Здесь почти в каждом номере издатель публиковал «2–3 своих сценки»¹⁴.

Произведения Лейкина пользовались исключительно большой популярностью в России, «особенно в Петербурге»¹⁵ — столице России. Он привлек внимание городской читательской аудитории, в первую очередь — массового читателя, и завоевал достойную репутацию у русской читающей публики. Ряд литературоведов и историков XX века приводили убедительные доказательства известности и популярности Лейкина. Так, например, А. И. Рейтблат отмечал, что произведения Лейкина в 1879, 1880, 1890, 1891, 1892, 1893 годах входили в список наиболее востребованных произведений¹⁶, и подчеркивал, что Лейкин пользовался «наибольшим спросом в библиотеках для чтения»¹⁷. А. П. Чудаков указывал, что Лейкин был одним из самых известных русских юмористов 70–80-х гг. XIX века¹⁸.

Современники Лейкина относились к писателю и к его произведениям с большим интересом и уважением. Так, например, И. И. Ясинский в своих воспоминаниях рассказывал о случае, который произошел с ним в конце 1870-х гг. при посещении в Петербурге Гостиного двора. Обратив внимание приказчика на то, что прилавок мокрый, он услышал в ответ: «Это господин Лейкин изволили пить чай, так мы из уважения к их посещению не стираем»¹⁹. Далее приказчик говорил о Лейкине: «Прогрессивный писатель, на каламбурном амплу собаку съели,

¹² См.: Катаев В. Б. Лейкин Николай Александрович. С. 310.

¹³ Там же.

¹⁴ Кортаев А. В. Чехов и малая пресса 80-х годов. С. 121.

¹⁵ Введенский А. И. Современные литературные деятели. Николай Александрович Лейкин // Исторический вестник. 1890. № 6. С. 634.

¹⁶ См.: Рейтблат А. И. От Бовы к Бальмонту. Очерки по истории чтения в России во второй половине 19 века. М., 1991. С. 185, 193, 197–198.

¹⁷ Там же. С. 59.

¹⁸ См.: Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. М., 1986. С. 47.

¹⁹ Ясинский И. И. Роман моей жизни: книга воспоминаний. М.; Л., 1926. С. 203–204.

первоклассный сатирик, смело можно аттестовать»²⁰. Б. Б. Глинский отмечал, что многие из произведений Лейкина «требовали все новых повторных изданий, и можно считать без преувеличения, что по количеству потребителей Лейкин на нашем книжном рынке, как автор популярных повестей, всегда стоял одним из первых до самых последних дней его жизни»²¹. Эту точку зрения задолго до некролога Глинского высказывал и А. И. Введенский²².

Лейкин был известен не только в России, но и за границей. Многие из его произведений, в том числе и «те, которые посвящены путешествиям по Европе купеческой четы»²³ были переведены на европейские языки. Так, например, Б. Б. Глинский в своем некрологе о Лейкине подчеркивал, что герои лейкинской юмористической прозы «Наши за границей» — купец Николай Иванович и его супруга, в качестве наиболее популярных героев его очерков получили «широкую известность даже за пределами своего отечества»²⁴.

Талантливый писатель, Лейкин играл важную роль в процессе развития русской литературы и журналистики второй половины XIX века. Л. П. Громов в своей статье «Чехов и “артель” восьмидесятников» указывал, что «физиологические очерки Щеглова о павловской дачной жизни по своему юмористическому содержанию стоят на уровне “Осколочного” юмора Лейкина»²⁵. Очевидно, что в данной характеристике прозы Щеглова имя Лейкина используется как знак высокого художественного мастерства. Подобные свидетельства приводили не только современники Лейкина (А. А. Измайлов ²⁶), но и некоторые литературоведы XX века

²⁰ Там же.

²¹ Глинский Б. Б. Памяти Николая Александровича Лейкина. С. 621.

²² См.: Введенский А. И. Современные литературные деятели. Николай Александрович Лейкин. С. 635.

²³ Глинский Б. Б. Памяти Николая Александровича Лейкина. С. 622.

²⁴ Там же.

²⁵ Громов Л. Чехов и «артель» восьмидесятников // А. П. Чехов: сб. ст. и мат. Ростов-на-Дону, 1959. С. 115.

²⁶ См.: Измайлов А. А. Литературные заметки. Чехов и Лейкин // Новая

(Н. И. Белоцерковская²⁷, В. Б. Катаев²⁸ и мн. др.).

Нельзя не заметить влияние Лейкина на развитие малых прозаических жанров последней четверти XIX века. Созданный им жанр сценки отражал по мнению исследователей «новые художественные веяния»²⁹, возникшие в 1860–1880-е гг. и оказывал большое влияние на «целый пласт литературы 70–90-х годов»³⁰ XIX века, в частности и на «творчество ряда беллетристов — И. А. Вашкова, А. М. Дмитриева, И. И. Мясницкого, А. М. Пазухина, А. А. Плещеева и других»³¹. Способ так называемой «предметной описательности», использованный в сценках писателя, стал исключительно популярным и широко распространенным среди беллетристов и «во всей обширной сценической беллетристике»³².

Лейкин, как известно, сыграл чрезвычайно важную роль в творческом становлении А. П. Чехова. Несмотря на то, что эпистолярное наследие Чехова демонстрирует, что отношения молодого писателя и его «литературного дядьки» со временем менялись, большинство исследователей справедливо подчеркивали, что «нельзя не видеть определенной преемственности»³³ между ранними юмористическими рассказами и сценками Чехова и малой прозой Лейкина.

Характерно, что и сам Чехов признавал эту преемственность. Современник Чехова А. А. Измайлов — автор первой монографии о Чехове — отмечал, что в одном из писем к Лейкину Чехов признавался: «вы, — мой крестный батюшка»³⁴. Не только современники Лейкина, но также литературные критики и — позднее — литературоведы XX века не раз

иллюстрация. 1907. № 16. С. 123.

²⁷ См.: Белоцерковская Н. И. А. П. Чехов в журнале «Осколки»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1974. С. 12.

²⁸ См.: Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. С. 13.

²⁹ Чудаков А. П. Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров) // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М., 2009. С. 368.

³⁰ Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. С. 101–102.

³¹ Катаев В. Б. Лейкин Николай Александрович. С. 309.

³² Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. С. 30.

³³ Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. С. 9.

³⁴ Измайлов А. А. Литературные заметки. Чехов и Лейкин. С. 123.

подчеркивали, что влияние Лейкина на становление писательской манеры молодого писателя трудно переоценить³⁵. Влияние это заключалось не только в «возможности познакомиться с эстетическими принципами Лейкина»³⁶, тематикой его рассказов, персонажами, малой формой произведений³⁷ и «отдельными элементами сценочной поэтики»³⁸, но и в том, что Лейкин как опытный писатель нередко делился с ним идеями, предлагал новые оригинальные начала и концовки³⁹, а также познакомил с творчеством начинающего писателя «более широкую читательскую аудиторию, связал его с литературными кругами»⁴⁰.

Стилистика рассказов, бытовых очерков и комических сценок Лейкина нашла своих последователей не только в массовой юмористике. И. И. Ясинский указывал в качестве одного из достоинств стиля Лейкина-беллетриста на то, что много из «комических словечек прижилось, осталось в русской речи. Такие выражения, как “мое почтение с кисточкой”, “вот тебе и фунт изюма”, и тому подобное были введены им в употребление»⁴¹.

Оценки творчества Лейкина, впрочем, были неоднозначны. Одни его современники и критики относились к нему положительно, а некоторые даже восторженно⁴², другие — отрицательно⁴³.

³⁵ См.: *Долинин А. С.* О Чехове (Путник-созерцатель) // *А. П. Чехов: творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века (1887–1914)*. СПб., 2002. С. 926; *Ясинский И. И.* Роман моей жизни: книга воспоминаний. С. 205; *Мышковская Л.* Чехов и юмористические журналы 80-х годов. С. 20; *Коротаев А. В.* Чехов и малая пресса 80-х годов. С. 133, 120; *Роскин А. И.* Антоша Чехонте. С. 99; *Букчин С. В.* Чеховская «артель» // *Писатели чеховской поры: избранные произведения писателей 80–90-х годов: В 2 т. Т. 1* // сост. и коммент. С. В. Букчина. М., 1982. С. 13; *Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. С. 9, 15, 23.

³⁶ *Чудаков А. П.* Мир Чехова: возникновение и утверждение. С. 102.

³⁷ См.: *Мышковская Л.* Чехов и юмористические журналы 80-х годов. С. 20–21.

³⁸ *Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. С. 21.

³⁹ См.: *Коротаев А. В.* Чехов и малая пресса 80-х годов. С. 132.

⁴⁰ Там же. С. 122.

⁴¹ *Ясинский И. И.* Роман моей жизни: книга воспоминаний. С. 203.

⁴² См.: *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. Т. 9. М., 1970. С. 421; *Соколов А. А.* Из моих воспоминаний // *Московский листок*. 1909. № 17. С. 15; *Ляцкий Е. А.* А. П. Чехов и его рассказы // *А. П. Чехов: творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века (1887–1914)*. СПб., 2002. С. 438; *Окрейц С. С.* Из литературных воспоминаний. С. 402; *Гаршин Е. М.* Критические опыты. СПб., 1888. С. 231; *Введенский А. И.* Современные литературные деятели. Николай Александрович Лейкин. С. 636.

В соответствии с этими полярными оценками, ряд литературоведов XX века (И. И. Сухих⁴⁴, В. Б. Катаев⁴⁵, Н. И. Белоцерковская⁴⁶ и мн. др.) отмечали, что Лейкину должно принадлежать одно из важных мест в русской литературе, несмотря на то, что масштаб его творческой личности несопоставим с масштабом его «литературного крестника» — Чехова.

О важности исследования творчества писателей второго и третьего ряда, в том числе и творчества Лейкина говорили не только писатели⁴⁷, но также критики и литературоведы⁴⁸. Необходимость изучения их творчества для создания научно корректной истории национальной литературы подчеркивали еще формалисты и историки литературы 10-х–20-х гг. XX века⁴⁹. Позднее Д. С. Лихачев справедливо отмечал, что «если без изучения второстепенных и третьестепенных авторов нельзя понять значения крупных, первостепенных»⁵⁰, то в этом случае, «нельзя правильно построить историко-литературную перспективу в широком плане»⁵¹.

В последние десятилетия интерес к писателям второго и третьего ряда постепенно растет. И. Н. Сухих в своей монографии справедливо указывал, что в наше время «литературоведение уделяет все большее внимание

⁴³ См.: *Михайловский Н. К.* Об отцах и детях и о г-не Чехова // А. П. Чехов: творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века (1887–1914). СПб., 2002. С. 84–85; *Измайлов А. А.* Бенедикт Холмской. Отдел рукописей ИРЛИ АН СССР (Пушкинский дом), ф.115, ед. хр. 34, № 27. Цит. по: *Чудаков А. П.* Мир Чехова: возникновение и утверждение. С. 113.

⁴⁴ См.: *Сухих И. И.* Проблемы поэтики Чехова. 2-е изд., доп. СПб., 2007. С. 461, 463; *Сухих И. И.* Сказавшие «Э!». Современники читают Чехова // А. П. Чехов: творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века (1887–1914). СПб., 2002. С. 42.

⁴⁵ См.: *Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. С. 9.

⁴⁶ См.: *Белоцерковская Н. И.* А. П. Чехов в журнале «Осколки». С. 12.

⁴⁷ См.: *Гольденвейзер А. Б.* Вблизи Толстого. М., 1959, С. 86; *Горький М.* Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941. С. 418.

⁴⁸ См.: *Громов Л.* Чехов и «артель» восьмидесятников. С. 157. *Букчин С. В.* Чеховская «артель». С. 6.

⁴⁹ См.: *Шкловский В. Б.* Розанов // Шкловский В. Гамбургский счет: статьи-воспоминания-эссе (1914–1933). М., 1990. С. 120–121; *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История. Литература. Кино. М., 1977. С. 255–269.

⁵⁰ *Лихачев Д. С.* Популяризация или исследование? Полемические заметки о современных литературоведческих проблемах // Литературная газета. 1974. 18 сен. С. 6.

⁵¹ Там же.

писателям второго ряда»⁵².

Лейкин оставил поистине огромное творческое наследие: «36 романов и повестей, 11 пьес, свыше 10 тысяч рассказов, очерков и сценок»⁵³. Однако крайне незначительная часть его произведений была переиздана. Например, лишь несколько его рассказов и сценок в конце XX века были включены в сборники «Спутники Чехова»⁵⁴ и «Писатели чеховской поры»⁵⁵, и тем самым стали доступны современным читателям. К сожалению, исследований, посвященных творчеству Лейкина крайне мало. Преимущественно это статьи в биографических, библиографических и энциклопедических изданиях⁵⁶, предисловия и комментарии в сборниках, посвященных творчеству писателей «чеховской поры»⁵⁷. Существует только одно диссертационное исследование конца XX века, посвященное сценкам и драматическим произведениям Лейкина⁵⁸. До сих пор — насколько нам известно — не подготовлено ни одной монографии о его творчестве.

Неизменно имя Лейкина встречается лишь в общем ряду других авторов второго и третьего ряда в академических историях русской литературы и журналистики⁵⁹, а также в исследованиях о Чехове и русской

⁵² Сухих И. И. Проблемы поэтики Чехова. С. 463.

⁵³ Катаев В. Б. Лейкин Николай Александрович. С. 310.

⁵⁴ См.: Спутники Чехова / под ред. В. Б. Катаева. М., 1982. С. 48–96.

⁵⁵ См.: Писатели чеховской поры: Избранные произведения писателей 80–90-х годов: В 2 т. Т. 1 // сост. и коммент. С. В. Букчина. М., 1982. С. 28–58.

⁵⁶ См.: Катаев В. Б. Лейкин Николай Александрович. С. 308–310; Николаев П. А. Лейкин Н. А. // Русские писатели XIX века. Библиографический словарь: В 2 ч. Ч. 1 / под ред. П. А. Николаева. 2-е изд., дораб. М. 1996. С. 418–420; Прохоров А. М. Лейкин // Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. 2-е изд., доп. М., 1997. С. 633; Большой российский энциклопедический словарь. М., 2006. С. 819.

⁵⁷ См.: Катаев В. Б. Чехов и его литературное окружение (80-е годы XIX века). С. 5–47; Букчин С. В. Чеховская «артель». С. 5–27.

⁵⁸ См.: Шиловских И. С. Жанровое своеобразие прозы и драматургии Н. А. Лейкина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. 1999. С. 1–22.

⁵⁹ См.: Бялый Г. А. Чехов // История русской литературы: В 10 т. Т. 9. Ч. 2. М.; Л., 1956. С. 351; Муратов А. Б. Проза 1880-х годов // История русской литературы: В 4 т. Т. 4. Л., 1983. С. 27–73; История русской журналистики XVIII – XIX веков / под ред. А. В. Западова. М., 1963. С. 494; Евстигнеева Л. А. Сатирические и юмористические журналы // Русская литература и журналистика начала XX века, 1905–1907. М., 1984. С. 295–320.

юмористике⁶⁰. Вопрос о творческой эволюции Лейкина естественно не ставился, как и вопрос о жанровом своеобразии малых форм его прозы последней четверти XIX века, многообразии жанров и структуре отдельных сборников писателя.

В качестве *материала* для настоящего исследования избран сборник Лейкина «Ради потехи» (1879), который был трижды издан при жизни Лейкина и еще раз после его смерти (1910).

Как известно, большинство сборников Лейкина, включающих малые прозаические формы, являются «моножанровыми». Как правило, они включают в себя произведения одного жанра, например, сценки: «Сцены из купеческого быта» (СПб., 1871), «Шуточные сцены» (СПб., 1872), «Неунывающие россияне» (СПб., 1879), «Саврасы без узды» (СПб., 1880), «Караси и шуки» (СПб., 1883), «Голубчики» (СПб., 1889) и др. или рассказы: «Воскресные охотники» (СПб., 1898), «Счастье привалило» (СПб., 1902), «Молодые побеги» (СПб., 1904), «Щенки, ковер и орган» (СПб., 1927) и др.; реже — двух, например, рассказы и сценки или рассказы и очерки: «Апраксинцы. Сцены и очерки» (СПб., 1864), «Веселые рассказы» (СПб., 1874), «Мученики охоты» (СПб., 1880), «Ребятишки» (СПб., 1892), «В деревне и в городе» (СПб., 1899) и др.

Сборник «Ради потехи» — единственный сборник писателя, который демонстрирует максимально жанровое разнообразие. Характерно, что все тексты при этом сгруппированы в разные циклы, каждый из которых объединяет произведения одного жанра. Именно по этой причине сборник «Ради потехи» выбран в качестве *материала* нашего исследования, как

⁶⁰ См.: Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. С. 3–360; Громов Л. Чехов и «артель» восьмидесятников. С. 95–158; Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. С. 9–252; Сухих И. И. Проблемы поэтики Чехова. С. 28–478; Мышковская Л. Чехов и юмористические журналы 80-х годов. С. 17–51; Белоцерковская Н. И. А. П. Чехов в журнале «Осколки»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. С. 7–12; Сухих И. И. Сказавшие «Э!». Современники читают Чехова. С. 7–44; Неведомский М. Без крыльев (А. П. Чехов и его творчество) // А. П. Чехов: творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века (1887–1914). СПб., 2002. С. 786–830; Михайловский Н. К. Об отцах и детях и о г-не Чехова. С. 80–92; Ляцкий Е. А. А. П. Чехов и его рассказы. С. 425–481; Долинин А. С. О Чехове (Путник-созерцатель). С. 923–960.

своего рода «энциклопедия» юмористических жанров, в которых работал Лейкин.

Этот сборник интересен и уникален еще в одном отношении: он включает циклы, получающие как традиционные жанровые обозначения (записки и дневник), так и необычные авторские жанровые наименования (куплеты в прозе) или внелитературные жанры, уже ставшие преимущественно достоянием прошлого (письмовник).

Главным *предметом* исследования является жанровое своеобразие сборника Лейкина «Ради потехи: юмористические шалости пера», которое рассматривается в контексте творчества писателя и русской юмористики 70–90-х годов XIX века.

Цель исследования заключается в том, чтобы рассмотреть жанровую специфику сборника, характер объединения малых жанров русской юмористики в циклы.

Поставленная цель определяет необходимость решения ряда *задач*:

- 1) определить состав и специфику малых прозаических жанров в сборнике Лейкина и исследовать их основные особенности;
- 2) описать персонажную сферу циклов сборника, а также их «вещный мир»;
- 3) рассмотреть жанрово-стилевые особенности циклов сборника;
- 4) проанализировать принципы объединения малых жанров сборника в циклы.

Методологической основой исследования являются историко-литературный, типологический и культурологический методы исследования, взаимодополняющие друг друга.

Научная новизна исследования определяется тем, что, во-первых, Лейкин является одним из малоизученных, даже «забытых» писателей второго ряда; во-вторых, до сих пор еще не проводилось комплексное, систематическое исследование жанрового своеобразия авторских сборников, объединяющих произведения малых форм прозы Лейкина; наконец, в редких

работах, которые посвящены обзору творчества писателя, указанный сборник специально не рассматривался, а чаще — даже не упоминался.

