

Уральский государственный университет им. А. М. Горького
Челябинский государственный университет
Институт гуманитарных проблем
Уральское отделение Российской академии наук
Институт истории и археологии
Объединенный музей писателей Урала

ДЕРГАЧЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2008

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА:
НАЦИОНАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ
И РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Проблема жанровых номинаций

Материалы IX Международной научной конференции
Екатеринбург, 9–11 октября 2008 г.

В двух томах

Том 1

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2009

ББК Ш5 (2 = p) – 3
Д 36

Составитель А. В. Подчиненов

Д 36 **Дергачевские чтения – 2008**: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций : материалы IX Междунар. науч. конф. Екатеринбург, 9–11 окт. 2008 г. В 2 т. Т. 1 / [Сост. А. В. Подчиненов] : Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2009. 404 с.

ISBN 978-5-7996-0427-1 (т. 1)

ISBN 978-5-7996-0426-4

Сборник составлен по итогам научной конференции «Дергачевские чтения». В статьях первого тома исследуются жанровые стратегии фольклора и русской литературы XI–XVIII вв., рассматривается русская лирика и проза XIX в. в свете жанровой рефлексии, изучается жанровое сознание и его модификации в поэзии XX – начала XXI в. Акцентируется соотнесение авторского определения жанра с литературно-критической, социокультурной, конфессиональной рецепцией.

Для литературоведов и всех, кто любит литературу, интересуется ее теорией, историей и современностью.

ББК Ш5 (2 = p) – 3

ISBN 978-5-7996-0427-1 (т. 1)
ISBN 978-5-7996-0426-4

© ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького», 2009
© Подчиненов А. В., составление, 2009

От составителя

Настоящее издание включает в себя материалы очередной, девятой по счету конференции «Дергачевские чтения. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности», которая в 2008 году была посвящена проблеме жанровых номинаций. Актуальный интерес к жанрообозначению вызван двумя факторами: активным освоением в последние десятилетия отечественной филологией западных методологий и методик, при этом не только литературоведческих, но и философских, эстетических, социокультурологических, лингвистических, а также современным состоянием литературы, активно порождающей новые жанровые формы, требующие, в свою очередь, критического и теоретического осмысления. Конференция 2008 года продолжила сюжет предыдущей, состоявшейся в 2006 году, сориентированной на изучение проблемы жанра как одной из важнейших типологических категорий. Участие в литературоведческом форуме приняло более ста ученых из многих регионов России, а также ближнего и дальнего зарубежья, представляющих различные филологические школы и направления. Однако заинтересованная дискуссия, совпадение принципиальных выводов, близость материала и его интерпретации во многих докладах позволяют сделать вывод об общей концептуальной солидарности участников состоявшейся конференции. В результате статьи, подготовленные на основе ее материалов, составили фактически не сборник, а, пусть и с некоторой условностью, коллективную монографию.

Можно выделить несколько узловых, принципиально важных проблем, заявленных настоящими исследованиями. Одна из них, традиционная для нашей конференции, связана с изучением жанрового мышления художника, его исканий в области жанра и жанровых стратегий (*Е. К. Созина*). Жанр был репрезентирован как одна из форм творческой стратегии автора (*В. В. Химич*), как форма художественного исследования (*М. А. Литовская*), основанная на мировоззрении как системе онтологических взглядов (*О. А. Иост*), не чуждая игровых тактик как на содержательном, так и формальном уровне (*О. Ю. Аханов и Л. Ф. Хабибуллина*). Многие исследователи отмечают акти-

визацию процессов жанропорождения в современной литературе, связано ли это с так называемыми «синтетическими» текстами (*Д. М. Давыдов*) или текстами маргинальными (*Т. А. Снигирева* и *А. В. Подчиненов*). Авторские жанровые обозначения, «АЖО» (*М. Ю. Звягина*), становятся супертекстовыми элементами и как часть композиции выражают авторскую концепцию произведения. Жанр организует художественный текст архитектурно (*И. С. Остришко*), структурно-стилистически (*Л. Н. Житкова*), визуально-графически маркируя его (*Т. Ф. Семьян*), к примеру, при помощи заглавия (*А. Д. Пазникова*). Это наводит на размышления об особенностях индивидуально-авторских жанровых стратегий, которые осуществляются в рамках персональной авторской феноменологии, отмеченной авторскими «жанровыми рефлексивами» (*О. В. Зырянов*), о жанровой саморефлексии и самоидентификации (*Е. М. Васильев*, *М. В. Селеменова*), о соотношении авторского обозначения жанра с литературно-критической, социокультурной, конфессиональной, читательской рецепцией (*В. Н. Крылов*, *Т. И. Акимова*, *М. Р. Чернышов*). Выявлены многочисленные факторы жанропорождения: это и пасхальный архетип русской культуры (*И. А. Есаулов*), и евангельский текст (*Н. В. Пращерук*), и сказочный архетип (*А. В. Кубасов*, *М. П. Шустов*), и идеологическая праоснова, как в случае с платоновской метафизикой по отношению к романам Толстого и Достоевского (*Н. М. Нейчев*), и нарратизация истории как текста (*Т. Н. Бреева*). Проблема генезиса жанра соприкасается и с проблемой эволюции жанровых форм, происходящей под воздействием переходного состояния эпохи (*Т. В. Мальцева*), являющейся результатом творческого становления художника (*В. С. Баевский* и *И. В. Марусова*), формирующейся в контексте определенного типа героя и способа его постановки в романе (*Г. В. Ребель*) или в гендерном пространстве литературы, где сталкиваются мужские и женские дискурсы (*А. В. Попова*). Таким образом, вполне объяснимыми становятся и феномен полижанровости литературы, и феномен метапрозы как проявления саморефлексивной тенденции текста, в том числе и авторефлексии (*О. Н. Турьшева*).

В заключение хотелось бы выразить искреннюю благодарность всем тем, кто помогал в проведении научного форума, в особенности сотрудникам Объединенного музея писателей Урала, без радушия и гостеприимства которых сейчас уже немислимо проведение «Дергачевских чтений», тем, кто готовил к печати настоящее издание, и, самое главное, тем, кто очно или заочно принял участие в нашей конференции.