Работа состоит из Введения, двух глав, Заключения, списка цитируемой и использованной литературы.

Во Введении определяется материал, предмет, научная новизна, цель и задачи диссертации.

Первая глава «Юмористические варианты традиционных жанров в сборнике Н. А. Лейкина “Ради потехи”» посвящена специальному рассмотрению традиционных жанров, объединенных в первых трех отдельных циклах сборника; их основных жанровых особенностей, сюжетно-фабульной основы, пространственной организации, персонажного состава, стиля повествования.

Во второй главе «Нетрадиционные и оригинальные жанры в сборнике Н. А. Лейкина “Ради потехи”» рассматриваются три нетрадиционных жанра, объединенные в последних трех отдельных циклах сборника; их признаки композиционного построения, пространственная организация, персонажный состав, особенности монологических и диалогических фрагментов и роль сказовых форм.

В Заключении подводятся итоги исследования и намечаются дальнейшие перспективы изучения творчества писателя.

Глава 1. Трансформация традиционных жанров в сборнике

Н. А. Лейкина «Ради потехи»

Сборник Н. А. Лейкина «Ради потехи» включает в себя шесть разделов, каждый из которых объединяет произведения определенного жанра. В первые три раздела входят тексты с традиционным жанровым обозначением — записки, автобиография и дневник. Эти жанры довольно близки друг другу, так как пришли в литературу из бытовой словесности, и различаются лишь формальными признаками.

«Записки неодушевленных предметов» — первый раздел сборника. В качестве литературного жанра записки, как известно, складываются в конце XVIII — начале XIX веков⁶¹. Исследователи не раз отмечали, что жанр записок преимущественно связан с размышлениями рассказчика о пережитом и с выражением его личного отношения к описываемому⁶². Он характеризуется и тем, что повествование предполагает фрагментарность, причем эти фрагменты формируют образ повествователя и влияют на дальнейшее восприятие событий его жизни. В XIX веке жанр записок пользуется большой популярностью; русской классической литературе известны такие яркие образцы жанра, как «Записки сумасшедшего» (1835) Н. В. Гоголя, «Записки одного молодого человека» (1840–1841) А. И. Герцена, «Записки замоскворецкого жителя» (1847) А. И. Островского, «Записки охотника» (1852) И. С. Тургенева, «Записки маркера» (1853) Л. Н. Толстого, «Записки из подполья» (1864), «Записки из Мертвого дома» (1860–1862), «Записки заметки о летних впечатлениях» (1863) Ф. М. Достоевского и мн. др. В конце 70 — начале 80 годов XIX века в русской юмористической журналистике жанр записок осваивается уже в другом варианте; Лейкин был одним из первых, кто приспособивал этот жанр в коротком, юмористическом, пародийном варианте для тонких юмористических журналов.

⁶¹ См.: А. Н. Записки // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001. С. 276.

⁶² См.: Там же.

В записках первого раздела сборника Лейкина сохраняется основная черта жанра записок — текст построен фрагментарным образом, причем эти фрагменты не связаны единой фабулой. Кроме того, здесь описываются явления разного порядка: факты, чувства и переживания, общие впечатления о людях и т. д. Так, например, в рассказе «Из записок садовой скамейки» описываются, во-первых, события, происходившие на скамейке; во-вторых, переживания самой скамейки как персонифицированного лица, от имени которого ведется повествование; в-третьих, впечатления скамейки о людях: «...как хитрят люди друг перед другом, находясь в положении, подобном моему! Какие комедии разыгрывают они!» (С. 51). Таким образом, рассказ соткан из разрозненных фрагментов. В рассказе задана статическая точка зрения рассказчика в пространстве, обусловленная тем, что повествователем является предмет.

Лейкин развивает этот жанр в юмористическом варианте — более коротком по объему (соотносимым с небольшим юмористическим рассказом).

В заглавии «Записки неодушевленных предметов», с одной стороны, присутствует традиционное жанровое обозначение — записки; с другой — имеется комически избыточная информация, употребляется плеоназм, т. е., сочетаются два слова, имеющие одно и то же значение — «предмет» и «неодушевленный».

Рассказы в этом разделе имеют три вида заглавий: «Записки кого-либо», «Похождения кого-либо» или «Из записок кого-либо», причем в заглавиях авторство текстов приписывается предметам: «Записки рояля», «Записки штопора», «Похождения шампанской бутылки», «Похождения сахарного яйца», «Из записок стального пера», «Из записок садовой скамейки» и т. д.

В этих юмористических записках Лейкин последовательно использует прием остранения. Известно, что этот прием преимущественно используется в народных сказках и баснях, где героями оказываются предметы или

животные. По мысли В. Шмида, именно «под влиянием особенностей жанровых басни и сказки»⁶³ европейские писатели начинают создавать литературные произведения, повествование которых ведется от лица животных или вещей. Среди ярких примеров использования приема остранения В. Шмид называет, в частности, новеллу Сервантеса, где повествование вводится от лица собаки Бергансы⁶⁴.

Подобные примеры находим и в русской литературе последней четверти XIX века. Так, эффект приема остранения В. Шкловский демонстрирует на примере анализа рассказа Л. Н. Толстого «Холстомер» (1886); в частности, он отмечает, что в рассказе повествование «ведется от лица лошади, и вещи остранены не нашим, а лошадиным их восприятием. Вот как она (лошадь Холстомер) восприняла институт собственности. “То, что они говорили о сечении и о христианстве, я хорошо понял, но для меня совершенно было темно тогда, что такое значили слова: своего, его жеребенка, из которых я видел, что люди предполагали какую-то связь между мною и конюшим. <...> Слова “моя лошадь” относились ко мне, живой лошади, и казались мне так же странны, как слова “моя земля”, “мой воздух”, “моя вода”. <...> Люди руководятся в жизни не делами, а словами. Они любят не столько возможность делать или не делать что-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова»⁶⁵.

В записках Лейкина благодаря эффекту остранения формируется особая точка зрения предметов на окружающий мир, в частности, на мир людей. Например, в «Записках рояля» рассказчик попадает в самые разные ситуации, и мир людей оказывается остраненным восприятием рояля. Так, однажды в зал, где стоял рояль, зашли двое молодых людей, один из которых насвистывал итальянские арии. Он взял рояль на прокат, но обманул

⁶³ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 70.

⁶⁴ См.: Там же.

⁶⁵ Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. М., 1983. С. 16.

продавца и перепродал инструмент. Затем к молодым людям пришел иудей, который рассматривал рояль внимательно, и «тыкал пальцами в клавиши, для чего-то даже нюхал и лизал верхнюю доску»⁶⁶. Далее иудей купил его и не разрешил ребятишкам на нем играть. Казалось бы иудею понравился музыкальный инструмент и его звучание, но на самом деле он просто хотел продать рояль как можно дороже и выручить за него больше денег. Далее рассказчик встретился с парой влюбленных, которые собрались бежать из Петербурга. Когда господин искусно играл на рояле, создавалась романтическая любовная атмосфера, однако оказалось, что этот замечательный молодой господин обманул и бросил женщину. В каждой ситуации люди оказываются не такими, какими себе их первоначально представляет рояль. Сначала персонажи производят на рассказчика положительное впечатление, но в итоге оказываются циничными обманщиками. Таким образом, в записках автор преимущественно комически описывает недостатки человека, в особенности привычку обманом добиваться своих корыстных целей. Здесь парадоксальным оказывается, что предметы, как правило, склонны видеть людей лучше, нежели они друг друга.

Прием остранения состоит и в том, что предметы оказываются более «одушевленными», нежели люди. Персонифицированные рассказчики способны чувствовать и переживать то, что происходит вокруг них. Так, в «Записках рояля» рассказчик делится своими мыслями и переживаниями о том, как ему неприятно, когда в него «ударяет музыкальный невежда» (С. 3), или как он радовался, когда на нем играли «умелые руки артиста» (С. 7). В большинстве рассказов герои с грубостью и пренебрежением относятся к вещам. Такое отношение описано в рассказе «Из записок стального пера», где рассказчик вспоминает о своем переживании: «Саврас пьяными каракулями написал расписку, крикнув: “знай наших”! и из всей силы ткнул меня, перо, в недоеденную стерлядь, лежавшую на серебряном блюде.

⁶⁶ Лейкин Н. А. Ради потехи: юмористические шалости пера. СПб., 1879. С. 5. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте (в скобках указана страница)

Ударившись о металл, я тотчас же сломала свой раскеп, и жизнь моя кончилась» (С. 78). Аналогичный пример находим в рассказе «Записки штопора». Штопор делится с читателем тем, как он огорчился после того, как молодой приказчик грубо обошелся с ним: «Он сел на кровать и начал что-то обдумывать, потом схватил меня со стола, засунул в дверную скважину, начал буравит замазку и ...и в конце концов переломил мою спираль около самой ручки. Я погиб! Имей я голос, я, наверное, взял-бы белугой» (С. 16). Таким образом, люди одинаково пренебрежительно относятся и к вещам, и к себе подобным.

Лейкин с помощью приема остранения дает читателю возможность увидеть себя со стороны, тем самым заставляя его обратиться к анализу мотивов собственных поступков. Автор обращается именно к людям такого же типа, который он описывает.

В текстах первого раздела «Записки неодушевленных предметов» подчеркивается близость двух литературных жанров — записок и автобиографии, в частности, экспозиция записок нередко напоминает начало традиционной автобиографии. Так, «Записки штопора» начинаются словами «Родился я “Втуле”. Это я узнал из той надписи, которая вытеснена на моем теле, между спиралью и ручкой. Она гласит: “мастер Горшкоф Втуле”. Тула город русский, а потому и я русский. Отцом моим был, как видите, мастер Горшков, ну а матерью, само собой, железо» (С. 9). Здесь штопор рассказывает о своем происхождении, что характерно именно для автобиографического рассказа. Приведем другой пример. Рассказ «Из записок садовой скамейки» открывается специфической экспозицией, где скамейка считает нужным в первую очередь представиться читателям: «Я столбовая... скамейка. Папенька мой был фонарный столб и занимал когда-то видный пост на набережной Черной речки, <...> Я одна из досок его и теперь состою в должности скамейки в Строгановом саду. Меня поддерживают два обрубка. Один мой муж, другой... друг» (С. 51). Судьба вещей становится близкой и понятной читателю за счет того, что предметы, как и люди, имеют

биографию. Таким образом, элементы автобиографии придают рассказу определенную степень достоверности.

Лейкин сознательно прибегает к художественной условности, делая рассказчиками записок предметы. Так, в рассказе «Записки рублевой бумажки» рублевая купюра сообщает то, чего, казалось бы, знать не может: «...купец вынул меня, сложил пополам и в сообществе трех зелененьких бумажек запихал в конверт. В конверте этом было письмо следующего содержания:

“Господин конвертчик! Вы прислали мне кресло на ваш концерт, хотя я об этом и не просил вас. В концерте вашем я не был, считая лучше и полезнее провести это время в Туляковых банях, <...> возьмите на себя любезность предупредить ваших собратьев по ремеслу, дабы и они не трудились мне присылать билеты на их кошачьи концерты или бенифисы» (С. 18). Автор специально использует прием художественной условности для того, чтобы создать образ купца — это человек, который интересуется исключительно примитивными развлечениями, а не искусством, театром, музыкой и т. д.

Приведем другой пример из того же рассказа. Вот как купюра сообщает о подробностях письма купчихи к рослому брюнету:

«Милый друг Евгеша, о как я плачу без целования твоих прекрасных усов. Ангел мой, <...> я тебя абажаю до слез и посылаю тебе десять рублей на табак и еше цидулку отлюбве моей. <...> со мной может беда какая случится коли ты не прибижишь на крыльях любви к Марье Ивановне где тебя будут ждать друк твой до смерти и без ума Даша. Лети семь часов буду, а ни придешь умру от любве» (С. 23–24).

Образ купчихи раскрывается через ее речевую автохарактеристику в плане фразеологии. По словам Б. А. Успенского, при повествовании рассказчик «может пользоваться чужой речью, ведя повествование не от своего лица, а от лица какого-то фразеологически определенного

рассказчика»⁶⁷, причем он отмечает, что рассказчик может натуралистически воспроизводить речь персонажей, т. е., он «прибегает к точке зрения заведомо внешней по отношению к описываемому лицу»⁶⁸. По его мнению, «натуралистическое воспроизведение внешних особенностей речи нередко используется автором для того, чтобы дать читателю представление об общей манере речи, характерной для описываемого персонажа»⁶⁹. С одной стороны, речь персонажа безграмотная (в плане орфографии, грамматики и синтаксиса); с другой, автор не различает устную и письменную речь — он пишет так, как говорит. Таким образом, Лейкин раскрывает образы персонажей через их своеобразное «саморазоблачение». Иными словами, прямая речь персонажей выступает в функции автохарактеристики.

В комических записках Лейкина, как правило, фабула не совпадает с сюжетом. Так, в «Записках рублевой бумажки» время создания текста записок определено следующим образом: «Пишу эти записки на закате дней моих, в то время, когда уже в конец обтрепалась...» (С. 17). Далее она начинает вспоминать важные события своей жизни: «Помню только одно, что на свет Божий я явилась свеженькая, гладенькая с приятным шелестом, <...> Меня променяли на купоны второго внутреннего выигрышного займа...» (С. 17–18). Приведем другой пример. В рассказе «Похождения шампанской бутылки» первоначально идет речь о настоящем состоянии бутылки: «Увы! Теперь я пуста и бессодержательна как театральные отметки рецензента. <...> Теперь я в виде черепков валяюсь в яме в сообществе апельсиновых корок, яичной скорлупы, стоптанного башмака, отрепанной метлы и прочей дряни» (С. 36). Вслед за этими фразами идет воспоминание о прошлом: «Детство мое тоже изгладилось у меня из памяти. Когда я начала себя понимать, я лежала уже в погребке одного известного французского ресторана, завернутая в синюю бумагу и упакованная в ящик, наполненный

⁶⁷ Успенский Б. А. Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 32.

⁶⁸ Там же. С. 74.

⁶⁹ Там же.

соломой» (С. 36). Таким образом, в записках события, составляющие сюжет, воссозданы Лейкиным не в хронологическом порядке. Это придает запискам фрагментарный, обрывочный вид, что свойственно для записок как особой формы бытового, а затем и перешедшего в литературу способа записи фактов событий и переживаний создателя текста.

Особенности композиции рассказов, объединенных в этом разделе, проявляются и в их концовках, в частности, для записок композиционно важен и характерен открытый финал. Так, «Похождения шампанской бутылки» окончились тем, что «дворник бросил бутылку в мусорскую яму, и ей пришлось ждать пришествия тряпичника» (С. 50), однако читатель так и не узнает, поднял ли его тряпичник. В финале рассказа «Из записок садовой скамейки» читатель так и не знает, что далее произошло со скамейкой после того, как она «отлетела от гвоздей и валялась два дня на траве» (С. 59), что мотивировано отчасти утратой повествователя как автора условных «записок». Лейкин сознательно строит текст таким образом, что учитывается специфичность и ограниченность в плане свободного перемещения и действия рассказчиков записок, которые никак не могут повлиять на исход своей судьбы. Это заставляет читателя задаваться вопросом о том, как развернутся дальнейшие события и чем обернется описываемая ситуация для рассказчика.

Кроме того, такой открытый финал нередко перекликается с началом записок, формируя кольцевую композицию. Так, в начале рассказа «Записки рублевой бумажки» говорится следующее: «Теперь я заклеена мацом, связана в пачку с другими бумажками, заключена в кладовую и осуждена на публичное всеожжение в железной клетке на дворе государственного банка» (С. 17), и заканчивается текст следующим образом: «Оттуда я попала в государственный банк, и вот теперь осуждения на публичное всеожжение. Страшно! Страшно!» (С. 35). Аналогичный композиционный прием используется в рассказе «Похождения шампанской бутылки», который начинается так: «Я убита, уничтожена и как милости жду того момента,

когда мальчишка-тряпичник поднимет мои черепки, опустить их в свой грязный мешок и отнесет на стеклянный завод для возрождения меня к новой жизни» (С. 36) и заканчивается от лица уже не героя-повествователя, а от лица автора как незаинтересованного стороннего наблюдателя: «дворник бросил бутылку в мусорскую яму, и ей пришлось ждать пришествия тряпичника» (С. 50). Таким образом, кольцевая композиция рассказа делает его законченным и единым.

Исследователи проблемы строения нарративного текста отмечают, что в анализе композиции текста важно изучение совпадения или несовпадения точек зрения героев в разных планах (идеологии, фразеологии, психологии и пространственно-временной характеристики)⁷⁰. Так, в данном случае исследуемый раздел имеет определенные композиционные особенности, в том числе в нем демонстрируются разные точки зрения в пространственном плане.

Б. А. Успенский отмечает, что в плане пространственной характеристики позиции рассказчиков и персонажей совпадают в тех случаях, когда рассказчик следует за персонажем, становясь его спутником⁷¹. Такие случаи нередки в записках Лейкина. Так, в рассказе «Записки штопора» штопор как условный рассказчик следует за своими хозяевами: «чиновник запрягал меня в карман и вышел из лавки» (С. 10); «Это был голос купеческого молодца. Горничная вынесла ему штопор» (С. 14); «лакей потащил меня к себе, откупорил бутылку красного вина» (С. 13). Очевидно, что в этих случаях пространственные точки зрения персонажей и рассказчика совпадают. При этом, в связи с «неодушевленностью» условного рассказчика, его место в пространстве зависит от перемещения в пространстве персонажей. Следует отметить, что следование рассказчика за действующими лицами становится основанием для того, чтобы описывать новые места действия и события, происходящие с персонажами — новыми собственниками штопора.

⁷⁰ См.: Там же. С. 81–82.

⁷¹ См.: Там же. С. 81

Так, попав в карман чиновника, штопор описывает события, которые происходят с чиновником. По словам Б. А. Успенского, место рассказчика «может быть прикреплено не к одному какому-то персонажу, а к некоторой компании людей»⁷². Так, оказавшись в столовой дома, штопор рассказывает о происходящем в новом для него месте, где сидят два господ. В нашем случае, позиция штопора совпадает с позицией компании, состоящей из двух господ. Таким образом, благодаря следованию рассказчика за персонажем, возникает возможность быстрого и мотивированного перехода от одной сцены к другой. Кроме того, дается возможность показывать большое количество разнообразных ситуаций в ограниченных рамках рассказа. При этом, в качестве спутника персонажей, а не участника действия, рассказчик дает более объективное и достоверное описание.

При описании персонажей в записках Лейкин пользуется излюбленным им приемом — метонимическим поименованием персонажа, что, как отмечает В. Б. Катаев, характерно преимущественно для лейкинских сценок⁷³. Например, «бородач» (С. 13), «бакенбардист» (С. 13), «учач» (С. 21), «подбитый глаз» (С. 21), «красносизый нос» (С. 34) — все эти поименования связаны с внешностью персонажей. Некоторые отсылают к роду занятий героев: «водевилятник» (С. 25) — автор водевилей, «карточник» (С. 28) — человек, который раздает карты в карточных играх, «концертант» (С. 25) — тот, кто дает концерт, «парильщики» (С. 15) — работник парной бани, который парит моющихся в бане. Помимо этого, Лейкин обращается к лексике, обозначающей профессию или социальное положение персонажей вместо имен и фамилий: купец, купчиха, кухарка, прачка, лавочник, приказчик, горничная, портной, пожарный и т. д.

Как отмечает А. П. Чудаков, жанр сценки, главным представителем которого является Лейкин, характеризуется тем, что в построении текста повествовательная часть играет подчиненную роль по сравнению с

⁷² См.: Там же. С. 82.

⁷³ См.: Катаев В. Б. Чехов и его литературное окружение (80-е годы XIX века). С. 13.

диалогической⁷⁴. Такая черта обнаруживается и в других жанрах, к которым обращается Лейкин. Так в записках писателя рассказчик не всегда ведет повествование от своего лица: в большинстве случаев он лишь воспроизводит диалог персонажей.

В «Записках штопора» рассказчик пишет: «Расплатившись, чиновник запрятал меня в кармане и вышел из лавки» (С. 10). Вслед за этой фразой следует диалог между приказчиком и его другом (Петром Ивановичем):

«— Откуда и куда? — окликал его кто-то.

— Да вот бегу кой-что для праздника закупать, ответил он, остановившись. <...>

— Доброе дело, доброе дело. Вчера жалованиье-то получили?

— Вчера. Прощай! Тороплюсь! Надо еще местов в пять зайти, придти домой да отправиться с женой ко всенощной. <...>

— А не зайдём в трактирчик колдыбнуть по баночке? Столько времени не видались!

— Некогда, некогда, Петр Иванович!... В семь местов... Долг еще надо отдать в мясную...» (С. 10).

То, что происходит между персонажами, обнаруживается через диалог, а не через косвенную речь рассказчика. При этом рассказчик не дает свою оценку поведению персонажей. После короткой ремарки диалог продолжается:

«Приятель зашли в трактир и выпили у буфета по рюмочке. Петр Иванович угощал. Чиновник счел за нужное ответить ему тем-же. Повторили.

— Ба! Да ведь ты меня с новорожденным еще не поздравлял! — воскликнул Петр Иванович. — У меня на прошлой неделе жена родила. Дайте-ка нам графинчик!

— Не могу, друг любезный, в десять местов надо, а жена ждет ко всенощной... Ах как прелестно эти монази поют! Прощай!

⁷⁴ См.: Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 30.

— Садись! Успеешь еще! Ведь закупки все в одних местах будешь делать?

— Разве на минуточку. Да кстати уже и селяночку на скорую руку съесть. <...>

— Два стакана пуншу, да по-крепче! — крикнул Петр Иваныч.

— Что пунш! Выпьем шампанеи бутылочку. Уж кутить, так кутить. — отвечал мой хозяин...» (С. 10–12).

В этом рассказе, посредством уговоров друга приказчик многократно откладывает закупку нужных вещей для праздника Рождества и идет пить херес, пунш, шампанское и т. д. В конце концов он напивается и ничего нужного, кроме штопора, не покупает. Диалоги позволяют наблюдать поведение людей в их повседневной жизни, в их взаимодействии друг с другом. По сравнению с пересказом содержания разговоров повествователем, прямая речь позволяет передать ситуацию такой, как она есть, оставляя на суд читателя все мотивы и решения ее участников, а также последствия этих решений. В этом смысле, форма диалога обладает более объективным и непредвзятым характером.

В записках соединяются самые разные стилевые пласты. С помощью использования макаронической речи создается юмористический эффект.

Во-первых, в записках соединена в одном предложении лексика двух пластов — иностранные слова и русский язык. Так, в рассказе «Записки рублевой бумажки» интересна следующая фраза: «Впрочем, wollen Sie, так wollen Sie, а не wollen Sie, так, как хотите» (С. 22). Здесь «wollen Sie» — немецкий язык. С одной стороны, «усач» по-немецки разговаривает с женщиной, которая совсем не знает немецкий язык. С другой стороны, «усач» знает лишь несколько немецких слов и пробует использовать их в разговоре для того, чтобы продемонстрировать свою эрудицию. За счет соединения русского и немецкого языка достигается комический эффект.

Во-вторых, в рассказах совмещается бытовой разговорный язык и лексика высокого стиля. Так, в рассказе «Из записок садовой скамейки»

говорится: «Скажу одно: битвы при Ватерлоо и при Аустерлице не были ужаснее этой битвы!» (С. 59). Битва при Ватерлоо — сражение наполеоновской армии против армий Веллингтона и Блюхера. Битва при Аустерлице — сражение армии Наполеона против армий «Третьей антифранцузской коалиции». Юмористический эффект создается за счет гиперболического сравнения: рассказчик сравнивает драку в бытовой жизни с серьезными битвами в истории, и странно соединяет их в одном предложении.

В-третьих, комизм создается за счет того, что речь персонажа строится в форме фонетического письма. Так, «Записки штопора» начинаются со следующих слов: «Родился я “Втуле”. Это я узнал из той надписи, которая на моем теле, между спиралью и ручкой. Она гласит: “мастер Горшкоф Втуле”» (С. 9). Здесь составное слово «Втуле» состоит из двух частей — предлог «В» и имя существительное «Тула». В рассказе «Записки рояля» любопытна следующая цитата: «Молодые люди распрощались с хозяином, а к вечеру я был перенесен на Пески, в “комнаты снебелью”» (С. 5). Здесь имеются в виду «комнаты с мебелью», т. е., так называемые меблированные комнаты. В примерах нарушено правдоподобие комическом образом. Автор уподобляет предметы малообразованным людям, которые слышат новые и непонятные слова в первый раз, но уже пробуют употребить в их разговоре.

В-четвертых, существует формульность для разных жанров. Например, в рассказе «Записок рояля» рояль вспоминает свое появление на свет: «Мне очень памятен тот день, в который я вышел из-под родительского крова и начал свой тернистый жизненный путь. Я стоял в зале моего отца рядом с моими братьями...» (С. 3). Здесь рассказчик использует литературное клише, которое достаточно комично выглядит, поскольку используется по отношению к описанию быта.

Таким образом, Лейкин соединяет лексику разных стилей с целью создания юмористического эффекта, и одновременно раскрытия комического

образа человека. Автор иронизирует над людьми, которые притворяются образованными, хвастаясь своими знаниями, культурным воспитанием.

В русской литературе последней четверти XIX века постепенно роман, как правило, вытесняется группой малых жанров. Их господство обусловлено социальными и экономическими изменениями в жизни России, для отражения которых «малые жанры оказывались наиболее значимы своей мобильностью и возможностью локального охвата явлениями современной действительности»⁷⁵. При этом она указывает, что «прозаическая пародия становится в эту эпоху не только несколько преобладающей по сравнению со стихотворной и драматической, но и значительно более разнообразной и сложной»⁷⁶. Следует отметить, что жанр юмористических записок в качестве пародии на традиционные записки, и одновременно как один из популярных малых жанров приобретает свои характерные особенности. С одной стороны, записки становятся меньше по объему, так как чаще их публиковали в периодике и юмористических приложениях к периодическим изданиям; с другой стороны, они подчеркнута комичны и нередко пародийны. Жанр записок использует не только Лейкин, но и его современники, которые публикуют свои произведения в юмористических журналах и газетах. Можно сказать, что большинство современников писателя пишут юмористические записки, ориентируясь именно на Лейкина. Так, например, в 1886 году В. В. Билибин публикует свой юмористический рассказ «Записки сумасшедшего писателя», где комически изображает образ писателя, который, не находя достойного объекта для критики и обличения в своем окружении, обращает внимание на природу, в частности, на животных, растения или даже на природную стихию. В этом рассказе юмор проявлен через монолог героя, где он ищет разнообразные странные поводы для разбора недостатков природы: «Обличил луну. <...> Я ей поставил на вид, что, во-первых, у нее нет паспорта; во-вторых, что она не спит по ночам; в-

⁷⁵ *Хворостьянова Е. В.* Русская литературная пародия 80-х – начала 90-х годов XIX века: дис. ... канд. филол. наук. Л., 1987. С. 87.

⁷⁶ Там же. С. 81.

третьих, что она иногда делает такие рожи, будто смеется над происходящим на земле; и в-четвертых, что на ней музыка не играет для увеселения публики патриотического марша “Гром победы раздавайся”. <...> Продернул свинью. В стихах. В сущности, свинью мне было немножко жаль продергивать. <...> Но ведь я обличительный писатель! Надо же иметь немножко гражданского мужества!»⁷⁷. Кроме этого, в русской юмористике 1880–90-х годов публикуется множество рассказов подобного рода: «Из записок служащего человека» (1885) Ал. П. Чехова, «Что лучше? (Праздные рассуждения штык-юнкера Крокодилова)» (1883), «К характеристике народов (Из записок одного наивного члена Русского географического общества)» (1884), «Служебные пометки» (1884), «Филологические заметки» (1884), «Праздничные (Из записок провинциального хапуги)» (1885), «К свадебному сезону (Из записной книжки комиссионера)» (1885), «Из записной книжки старого педагога» (1892) А. П. Чехова, «Записки старого студента» (1889) И. Н. Потапенко, «Из записок иностранца о России» (1901) В. В. Билибина, «Из записок Поприщина» (1887) и т. д. Нужно отметить, что эти юмористические записки строятся именно по лейкинскому принципу — текст построен фрагментарным образом. Например, рассказ А. П. Чехова «К характеристике народов (Из записок одного наивного члена Русского географического общества)» (1884) так начинается: «Французы замечательны своим легкомыслием. Они читают нескромные романы, женятся без позволения родителей, не слушаются дворников, не уважают старших и даже не читают “Московских ведомостей”»⁷⁸. Здесь рассказчик решает изложить свое мнение о том, кто такие французы. А во втором абзаце записки пишет рассказчик уже о шведах: «Шведы воевали с Петром Великим и дали нашему соотечественнику Лапшину идею шведских спичек, но не научили его, как

⁷⁷ Билибин В. В. Записки сумасшедшего писателя // Спутники Чехова. С. 108–109.

⁷⁸ Чехов А. П. К характеристике народов (Из записок одного наивного члена Русского географического общества) // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 3. М., 1975. С. 113.

делать эти спички легко зажигающимися и годными для употребления»⁷⁹. Таким образом, все соображения рассказчика, которые он подчеркнул из слухов, сплетен, желтых газет, совершенно отдельны и не связаны единой фабулой.

Итак, при всем разнообразии рассказчиков все записки в первом разделе, по существу, объединяет одна общая идея: предметы оказываются более «одушевленно-одухотворенными», чем люди, с которыми они сталкиваются. Помимо этого, мир людей и мир вещей открываются с разных точек зрения, представленных предметами, выступающими условными повествователями.

Второй раздел сборника составляет лишь один, но довольно объемный рассказ — «Автобиография серого кота». Как отмечают исследователи, сам жанр автобиографии характеризуется тем, что представляет собой рассказ о собственной жизни повествователя, о его чувствах и переживаниях⁸⁰. Помимо этого, для жанра автобиографии характерны особый тип времени, охватывающий определенный биографический период⁸¹, «специфически построенный образ человека, проходящего свой жизненный путь»⁸²; четкая фактография — «указание основных дат, перечисление наиболее важных событий жизни, упоминание имен реальных людей»⁸³, а также стремление к осмыслению прошедшей жизни как целого⁸⁴. Кроме того, события в автобиографии отбираются неслучайно: они предназначены для подтверждения мнения о самом себе и / или переосмысления своей жизни⁸⁵.

Как отмечает Г. И. Романова, в русской литературе жанр

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ См.: *Елизаветина Г. Г.* Становление жанров автобиографии и мемуаров // Русский и западноевропейский классицизм. Проза. М., 1982. С. 243.

⁸¹ См.: *Романова Г. И.* Автобиография // Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 15.

⁸² *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 281.

⁸³ *Романова Г. И.* Автобиография. С. 15.

⁸⁴ См.: *Милъчина В. А.* Автобиография // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 12.

⁸⁵ См.: *Елизаветина Г. Г.* Становление жанров автобиографии и мемуаров. С. 243.

автобиографии складывается в XVIII веке в связи с «углублением психологизма в изображении человека, со стремлением осмыслить его место и роль в мире и истории»⁸⁶. При этом, уже в XVIII веке он становится популярным и занимает важное место в русской литературе⁸⁷. В конце XVIII — начале XIX века автобиография активно развивается по мере распространения сентиментализма в литературе⁸⁸. На протяжении XIX века интерес к жанру автобиографии не снижается, а также возникают такие образцы жанра, как «Автобиография» (1830) А. Т. Болотова, «Автобиография» (1841) Н. И. Надеждина, «Автобиография, написанная А. П. Ермоловым в 1858 г.» (1858) А. П. Ермолова, «Автобиография» (1859) П. И. Мельникова-Печерского, «Автобиография» (1859) А. В. Дружинина, «Автобиография» (1861) Н. А. Дуровой и мн. др.

В отличие от этих автобиографий, Лейкин использует жанр в трансформированном коротком юмористическом варианте.

Между тем в «Автобиографии серого кота» сохраняются отчетливые признаки жанра автобиографии. Так, в частности, рассказ охватывает определенный временной отрезок жизни рассказчика (кота) — с момента, когда он родился на чердаке, до того, как ему исполнилось шестнадцать лет: «Родился я и впервые увидел свет...» (С. 89); «Когда мы начали подрастать...» (С. 90); «Мне уже шестнадцать лет...» (С. 88). Во-вторых, здесь, как и во всех традиционных автобиографиях, указывается возраст повествователя: «Мне шестнадцать лет» (С. 89). В-третьих, здесь описаны семейные обстоятельства и история происхождения рассказчика: «Матушка моя была из хорошего и богатого дома княжен Завихраевых, воспитанница двух старых дев. Она жила в роскоши, спала на бархате, <...> влюбилась в простого черного странствующего кота-певца. <...> Нас родилось шестеро: трое черных — в отца, двое серых — в мать и один белый. Мы жили в бедности. Отец довольно редко навещал нас, <...> Живя на чердаке в уединении, мы были

⁸⁶ Романова Г. И. Автобиография. С. 16.

⁸⁷ См.: Елизаветина Г. Г. Становление жанров автобиографии и мемуаров. С. 236.

⁸⁸ См.: Там же. С. 262.

дики и боялись людей...» (С. 89–90). Наконец, серый кот оказывается не столько свидетелем событий, сколько их участником, даже главным действующим лицом.

Несмотря на наличие в «Автобиографии серого кота» общих для жанра автобиографии черт, этот текст отличается рядом особенностей.

Лейкин вновь использует в этом рассказе прием остранения, который состоит в том, что рассказ ведется от лица серого кота, и окружающий мир остранен его восприятием. Например, относительно самого себя, кот так оценивает директоров в банке или компании: «мне не приходила и мысль о краже. В этом случае мы, коты, гораздо совестливее людей. Возьмите вы теперь директора какого-нибудь банка или акционерной компании; уж, кажется, сыт по горло, богат, получает десятки тысяч за такую-же службу, как и мы, коты, а все при удобном случае нарывает запустить в кассу лапу» (С. 94). Через восприятие кота читатели увидят себя со стороны в том виде, в каком они предстают в глазах другого.

Эффект приема остранения обнаруживается и в том, что кот наделен человеческими качествами — он способен чувствовать и любить. Так, кот ценит истинную любовь и мечтает о ней. В автобиографии он рассказывает о своей любви к белой кошке: «...вышла белая кошка необычной красоты, остановилась, <...> Я вздрогнул и выпучил глаза. Это поистине была сама графиня. Бьюсь об заклад, что дамы и в особенности француженки у наших кошек научились так канальски красиво вилять своими хвостами-шлейфами и грациозно отбрасывать их назад. <...> О, радость, она отвечала мне. Голоса наши слились в дуэт. Мы пели долго и ждали только удобного момента, чтобы слиться в единый долгий, долгий поцелуй, по выражению романистов...» (С. 97–98). Кот способен и на другие «человеческие» чувства. Так, он рассказывает о том, как ему было обидно, когда «мясник-кошатник» грубо обращался с ним: «но сделалось еще обиднее, когда мясник запрятал меня в мешок и обвязал веревкой. Я не выдержал, зашипел, замыкал, но потом горько заплакал. И было отчего. Задние ноги мои были пригнуты к

голове и мяли мои роскошные усы, которым позавидовал бы любой кавалерист; хвост был согнут в три погибели. Мало того, мясник положил меня в свои салазки и в этом виде я странствовал с ним часа два от лавки к лавке, куда он разводил печенку для таких же котов, как и я» (С. 93). Обычно люди с грубостью относятся к коту, но они также грубо обращаются и друг с другом. Таким образом, посредством выражения «очеловеченных» чувств кота автор описывает истинно человеческие чувства: во взаимоотношениях между котами или человеком и котом воплощается жизнь людей и их отношения между собой. Благодаря этому читатели воспринимают происходящее в рассказе как то, что могло бы произойти, да и происходит в их обыденной жизни.

В этом рассказе обнаруживается родство двух жанров — автобиографии и мемуаров. Так, кот вспоминает свою жизнь с того момента, когда он родился. Далее по мере своего взросления кот попадает в разные места (дом прачки, кабак, колониальную лавку и т. д.), встречается с разными хозяевами (прачкой, мясником-кошатником, кухаркой и др.), а также сталкивается с разными ситуациями. Такая композиция напоминает структуру мемуарных рассказов, для которых характерна форма воспоминания, причем не только самих фактов, но и переживаний, связанных с различными жизненными событиями.

В автобиографии сюжет и фабула — в полном соответствии с законами жанра — не совпадают. Так, сначала кот рассказывает о своем состоянии, душевных переживаниях и условиях жизни в то время, когда ему уже исполнилось шестнадцать лет: «я оглох, притупил зрение, потерял чутье и из настоящего серого кота с тигровыми полосами превратился в желто-бурого. <...> уши мои обгрызаны в борьбе за существование, а правый бок, ошпаренный злодеем-поваром, походит на ту хорошо выделанную русскую кожу...» (С. 88). Далее он вспоминает свою жизнь, начиная с рождения на чердаке большого дома: «Родился я и впервые увидел свет на чердаке большого каменного пятиэтажного дома» (С. 89). Рассказ ведется не в

хронологическом порядке, последовательность действий нарушена, что имитирует реальное устройство памяти, когда субъект вспоминает события своей жизни отрывочно, опираясь не на порядок следования событий во времени, а на их субъективную значимость и ценность для героя-повествователя. При подробном описании нынешнего состояния, оставляющего желать лучшего, рассказчик делает отступление в прошлое, связанное со счастливыми временами: «А ведь когда-то я блистал и наевшись до-отвалу печенки, беззаботно дремал, сидя на бочках с кофеем в богатой колониальной лавке. Мягкую шерсть мою гладили и украшенная бриллиантовым перстнем рука жирного хозяина, и обтянутая лайковой перчаткой ручка хорошенькой покупательницы» (С. 89). Это позволяет сформировать ярко выраженный контраст между прошлым и настоящим, будто между двумя разными жизнями и вызвать у читателя чувство сопереживания и интерес к развязке произведения. Нужно отметить, что описание о нынешнем состоянии героя-повествователя занимает немалый объем, причем уже на закате жизни кот описывает наиболее значительные этапы из своего прошлого, сравнивая их между собой. Он как будто переживает их заново и испытывает чувство грусти и ностальгии о счастливых временах. Таким образом, у читателя создается чувство напряженного ожидания, которое вызывает у него желание продолжать чтение рассказа дальше.