Приглашаем всех на юбилейную десятую конференцию «Дергачевские чтения», которая состоится в Уральском государственном университете в октябре 2011 года (e-mail: derg.chtenia@usu.ru).

Проблемы изучения творчества Ф. М. Решетникова (тезисы)*

Современное литературоведение, опираясь на высокие оценки своеобразия и значения творчества Ф. М. Решетникова корифеями русской литературы и литературной критики – Тургеневым, Достоевским, Салтыковым-Щедриным, Шелгуновым, уделяет достаточно большое внимание уральскому писателю-демократу. В предвоенные годы в Свердловске было осуществлено шеститомное издание сочинений Решетникова под редакцией И. И. Векслера, которое по уровню полноты, текстологической подготовки и комментирования должно быть поставлено рядом с академическими изданиями классиков. Читательский интерес поддерживается также массовыми изданиями его произведений.

Многие вопросы творчества писателя получили освещение и истолкование в исследованиях Н. Соколова, Л. Лотман, Л. Шептаева, Н. Пруцкова, М. Цебоевой, А. Астафьева, И. Мануйловой, Г. Лебедева и др. Имя его не забывают авторы типологических исследований русского реализма. Творчество Решетникова рассматривается в курсах истории русской литературы XIX века. Тем не менее, задача изучения творчества этого писателя как системы не снимается с повестки дня. Оно должно быть рассмотрено как событие большого русского реалистического искусства, как особое течение в реализме, как явление индивидуального стиля. Актуальным остается создание полной, документированной биографии этого литератора. Значение ее не только в уважительном восстановлении всего, что связано с жизнью и личностью писателя. До сих пор за подлинную его биографию принимается жизнеописание его героя («Между людьми»), а также то, что было подсказано творческой фантазией Решетникова в его рассказах Г. Успенскому, другим лицам, а порой отраженной в переписке.

* Архив И. А. Дергачева. Дело № 31. Ед. хр. 5. Л. 88–91. Публикацию подготовили М. И. Дергачева и А. В. Подчиненов.

© Дергачева М. И., 2009

Отличие подлинной биографии писателя от «типовой» биографии разночинца, сочиненной им и принятой читателями за действительную, – свидетельство большой роли художественного вымысла, творческого начала в его художественной системе.

Этим уже опровергается утверждение Тургенева, что писатели типа Решетникова «ничего *выдумать* не могут» [1, с. 96]. При внимательном рассмотрении в его произведениях нет простого «протоколизма» как механического воспроизведения увиденного и услышанного.

В типологии русского реализма ему отводится место в общем ряду писателей социологического направления, объединяющем столь различных по своим художественным принципам авторов, как Салтыков-Щедрин, Левитов, Некрасов и др. Очевидно, необходимы дифференцирующие определения внутри того течения, которое называется социологическим.

Следует проверить и обосновать с позиций современного литературоведения утверждение Салтыкова-Щедрина о полной новизне творчества Решетникова и об открытии им – как значительного идейно-художественного комплекса – драмы борьбы за существование. Такой же проверке следует подвергнуть тезис Шелгунова о «народном реализме в литературе», понимание которого столь у нас различно.

Определяя место писателя в художественном развитии России, следует шире поставить вопрос об открытии Решетниковым особого типа связей мира и личности, нового **типа** художественного освоения жизни, опирающегося на обыденное сознание, на понимание ценности прагматического отношения к действительности простых людей, на осознание особой роли поведенческих реакций в построении личности, наконец, на эпические начала, определяющие круг ее ценностей.

Надо обратить внимание на особую роль сознания рабочих, отраженного не только в содержании романов Решетникова, но и в художественной системе писателя. Личность рабочего раскрывается в обстоятельствах «условий производства», писатель, как и его герои, оценивает людей и их поступки, всегда вводя критерий социальный.

Понимание особого типа отношения к миру как определяющего особенности реализма Решетникова, связь этого типа мышления с условиями бытия рабочей среды позволяет объяснить характер развития, смены героев от романа к роману во всем творчестве писателя: так отражались этапы развития рабочего сознания.

Уральское происхождение Решетникова и его реализма не случайно. Следует шире осмыслить методологическое значение определения «осо-

бого быта Урала», а также отражение его как в содержании произведений, так и в позиции автора и его реалистическом стиле.

Близость форм реализма писателя к характеру мышления рабочих не помешала распространению принципов его творчества на анализ других социальных групп. Скабичевский верно заметил, что в романе «Весенние грозы», посвященном интеллигенции, Мамин-Сибиряк близко подошел к Решетникову с его рассказом о «жизни миллионов микроскопических существ, исполненной потрясающего трагизма во всех своих сокрушающих сердце мелочах» [2]. Необходимо исследование путей и форм распространения особенностей решетниковского реализма, внедрения его в творчество даже далеких от него писателей.

Представление, что в произведениях писателя выступает «целая народная среда» и, следовательно, в ней нет места индивидуальным типам и психологии личности, противоречит истинному пониманию его художественных открытий Салтыковым-Щедриным и должно быть заменено изучением многообразия типов, из которых и складывается народная среда у Решетникова, психология его героев.

По-новому должен быть поставлен вопрос о характере реалистического стиля Решетникова. Он будет понят только в том случае, если будет рассматриваться не как отступление от сложившейся стилиевой нормы, а как становление новой нормы, оказавшей влияние на некоторые стороны стилиевых тенденций литературы.

1. *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. Т. 18. М., 1990.

2. *Скабичевский А.* Литературная хроника // *Новости*. 1893. № 297.

Раздел 1

Фольклор и русская литература XI–XVIII веков: жанровые стратегии и тактики

А. Н. Абсаликова
г. Екатеринбург

Ассоциативное поле образа святой Екатерины в русском культурном пространстве

Имя Екатерина является значимым в истории России, с этим именем связаны важнейшие вехи нашей истории, оно популярно в русской литературе (достаточно вспомнить «Грозу» Островского, образ Катюши Масловой Л. Толстого, образ Катьки в поэме Блока «Двенадцать» и проч.) и не только (важным примером является произведение У. Шекспира «Укрощение строптивой»). Но история этого имени уходит глубоко в раннехристианский период и связана с Житием святой Екатерины – первым литературным источником.