Для композиции автобиографии характерен обрыв повествования в середине действия, что, по словам И. С. Шиловских, характерно для сценок Лейкина⁸⁹. Например, кот рассказывает о том, что он познакомился с прелестной кошкой: «Она была черна, как уголь, и лишь на востренькой мордочке имела беленькую отметку; шерсть ее была глянцеви́та, как атлас, в музыкальном отношении она могла заткнуть за пояс самого Цезаря Кюи, в поэзии...» (С. 106), но то, что происходит дальше между этими двумя

⁸⁹ *Шиловских И. С. Жанровое своеобразие прозы и драматургии Н. А. Лейкина / Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. С. 10.*

героями, не сообщается. Читатель вправе самостоятельно закончить эту историю, выбрав либо счастливый финал, либо романтично-грустный.

В автобиографии кота главным персонажем является серый кот, и в то же время кот выступает в роли рассказчика. Поэтому закономерно, что позиции рассказчика и персонажа совпадают в пространственном плане. Однако, в этом рассказе присутствуют и другие действующие лица. Мы остановимся на тех случаях, когда объектами описания являются городские жители. Так, в рассказе совпадают точки зрения рассказчика и персонажей в пространственном плане в том случае, если рассказчик оказывается попутчиком персонажей. Следуя за прачкой, кот оказывается на новой квартире, и он начинает вести свой рассказ о хозяйке этой квартиры и ее муже: «однажды по утру, восстав от сна, он стал требовать у жены гривенник на похмелье. Жена, как водится, не давала. Он принялся ругаться, но та была непоколебима. За сапогом следовали сапожная колодка, полено, уютюг» (С. 91). В итоге, схватив кота, муж направляется в кабак, где разворачивается следующая сцена:

«— А, Митрофан Иваныч! Наконец-то! — воскликнул он. — Желаем здравствовать! Ну, что-ж, какой посудой благословляться будете?

— Ставь полштоф!

— Деньги.

— Денег нет, но за то есть штука почище денег. Во!

Митрофан Иваныч вытащил из-под передника меня и показал публике» (С. 92).

В этих примерах позиция рассказчика совпадает с позицией действующих лиц и зависит от нее. Так, следуя за персонажами, рассказчик может объективно и точно описывать различные ситуации, происходящие с ними. Следует отметить, что в автобиографии кота следование за действующим лицом — необходимое условие перехода от одной сцены к другой.

Мы рассматривали случаи, когда позиция рассказчика совпадает с

пространственной позицией отдельных персонажей или группы лиц. Нужно отметить, что в автобиографии кота бывает и случай, когда подобного совпадения нет. Так, во время прогулки на крыше кот описывает жизнь на дворе: «между тем на дворе кипела жизнь. Суетились дворники и водовозы, ревел мальчишка портной, разбивший четвертную бутылку с квасом, мастера вели домой из кабака своего пьяного товарища, лакей, сидя у окна, наводил зеркало на горничную, играла шарманка, здоровенный малый кувыркался и ставил себе на нос дугу, ругались прачки и т. д.» (С. 97). В этом случае, происходит широкий охват всей сцены на дворе. Такая точка зрения называется «птичьим полетом», о которой Б. А. Успенский говорит в своей монографии «Поэтика композиции»⁹⁰. В нашем тексте рассказчик занимает пространственно определенное место — крышу — которое позволяет ему описывать события независимо от любого другого действующего лица. Таким образом, за счет точки зрения с «птичьего полета» формируется панорамный вид на происходящее, благодаря которому читатель видит общую ситуацию. Здесь нет главных героев, основной акцент делается на обстановку и обстоятельства развивающихся событий.

Важная особенность поэтики данной автобиографии заключается в его стилистике.

Во-первых, использована в тексте макароническая речь. В предложениях не стыкуются иностранные выражения с темой разговора или предметом разговора. Так, рассказчик употребляет иноязычную лексику: «...где я отводил душу — это внутри гостиного двора, около ресторана — куда ходил на импровизованную помойную яму позабавиться после сытого обеда, как говорится, pour la bonne bouche кусочком рыбьей требухи, внутренностями цыпленка и т. п.» (С. 104). В этом случае, комически сталкиваются вещи, которые нельзя друг с другом связать. Здесь «кусочек рыбьей требухи», «внутренности цыпленка» — самые дешевые блюда, по отношению к которым французское название блюда не принято употреблять.

⁹⁰ См.: Успенский Б. А. Поэтика композиции. С. 88.

Во-вторых, сочетаются в тексте общелитературные слова и неправильно понятая лексика: «...увидел свет на чердаке большого каменного пятиэтажного дома, а потому бесспорно могу называться “высокородием”» (С. 89). Слово «высокородие» обозначает почтительное обращение к чиновникам пятого класса, т. е., к статским советникам. Здесь комический эффект создается за счет неверной трактовки и употребления слова «высокородие».

В-третьих, в рассказе соединяется лексика высокого стиля и общеупотребительная лексика. Например, рассказчик описывает свое тяжелое состояние таким образом: «И в этом-то виде, не имея постоянного крова, я принужден снискивать себе пропитание. <...> Мне шестнадцать лет, я дряхл, изранен на поле брани с врагами...» (С. 88–89). Здесь комизм состоит в том, что сталкиваются в одном предложении слова из разных стилистических слоев. В отношении бытовых вещей рассказчик использует лексику высокого стиля — «кров», «снискивать» и «брань».

Таким образом, за счет использования макаронической речи в тексте создается юмористический эффект. Автор высмеивает языковую некомпетентность персонажей.

Итак, главная идея, воплощенная в автобиографии, заключается в том, что мир людей раскрывается с точки зрения кота — условного рассказчика. Кроме того, во взаимоотношениях между котами воплощаются в какой-то степени отношения между людьми; то, что испытывает кот, переживает и человек, в частности, несправедливость в обществе.

Третий раздел сборника получает такое же неожиданное поименование, как и первый — «Дневники одушевленных предметов».

Дневник, рассмотренный как жанр бытовой словесности, как правило, пишется от первого лица «в виде повседневных, <...> датированных записей»⁹¹. Помимо указанного отличительного признака для жанра дневника характерен еще ряд особенностей, главные из которых состоят в

⁹¹ Шикин В. Н. Дневник // Литературный энциклопедический словарь. С. 98.

том, что, во-первых, дневник повествует о «реально имевших место в прошлом событиях внешней и внутренней жизни»⁹², в том числе и о размышлениях над своим ближайшим окружением, мнении о других и о самом себе⁹³. Во-вторых, в дневнике отсутствует единый авторский замысел написать целостный и связный текст⁹⁴. В-третьих, адресат и адресант совпадают в одном лице, и потому в дневнике отсутствует функциональный повествователь⁹⁵.

В отличие от бытового дневника, который «пишется для себя и не рассчитан на публичное восприятие»⁹⁶, в дневнике как литературном жанре, отмечает А. Зализняк, имеется не только необычный непосредственный адресат — сам автор дневника, но и косвенный или потенциальный адресат — определенный круг читателей или участники описываемого события, в частности, «узкий семейный или дружеский круг — или даже конкретный человек, кто-то из родных или близких автора»⁹⁷.

В качестве формы повествования дневник распространяется в русской литературе в конце XVIII века в связи с возникновением сентиментализма⁹⁸. В XIX веке форма дневника, по словам М. О. Чудаковой, особенно востребована для «углубленного исследования характера “рефлектирующего” героя»⁹⁹. В форме дневника создаются не только отдельные части произведений (тетрадь Ипполита в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» (1867), часть в «Соборях» (1872) Н. С. Лескова — «Демикатоновая книга» и т. д.¹⁰⁰), но и целые произведения («Дневник лишнего человека» (1849) И. С. Тургенева, «Дневник

⁹² Жожикашвили С. В. Дневник // Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 233.

⁹³ См.: Шикин В. Н. Дневник. С. 98.

⁹⁴ См.: Зализняк А. Дневник: к определению жанра // Новое литературное обозрение. 2010. №106. С. 173.

⁹⁵ Там же.

⁹⁶ Шикин В. Н. Дневник. С. 98.

⁹⁷ Зализняк А. Дневник: к определению жанра. С. 166.

⁹⁸ См.: Шикин В. Н. Дневник. С. 98.

⁹⁹ Чудакова М. О. Дневник // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 2 / гл. ред. А. А. Сурков. М., 1964. С. 707.

¹⁰⁰ См.: Там же. 708.

семинариста» (1858) И. С. Никитина, «Дневник провинциала в Петербурге» (1872) М. Е. Салтыкова-Щедрина)¹⁰¹.

В 70-х гг. XIX века появляется «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского, который, по мысли М. О. Чудаковой, «подтверждает, что вполне сложилась и стала общепризнанной дневниковая форма литературных произведений, обладающая необычайно широкими композиционным и жанровыми возможностями»¹⁰².

В рассказах этого раздела сохраняются основные черты бытового словесного жанра дневника. Так, во-первых, отчетливый признак этих рассказов — дата записи. Временной интервал между записями, как правило, короткий: в большинстве случаев он составляет день-два или несколько недель. Так, например, в рассказе «Из дневника купеческой жены» записи сделаны «1 октября», «2 октября», «3 октября», «4 октября» (С. 113). В рассказе «Из дневника лавочного торговца» — «1 ноября», «5 ноября», «10 ноября», «15 ноября» (С. 109–110). В рассказе «Из дневника клубского “мушкаря”» отмечены «23 ноября», «24 января», «27 января», «1 февраля» (С. 127). Здесь везде небольшой промежуток, небольшой интервал между записями. Во-вторых, в рассказах описывается то, с чем сталкивается человек, что его лично затрагивает. Например, в рассказе «Из дневника купеческой жены» описываются одни и те же события из скучной жизни купеческой жены. Она все время проводит дома и выходит только по праздникам и по банным дням. В ее жизни нет никаких интересов, и она не пытается ничего изменить несмотря на то, что постоянно не довольна своей жизнью. Лейкин изображает человека, который не только не хочет менять свою жизнь, но и не способен наслаждаться ею, и столь же бесчувственно относится к окружающим.

Лейкин развивает этот жанр в юмористическом варианте, а также

¹⁰¹ См.: Шикин В. Н. Дневник. С. 98; Егоров О. Г. Жанр дневника в русской литературе XIX века // Егоров О. Г. Русская литература за сто лет (1800–1900гг.): Идеи. Образы. Открытия. М., 2012. С. 233.

¹⁰² Чудакова М. О. Дневник. С. 708.

отчасти пародирует его.

Стоит обратить внимание на заглавие цикла. Так, в заглавии «Дневники одушевленных предметов», с одной стороны, присутствует традиционное жанровое обозначение — дневник; с другой стороны, это заглавие носит оксюморонный характер, т. к. здесь сочетаются два слова с взаимоисключающими значениями — слово «предмет» и «одушевленный». Одновременно это словосочетание выступает в качестве оценочной характеристики персонажей (условных авторов дневников).

Названия дневников можно разделить на два типа: «Из дневника кого-либо» и цикл «Краткий роман». При этом семь из рассказов указывают на принадлежность автора к определенному социальному сословию: «Из дневника лавочного торговца», «Из дневника купеческой жены», «Из дневника купеческого сына», «Из дневника концертанта», «Из дневника раннего дачника», «Из дневника клубского “мушкаря”», «Из дневника говельщика».

Этот раздел характеризуется тем, что каждый рассказ строится на основе одной событийной линии, где в качестве сюжета выдвигается конкретная жизненная ситуация. Дневник предполагает, как правило, не развитый сюжет, а отдельные записи. Но Лейкин выстраивает дневник, превращая его в сюжетный жанр, и потому мы можем проследить по этим записям точечную фабулу, т. е., основной событийный ряд. Так, например, в рассказе «Из дневника купеческого сына» линия развития событий строится вокруг классического сюжета: родители хотят устроить семейную жизнь сына и получить больше денег от будущей богатой невесты, и одновременно избавить сына от рекрутской повинности. После продолжительных поисков невесты сын наконец женится на девушке, за которой «три лавки в Никольском рынке, десять чистагану, бриллиантовая нитка, черно-бурый лисий салоп, самоигральные фортепианы и золотая двух-спальная кровать» (С. 118). С одной стороны, герой не хочет жениться, на этом настаивают его родители: «Женюсь! Каково! В десять дней скрутили!» (С. 119); с другой

стороны, купеческий сын — это человек, который не желает делать вообще ничего, у него нет никаких целей в жизни, поэтому его судьбу и решают родители. Таким образом, в отличие от жанра записок, в данном случае описывается цельная история, благодаря которой, персонаж раскрывается наиболее полным образом, и читатель может оценить его характер, опираясь на его поступки и речевую автохарактеристику.

Кроме того, в данный раздел включены рассказы, где используется кумулятивный принцип построения сюжета, который В. Я. Пропп обнаруживал еще в фольклорном жанре сказки. Так, в частности, он писал, что «основной художественный прием этих сказок состоит в каком-либо многократном повторении одних и тех же действия или элементов, пока созданная таким образом цепь не порывается или же не расплетается в обратном порядке»¹⁰³. Этот кумулятивный принцип композиционного строения развертывается и в Лейкиных рассказах. Следует отметить, что такой принцип получил достаточно широкое распространение в русской литературе, в том числе и у последователей Лейкина. Так, в частности, И. Н. Сухих в монографии, анализируя рассказы Чехова, отмечает, что «и таких сюжетов, строящихся на многократном повторении, варьировании одной и той же ситуации, завершающейся неожиданной концовкой, у Чехова 1880-х годов множество. Это комические “Произведение искусства”, “Смерть чиновника”, “Надлежащие меры”, “Налим”, “Из огня да в полымя”, “Хамелеон”, “Двадцать шесть”, “Ну, публика!”, и трагические “Тоска” и “Актерская гибель”»¹⁰⁴. У Лейкина данные сюжеты используются в дневниках. Так, в рассказе «Из дневника купеческой жены» многократно повторяются одни и те же события: каждый день жене нечего делать, кроме как есть и спать, а муж постоянно пьяный. В результате многократного повтора описания повседневности купчихи создаются яркие образы жизни купеческой семьи. Таким образом, повторение ситуаций, действий или

¹⁰³ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 243.

¹⁰⁴ Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. С. 95.

элементов способствует созданию и раскрытию образа персонажей, а также формированию более сильного впечатления о действующих лицах у читателя.

Лейкин уделяет большое внимание эмоционально-смысловым акцентам. В этом разделе одни рассказы носят трагикомический характер, а другие — чисто комический. В рассказе «Из дневника лавочного торговца» торговец много раз говорит, что нужно своему лавочному мальчишке, его крестнику, шубу послать, но каждый раз он находит повод эту покупку отложить: сначала он купил жене салоп, и денег для шубы недостаточно; затем он зашел в трактир, пил, ел, и денег на шубу вновь не хватило; он был в театре с женой, и денег на шубу снова нет и т. п. Заканчивается повествование тем, что в преддверии зимы его крестник Васютка все-таки простужается и умирает в больнице. Таким образом, тема этого рассказа углублена: сочувствие возникает не только к лавочнику Васютке, но и ко всякому маленькому человеку, который не может получить жизненно необходимое обеспечение. Кроме того, в тексте обнаруживаются те детали, которые намекают на трагическую судьбу мальчика: «Надо будет Васютке шубу сшить. Мальчишка трудолюбивый и дрогнет. <...> Но расходов не оберешься...» (С.110); «Какая тут шуба! Однако, Васютка-то уж кашляет. Завтра пошлю за портным. <...> Но представьте себе какая оказия...» (С. 110); «Васютке-то все хуже и хуже. <...> Хотел завтра купить Васютке шубу и послать в больницу, но те двадцать рублей, что были на эту антимонию припасены, проиграл и еще из своих истинных потрохов четвертную прибавил! Эдакое несчастье! Какая тут шуба! (С. 111–112). Таким образом, для читателя смерть мальчика неожиданна, однако объяснима.

Некоторые рассказы заканчиваются на комической ноте. Так, например, в рассказе «Из дневника клубского “мушкаря”» герой все время стремится к тому, чтобы увеличить свой капитал самым легким способом, и потому принимается играть в азартные игры. В конце концов, он проигрывает все наследство тети и даже продает голенища, часы, шинель, ложку и другие вещи, оставшись без гроша. Финал дневника “мушкаря” комичен. Герой

обвиняет в своих неудачах не собственную жадность и авантюризм, а наследство тети: «Все пропало через тетушкино наследство, <...> а ведь прежде жил хорошо и спокойно!» (С. 130). Таким образом, по сравнению с прямым описанием судьбы героя, сатирический финал становится более забавным и выразительным.

Характерная черта этого раздела состоит и в том, что финал рассказов неожиданный. Примером служит рассказ «Из дневника концертанта». В начале рассказа концертант пишет, что во время Великого поста он собирается дать концерт, чтобы заработать побольше денег. Он старается хорошо подготовиться к концерту: обращается к княгине, графине, богатой старушке и др. с просьбой предоставить зал для устройства концерта; он ищет участников, включая певцов, пианистов, артистов и др., старательно раздает билеты. Создается впечатление, что концерт будет удачен, и концертант получит много денег. Но выходит совсем иначе: в конце рассказа концертант горестно вздыхает: «Ежели концерт мой не покроет расходы — шабаш! У меня и веревка припасена!» (С. 123). Здесь неожиданная, ироническая развязка морализаторски мотивирована тем, что импульсом поступков концертанта является получение денег за чужой счет. Кроме того, создается эффект обманутого ожидания, который возникает в результате неожиданной развязки произведения. В итоге создается яркий образ концертанта — человека, который старается заполучить деньги любым, пусть даже вполне циничным образом. Он рассчитывает на то, что люди во время Великого поста стремятся делать добро и проявлять большую отзывчивость, и решает, что это самое удобное время, чтобы заработать денег. Автор высмеивает тех людей, которые стремятся к выгоде, используя все возможности для достижения корыстных целей.

В дневниках отчетливо выражена установка на живой разговорный язык. Особенно ярко она проявляется в тех случаях, когда в рассказе употребляются пословицы, поговорки и идиомы. Так, персонажи используют следующие идиомы: «пристала, как с ножом к горлу» (С. 110), «дернула меня

нелегкая сказать» (С. 121), «я зуб на зуб не могу попасть» (С. 125), «излить свою душу» (С. 126), «проигрался в пух и прах» (С. 129), «пан или пропал» (С. 130), «все лезет в голову» (С. 132), «дышащая на ладан» (С. 134), «положить зубы на полку» (С. 136), «где раки то зимуют» (С. 137), «к стопам ей будут повергнуты» (С. 137), «как обухом по лбу» (С. 139). Таким образом, использование идиом способствует лучшему выражению эмоций и душевных состояний персонажей, а также их оценки разных ситуаций. Можно встретить и пословицы: «с одного вола семь шкур не дерут» (С. 109), «нам с лица не воду пить» (С. 116). Пословица выражает мнение и отношение персонажа к происходящей ситуации, и в то же время становится одним из важных средств характеристики человека.

В русской литературе последней четверти XIX века дневники пишут и современники Лейкина, причем и в юмористическом варианте. Так, И. Н. Сухих анализирует юмористический характер произведений того времени на примере рассказа А. П. Чехова «Из дневника помощника бухгалтера» (1883). Он отмечает, что в этом рассказе «на двух неполных страницах, в восьми дневниковых записях варьируются всего три темы: надежды героя на смерть бухгалтера Глоткина, место которого он мечтает занять, злорадные сплетни о секретаре Клещеве и многочисленные рецепты от катара желудка, который герой никак не может вылечить. Каждая тема многократно повторяется в дневниковых записях, и от этого “голового” повтора возникает объемный сатирический образ»¹⁰⁵. Однако следует подчеркнуть, что юмористический вариант популяризирует именно Лейкин. В русской юмористике появляется множество образцов жанра дневника, в том числе «Дневник старого врача» (1881) Н. И. Пирогова, «Из дневника человека, подающего надежды» (1883) А. А. Ходнева, «Двадцать шесть» (Выписка из дневника) (1883), «Из дневника одной девицы» (1883) А. П. Чехова, «Сокровенный дневник писателя» (1885) К-иева и т. д.

Итак, все дневники объединяет одна общая черта: одни рассказчики

¹⁰⁵ Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. С. 94.

дневников не умеют понять боль другого, другие обманывают друг друга для достижения своих корыстных целей. Более того, они комически оказываются неспособными подумать и позаботиться даже о себе.

В 80-х годах XIX века, в русской литературе главное внимание было уделено молодыми писателями жизни средних слоев городского населения. Такая тенденция была вызвана быстрым ростом капитализма. Писатели выступают «с многочисленными зарисовками, набросками, сценками, очерками, рисующими быт и нравы этих средних слоев»¹⁰⁶. Как отмечают исследователи, значительную роль в поэтике Лейкина играет описание быта. По словам В. Б. Катаева, в 60-е годы XIX века Лейкин уже начал знакомить читателей со своими «живыми и точными картинами быта петербургских купцов, приказчиков, ямщиков»¹⁰⁷, а также выступал в периодике в качестве автора «бытовых очерков, повестей, коротких юмористических рассказов-сценок»¹⁰⁸. По мнению А. П. Чудакова, «в рассказе Лейкина нет никаких мест схода персонажей, не связанных с их бытом»¹⁰⁹. Известно, что бытописание имеет прямое отношение к нравоописательному очерку, который Лейкину был очень хорошо знаком. Бытописанием пользуется писатель и в других жанрах, в частности, жанре записок, автобиографии, дневника и т. д.

Так, в первом разделе все записки по существу имеют отношение к описанию быта людей среднего слоя Петербурга. Например, в «Похождениях шампанской бутылки» интересна и следующая сцена:

«...и вдруг двадцать пять рублей штрафу! Что это для меня? Тьфу, и больше ничего. Да после этого я каждую неделю буду этим буйством забавляться! Все мировые участкиобойду. <...>

— Ну, господа, ради такого счастливого случая, что я вышел сух из воды и вместо тюрьмы сижу в ресторане, засобачимте еще по бокальчику за мое

¹⁰⁶ *Хворостьянова Е. В.* Русская литературная пародия 80-х – начала 90-х годов XIX века: дис. ... канд. филол. наук. С. 87.

¹⁰⁷ *Катаев В. Б.* Статьи и комментарии // Спутники Чехова. С. 447.

¹⁰⁸ *Букчин С. В.* Комментарии // Писатели чеховской поры: избранные произведения писателей 80–90-х годов. С. 430.

¹⁰⁹ *Чудаков А. П.* Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров). С. 367.

здоровье, да едемте в Самарканд цыган слушать!

— Ну тебя! Не могу! И так уже восемь бутылок выпили. В горло нейдет!

— Ну, так я на голову вылью! Хочу, чтоб все пили!

<...>

— Коли так, проговорил он, — я эту самую бутылку шампанского троечным лошадям стравлю! Эй, Каюм! Счет и лоханку! Едемте!

Услужливый татарин принес и то и другое. Саврас расплатился за все, вынул меня из вазы, откупорил и велел вместе с лоханкой отнести на подъезд. На подъезде он вылил из меня шампанское в лохань и поднес троечным лошадям. Но те не пили и мотали головой. Саврас вспылал гневом.

— А коли так, так вот же вам! — проговорил он и вылил шампанское лошадям на головы» (С. 37–38).

Здесь раскрывается типичный образ «купеческого савраса»¹¹⁰ — своевольного, разнузданного и невоспитанного молодого человека.

Подобные сцены описываются во втором разделе, в автобиографии кота. Так, в рассказе изображается одна комическая картинка о «купеческом отродье»:

«Войдя в лавку, он остановился по середине, хлопнул себя по циммерману и крикнул:

— Кот может заметить, что наш тятенька мужик был? Эй вы, водохлебы! Вали самых лучших закусок, а насчет хмельной сырости кто чего потребует.

Прикащики засуетились и натащили в комнату столько яств и питей, что всем этим можно бы было накормить целый взвод солдат. Купеческое отродье давилось и ело устрицы.

— Брось! Ну что, жрать этакую пакость, коли не любишь, — говорили приятели.

— Нельзя. Хочу всякую современность подражать! — отвечал он» (С. 95–96).

¹¹⁰ Определение М. Е. Салтыкова-Щедрина.

В этой сцене купец представлен как невежливый, напыщенный и заносчивый человек, который старается казаться современным вопреки собственным вкусам, предпочтениям и желаниям.

Бытописание показательно и в третьем разделе. Так, в рассказе «Из дневника купеческой жены» описывается быт купца и его жены: «...целый день дома сидишь. Только выхожу, что по праздникам в церковь, да по банным дням в баню. <...> Остается один интерес — еда. Ну и ешь целый день, до того жуешь, что даже скулы заболят. Сегодня попробовала грешневую крупу жевать. Все-таки помягче. <...> Скука. Пробовала почитать книжку Ракамболь, но как раскрыла — сейчас начало клонить ко сну. Наелась мятных пряников и проспала четыре часа. Так и не обедала, а после сна все зевала» (С. 113–114).

Здесь жизнь купеческой жены описана как скучная и однообразная. Лейкин иронизирует над инертной и ленивой купчихой, высмеивая ее образ жизни и ее попытки преодолеть скуку и лень.

Лейкин черпает сюжеты своих рассказов из повседневной городской жизни последней трети XIX века. В результате, описываемые ситуации вызывают у читателя, современного Лейкину, эмоциональный отклик и чувство того, что ему это близко и знакомо.

В целом, Лейкин развивает три традиционных жанра в трансформированном коротком юмористическом варианте, сохраняя их основные жанровые признаки. В рассказах этих трех разделов разнообразные комические образы персонажей транслируются непосредственно через их диалоги и монологи.

Глава 2. Трансформация нетрадиционных оригинальных жанров в сборнике Н. А. Лейкина «Ради потехи»

В отличие от первой главы, где рассматриваются три жанра традиционных (записки, автобиография и дневник), данная глава посвящена исследованию жанровых особенностей циклов, получающих необычные авторские жанровые наименования («куплеты в прозе», «виденное и слышанное») и наименование околотрадиционного жанра (письмовник).

Так, необычное жанровое наименование дает Лейкин четвертому разделу сборника: «Куплеты в прозе». Как известно, французским словом «куплет» (couplet) принято называть строфу песни, а «куплетами» — сатирические или комические песни, которые нередко включались в легкие музыкально-сценические жанры, такие, как оперетта, водевиль и т. п. Как правило, куплеты в стихотворных текстах предполагали одинаковое формальное строение и чередовались с припевами — рефренами. Ближайшим образцом для «куплетов в прозе» могла послужить повесть Ч. Диккенса «Рождественская песнь в прозе», адресованная, как и большинство текстов Лейкина, широкому кругу читателей, в том числе и малообразованных. Отдельные части в этой повести также именуется куплетами. Впрочем, в отличие от сказочно-фантастических ситуаций и образов Диккенса, лейкинский циклы исключительно приземлены и описывают хорошо узнаваемые ситуации, насыщенные бытовыми подробностями. Если «Рождественские повести» (1843–1846) английского писателя, возможно, и стали одним из источников «куплетов в прозе», то, на наш взгляд, не основным. Гораздо ближе к последним стихотворные сатирические тексты демократических журналов, в которых автор начинал свою литературную деятельность. Сатирические, комические, пародийные стихотворения и стихотворные циклы поэтов «Искры» — Н. А. Некрасова, В. С. Курочкина, Д. Д. Минаева и др. — нередко строились по «песенному» принципу, предполагающему, что после каждого нового куплета (строфы)

припев (рефрен) звучал по-новому, меня нередко свой смысл почти на противоположный. Либо, напротив, каждый следующий куплет описывал новую ситуацию, а рефрен вводил мотив неизменности миропорядка, как, например, в сатирическом стихотворении Минаева «На улице (Четыре мгновения)»:

I

Утро. Весь город от сна просыпается...

Люди рабочие всюду бегут.

Гул и движение... Кто-то ругается

И... непременно кого-нибудь бьют.

II

Полдень. Столица как будто наряднее,

Взад и вперед экипажи снуют...

Треск: на передних наехали задние

И... непременно кого-нибудь бьют.

III

Вечер. По улицам газ зажигается,

Речи свободней слетают, и кнут

Как-то живее в руке поднимается

И... непременно кого-нибудь бьют.

IV

Ночь. Люди спят уже. Время пришло им

Кончить поденный свой труд,

Если же шаг мы по улице сделаем —

Там непременно кого-нибудь бьют¹¹¹.

Используя именно этот композиционный принцип построения стихотворных сатир, Лейкин включает в указанный раздел сборника циклы так называемых «микросценок», каждая из которых занимает около

¹¹¹ Минаев Д. Д. Собрание стихотворений / вступ. ст., ред. и примеч. И. Ямпольского. (Библиотека поэта. Большая серия). Л., 1947. С. 104–105.

половины страницы. Связь сценок в рамках одного цикла формируется различным образом.

Один из них — наиболее очевидный — «рефренный». Так, например, в цикле «Мученики водки» каждая сценка посвящена описанию алкогольного возлияния персонажей разного социального статуса в различных питейных заведениях: от черной половины дешевого трактира, где пьяный мастерской выпивает водку по 3 копейки, до ресторана Бореля, где «барин с бакенбардами в виде рыбьих плавательных перьев» (С. 151) пьет ту же водку, но уже по 40 копеек. Каждая из этих сценок, отличаясь составом персонажей, их социальным статусом, стилистикой поведения, темами их застольных разговоров и т. д., заканчивается одной и той же рефренной фразой: «Наутро головная боль и раскаяние» (С. 149, 150, 151). Таким образом, рефренная фраза ставит особый смысловой акцент в каждой сцене и служит связующим звеном для всех фрагментов.

В цикле «Хорошо и худо» рассматривается то, как персонажи, попадающие в разные ситуации, по-разному относятся к одному и тому же явлению, объединяющему все эти истории: в конце ноября морозов нет: одни считают, что это хорошо, а другие — плохо. Так, одна старушка сталкивается с такой ситуацией: «ни к чему приступу нет» (С. 144), так как в конце ноября на улицах тепло, то мороженые говядина, свинина, солонина дороже, чем в прошлом году, а потому отсутствие в конце ноября морозов, которые позволили бы дольше хранить мясо — это плохо. В противоположность этому жена чиновника предлагает вместо шубы мужа заложить свой салоп для уплаты долга, аргументируя это тем, что она может «в холодном пощеголять» (С. 145): в конце ноября морозов нет — это хорошо. Каждая из этих сценок-миниатюр, отличаясь от другой местом действия, социальным статусом персонажей и обстоятельствами их жизни, заканчивается рефренной фразой в двух формах: «морозов нет — вот что хорошо» (С. 144, 145, 146, 147); «мороза нет — вот что худо» (С. 146, 147) или «морозов нет — вот что худо» (С. 144). Таким образом, в данном тексте присутствует

вариативный рефрен, который представлен в двух вариантах, причем рефренные фразы повторяются попеременно. Вариация рефрена показывает то, какими различными бывают взгляды людей на одно и то же событие. Рефрен сближает композицию рассказа с анекдотической структурой, в которой персонажи иногда в ответ на один и тот же вопрос отвечают прямо противоположное. Таким образом, этот цикл имеет почти анекдотический характер.

Рассказ «Первое апреля или день обмана» построен аналогичным образом. В каждой из сценок персонаж старается добиться своей корыстной цели, пользуясь «старинным дедовским обычаем» — шутить и обманывать друг друга именно 1 апреля. Так, муж обещает не пить вино, но возвращается домой пьяным. Когда жена его упрекает, он ей отвечает пьяным голосом, что 1 апреля — это весомый аргумент для невыполнения обещания. Во второй сцене приказчик выдает даме разорванные перчатки за качественный французский товар. Она их покупает, но когда обнаружив обман, возвращается к приказчику, тот отвечает, что 1 апреля обманывать разрешено. В последней сцене ученик обещает непременно выучить уроки к 1 апреля, но не держит слово, используя тот же повод, что и предыдущие герои. Сцены в цикле отличаются друг от друга типом взаимоотношений между персонажами, местами развертывания историй, темами разговоров, целями и результатами обмана, однако каждая из них оканчивается рефренной фразой в двух формах: «Ведь сегодня 1 апреля» (С. 186, 187, 188) и «для 1 апреля» (С. 188, 189). Таким образом, рефренные предложения исполняют связующую функцию в рамках целого текста. При помощи многократного повтора приводится «достойная» причина для обмана в самых различных ситуациях. Каждый персонаж, пользующийся этим универсальным аргументом, предстает перед читателем в комическом образе. Лейкин для всех читателей пытается создать картинку так, чтобы они увидели самих себя через увеличительное стекло.

Другие циклы этого раздела строятся также по тематическому принципу, но при этом объединенные ими сценки комически противопоставлены друг другу лексико-грамматическими и стилистическими формами диалогов персонажей. Например, в цикле «Стуколка» описывается одна и та же ситуация — игра в карты — между героями, принадлежащими одному сословию и занимающимися одним родом деятельности. Последнее обстоятельство определяет язык общения. Так, у купцов ставки в игре и перифрастические поименования карт даются в соответствии с характером того товара, которым они торгуют:

«— Значит, по рублю аршин? Чудесно!

— Теща в торговлю ввязалась, проку не будет! — раздается чей-то возглас и при том на стол швыряется только что сейчас вынутая из колоды пиковая дама. <...>

Четвертый игрок стукнул. Пятый тоже.

— И мне любопытно каким вы товаром торгуете? — прибавляет он. Ну-с, сказывайте цену?

— Мы спервоначала приказчика на торги пошлем, острит в ответ купивший гольца и ходит с козырного валета» (С. 160).

Иная, но тоже профессиональная лексика используется в игре чиновников:

«— Не имея в своих картах знака козырного отличия, спешу сказать “пас”, заявляет первый игрок по руке.

— Будучи одержим тою же болезнью, нахожусь вынужденным на сей раз тоже не входить в рассмотрение текущих дел, слышится голос рядом.

— В видах плохого состояния своих карт, делаю покупку.

— Стукну в дверь к вашему превосходительству, — заявляет четвертый игрок.

— И я по казенной надобности... — прибавляет пятый» (С. 161–162).

Здесь разные сцены об игре в карты объединены в одном цикле. Они взаимодополняют друг друга, образуя общую картину. Лейкин сохраняет в

диалогах персонажей, принадлежащих различным социальным слоям, профессиональную речь, создавая живые комические образы. Автор специально строит текст таким образом, чтобы заставлять читателя смотреть на себя как бы со стороны.

В цикле «Как у нас христосуются» каждая сцена посвящена описанию одной и той же ситуации: во время Пасхи люди христосуются друг с другом. Сцены происходят на разных этажах здания (в подвале, на первом, втором, третьем и четвертом этажах), причем, различаются отношения между людьми, живущими в разных этажах. В связи с этим, стилистика их языка и отношение друг к другу при христосовании различаются. Например, в подвале диалоги между швейцаром и горничной имеют шутливый характер:

«— Милости прошу к нашему шалашу! — приглашает он горничную.

— Да некогда... Я просто так заглянула. Думала: нет ли тут нашего лакея Петра.

— Пожалуйста-сь... Мы не укусим. Похристосоваться надо. Христос воскрес!

— Во-истину воскрес! Только пожалуйста один раз... Мне уже и так все губы обтрепали. <...>

— Вишь, как господа-то вас раскормили!

— Раскормят, как же! — отвечала та, отряхаясь. — Ежели и отъелась, то на свои» (С. 163–164).

А на первом этаже, стилистика языка совсем иная.

Так, горничная обращается к чиновнику с подчеркнутой учтивостью:

«— Христос воскрес, ваше превосходительство!

— Во-истину воскрес! — отвечал старец и вошел в прихожую» (С. 164).

Затем чиновник игриво-фамильярно обращается к героине, христосуя с ней, и девушка отвечает так же кокетливо:

«— Христос воскрес, птичка моя! Христос воскрес!. — повторял он и плотоядно чмокал брюнеточку и в губы, и в глазки, и в шейку.

— Довольно, довольно, серый волк! — воскликнула она, вырываясь от него, и отойдя на некоторое расстояние.

<...>

— Нельзя все вдруг, ангел мой! Времена нынче тугие... — отвечал старец и протянул снова и руки, и губы к голове брюнеточки.

— Подите прочь! Не стойте, чтоб вас и серым волком называла! — огрызнулась она, и надув губки.<...>

— Ну, полно, кошечка моя! Я тебе дачу в Павловске найму! — шептал он» (С. 164–165).

Здесь, как и в рассказе «Стуколка», самые разные ситуации, произошедшие во время Пасхи, объединены в одном цикле. Читатель будто обходит все этажи дома и видит разнообразные сцены, разворачивающиеся среди людей, отличающихся по своему социальному статусу. Таким образом, последовательно обнаруживаются перед читателем разнообразные отношения между людьми.