В истории монастыря Святой Екатерины на Синайской горе есть факт тесного общения с российскими царями Иоанном и Петром, царицей Натальей Кирилловной. В 1687 году синайские монахи прибыли в Москву, где прожили до 1689 года. Приезд был связан с начатой в 1682 году компанией по передаче монастыря под покровительство России. Монахи монастыря просили покровительства у русских царей в связи с мусульманским нашествием [1]. В последующей истории России это

событие могло сыграть не последнюю роль. Имя Екатерина становится семейным именем и в нашей истории связано с идеями Просвещения. Имена великих императриц (Екатерины I и Екатерины II), имя самой ученой женщины XVIII века, первого президента Российской Академии наук Екатерины Дашковой – все это могло быть влиянием истории жизни и мучений святой Екатерины. В ее житии представлен образ образованной женщины, свидетельством тому является упоминание об изучении Екатериной трудов древних философов, писателей, стихотворцев, врачей. Мысль о женской образованности становится одной из основных в житии. Следовательно, это имя содержит определенный комплекс идей, которым и будет обладать его носительница.

С другой стороны, мы можем найти примеры активного использования этого имени и в старообрядческих кругах. В почете у староверов всегда были три святые: Параскева, Варвара и Екатерина. В этой среде также выделялась мудрость, образованность святой, но наравне с этим была важна и еще одна функция. Фактически в житии Екатерина является проповедницей христианских идей (см. ее встречи с императрицей, философами, простыми людьми, которые впоследствии приняли христианство). Старообрядчество здесь следует за раннехристианской идеей об особом положении женщины. Женщина как хранительница знаний и учитель занимает активную позицию в религиозной жизни общества.

Обратимся к самому житию, содержащему богатую систему ассоциаций, мотивов, раскрывающему важнейшие христианские задачи и имеющему определенную логику.

Общепризнано, что житие относится к раннехристианскому периоду – оно было написано приблизительно в IV веке. По своей структуре житие является каноническим. В то же время, оно богато инверсиями. Объясним свою мысль. В сюжетной линии данного жития завязкой является сватовство женихов к Екатерине. Но, не желая вступать в брак и «любяще же девство», Екатерина выдвигает четыре условия кандидатам на ее руку и сердце. Так как она сама знаменита «благородием, богатством, красотой и премудростью», то и ее жених должен обладать этими качествами.

При появлении Прекрасного Отрока (Иисуса Христа) все кардинально меняется. Эти четыре качества – «благородие, богатство, красота, премудрость» – из физических превращаются в моральные, духовные. Благородство уже не зависит от знатности рода, а означает начало рода от самого Христа, от истинно верующих. Богатство из материального ста-

новится духовным, ведь человек богат чистотой своей души и веры. Красота из телесной опять-таки должна стать духовной, поскольку не внешняя, а внутренняя красота важна в христианстве. Премудрость должна основываться на истинных знаниях, на учениях веры, а не быть чертой гордого язычника.

Теперь не жених, а невеста должна доказать свою пригодность к браку, обладать вышеназванными чертами, но основываясь на христианских догматах.

Еще одна сюжетная инверсия связана с самим «Премудрым женихом». Дело в том, что жених предстает в облике младенца. Это связано с понятием брака в христианской религии. Брак заключается не по влечению плоти, как это свойственно язычникам, а по благословию Божию, то есть согласно с заповедью Господа о чистоте и святости брака. Брак получает значение таинства: с древних пор христиане признавали брак союзом высоко нравственным, идеал которого находится в духовном союзе Христа с Церковью и без помощи благодати не достигается [2]. Исходя из вышесказанного, образ жениха-младенца не кажется столь противоречивым. Автор стремился усилить духовную связь между женихом и невестой, подчеркнуть святость их союза, убрать за ненадобностью элемент физического, телесного.

Все эти изменения, безусловно, призваны усилить акцент на значимых для автора моментах жития, ведь эти инверсии прямо проистекают из основных идей христианства. Так, эпизод с четырьмя условиями акцентирует внимание читателя на важности духовного изменения, стремления к моральной чистоте и исполнения заповедей Христа. В житии Екатерина из язычницы превращается в святую христианку, ее мудрость играет благодатную роль в проповеди идей Христа. Теперь она христианка и дары язычников переводит в аспект своей веры.

Обратимся теперь к системе ассоциаций, мотивов, которыми изобилует данное житие.

Прежде всего нам бы хотелось остановиться на мотиве сна. В данном житии этот мотив повторяется три раза – два сна святой Екатерины и сон царицы Августы (жены царя Максимиана). Во снах Екатерине является Богородица с младенцем: в первом сне святая пытается заглянуть в лицо отроку, но младенец отворачивается от нее, называя ее «безумной, бедной и худородной». Читатель понимает, что это происходит оттого, что Екатерина еще не приняла таинства крещения. Во втором сне, после принятия христианства, происходит обручение Екатерины и Христа. Он нарекает ее своею невестою «нетленною и вечною».

Во сне Августа видит Екатерину. Святая «восседала посреди множества прекрасных юношей и дев, одетых в белые одежды». Затем Екатерина возлагает на голову Августы венец от имени Христа.

В Библии существуют разные виды снов: сны обыкновенные, естественные и сны, посылаемые человеку свыше. Последние сны с самых древних времен служили средством для открытия Божьей воли человеку, и многие из них отличались своим высокопророческим значением. Нередко чудесные откровения Божественной воли называются видениями [3, с. 528]. Следовательно, можно полагать, что сны в данном житии относятся к чудесным снам, к божественным откровениям. В своих снах Екатерина непосредственно общается с Христом, во сне она узнает его волю и во сне же становится его «нетленной невестой». Примечателен еще один факт: засыпает Екатерина после неистовых молитв, и это как бы наталкивает читателя на мысль, что ее чудесный сон является отзывом высших сил на ее стремление к познанию «Премудрого Отрока».