Наконец, цикл «По конке» композиционно строится, уподобляясь куплетной форме, как переключки объективного описания, авторской оценки происходящего с «безразличными» к ним объявлениями станций кондуктором: «Девушка села против меня и держала у себя на коленях узел. Мы ехали. Я смотрел на ее болезненное, худое лицо, прислушивался к ее нехорошему кашлю, заставлявшему ее всякий раз хвататься за грудь. Мне живо представились ее бессонные ночи за неблагодарной работой, жизнь, чуть не впроголодь, полная лишений. <...>

— Бедная девушка! бедная труженица! — думалось мне, — куда тебя приведет твой непосильный труд?

— К Обуховской больнице, господа! — возгласил кондуктор, просунув голову в двери вагона и объявляя пассажирам местность, мимо которой мы проезжаем, и этим возгласом разрушил мой вопрос» (С. 153–154).

Такой же пример находим в следующем эпизоде, где объективное описание и авторская оценка фронта перекликаются с объявлениями

кондуктора: «На место их влетел фронт с закрученными усами, одетый до невозможности пестро. <...> Он был пьян и видимо куражился. <...> Я смотрел на это полное, румяное нахальное лицо. Мне представлялось еще много безобразий, которые успеет наделать этот фронт, сегодня. Палкин трактир и неизбежный его результат — танцевальное заведение Марцинкевича, восставали в моем воображении.

— Где-то ты кончишь, сегодня, мой милый? думал я про фронта. Что положит конец твоим безобразиям?

— Московская часть! возгласил кондуктор и опять очень удачно разрешил своим возгласом мой вопрос» (С. 154–155).

Благодаря своеобразному композиционному построению текста — перекличкам — показывается дальнейшая судьба персонажа, на которого в данный момент направлено внимание, и в то же время выражается оценка повествователя действующего лица.

Следует отметить, что каждый цикл в разделе состоит из «микросценок», начало каждой из которых имеет специфические особенности, в частности, встречаются «краткие указания на обстановку»¹¹², которые, как отмечает А. П. Чудаков, являются типичными компонентами сценки 70–80-х годов¹¹³. Так, в рассказе «Хорошо и худо» «микросценки» начинаются следующим образом: «В кухоньке позвонили у дверей» (С. 143); «Квартирка плохенькая над конюшней» (С. 144); «Будуар» (С. 145); «Фруктовая лавка» (С. 146); «У Пяти углов седок нанимает старика извозчика» (С. 146) и т. п. В этих предложениях кратко описывается место происходящего. Иногда подобные указания касаются времени происходящего: «Далеко за полночь» (С. 150), «Утро» (С. 186), «Шестой час вечера» (С. 188), «Раннее утро» (С. 178). Вслед за этими фразами приводятся разнообразные случаи и ситуации, которые разворачиваются с персонажами.

¹¹² Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. С. 35.

¹¹³ Там же.

Складывается впечатление, что подобная сцена характерна для данной обстановки и потому не требует дополнительных пояснений автора.

В целом, для раздела «Куплеты в прозе» характерны вышеуказанные композиционные особенности.

Как отмечает П. М. Михайлов, «персонаж, как художественная форма отражения человека, сохраняет чувственную форму отражаемого, воспроизводит такие черты, такие стороны человека, которые как или иначе, в той или иной степени, незначимы, но вскрывают сущность действующего лица, выявляют характерное для него»¹¹⁴. При этом он указывает, что «важное значение в процессе создания персонажа имеет обрисовка наружности — литературный портрет»¹¹⁵. В разделе «Куплеты в прозе» наблюдается так называемый «паспортный портрет»¹¹⁶. Например, в рассказе «По конке» находим фразу: «Девушка худа, бледна, со впалыми глазами и кашляет. На вид ей лет двадцать» (С. 153). При описании внешности девушки узнаем, что девушка бедная и болезненная.

В рассказе «Хорошо и худо» обнаруживаются следующие детали внешнего вида старушки: «В комнату входит старушка в полинялом салопе и капоре. В руках у ней клеенчатый мешок, из которого торчат краюха черного хлеба, бутылка с молоком и тюрок серой бумаги с чем-то». (С. 144). Описание внешнего вида старушки демонстрирует уровень ее жизни и степень бедности.

Другим словами, «паспортный портрет» представляет собой средство индивидуализации персонажей — формирования их уникального образа в глазах читателя.

Следует отметить, что при обрисовке наружности действующих лиц для рассказов данного раздела характерно упоминание о курьезных деталях образа. По словам А. П. Чудакова, стремление сообщить о какой-либо

¹¹⁴ Михайлов П. М. Персонаж: показ человека в художественной литературе и принципы его анализа. Крым. 1940. С. 3.

¹¹⁵ Там же. С. 6.

¹¹⁶ Там же. С. 7.

курьезной детали, относящейся к внешности персонажей, обнаруживается уже в первых рассказах Лейкина, причем такая деталь не связывается с основной темой, а возникает в процессе развития действия, иначе говоря, это деталь ситуационная, сиюминутная¹¹⁷. В данном разделе Лейкин внимателен к подробностям комического характера. Например, в рассказе «По конке» один фронт изображен следующим образом: «На место их влетел фронт с закрученными усами, одетый до невозможности пестро. Светлые брюки крупными клетками, камаша с пряжками, на шее галстук красными и желтыми полосами, в сорочке бриллиантовые запонки и воротнички декольте» (С. 154). Здесь подробно описывается внешний облик фронта, причем используется гипербола — «одетый до невозможности пестро». В результате перед читателем предстает комический образ фронта, который следит за модой и любит выделяться из толпы. Таким образом, за счет обрисовки внешности действующих лиц читатель может составить свое впечатление о них.

По словам П. М. Михайлова, «одной из самых важных сторон художественной формы отражения человека — обрисовка поведения»¹¹⁸, под которой подразумевается обрисовка поступков, действий, мимики, жестов и манеры держаться¹¹⁹. Для данного раздела также характерна обрисовка поведения. Например, в цикле «Мученики водки» интересен такой эпизод: «Буфетчик мечется за стойкой, как тигра в клетке, сбрасывая с полок с ловкостью китайского жонглера чайники, ловит их на лету и засыпает в них чай» (С. 148). При описании действия буфетчика автор использует сравнение — «как тигра в клетке», гиперболу — «с ловкостью китайского жонглера», с помощью которых создается образ буфетчика — опытного, ловкого и старательного работника. Приведем другой пример из этого цикла: «Купец начинает наступать на чиновника и засучивает рукава» (С. 150).

¹¹⁷ См.: Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. С. 39.

¹¹⁸ Михайлов П. М. Персонаж: показ человека в художественной литературе и принципы его анализа. С. 10.

¹¹⁹ Там же.

Здесь за счет действия купца «засучивать рукава» живо раскрывается комический образ купца — это импульсивный, раздражительный человек. Таким образом, черты характера персонажа обнаруживаются через их действия.

Нужно отметить, что в данном разделе мимика играет важную роль в изображении человека. Так, в рассказе «Как у нас христосуются» описываются некоторые интересные мимические движения: «скорчила гримасу» (С. 164), «надув губки» (С. 165), «нахмурил брови» (С. 165) и т. д. Когда горничная получила деньги от старца и убедилась, что это только пятирублевка, она «скорчила гримасу». С помощью описания мимики автор показывает, что горничная не довольна данной суммой. Когда в этом же рассказе брюнеточка получает сафьянный футляр вместо желанной бриллиантовой бабочки, она надувает губки, выражая недовольство. В рассказе «Мученики водки» буфетчик «делает кислую мину» (С. 151), когда барин жалуется на блюда и не собирается платить наличными, вместо этого он просит его записать сумму на его счет. Таким образом, мимика заставляет читателя подмечать более тонкие изменения в настроении персонажей.

По мнению П. М. Михайлова, «выразительным и многосторонним средством показа человека является речь действующего лица»¹²⁰. В разделе «Куплеты в прозе» речь персонажей занимает значительную часть произведений. Так, персонажи используют живой разговорный язык, включая просторечия, идиомы и т. д.: «на бобах сидят» (С. 145), «даром хлеб едят» (С. 147), «хоть волком вой» (С. 147), «белены объелся» (С. 167), «важное кушанье» (С. 148), «тихий ангел пролетает» (С. 154), «приступу нет» (С. 144). Наличие этих выражений в речи персонажей указывает на их эмоции и чувства. Использование персонажем речевого оборота отражает то, как он воспринимает ситуацию, как к ней относится.

Следует отметить, что в речи персонажей присутствуют бранные слова, грубые выражения, обсценная лексика. Так, в цикле «По конке» один

¹²⁰ Там же. С. 15.

франт говорит грубо и невежливо: «Прислужник и больше ничего! Просто, половой конно-лошадиный, да еще — тех же щей, да пожиже влей» (С. 154–155); господин выражает свое недовольство следующим образом: «а того не понимают, свиньи, что ежели все передохнут, кого они возить будут?» (С. 151). Через грубую речь персонажа раскрывается образ невоспитанного, невежливого человека. Таким образом, через речи персонажей читатель узнает об их характере, уровне культуры.

Итак, в разделе «Куплеты в прозе» образ человека складывается в основном благодаря разным формам отражения человека. Не только речевая характеристика, но и описание мимики, действий ярко характеризует персонажа.

В итоге, при всем разнообразии циклов все рассказы обладают общей характерной отличительной чертой композиционной структуры — куплетной формой. Кроме того, в этом разделе большое внимание уделено художественной детали, причем комический образ действующих лиц раскрывается непосредственно через их поведение и речь.

Один из разделов сборника именуется «Письмовником». Такое наименование нуждается в историко-литературном комментарии. Жанр письмовника складывается в русской книжности в период позднего Средневековья и первоначально представляет собой «эпистолярные пособия, составленные из образцов посланий “высокого” стиля <...>, однако некоторые из них предназначались для демократических слоев населения»¹²¹. Появляясь как практические руководства, демонстрирующие примеры сочинения посланий с учетом социального статуса адресата и адресанта, характера их отношений, темы письма и т. д.¹²², со временем письмовники начинают занимать «промежуточное» положение между литературными и бытовыми словесными жанрами, точнее — становятся сборниками полифункциональными. Сохраняя свою первоначальную цель — дать

¹²¹ Демин А. С. Русские письмовники XV–XVII вв. (к вопросу о русской эпистолярной культуре): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1964. С. 3, 9.

¹²² Подробнее см. об этом: Там же. С. 9–16.

образцы для составления писем различным адресатам и по разным поводам — они начинают включать в себя тексты разных жанров, основная задача которых — повысить образовательный уровень читателей, расширить его знания в области грамматики, стилистики, познакомить с лучшими поэтическими образцами, наконец, предложить материал для развлекательного чтения. Ярким примером такого рода сборника является письмовник Н. Г. Курганова «Российская универсальная грамматика или всеобщее письмословие, предлагающее легчайший способ основательного учения русскому языку, с семью присовокуплениями разных учебных и полезно-забавных вещей» (СПб., 1769), неоднократно переиздававшийся и пользовавшийся большой популярностью у русских читателей. На рубеже XVIII–XIX вв. форму письма как способ оформления беллетристического сюжета активно осваивает литература. Начиная с «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина частное письмо к реальному или вымышленному адресату (переписка с ним) постепенно обретает популярность, формируя такие разнообразные «синтетические» образования, как эпистолярный роман, рассказ или очерк в форме письма и т. п. Активно используют эту форму и русские юмористические журналы 1870-х–1880-х годов. С другой стороны, письмовники как практические руководства для осуществления делопроизводства по-прежнему востребованы и издаются вплоть до начала XX века. Таким образом, отсылая читателя к жанру сборника образцов для написания писем, Лейкин иронически переосмысляет, а возможно, отчасти и пародирует письмовник, поскольку объединяет в цикл юмористические рассказы в форме писем и переписки, которые по своему стилю, композиции, прагматической установке далеки от «образцовых»; они, как правило, компрометируют либо адресантов, либо одновременно адресантов и адресатов.

В то же время для Лейкина важна отсылка к традиции письмовника, учитывающего в первую очередь социальную принадлежность отправителя и получателя письма. Из 15 комических «примеров» в заглавиях 14-ти

приводится указание на принадлежность к определенному социальному сословию: «От унтер-офицера к кухарке», «От отставного прапорщика Наркиса Урываева к купчихе Громоотводовой», «От апраксинского приказчика Ивана Кузьмина к подруге его, белошвейке Анне Семеновне», «От юнкера Митрофана Недоноскова к матери», «От дьякона Никодима Манифакелфаресского к сыну Вуколу, в семинарию», «От Надворного Советника Кузьмы Иерихонского в Коллежскому Советнику Аристарху Троянскому» и т. д. Несмотря на широкую панораму сословного представительства, возраста, семейного положения, уровня образования тематика писем исчерпывается двумя темами — деньги и любовь.

Просьба выслать деньги или вещи встречается в 7-ми рассказах, где адресанты демонстрируют не только речевую безграмотность (в плане орфографии, грамматики, синтаксиса, стилистики), но и неспособность скрыть от адресата истинные причины, заставившие обратиться с просьбой о помощи. Герои неизменно «проговариваются», обнаруживая тем самым, что обманывают своего «благодетеля». Так, например, в одном из писем герой-альфонс, состоящий на содержании у богатой купчихи, но при этом изменяющий ей, находит для своей реабилитации до гротеска неправдоподобные объяснения: «...кухарка твоя наверное видела у меня на вешалке женский салоп и передала тебе, а ты, по своей беспредельной любви ко мне и ревности, и не ведь что подумала. Тетке моей восемьдесят три года. О, как проклинал я ее, что она стала каменной преградой между двумя пламенеющими сердцами! <...> Доказательством служит то, что наутро я с злой тоски и с страшным унынием в груди попал в трактир, где играл на бильярде рассеянно, так как все думал о тебе, царице души моей, и проиграл все мои деньги. <...> Письмо это было написано и послано к тебе, я опомнился, хотел догнать посланного, для чего, не успев одеться, выскочил за ворота в халате, но уже не мог догнать его. Сливаюсь с тобою во единый долгий, долгий, даже вечный поцелуй...» (С. 218–219). Помимо использования «традиционных», давно ставших анекдотическими

объяснений присутствия в доме другой женщины их родственной связью, прагматический парадокс финала — герой не догнал посланного, но написал об этом в своем послании — и пышные описания переживаемой страсти — «...целую тебя скоропалительным поцелуем в пурпуры уст твоих» (С. 218) — становятся способом обнаружения истинного отношения автора письма к адресату: так называемая «любовь» для героя лишь способ тянуть деньги у богатой купчихи.

В письме «От юнкера Митрофана Недоноскова к матери» адресант прибегает к откровенному обману, описывая свою службу в Хиве, где «жиды даже стакан воды продают по полтине, <...> а морозы стоят по сорока градусов и ежели плеснешь воду, то она падает на землю в виде безобразной льдины» (С. 221), вероятно, рассчитывая на неосведомленность «милый маменьки» о географическом положении Хивы. Постскриптум письма, в котором герой просит посылать деньги «по старому адресу в Вильну» также рассчитан на невежество адресата: «...на письме не пишите с пересылкою в Хиву, так как я в Хиве из храбрости, а также об том никому не говорите. Да ежели на моем письме увидите штампель “Вильна”, то не удивляйтесь: это так нужно, а я в Хиве» (С. 222).

Подобно тому, как в сценках речь персонажа становится одновременно его автохарактеристикой и позволяет воссоздать в общих чертах образ его собеседника, в письмах использование сказовой формы, поддержанное заглавиями, исчерпывающе воссоздает не только образ автора, но и образ адресата, а также ситуацию общения и отношения героев друг к другу.

Значительная часть текстов «Письмовника» состоит из любовных писем, отправленных как от мужчины к женщине, так и от женщины к мужчине. Через письмо читатель может вынести для себя некоторые суждения о типе взаимоотношений между влюбленными и их возлюбленными, а также составить первое впечатление о характере адресата и адресанта.

Так, в письме «От швейцара унтер-офицера Нанкрата Ярыженко к

горничной Настасье Петровой» намерения адресанта озвучены предельно ясно и подробно. В письме он предлагает выйти за него замуж и описывает все выгоды, которые получит невеста, приняв положительное решение. «У меня от первой жены все заведение цело, и самовар, и чашки, и Божие милосердие, а также и четыре серебряные ложки. Перина и три подушки в порядке и ежели к ней прибавить вашего пуху, то будет в самый раз» (С. 222–223). Будучи старше своей избранницы в два раза, он объясняет свое предложение желанием домово́й хозяйки, чтобы в случае его отлучки было кому покараулить дверь, а также тем, что девушка, по его наблюдениям, «розан или ангел» (С. 224), «не антригантка» (С. 224), а большего ему не надо. Любовное письмо пропитано прагматичностью и рассудительностью, причем здесь отсутствует всякая романтика, свойственная для таких посланий: «Ах, мой вздох из груди пылкой, — ежели сегодня пойдете в лавочку, то забегите ко мне и порешите насчет меня: да или нет. У меня для вас давно уже лежит платок, ежели скажете да» (С. 224).

Письмо «От купчихи Варвары Зосимовой к другу ее поручику Сенцову» написано замужней женщиной своему любовнику. В нем она выражает напускное негодование от того, что он не пришел на всюнощную, чтобы встретиться с ней. Она упрекает его в том, что он предпочел провести это время с другой женщиной: «Друг мой, неужто ты изменщик и покинул меня для коварной разлучницы?» (С. 219), но сразу же после этих слов, она приглашает его к себе, так как муж ушел, а кухарку она отправила смотреть свадьбу. Кроме того, для милого друга уже приготовлен красный ром и бисерный кошелек, в который на счастье заботливо положено три золотых. Благодаря этим словам, мы узнаем, что данные отношения — любовная интрига замужней и состоятельной дамы с молодым военнослужащим. Эти отношения ни к чему не обязывают обоих из них: она допускает его связь с другими женщинами, он же принимает от нее подарки и входит в дом только тайно и по черной лестнице.

Последнее любовное письмо кажется образцовым примером любовного

послания. Уточним, что это даже не одно письмо, а их серия под названием «Из любовной переписки военного писаря». Переписка начинается с небольшого любовного письма, отправленного девушке от тайного поклонника. Далее мы узнаем, что этот молодой человек увидел свою Агнессу в окне напротив и сразу влюбился. К слову, герой не зная имени своей возлюбленной, выбрал его сам — Агнесса, что означает «чистая, непорочная», себя же он называет Виктором — «победитель». Позже обнаруживается, что ее зовут Прасковьей, а его — Кузьмой. События их любви развиваются стремительно: девушка соглашается на встречу у прачечной, но затем по каким-то причинам уезжает с танцевального вечера вместе с подругой, не обратив внимания на своего поклонника. Угрожая девушке уйти на войну и героически там погибнуть, писарь умоляет ее сходить с ним на свидание и выпить чашку шоколада, а когда все же получил согласие, то «прыгал как резвый ягненок на зеленой мураве» (С. 230). Это письмо, полное счастья и радости, заканчивается признанием, что герой хотел бы остепениться: «Теперь я только и помышляю о семейном очаге прелестной подруги до гробовой крышки, а холостая жизнь давно перестала для меня быть заманчивой моделью» (С. 230). Таким образом, перед читателем раскрывается история настоящей, искренней и чистой любви, которая начинается с тайного послания, и заканчивается предложением руки и сердца. Однако, как и во всех остальных любовных письмах этого раздела, здесь есть то, что не дает истории быть счастливой и идеальной. В своем последнем письме к Прасковье Кузьма объявляет о прекращении их отношений, так как «Вы, Прасковья Николаевна, совсем глупы! Теперь осень, пронзительные ветры и что за радость дежурить на углу Невского и Караванной. У меня тоже дела и генерал поминутно меня к себе требует» (С. 231). Другими словами, герой теряет всякий интерес к своей возлюбленной, когда добивается ее любви и внимания.