Сон Августы также становится пророческим сном. При реальной встрече Екатерина говорит, что видит над головой Августы венец, но получит она его только через три дня. Это мученический венец, и получит его Августа после ужасных пыток, которым подвергнет ее супруг, царь Максимин. Таким образом, во сне Августы узнает свое будущее. Через этот сон автор стремится показать в образе Августы верную христианку, которая удостоилась Божественного откровения. Через него она узнала о своем будущем и была готова встретить муки, зная, что на то есть божья воля.

Следующий мотив – это мотив перстня или кольца.

Кольца и перстни часто упоминаются в Священном Писании как украшения. Перстень, снятый фараоном со своей руки и одетый на руку Иосифа [Быт. XLI. 42], был с государственной печатью, которую обычно носил первый вельможа в Египте и которую он прикладывал к царским указам. Поэтому дарение такого перстня служило знаком возведения в почетное звание. Еще один пример упоминания перстня – это «Притча о блудном сыне». Упоминаемый Господом в притче отец блудного сына по возвращении сына с раскаянием приказывает своим рабам одеть на его руку перстень [Лук. XV. 21]. Также кольца упоминаются в числе украшений, носимых еврейскими женщинами, о которых говорит пророк Исайя [III. 21], и еще одно упоминание есть у святого апостола Иакова о золотых перстнях как об украшениях богатых [Иак. II. 2] [3, с. 372].

В житии перстень появляется во сне святой Екатерины при обручении ее с Христом. Затем, проснувшись, Екатерина обнаруживает на сво-

ей правой руке «чудный перстень». Итак, перстень является символом избранности святой. Одевая ей перстень, Христос признает в ней чистую, достойную себя девушку, «отмечает» ее, и в то же время это материальное подтверждение для самой Екатерины, памятка о ее положении, о словах ее суженого. Это кольцо закрепляет за ней статус невесты, задает определенный тип поведения в будущем.

Далее уместно будет сказать о мотиве Антихриста.

Антихрист – противник, или «противостоятель» Христа, который, согласно «Откровению Иоанна Богослова», должен появиться на Земле незадолго до конца света и второго пришествия Мессии. Мифологическое мышление обусловило олицетворение Мирового добра, воплощенного в образе Иисуса, и персонификацию Зла в образе Антихриста. Если дьявол, по средневековому выражению, является «обезьяной Бога», то Антихрист – «обезьяной Христа». Он является космическим узурпатором и самозванцем, имитирующим облик и поступки Христа. Фигура Антихриста и связанные с ним сюжеты вызывали и вызывают многочисленные толкования. В раннехристианской литературе под ним подразумевали императоров Нерона, Максимилиана, Диоклетиана, Юлиана Отступника, а также еретиков Ария, Нестория, Савелия, Мухаммеда и прочих [4].

Кажется разумным дополнить этот список еще одним именем – Максимин. Это типичный для жития образ царя – гонителя христианства. Максимин – это искунитель, язычник, воплощение всех отрицательных качеств человека. Как главный герой, в нашем случае героиня, символизирует собой идеал добра, чистоты, веры и смирения, так и император Максимин является гением зла, теряет особенности психологического образа и становится символом злодейства и греха. Именно он совершает в житии все самые ужасные поступки, каковыми являются избиение и убийство собственной жены, принесение кровавых жертв языческим богам и многое другое. И в заключение, Максимин приказывает пытать святую и обезглавить ее. Автор наделяет его всеми соответствующими эпитетами: «лукавый», «нечестивый мучитель», «бесчувственный и бессловесный», «уподобился лисице» и прочее.

Таким образом, противопоставление «Христос – Антихрист» в житии принимает вид противостояния «Екатерина – Максимин». Автор употребляет все канонические метафоры и сравнения, чтобы показать образ императора как отрицательный. Его трактовка должна быть однозначной: это антипод главной героини, и он настраивает читателя на тему вечной битвы Добра и Зла, что способствовало вниманию старообрядчества к образу Екатерины.

Следующим значимым мотивом является мотив молока. Претерпев ужасные муки, Екатерина умирает после «отсечения честной главы ее, и из раны вместо крови истекло молоко».

Мотив молока в разных культурах схож и имеет древнее происхождение. У греков молоко связано с орфическими обрядами: иницируемый входил во чрево матери-земли и получал молоко от ее груди. В индуистском раю имеется дерево, дающее молоко. В зороастризме священным животным является корова, а, следовательно, и ее продукт – молоко – также становится священным. В буддизме молоко является питанием Будды – Дхармой.

Исходя из вышесказанного, мы можем определить смысл этого мотива. Молоко богини-матери является пищей богов, божественным пропитанием. Являясь пищей для новорожденных, молоко широко используется в обрядах инициации как символ возрождения, перехода к новой жизни. Также мотив молока означает семейные кровные узы и является символом материнства [5].

Что же касается христианской религии, то она объединила в себе все смыслы. У христиан молоко символизирует логос – молоко небесное от мистической невесты, от Церкви. В христианской иконографии бадня с молоком символизирует духовное питание Христа и Церкви. Так как наша главная героиня – Екатерина является «нетленной и вечной невестой», а ее познание истинного логоса – учений Христа – делает мотив молока актуальным в данном контексте, то данное сосредоточение смыслов в одном эпизоде подчеркивает святость образа Екатерины.

Подведем итоги. Обращаясь к мотивам жития святой Екатерины Александрийской, мы можем с уверенностью сказать, что все они были призваны поддержать христианские задачи. Христианство – религия, которая по-иному взглянула на женщину, ввела ее в общественную жизнь, сделала ее носительницей достойных моральных качеств. Житие представляет нам образ мудрой ученой женщины, ориентированной на языческие знания, но ее образованность дает ей возможность избрать правильный путь христианской верующей. Образ истинной верующей ярче раскрывается при использовании вышеперечисленных мотивов. Мотив сна призван показать избранность Екатерины, способность видеть чудесные сны ставит ее ближе к Христу, подчеркивает ее чистоту и святость. Появление мотива перстня (кольца) показывает высокий статус святой: избирая ее своей невестой, Иисус налагает на нее определенные принципы поведения, которые она четко исполняет. Появление Антихриста

создает преграды на пути Екатерины, но они лишь средство ее становления в ранг Святой, она воспринимает их как должное, как полагается смиренной верующей. Ее не пугают пытки императора, ведь они лишь приближают момент скорой встречи с «возлюбленным женихом, Христом». Мотив молока также обозначает ее особое положение, ее чистоту и невинность.

Инверсии используются автором для иной расстановки акцентов. Четыре условия, поставленные Екатериной, жених-младенец – все это переносит смысл происходящего из языческой сферы в христианскую. Религия, где важна духовная красота, чистота мыслей и вера в Христа, побеждает в данном житии.

-
1. *Никитин А.* Русские паломники у христианских святынь Египта. СПб., 2003.
 2. *Постернак А.* Женское служение в ранней христианской церкви (I–VI вв.). М., 1996.
 3. Библейская энциклопедия. М., 2005.
 4. *Багдасарян В. Э., Орлов И. Б.* и др. Символы, знаки, эмблемы : энциклопедия. М., 2005.
 5. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М., 1973.

Е. Н. Коледич

г. Серов

Православная литературная традиция XVIII века в творчестве писателя Тихона Задонского

Литература XVIII века – литература переходного типа. Отчасти доживает свой век, отчасти трансформируется традиция русского средневековья. В противовес ей происходит становление новой традиции, ориентированной на западную эстетику и систему поэзии, драматургии, прозы. Формы литературной деятельности XVIII века многообразны. Сосуществуют, образуя противоречивое, но органическое единство, роман и различные историографические жанры, светское красноречие и духовная проповедь, сатира и политическая публицистика, философская поэзия и богословский трактат. Д. Д. Благой называет литературу

XVIII века «гигантской коллективной творческой лабораторией, в которой вырабатывались основные элементы национальной художественной формы» [1, с. 9]. Однако православная литературная традиция XVIII века не является в достаточной степени изученной. XVIII век оказался для духовной литературы веком драматичным. Светская литература отделилась от духовной, о духовных предметах стали писать по преимуществу лица духовного звания.

Жизнь святителя Тихона Задонского (1724–1783) началась в правление великого царя-реформатора Петра I и завершилась в царствование Екатерины II. Ощувив на себе полноту влияния XVIII века, святитель Тихон сумел благочестиво пройти свой жизненный путь (в 1861 году был причислен к лику святых). Его духовные сочинения многочисленны и разнообразны по содержанию. Впервые полное собрание творений святителя Тихона Задонского было опубликовано в 1825–1826 годах в пятнадцати томах видным ученым и историком митрополитом Евгением (Болховитиновым). В 1875 году по распоряжению Святейшего Синода вышло четвертое издание в пяти томах под названием «Творения иже во святых отца нашего Тихона Задонского». В новом издании сочинения были сверены по первоисточникам, включены ранее неизвестные, весь материал был расположен в порядке хронологии появления произведений. Пятое и шестое издания полного собрания творений святителя увидели свет в 1889 и 1899 годах.

В Синодальное издание 1875 года вошли сочинения святителя Тихона, составленные им во время управления Воронежской епархией (статья «Должность священническая. О семи тайнах святых», «Окружное послание к Воронежскому духовенству», «Наставления, инструкции», «Слова, говоренные к Воронежской пастве», сочинение «Плоть и дух», «Размышления», «Напутствия, увещания»); два значительных по объему и содержанию сочинения – «Об истинном христианстве» (главный труд святителя), «Сокровище духовное, от мира собираемое», написанные им в Задонском Богородицком монастыре; а также «Письма келейные», «Письма посланные», «Наставление христианское» (одно из самых известных и распространенных сочинений св. Тихона) и «Краткие нравоучительные слова».

В чем же выражается своеобразие Тихона Задонского как духовного писателя XVIII века?

В своих сочинениях святитель Тихон пытался решить многие духовные проблемы, которые остро стояли перед обществом того времени.

Для святителя Тихона очень важным был вопрос о взаимоотношениях Церкви и светской власти. Рушилась идея «Москва – третий Рим», последнее и единственное в мире убежище правой веры, истинного благочестия. Петр I упразднил патриаршество, был создан Священный Синод, религиозная жизнь подчинялась «Духовному регламенту», указы Екатерины II отнимали церковные владения. Над авторитетом церкви непререкаемо встал авторитет государства. Святитель Тихон внешне не оспаривал существовавший церковно-государственный порядок, но в его сочинениях обнаруживается полное неприятие этого порядка.

Современный исследователь творчества Тихона Задонского священник Павел Хондзинский видит радикализм св. Тихона (в отличие от других духовных писателей XVIII века) в том, что в своих духовных воззрениях церковно-государственные отношения, сословное деление общества он не берет в расчет.

Епископ Феофан Прокопович, отражая господствующие воззрения своего времени, в катехизисе вводит несколько чинов «отечества», организующих христианское общество. «...Первый чин отеческий суть власти предрезающая, на управление народа от Бога поставленные, яковая в первых есть высочайшая власть царская. Царей должность есть содержать подданных своих в беспечалии... Второй чин отечества суть общи под царем народа управители. А именно: пастырие духовнии, граждански начальники, вожди воински... Третий чин отечества суть естественнии родители» [2]. Святитель Тихон в «Наставлении о должности христианской родителей к детям и детей к родителям» говорит, что отечество – принцип, которым должны руководствоваться все (монархи, епископы, господа...), «которым над другими команда и смотрение какое-нибудь от Бога поручено» [Там же]. Их цель – не «беспечалие» детей, но воспитание их «в благочестии и страсе Господни». Тихон Задонский считает пастырство принципом, организующим христианское общество независимо от его сословного деления.

В слове на Рождество Христово святитель Тихон, как и святитель Димитрий Ростовский в слове на Неделю жен-мироносиц, «отправляется на поиски Христа», но, в отличие от Димитрия Ростовского, находит Христа не на сословном уровне, не в сословии мучеников, а там, где любовь христианская в людях. «Господи, яви нам зрак лица Твоего! Равви, сладчайший наш Учитель, где живеш? Приидите, глаголет, и видите... Да где ж Он? Идеже собрани во имя Его святое, тамо почивает Он, тамо покоище Его, где любовь христианская... Вот где сыскали мы Христа, слышатели, сыскали посреде любви христианской» [Там же].