Таким образом, Лейкин через любовные письма показывает ряд случаев, когда люди используют друг друга, обманывают или напрасно

обнадеживают. В целом, любовные послания из «Письмовника» — это контрпримеры любви, ее антиподы, выявив которые, можно сузить круг поиска «самого главного чувства».

Стоит обратить внимание на некоторые заглавия писем, которые сформулированы таким образом, чтобы получатель сразу определил не только имя и личность отправителя, но и его социальный статус, который нарочно подчеркнут. В заглавиях попытка придать определенный социальный статус. Так, один из писем именуется «От писаря Военного Министерства к генеральской горничной». Здесь «писарь» определяется как «писарь Военным Министерством», а горничная — «генеральская горничная». Известно, что писарь и горничная занимают низкий социальное положение. Однако здесь добавляются те определения, которые означают человека, имеющего высокое положение в обществе или занимающие высокий государственный пост. Уточнения употребляются для того, чтобы место в обществе выглядело лучше, чем есть на самом деле. Забавно и заглавие «От швейцара унтер-офицера Нанкрата Ярыженко к горничной Настасье Петровой», где должность швейцара становится казалось бы престижнее и авторитетнее от указания того, кому этот швейцар служит. В итоге, добавление слов «унтер-офицер» используется для того, чтобы повысить статус отправителя и, тем самым, привлечь внимание адресата. Подобный эффект возникает и в заглавии «От апраксинского приказчика Ивана Кузьмина к подруге его, белошвейке Анне Семеновне».

Как отмечает В. В. Виноградов, «сказ — художественная проза, заявленная как речь, создаваемая в порядке говорения, отлична по характеру своей языковой интерпретации от объективно данной письменной речи. Поэтому необходимы для полного восприятия семантики сказа авторские указания на сопутствующие сказу условия»¹²³. Следует отметить, что сказ, как правило, представляет собой воспроизведение устной речи, а в

¹²³ Виноградов В. В. Проблема сказа в стилистике // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 51.

письмовнике — это письменная речь. В данном цикле особенность сказовой формы состоит в том, что большинство авторов писем в ряде случаев фактически не различают письменную и устную речь. Так, в письме «От унтер-офицера к кухарке» адресант использует в одном предложении и устную, и письменную речь: «Ты сказывала, что хозяйка подарила тебе восемнадцать аршин ситца на Пасху, а куда тебе восемнадцать, ты не величка, то построймне рубашку и вынеси в парк, так как крепко пообносился, а довольны будем оба» (С. 217). Унтер-офицер пишет письмо как бы ведет повседневное общение с собеседником, употребляя такие слова, как «сказывать», «величка», «куда тебе», «пообноситься». Находим подобное смешение двух видов речи в письме «От апраксинского приказчика Ивана Кузьмина к подруге его, белошвейке Анне Семеновне»: «против вас живет наш сосед по лавке и по воскресеньям, то и дело, в трактир, а ежели видит, да хозяину скажет, то одной ругатни не оберешься. Лучше от греха подальше» (С. 220–221). Здесь адресант использует следующие устные выражения: «да хозяину скажет», «то и дело», «одной ругатни не оберешься». Таким образом, возникает сплетение письменных форм с отражениями устного говорения. Кроме того, перед читателем раскрывается яркий образ адресанта — необразованного человека, который не владеет письмом, и для которого письменная и устная речь по существу идентичны.

В общем, Лейкин пародирует бытовой словесный жанр письмовника, объединяя в раздел короткие юмористические рассказы в форме писем или переписки, развивая их в ироническом варианте. В письмах автор высмеивает либо адресантов, либо одновременно адресантов и адресатов. Юмористический образ персонажа проявляется через его речь или слова собеседника.

Последний раздел сборника — «Виденное и слышанное». Такое наименование появляется в юмористических журналах в качестве названия одной из журнальных рубрик, где помещаются очень коротенькие рассказы, крохотные, чуть побольше анекдота или иногда размером с него. Эти

юмористические тексты связываются некими общими событиями, которым они посвящены, а также имеют общие жанровые особенности.

Лейкин объединяет эти короткие юмористические рассказы в одном разделе и дает ему нетрадиционное жанровое наименование «Виденное и слышанное».

Заглавия рассказов имеют свои особенности. Выделяются следующие типы: заглавия, которые указывают место событий: «На лихаче», «На даче», «На империале», «Около лесного клуба», «На открытии “Ливадии”», «В “Демидошке”», «На столичном аукционе»; временные заглавия, указывающие на время, когда происходят события: «На масленице», «В день смоленского гуляния»; ситуационные заглавия, обозначающие происшествие и событие: «Травля», «Лунное затмение»; предметные заглавия, обозначающие содержательно значимую подробность: «Подарок на Рождество»; «персонажные» заглавия, обозначающие черты характера, национальность или социальный статус людей: «Казак и мужик». Благодаря заглавиям читатель заранее узнает о конкретном времени, месте событий или общей теме, объединяющей разнообразные «микросцены».

Входящие в раздел сборника «Виденное и слышанное» рассказы имеют некоторые композиционные особенности, которые очень схожи с конструктивными признаками жанра сценки. Как отмечает А. П. Чудаков, в период, когда жанр сценки полностью устанавливается, самым обычным является «сценочный» способ построения текста¹²⁴, который, по его словам, заключается в том, что «рассказ представляет собою краткое общее вступление, после которого идет текст, легко разбиваемый на ряд более частных эпизодов-сцен, каждая из которых могла бы начать свой самостоятельный рассказ»¹²⁵. В последнем разделе сборника Лейкин использует такой способ построения рассказа, который первоначально использовался в жанре сценки. Так, рассказ «Лунное затмение» начинается

¹²⁴ Чудаков А. П. Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров). С. 366.

¹²⁵ Там же.

со следующих слов: «В Екатерининском сквере, около памятника Екатерины, толпы народа. Одни стоят, другие сидят, третьи ходят. Все посматривают на небо. Происходит затмение луны. Мелькают огоньки папирос» (С. 253). Здесь представлена экспозиция, где кратко описана обстановка в Екатерининском сквере, и очерчены некоторые действующие лица. Вслед за вступлением идет текст, составленный из разнообразных сцен, которые связаны между собой тем, что происходят в одном месте и в одно время — во время лунного затмения. Здесь использован «кинематографический» принцип смены пространственной точки зрения, когда точка зрения повествователя движется от одной группы персонажей к другой.

Следует отметить, что в разделе «Виденное и слышанное» выражены и такие особенности в сфере композиции, как «“укрепление” диалогической части по отношению к описательной»¹²⁶ и «отсутствие законченного финала»¹²⁷, которые, по мнению исследователя Лейкина И. С. Шиловских, характерны для жанра сценки.

Так, в рассказах последнего цикла сборника диалогическая часть играет ведущую роль по сравнению с описательной частью. Тексты в цикле, за исключением вступительных слов и комментариев, в основном составляют разнообразные диалоги персонажей. Приведем рассказ «Травля» в качестве примера. Произведение начинается с описательной части: «Ясное праздничное утро. День обещает быть хорошим. В одной из улиц, прилегающих в Черной речке, полный и лысый дачник пожилых лет вышел из калитки своего полисадника на улицу, и потирая поясницу, блаженно улыбается. Он без шляпы, в серой жакетке и в туфлях. Его увидал с другой стороны улицы худой и длинный мужчина с маленькими бакенбардиками и закивал головой» (С. 283). Затем идут разнообразные диалоги о травле, которые не прерываются никакими репликами повествователя. Рассказ заканчивается также диалогами между военным и дачником:

¹²⁶ *Шиловских И. С. Жанровое своеобразие прозы и драматургии Н. А. Лейкина / Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. С. 10.*

¹²⁷ Там же.

«— Вот подишь ты! Ежели ты женат, то никогда ничего путного устроить тебе не дадут! — вопит он. — Просто, хоть разводись.

Отставной военный смотрит в калитку.

— Что, брат? — говорит он. — Лучше возьми-ко газету да вместо крысиной-то ловли займись политикой» (С. 286).

Таким образом, диалогическая часть занимает значительную долю всего текста, а описательная — сравнительно меньшую. Благодаря этому, воспроизводится живая речь персонажей, которая способствует непосредственному и более объективному раскрытию образа действующих лиц и их характеров.

Кроме того, в рассказах исследуемого раздела отсутствует развязка, логическая концовка. Например, рассказ «Смотр невест в Духов день» заканчивается диалогом между свахой и усатым франтом:

«— А ты ищешь денежную и без изъяна. Так они, кабы ежели без изъяна, за такого старого, как ты, и не отдали! Ты на себя-то посмотри: бакены ваксой мажешь, на голове солнце сияет, да и левая нога у тебя словно от верблюда в наследство досталась. Весь ты тут, как на блюдечке.

— Ты, баба, говорит говори да не заговаривайся! А то я тебя в бараний рог согну, обиделся бакенбардист.

— А ну-ко, согни, попробуй! — взвизгнула сваха и ухарски перед ним подбоченилась.

— Уйдти от тебя из-за стыда! — махнул рукой бакенбардист, и заковыляв, направился в толпу» (С. 304).

В этом случае, финал рассказа представляет собой отрезок жизни некоторых людей, происходящий в Духов день, причем здесь не говорится о том, чем заканчивается основное событие — смотр невест. Таким образом, читателю предоставляется возможность самому вообразить дальнейшее развитие действия и ситуации, возможных на смотре невест.

Итак, в текстах раздела «Виденное и слышанное» обнаруживается близость композиционного построения рассказов Лейкина к жанру сценки.

Однако рассказы в цикле «Виденное и слышанное» не вполне сценки, потому что этот жанр предполагает локальность, ограниченное количество персонажей. И. Н. Сухих указывает, что «сценка похожа на стоп-кадр, мгновенную зарисовку с натуры. Основные содержание сценки — диалог или разговор с участием нескольких человек»¹²⁸. В качестве иллюстрации он перечисляет такие сценки Чехова, как «Хирургия», «Смерть чиновника», «Радость», «Хамелеон», «Налим» и т. д.¹²⁹. В отличие от этих сценок, в рассматриваемый раздел включены рассказы, происходящие в разных местах Петербурга с самыми разными людьми — это люди разной социальной принадлежности, профессии, разного образования, возраста. Так, в рассказе «На столичном аукционе» изображена самая разнообразная публика: генерал, «чуйка с Апраксина», актриса, жид-ростовщик, молодая дама, «жирное доверие», артельщики и т. д., причем они друг с другом не знакомы и, кроме как ситуацией, никак не связаны, говорят они также по-разному. Таким образом, в рамках сценки слишком большое количество персонажей. Персонажная перенаселенность расширяет в данном случае границы жанра сценки.

В разделе «Виденное и слышанное» можно выделить ряд особенностей.

Как отмечает Б. А. Успенский, в плане пространственной характеристики позиции повествователя и персонажей не совпадают в том случае, когда «точка зрения повествователя последовательно скользит от одного персонажа к другому, от одной детали к другой»¹³⁰. В большинстве рассказов данного раздела выявлено такое несовпадение. Так, в рассказе «На открытии “Ливадии”» точка зрения повествователя движется от одних персонажей к другим. Сначала рассказчик уделяет внимание двум парам: «Встречаются две пары» (С. 260). Вслед за этой фразой сразу идет диалог между ними. Далее взгляд рассказчика движется к другим людям: «Двое не то артельщиков, не то приказчиков остановились перед домом, задрали

¹²⁸ Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. С. 72.

¹²⁹ Там же.

¹³⁰ Успенский Б. А. Поэтика композиции. С. 83.

головы кверху и смотрят на бельведер или “вышку”» (С. 261). Позднее, взор рассказчика обращается к купеческой паре и одинокому купцу: «По аллее движется купеческая пара. На встречу ей попадает одинокий купец и раскланивается» (С. 261). В этом случае, повествователь движется, переходя от одной группы людей к другой, и постоянно находится рядом с каким-либо участником открытия «Ливадии». При этом он вырывает из большой панорамы такие фрагменты, как реакция людей на одно и то же событие, и выстраивает из них в общую картину. Таким образом, создается эффект панорамного описания происходящего вокруг.

Нужно отметить, что в рассказах данного раздела иногда пространственная позиция повествователя совпадает с позицией действующего лица. По словам Б. А. Успенского, в то время, когда «рассказчик находится там же, т. е., в той же точке пространства, где находится определенный персонаж, он как бы “прикрепляется” к нему»¹³¹. Так, в рассказе «Смотр невест в Духов день» повествователь является «спутником» свахи. При этом позиция свахи динамична, она постоянно перемещается между другими персонажами рассказа. Нужно отметить, что сваха представляет собой ключевую фигуру при смотре невест и ее перемещение является важным фактором раскрытия сюжета. Приведем другой пример. В рассказе «На даче» ключевыми действующими лицами являются дачник и дачница, причем повествователь все время следует за ними: вместе с ними идет по аллее, встречается с разными людьми. В этом случае, пространственная позиция повествователя совпадает с позицией персонажей. Таким образом, пространственное положение повествователя обуславливается точкой зрения ключевой фигуры в пространстве.

При описании персонажей в данном разделе Лейкин использует прием метонимического поименования персонажа, что, по словам В. Б. Катаева, характерно для сценок Лейкина¹³². Например, наблюдаются такие

¹³¹ Там же. С. 81.

¹³² См.: Катаев В. Б. Чехов и его литературное окружение (80-е годы XIX века).

поименования, относящиеся к специфике портрета персонажей, как «тулуп» (С. 250), «Борода» (С. 268), «Бакенбардист» (С. 304), «Бородач» (С. 281). Интересны и те поименования, которые соотносятся с одеждой действующих лиц: «пальто» (С. 270), «чуйка» (С. 268), «порыжелое пальто» (С. 270) и т. д. В этих примерах персонажи обозначаются только по одной детали внешности, а все их остальные оказываются несущественными. Таким образом, по-существу их автор обезличивает, т. е., лишает индивидуальности.

Следует отметить, что в данном разделе при изображении человека манера его речи играет важную роль. Комический образ персонажей складывается из стиля их речи.

Так, в рассказе «Лунное затмение» интересны следующие диалоги:

«— Ты ничего, Марья Андреевна, в себе не чувствуешь? — спрашивает мужчина даму.

— Нет, ничего.

— А я так чувствую какое-то стеснение в желудке. Словно кто камнем давит. Ведь, этот от затмения. Небесные тела влияют на животных.

— Так, ведь, ты не животное. Просто ты очень много этой самой тешки за ужином ел, вот оттого и стеснение» (С. 253–254).

В данном случае, муж связывает чувство стеснения в желудке с влиянием лунного затмения на человека, а жена как человек более простой, объясняет по-житейски то, почему у мужа болит желудок — он объелся. Муж в большой толпе пытается показаться человеком сведущим и рассуждает о своем желудке, а жена его выдает с потрохами, публично и случайно. Таким образом, возникает эффект разоблачения.

Приведем другой комический пример из рассказа «На даче». В надежде на то, что жена прекратит свои расспросы о любовнице, муж крестится, взглянув на небо. Эту сцену видит его знакомый, удивляется и задает вопрос. Муж в ту же секунду придумывает какую-то причину его действий, не позволяя знакомому узнать действительную тему разговора между ним и

женой: «А так, ничего... Жена рассказывает, что один доктор знакомый тифом умер, ну я и перекрестился» (С. 281). Далее следуют забавные диалоги:

«— Нет, этот без бородавки. Я вам как-нибудь покажу его. Он здесь в Лесном на даче живет, — совсем уже запутывается дачник.

— То есть как это покажете? Ведь вы говорите, что он умер.

— Ну да, умер, только что-ж из этого? Я покажу вам его брата. Вылитый доктор! Удивительное сходство.

— Действительно, поразительно похожи были, — поддерживает мужа жена. — Этот брат, который жив еще, не так похож на того, который умер, но умерший был вылитый брат, так что многие ошибались.

— Позвольте, ежели один был похож на другого, то другой должен...

— Разумеется. Это она так, — старается поправиться муж. — Вы почему дрова покупаете? — обращается он к бородачу» (С. 281).

При попытке исправить ситуацию и скрыть свою ложь, муж говорит сумбурно, нелогично. Жена хочет подтвердить слова мужа, но только запутывает ситуацию. В конце концов, придуманная семейной парой история оказывается настолько нелепой, что муж так сумбурно, резко и неловко меняет тему разговора, что сосед решает, что он не в себе. Итак, комический образ построен за счет нелогичной и неестественной речи людей, которые пытаются выбраться из какого-либо неудобного положения.

В других случаях, комический эффект создается в результате использования различных средств выразительности, в том числе — тропов: сравнения, метафоры или гиперболы. Так, в рассказе «Смотр невест в Духов день» приводится речь свахи: «Ты на себя-то посмотри: бакены ваксой мажешь, на голове солнце сияет, да и левая нога у тебя словно от верблюда в наследства досталась. Весь ты тут, как на блюдечке» (С. 304). Здесь через эмоциональную и богатую на метафоры и сравнения речь свахи изображен курьезный образ усатого франта — бакенбарды черные как вакса, лысая голова как «солнце сияет», нога «словно от верблюда в наследства».

Таким образом, юмор возникает в контексте разговора, что указывает

на то, что это «ситуационный» комизм. Следует отметить, что в вышеуказанных случаях повествование ведется не от третьего лица, а от первого, когда персонаж сам сообщает о курьезе, случившемся с ним. По сравнению с иронической оценкой, которую дает постороннее, третье лицо, повествование от первого лица усиливает иронию и делает текст более выразительным и эмоциональным.

Для данного раздела характерен живой разговорный язык, в частности, люди употребляют такие экспрессивные фразеологизмы, как «с ног сбилась» (С. 302) — выражение усталости от работы; «как на блюдечке» (С. 304) — нечно очевидное, ясное; «в бараний рог согну» (С. 304) — угроза. В диалогах люди используют и пословицы: «запрос в карман не лезет» (С. 302), «вина в рот не берет, а с воды пьян живет» (С. 303); и другие устойчивые разговорные выражения: «взять глаза-то в зубы» (С. 302), «с боку припеки» (С. 303), «благодарю покорно» (С. 286), «из рук вон» (С. 271), «белены объелись» (С. 271). С помощью употребления разговорных выражений, живо обнаруживаются тон и интонация персонажей, тем самым выражается их настоящее настроение, а также показывается их духовный облик.