Церковные реформы патриарха Никона еще в XVII веке привели к расколу. Значительная часть православных христиан отделилась от русской православной Церкви. В XVIII веке (особенно в царствование императрицы Екатерины II) в русском обществе широко распространились просветительские идеи французских философов, появились масонские ложи. Интересы общества отошли от целей, которые полагала перед ним Церковь. Третьего Рима нет, нет симфонии царства и священства. Истинные христиане оказались одиноки в мире, как некогда первые христиане в Риме языческом. По мнению П. Хондзинского, «духовный кризис, порожденный еще расколом, приводит в трудах... святителя Тихона к зарождению великой русской идеи – идеи монастыря в миру» [Там же].

Итогом четырехлетней пастырской деятельности святителя Тихона на воронежской кафедре стало разрешение вопроса: как собрать и сохранить Церковь, дух истинного христианства в «обязывчившемся» русском мире независимо от его общественно-государственного устройства? По учению Тихона Задонского, каждому христианину, который хочет спастись (а не только монахам и пустынножителям), независимо от его социальной принадлежности, предлежит подвиг «противу плоти страстной». В равенстве перед Христом, в равной для всех необходимости аскетического подвига люди обретают равенство между собой и внутреннюю духовную свободу. В этом случае уже не царство, но любовь и пастырство связуют и соподчиняют христиан друг другу.

Особенностью творчества Тихона Задонского является также то, что сочинения его «О истинном христианстве» и «Сокровище духовное, от мира собираемое» имеют западные прототипы. Главный труд святителя «О истинном христианстве» – книгу под тем же названием немецкого теолога Иоганна Арндта, «Сокровище духовное, от мира собираемое» – книгу англиканского епископа Иосифа Галла «Внезапные размышления, произведенные вдруг при воззрении на какую-нибудь вещь».

«Почему св. Тихон при написании своего главного труда обращается не к святоотеческому созерцательному богословию, а к книге Иоганна Арндта?» – задается вопросом П. Хондзинский в работе «Два труда о истинном христианстве: святитель Тихон Задонский и Иоганн Арндт» [3]. И предполагает причину в сходных исторических условиях, уже пережитых Западом. Святитель Тихон, подобно Арндту, учил в эпоху кризиса и распада христианской общественности. По мнению Хондзинского, толчком к написанию книги для Арндта послужила неудачная

попытка лютеранской теологии преодолеть влияние гуманизма учением об оправдании верою, а появление «Истинного христианства» Тихона Задонского – это необходимая реакция на богословские взгляды Феофана Прокоповича, который не придавал большого значения личному подвигу последования Христу в жизни христианина. Расхождение в двух книгах идет по линии церковности (церковен план книги у Тихона Задонского, эсхатологический раздел, отсутствующий у Арндта, у св. Тихона посвящен торжеству Церкви, вопрос о положении Церкви в мире – один из важнейших для Тихона Задонского, Арндт совершенно лишен к нему интереса...). Хондзинский отмечает, что Арндт явился для святителя не столько образцом для подражания, сколько толчком к движению собственной мысли.

Окружавшая святителя жизнь изобиловала примерами грубого нарушения основ христианской веры. Одну из причин этого Тихон Задонский видел в том, что в значительной части его современников, формально принадлежавших Церкви, не было понимания смысла Священного Писания, пути христианского спасения им были недоступны. (Принято считать, что в XVIII веке в русском богословии господствовала западная схоластическая мысль.) На примере своей жизни и в сочинениях святитель предпринял попытку соединить богословие с жизнью.

Е. Поселянин в книге «Русская церковь и русские подвижники XVIII века» писал: «Его шесть книг “об истинном христианстве”, которые остались памятником его богословского преподавания в тверской семинарии, показывают, что его прямой, здравый и практический ум не был поработан и испорчен господствовавшей тогда в богословии схоластикой, не приучился к пустой игре в одну диалектику. Каждая страница этих книг свидетельствует, что он менее всего склонен был показывать разные фокусы богословской диалектики и всегда имел в виду лишь выяснить взятую для изучения богословскую мысль по разуму православной церкви, выяснить как можно короче, доступнее для всех, даже самых простых слушателей, и, кроме того, сделать эту мысль началом для их жизни и деятельности. Следы такого направления богословской науки мы замечаем у всех ученых великоруссов того времени, старавшихся оживить богословие после вредного для него влияния мертвящего духа киевской схоластики; но никто в этом случае не превзошел еще св. Тихона, можно без преувеличения сказать, даже доселе» [4, с. 136].

Тихону Задонскому было свойственно поступать по форме, но не по духу времени, что нашло отражение в его сочинениях.

Архиепископ Михаил (Чуб), характеризуя сочинение святителя «О истинном христианстве», отмечает в нем некоторые схоластические приемы, принятые в системе духовной школы, воспитанником которой был Тихон Задонский. Это отдельные (очень немногие) мысли и выражения книги, ее систематичность (разбивка на статьи, главы и параграфы), неоднократно встречающиеся повторения. «Но, отдав эту небольшую и неизбежную дань условиям своего воспитания и образования, святитель оставил потомству первый на Руси опыт живого и, что особенно важно, проверенного опытом его собственной жизни Нравственного богословия» [5].

Павел Хондзинский, указывая на отсутствие у богословов XVIII века интереса к Богородичной теме, не находит ее и у Тихона Задонского (три сохранившиеся его проповеди на Богородичные праздники посвящены другим темам). Но в инструкции святителя ученикам духовных заведений полагается наизусть знать Архангелово приветствие ко Пресвятой Богородице («Богородице Дево, радуйся...») и читать его 24 раза в сутки (по 12 раз утром и вечером). «В этом как бы предвосхищающем серафимово Богородичное правило пункте весь святитель, с его привычным следованием канцелярским приемам времени и безошибочным ощущением живой жизни во Христе» [6].

Большинство исследователей считают, что в основе сочинений Тихона Задонского о христианской нравственности лежит Священное Писание (по преимуществу книги Нового Завета), творения святых отцов и личный духовный опыт. На обычный метод работы над сочинениями указывает сам святитель. Библию, по его словам, он читал с рассуждением и поучался в ней всегда «поутру и ношью»; потом «поучался у св. Златоуста»; после этого уже следовали знакомство с существовавшей литературой и его личные «рассуждения», то есть выводы, поучения, наставления» [7]. Особую любовь Тихона Задонского (еще в бытность воронежским епископом) к сочинениям св. Иоанна Златоуста отмечает митрополит Евгений (Болховитинов). «Вместо роздыха занимался он чтением Святых отцов, а наипаче Златоуста, который был самым любимейшим его учителем. Посему-то Златоустов дух и слог повсюду отзывается во всех сочинениях сего пастыря» [8]. Архиепископ Михаил (Чуб) находит у св. Тихона много цитат из творений Василия Великого и благородного Августина, ссылки на богослужебные тексты (главным образом, на Октоих, праздничные и покаянные каноны св. Иоанна Дамаскина и Великий канон св. Андрея Критского) [5]. Хондзинский встречает также выписки из Макария Египетского и Иеронима, но говорит, что

в поздних сочинениях («Сокровище духовное», «Келейные письма») цитируется только Священное Писание (единственное исключение – цитата из блаженного Августина в «Сокровище духовном») [3; 6]. Святитель Тихон имел блестящую память. «При том память его была столь твердая и обширная, что будучи напитана прежним и давним его учением и замечаниями, служила ему до смерти вместо многих книг», – пишет митрополит Евгений (Болховитинов) [8]. По воспоминаниям келейника В. И. Чеботарева [9], цитируемым текстам Священного Писания он без труда мог называть книгу, главу и стих, приводил на них толкования святых отцов; знал наизусть Псалтирь. Современные филологи [10, с. 7] указывают на обилие мельчайших фрагментов библейского текста (иногда из двух-трех характерных слов), которые рассыпаны по творениям Тихона Задонского, что, по-видимому, стало отражением постоянного чтения Священного Писания, постоянного богомыслия святителя.

Стремление соединить богословие с жизнью определило и особенности стиля Тихона Задонского. Простота изложения, задушевность и искренность – характерная черта творений святителя Тихона. «Зде ищется польза, а не услаждение; спасение, а не человекоугодие... Рассуждение полагается просто и кратко, просто ради лучшего понятия простейшему народу; кратко, чтобы не скучно было чаще прочитывать читателю», – писал сам святитель в предисловии к одному из своих сочинений. «“Любовь к ближнему”, к “брату во Христе”», в душе св. Тихона была неразлучна с его любовью к Богу. Сын из народа, он не отделял себя от народа, забота о народе не покидала его в минуты благодатных вдохновений при писании творений. Он первый по времени из наших отечественных иерархов заговорил о необходимости перевода священных книг Нового Завета на общедоступный пониманию народа русский язык», – писал протоиерей Т. Попов в юбилейной статье, посвященной 90-летию прославления святителя [7]. Смешение разговорной, возвышенной и диалектной лексики, по мнению современных филологов [10], создает особый стиль сочинений Тихона Задонского. Хондзинский называет стиль святителя «текучим» [6]. Его свободно льющиеся мысли были настолько скоротечны, что, по воспоминаниям келейника Ивана Ефимова [11], он не успевал за ним записывать.

«Изображение духовных мыслей в видимых образах» как отличительную особенность нравственных наставлений Тихона Задонского, ярче всего отразившуюся в книге «Сокровище духовное, от мира собираемое», выделяет архиепископ Филарет (Гумилевский) в «Обзоре русской духовной литературы, 1720–1858 (умерших писателей)» [12, с. 354]. Протоиерей Иоанн Сорокин, анализируя пастырскую деятельность святителя,

также отмечает, что, излагая свое учение о пастырстве, он прибегает к образам, взятым из окружающего мира. Исследователь считает, что «в этом он следует Священному Писанию... Многие сравнения он заимствует из творений святых Отцов Церкви» [13]. Святителю свойственно и обратное: умение отыскивать духовный смысл в событиях и явлениях окружающей действительности. Подтверждением является раздел «О духовной мудрости» в первой книге сочинения «О истинном христианстве».

Св. Тихон Задонский считал величайшей помощью для христианина во всех делах молитву. Неисчерпаемым кладезем молитв служили ему стихи Псалтири. Из них святитель составлял на все случаи жизни краткие молитвы, которыми молился сам и учил молиться других. Священник Павел Хондзинский считает, что Тихон Задонский во многом предвосхищает учение о молитве святителя Феофана Затворника. «Преклоняясь пред именем Иисусовым, он..., в отличие от большинства отцов, не настаивал на однозначном преимуществе именно Иисусовой молитвы» [6]. Много молитвенных воззваний в главном труде Тихона Задонского «О истинном христианстве».

-
1. *Благой Д. Д.* История русской литературы XVIII века. М., 1955.
 2. *Хондзинский П., свящ.* Три святителя // Журн. Моск. Патриархии. 2003. № 5.
 3. *Хондзинский П., свящ.* Два труда об истинном христианстве: святитель Тихон Задонский и Иоганн Арндт // Журн. Моск. Патриархии. 2004. № 2.
 4. *Поселянин Е.* Русская церковь и русские подвижники XVIII века. СПб., 1905.
 5. *Михаил (Чуб), архиеп. Воронежский и Липецкий.* Учение св. Тихона Задонского об истинном христианстве // Журн. Моск. Патриархии. 1971. № 10.
 6. *Хондзинский П., свящ.* Истинное христианство в житии и трудах святителя Тихона, епископа Задонского // Святитель Тихон Задонский : избр. труды, письма, материалы. М., 2004.
 7. *Попов Т., прот., проф.* Святитель Тихон Задонский: К 90-летию его прославления (1816–1951) // Журн. Моск. Патриархии. 1952. № 2.
 8. Описание жизни и подвигов преосвященного Тихона, епископа Воронежского и Елецкого // Митрополит Евгений (Болховитинов). Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина Греко-Российской Церкви. М., 1996.
 9. Записки Чеботарева // Святитель Тихон Задонский : избр. труды, письма, материалы.
 10. Святитель Тихон Задонский: избр. труды, письма, материалы.
 11. Записки Ивана Ефимова // Святитель Тихон Задонский: Избр. труды, письма, материалы.
 12. *Филарет (Гумилевский), архиеп.* Обзор русской духовной литературы, 1720–1858 (умерших писателей). СПб., 1861.
 13. *Сорокин И., прот.* Св. Тихон, Задонский чудотворец // Журн. Моск. Патриархии. 1975. № 2.