В итоге, рассказы, объединенные в разделе «Виденное и слышанное» обладают общей характерной чертой — большое внимание уделено диалогам действующих лиц, которые являются главными рассказчиками в тексте по сравнению с объективным повествователем.

Лейкин неизменно распространяет характерные сценочные признаки на последние три жанра в сборнике «Ради потехи». Для рассказов сценочного типа автор использует особые более сложные композиционные принципы, заимствованные им из других нетрадиционных литературных жанров или бытовых словесных жанров, тем самым расширяя композиционные возможности самого жанра сценки. Следует отметить, что эти жанры объединяет одна общая черта: комический образ персонажей конструируется непосредственно через их диалоги или монологи. Таким образом, это позволяет персонажам давать самохарактеристику.

Заключение

Представленная диссертация представляет собой попытку комплексного анализа жанрового своеобразия сборника Лейкина «Ради потехи». На основе проведенного исследования сделан вывод о том, что для юмористических рассказов, объединенных в данном сборнике, характерны общие жанровые признаки, которые свойственны русской юмористике последней четверти XIX века.

По словам А. П. Чудакова, «читатель 70–80-х годов в рассказах всем известных юмористов того времени — Н. Лейкина, И. Мясницкого, В. Михневича, Барона И. Галкина, И. Грэка — привык встречать хорошо знакомые имена, названия, реалии»¹³³. В исследуемом сборнике «Ради потехи» упоминаемые Лейкиным улицы, площади, парки, здания и памятники действительно существуют и знакомы своему читателю. Так, Лейкин говорит о таких местах, как «Михайловская улица» (С. 249), «Морская улица» (С. 250), «Апраксин переулок» (С. 272), «Невский проспект» (С. 122), «Апраксин двор» (С. 111), «Гостиный двор» (С. 122), «Никольский рынок» (С. 118), «Екатерингоф» (С. 249), «Екатерининский сквер» (С. 254), «Летний сад» (С. 300), «Строгановский сад» (С. 51), «Памятник Екатерины» (С. 251), «Новосильцеская церковь» (С. 279), «Бенардакин дом» (С. 250) и мн. др. Лейкин специально употребляет эти названия, придерживаясь принципа натурализма для того, чтобы рассказы представляли в глазах читателя как более подлинные и достоверные, как своего рода комические очерки.

В сборнике «Ради потехи» Лейкин описывает современные для того времени реалии. Как отмечает А. П. Чудаков, «в предметной сфере современность, точнее сиюминутность установки юмористического произведения выражается не просто в упоминании некоей всем известной вещи, но и в особой фельетонной точности этого упоминания»¹³⁴. Также он

¹³³ Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. С. 47.

¹³⁴ Там же. С. 51.

обращает внимание на точное указание цены в сценке Чехова «О брэнности» (1886): «Тут были три сорта водок, киевская наливка, шатолароз, рейнвейн и даже пузатый сосуд с производением отцов бенедиктинцев. Вокруг напитков в художественном беспорядке теснились сельди с горничным соусом, кильки, сметана, зернистая искра (3 руб. 40 коп. за фунт)»¹³⁵. Этот же прием использует и Лейкин: «Теперича говядина — восемнадцать копеек за фунт, солонина — шестнадцать, свинина — то же самое» (С. 144); «семнадцать рюмочек, пять копеек — восемьдесят пять копеек; да пять букивродцев по пяти» (С. 149); «Мороженой говядины больше нет, а парная жжется: 19 копеек за фунт» (С. 120); «Приказчики эти были из так называемых дорогих, т. е. получили от 75 р. до 100 р. жалованья в месяц, разумеется на своих харчах, и жили на своих квартирах» (С. 100) и мн. др. Лейкин специально подробно описывает все детали, приглашая читателя проверять и разделять знание о реалиях, что позволяет сократить дистанцию между читателем и персонажами.

Следует отметить, что в основе малых жанров, представленных в сборнике, все равно сохраняются черты, характерные для жанра сценки. Так, одной из отличительных черт сценочной поэтики Лейкина В. Б. Катаев называет использование говорящих и забавных фамилий персонажей, подчеркивая, что младшие современники писателя и в первую очередь А. П. Чехов хотя и «мог, минуя Лейкина и вместе с ним <...> воспользоваться уроками Гоголя, Островского и Щедрина, все же бесчисленное множество чеховских говорящих и смешных фамилий возникло именно в сценках, в соответствии с требованиями данного жанра»¹³⁶.

Сборник «Ради потехи», как мы отмечали, не включает в себя тексты, имеющие в своих заглавиях или подзаголовках жанровое обозначение «сценка». Однако, он — как никакой другой сборник автора — перенасыщен

¹³⁵ Там же.

¹³⁶ Катаев В. Б. Чехов и его литературное окружение (80-е годы XIX века). С. 13.

подобного рода говорящими именами, несущими, как правило, несколько определенных функций. Лейкинские имена и фамилии комически корреспондируют с социальным статусом и / или родом занятий персонажа, его отличительными чертами характера, наконец, отсылают к истинным побудительным мотивам поступков героев или их результатам. Так, следующие фамилии или имена соответствуют роду занятий персонажа или социальному положению: «Филантропова» (С. 120), «Кудесников» (С. 121), «Иезекииль» (С. 226), «Голоушин» (С. 104), «Громоотводова» (С. 218), «Череззаборвзирахинский» (С.122), «Иерихонский» (С. 235), «Троянский» (С. 234), «ди-Купорос» (С. 4). Среди них «Филантропова» — от слова «филантроп» — человека, занимающегося благотворительностью. В рассказе эта фамилия принадлежит графине, у которой рассказчик просит зал для концерта. Но графиня отвечает отказом: «Я, говорит, только с благотворительной целью» (С. 120). Юмор состоит в несоответствии значения фамилии фактическому поведению персонажа. Принадлежащая миллионеру фамилия «Кудесников» — от слова «кудесник» — волшебника, мага, чародея. Здесь миллионер сравнивается с кудесником, который так быстро и легко зарабатывает деньги, что кажется, что он это делает при помощи волшебства. Фамилия «Троянский» напоминает Троянскую войну. С одной стороны, эту фамилию носит коллежский советник, который имеет достаточный высокий статус, с другой, она как громкая фамилия по имени знаменитой войны. «Череззаборвзирахинский» состоит из трех частей — «через», «забор», «взирать». Юмор состоит в том, что появляется перед читателем такой подглядывающий человек, причем «взирать» — слово высокого стиля, и потому сталкиваются слова из разных слоев. Такие фамилии, как «Добросердова» (С. 121), «Мямлева» (С. 121), «Недоносков» (С. 221) тесно связаны с чертами характера персонажа. «Недоносков» — от слова недоносок — в переносном значении, умственно недоразвитый человек. В тексте такую фамилию носит юнкер, которому не удается скрыть от своей матери истинную причину того, почему он у нее просит денег — он

проговаривается в том же письме, в котором содержится просьба. Нужно отметить, что здесь интересно и сочетание имени «Митрофан» с фамилией «Недоносков». «Митрофан» — это знаковое имя, которое отсылает к известному произведению — к фонвизинскому «Недорослю». Митрофан в этой комедии тоже необразованный. С одной стороны, имя знаковое дано в уничижительном варианте, а с другой, оно напоминает старые древние литературные традиции этих знаковых имен, идущих еще с классицизма. Мотивы поступков персонажа отражены в следующих фамилиях: «Урываев» (С. 218), «Дойников» (С. 105) и т. д. «Урываев» — от глагола «урывать» — в переносном значении, захватывать или присваивать себе что-нибудь чужое. В нашем тексте эта фамилия принадлежит прапорщику, который пытается заполучить деньги от купчихи за счет любовного письма. Итак, фамилия «Урываев» оказывается подходящей и выразительной.

Таким образом, благодаря использованию говорящих и забавных фамилий, образ персонажей становится ярче, живее и выразительнее, а рассказу придется комический эффект.

Лейкин в 70-е годы XIX века начинает активно разрабатывает жанр сценки. Сценка генетически восходит, с одной стороны, к бытоописательному или нравоописательному очерку, а с другой стороны, к малым драматическим формам, потому что она построена на диалоге. Лейкин пытается сделать сценку как бы полифункциональным жанром и он разрабатывает очень разнообразные композиционные варианты, разные сценочные формы, которые затем были востребованы юмористикой.

Сборник «Ради потехи» интересен тем, что с одной стороны, в основе каждого малого жанра, объединенного в сборнике, сохраняются устойчивые признаки сценки, а с другой, использованы формальные признаки других жанров, которые утвердились в большой литературе. Кроме того, Лейкин развивает малые жанры в сборнике в юмористическом варианте с помощью использования разнообразных литературных приемов. Он приспособливается к новым социальным условиям и тенденциям, воспроизводя малоизученную

бытовую жизнь обитателей Петербурга, создавая живые комические образы людей. Кроме того, автор заставляет читателя посмотреть на себя со стороны. Суть названия сборника «Ради потехи» состоит в том, что читатель, с одной стороны, действительно потешается над персонажами рассказов, т. е., читает «ради потехи», а с другой — смеется над самим собой.

Список использованной и цитируемой литературы

Источники

1. *Лейкин Н. А.* Веселые рассказы. СПб., 1874.
2. *Лейкин Н. А.* Молодые побеги. СПб., 1904.
3. *Лейкин Н. А.* Неунывающие россияне. СПб., 1879.
4. *Лейкин Н. А.* Ради потехи: юмористические шалости пера. СПб., 1879.
5. *Лейкин Н. А.* Ребятишки. СПб., 1892.
6. *Лейкин Н. А.* Сцены из купеческого быта. СПб., 1871.
7. *Лейкин Н. А.* Счастье привалило. СПб., 1902.
8. Писатели чеховской поры: Избранные произведения писателей 80–90-х годов: В 2 т. / сост. и коммент. С. В. Букчина. М., 1982.
9. Спутники Чехова / под ред. В. Б. Катаева. М., 1982.
10. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 1. М., 1974.
11. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 2. М., 1975.
12. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 3. М., 1975.

Критическая и научная литература

13. *Александров Б. И.* О жанрах чеховской прозы 80-х годов // О творчестве русских писателей XIX века. Уч. зап. / Горьковский государственный пед. ин-т. 1961. Вып. 37. С. 3–80.
14. *Белоцерковская Н. И.* А. П. Чехов в журнале «Осколки»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1974.
15. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234–407.
16. *Букчин С. В.* Комментарии // Писатели чеховской поры: избранные произведения писателей 80–90-х годов: В 2 т. Т. 1 / сост. и коммент. С. В. Букчина. М., 1982. С. 429–461.

17. *Букчин С. В.* Чеховская «артель» // Писатели чеховской поры: избранные произведения писателей 80–90-х годов: В 2 т. Т. 1 / сост. и коммент. С. В. Букчина. М., 1982. С. 5–27.
18. *Бялый Г. А.* Чехов // История русской литературы: В 10 т. Т. 9. Ч. 2. М.; Л., 1956. С. 347–432.
19. *Введенский А. И.* Современные литературные деятели. Николай Александрович Лейкин // Исторический вестник. 1890. № 6. С. 634–643.
20. *Веденева Е. В.* Н. А. Лейкин конца 1860-х гг.: «картины из купеческого быта» // Филологические этюды. Вып. 15. В 2 кн. Кн. 1. Саратов, 2012. С. 234–240.
21. *Виноградов В. В.* Проблема сказа в стилистике // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 42–54.
22. *Гаршин Е. М.* Критические опыты. СПб., 1888.
23. *Глинский Б. Б.* Памяти Николая Александровича Лейкина // Исторический вестник. 1906. № 2. С. 614–629.
24. *Гольденвейзер А. Б.* Вблизи Толстого. М., 1959.
25. *Горький М.* Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941.
26. *Громов Л. П.* Чехов и «артель» восьмидесятников // А. П. Чехов: сб. ст. и мат. Ростов-на-Дону, 1959. С. 95–158.
27. *Гудкова С. П., Грушкина С. С.* Жанр сценки в творчестве Н. А. Лейкина // Гуманитарные науки: в поиске нового. Вып. 2. Саранск, 2003. С. 142–146.
28. *Гудкова С. П.* Творчество Н. А. Лейкина в оценке русской критики XIX–XX вв. // Язык, литература, культура: диалог поколений. М.; Чебоксары, 2004. С. 304–307.
29. *Демин А. С.* Русские письмовники XV–XVII вв. (к вопросу о русской эпистолярной культуре): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1964.
30. *Долинин А. С.* О Чехове (Путник-созерцатель) // А. П. Чехов: творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века

(1887–1914). СПб., 2002. С. 923–960.

31. *Евстигнеева Л. А.* Сатирические и юмористические журналы // Русская литература и журналистика начала XX века, 1905–1907. М., 1984. С. 295–320.

32. *Егоров О. Г.* Жанр дневника в русской литературе XIX века // Егоров О. Г. Русская литература за сто лет (1800–1900 гг.): Идеи. Образы. Открытия. М., 2012. С. 219–233.

33. *Елизаветина Г. Г.* Становление жанров автобиографии и мемуаров // Русский и западноевропейский классицизм. Проза. М., 1982. С. 235–263.

34. *Зализняк А.* Дневник: к определению жанра // Новое литературное обозрение. 2010. № 106. С. 162–179.

35. *Измайлов А. А.* Литературные заметки. Чехов и Лейкин // Новая иллюстрация. 1907. № 16. С. 123–126.

36. История русской журналистики XVIII–XIX веков / под ред. А. В. Западова. М., 1963.

37. *Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. М., 1989.

38. *Катаев В. Б.* Статьи и комментарии // Спутники Чехова / под ред. В. Б. Катаева. М., 1982. С. 445–476.

39. *Катаев В. Б.* Чехов и его литературное окружение (80-е годы XIX века) // Спутники Чехова / под ред. В. Б. Катаева. М., 1982. С. 5–47.

40. *Коротаев А. В.* Чехов и малая пресса 80-х годов // Уч. Зап. / Ленинградский пед. ин-т им. А. И. Герцена. Л., 1939. Т. 24. С. 87–136.

41. *Кугель А. Р.* «Петербургская Газета» и ее сотрудники // Литературные воспоминания. Пг.; М., 1923. С. 61–74.

42. *Лейкин Н. А.* Мои воспоминания // Исторический вестник. 1906. № 1. С. 152–180.

43. *Лейкин Н. А.* Мои воспоминания // Исторический вестник. 1906. № 2. С. 493–522.

44. *Лейкин Н. А.* Мои воспоминания // Исторический вестник. 1906.

№ 3. С. 849–882.

45. *Лейкин Н. А.* Николай Александрович Лейкин в его воспоминаниях и переписке. СПб., 1907.

46. *Лихачев Д. С.* Популяризация или исследование? Полемиические заметки о современных литературоведческих проблемах // Литературная газета. 1974. 18 сен. С. 6.

47. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 149–390.

48. *Ляцкий Е. А.* А. П. Чехов и его рассказы // А. П. Чехов: творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века (1887–1914). СПб., 2002. С. 425–481.

49. *Мартьянова С. А.* Персонаж в художественной литературе. Учебн. пос. Владимир, 2014.

50. *Манн Ю. В.* Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 431–480.

51. *Минаев Д. Д.* Собрание стихотворений / вступ. ст., ред. и примеч. И. Ямпольского. (Библиотека поэта. Большая серия). Л., 1947.

52. *Михайлов П. М.* Персонаж: показ человека в художественной литературе и принципы его анализа. Крым. 1940.

53. *Михайловский Н. К.* Об отцах и детях и о г-не Чехова // А. П. Чехов: творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века (1887–1914). СПб., 2002. С. 80–92.

54. *Михневич В. С.* Наши знакомые. Фельетонный словарь современников. СПб., 1884.

55. *Муратов А. Б.* Проза 1880-х годов // История русской литературы: В 4 т. Т. 4. Л., 1983. С. 27–73.

56. *Мышковская Л.* Чехов и юмористические журналы 80-х годов. М., 1929.

57. *Неведомский М.* Без крыльев (А. П. Чехов и его творчество) // А. П. Чехов: творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала

XX века (1887–1914). СПб., 2002. С. 786–830.

58. *Окрейц С. С.* Из литературных воспоминаний // Исторический вестник. 1907. № 4. С. 73–96.

59. *Окрейц С. С.* Из литературных воспоминаний // Исторический вестник. 1907. №5. С. 396–419.

60. *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность. М., 1976.

61. *Рейтблат А. И.* От Бовы к Бальмонту. Очерки по истории чтения в России во второй половины 19 века. М., 1991.

62. *Роскин А. И.* Антоша Чехонте. М., 1940.

63. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): В 2 т. М., 2000–2001.

64. Русский фельетон. Сост., подгот. текста, вступ. заметки и коммент. А. В. Западова и Е. П. Прохорова. М. 1958.

65. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Повести, рассказы и драматические сочинения Н. А. Лейкина // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. Т. 9. М., 1970. С. 421–425.

66. *Соколов А. А.* Из моих воспоминаний // Московский листок. 1909. № 17. С. 14–16.

67. *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики Чехова. 2-е изд., доп. СПб., 2007.

68. *Сухих И. Н.* Сказавшие «Э!». Современники читают Чехова // А. П. Чехов: творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века (1887–1914). СПб., 2002. С. 7–44.

69. Теория литературных стилей: современные аспекты изучения. М., 1982.

70. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: В 3 т. Т. 2. М., 1964.

71. Теория литературы. Учебн. пос. для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / под ред. Н. Д. Тамарченко. В 2 т. М., 2004.

72. *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 255–269.

73. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 9–218.
74. *Хализев В. Е.* Теория литературы. Учебн. пос. М., 1999.
75. *Хворостьянова Е. В.* Русская литературная пародия 80-х – начала 90-х годов XIX века: дис. ... канд. филол. наук. Л., 1987.
76. *Чудаков А. П.* Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М., 2009. С. 365–396.
77. *Чудаков А. П.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986.
78. *Шаталова Н. С., Шаталов С. Е.* Забытый юморист // Лейкин Н. А. Шуты гороховые. М., 1992. С. 5–17.
79. *Шкловский В. Б.* Розанов // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: статьи-воспоминания-эссе (1914–1933). М., 1990. С. 120–121.
80. *Шиловских И. С.* Его называли отцом русской сценки: О творчестве Н. А. Лейкина // Литература в школе. 2000. № 5. С.30–42.
81. *Шиловских И. С.* Жанровое своеобразие прозы и драматургии Н. А. Лейкина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1999.
82. *Шкловский В.* Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. М., 1983. С. 9–25.
83. *Шмид В.* Нарратология. М., 2003.
84. *Ясинский И. И.* Роман моей жизни: книга воспоминаний. М.; Л., 1926.

Справочная литература

85. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. 2-е изд., доп. М., 1997.
86. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. М., 1962–1978.
87. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001.

88. Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987.

89. Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь / гл. ред. П. А. Николаев. М., 1994. Т. 3.

90. Русские писатели XIX века. Библиографический словарь: В 2 ч. / под ред. П. А. Николаева. 2-е изд., дораб. М. 1996.