Вопросы жанрового своеобразия древнерусской агиографии в исследованиях отечественных медиевистов 1970–1990-х годов

Важным направлением в изучении древнерусской агиографии на протяжении длительного периода времени остается выявление жанрового своеобразия житий. Это вытекает из такой особенности литературы Древней Руси, как нечеткость жанровых границ, трудность в их определении, на что указывал еще Д. С. Лихачев. До сих пор не умолкают споры, связанные с жанровой дефиницией того или иного произведения.

Цель нашего исследования – наметить тенденции в изучении жанрового своеобразия древнерусской агиографии в работах отечественных медиевистов 1970–1990-х годов. Прослеживая историю исследования житийной литературы, мы можем выявить динамику развития литературного процесса, эволюцию научной мысли.

Вышедший в 1970 году коллективный труд «Истоки русской беллетристики» [1] посвящен зарождению в древнерусской литературе жанров художественной прозы. В этой связи авторы обращаются, в частности, к анализу житий Древней Руси (главы написаны В. П. Адриановой-Перетц, Л. А. Дмитриевым и Н. С. Демковой).

В итоге ученые-медиевисты пришли к выводу, что процесс развития агиографии привел к появлению в XV веке остросюжетных житий, основанных на устном народном творчестве, персонажи которых сложны и своеобразны. Но последующая их обработка с устранением непривычных ситуаций, стремлением подогнать под канон привела к унификации произведений и устранению в них элементов сюжетности, занимательности. Однако появившееся в XVII веке «Житие» протопопа Аввакума представляет собой развернутое повествование с сознательным и продуманным распределением фабульного материала.

В исследовательской литературе подробно разрабатывались вопросы жанровой природы «Слова о житии и о преставлении великого князя Димитрия Ивановича, царя Русьскаго». Так, М. А. Салмина [2] доказала, что «Слово» генетически восходит к летописной княжеской похвале.

М. Ф. Антонова [3] провела более подробное сопоставление памятника с похвалой и определила, что «Слово» возникло на пересечении двух литературных традиций – житийной и летописной княжеской похвалы.

Аналізу жанровых особенностей агиографических произведений посвящена статья Л. А. Дмитриева «Жанр севернорусских житий» [4]. Исследователь выявляет в житиях севернорусских подвижников отклонения от жанровых канонов, обусловленные как влиянием устных традиций, так и развитием самой литературы: сюжетность, беллетристичность повествования, интерес к жизненной судьбе человека, к деталям, природе и др. Эти нарушения способствовали возникновению таких явлений, которые превращали названный жанр из церковно-служебного в литературно-художественный. В этом разрушении канонов, по мнению исследователя, и заключалось развитие жития как литературного жанра.

Более полно и глубоко Дмитриев развил свои идеи в монографии «Житийные повести русского Севера как памятники литературы XIII–XVII веков. Эволюция жанра легендарно-биографических сказаний» [5]. Основная цель ученого – проследить процесс преобразования памятников житийного жанра, по своему назначению церковно-служебных, в тексты сюжетно-повествовательные.

В результате проведенного анализа Дмитриев определил, что развитие житийного жанра как явления литературного происходило в борьбе двух тенденций: необходимости строго соблюдать требования житийного канона (официальная агиография) и неизбежности нарушений и отступлений от этих требований. На Русском Севере, где житийный жанр тесно соприкасался с устным народным творчеством, происходила его фольклоризация, возрастал сюжетный характер житий, что преобразовывало их в повествовательные произведения.

Цель работы П. В. Пятнова («О жанровой структуре Жития Варлаама Хутынского») [6] – показать особенности структуры житийного жанра, причины их возникновения и развития на примере конкретного памятника. Исследователь выявляет, что на построение данного жития оказали влияние его догматическая и легендарная части, а его жанр определяется совокупностью всех составляющих тематического содержания. В другой статье («К вопросу о жанровом своеобразии “Жития Александра Невского”») Пятнов, определяя жанровое своеобразие произведения, обращает внимание на его жанровую неоднородность и делает вывод, что оно – «интереснейший пример того, как новое идейное содержание вливается в традиционные формы жития: автор его, используя приемы воинской повести, формирует новое органическое целое» [7].

Р. П. Дмитриева в монографии «Повесть о Петре и Февронии» [8] наряду с прочими поднимает также важный вопрос о жанре данного произведения. Она подчеркивает, что содержание памятника выходит за рамки житийной тематики, отмечает его близость к фольклорной среде (сказкам, легендам) и западно-европейскому эпосу.

З. А. Гриценко (статья «О некоторых жанровых особенностях летописных произведений о княгине Ольге») [9] прослеживает основные этапы литературной истории произведений о княгине Ольге. Первыми в процессе становления жанров были устные легенды, которые отредактированными и обработанными были перенесены в летопись, и уже на их основе составлены повесть, похвала, поучение. Следующим этапом являются жития, вобравшие в себя ранее написанные и созданные в народе легенды о княгине и ставшие своеобразным литературным синтезом ее образа.

Предметом анализа Н. И. Пак (статья «Книжные источники и их идейно-художественная мотивировка в сюжетосложении повестей о князьях-мучениках») [10] стали жития о князьях-мучениках периода монголо-татарского ига, которые сопоставляются с более ранними произведениями. Ученый определяет, что повести о княжеских преступлениях и повести о князьях, погибших в Орде, связаны между собой как тематически, идейно, так и по форме: в них есть и текстуальные совпадения, и сюжетные параллели, и заимствования из одних и тех же источников. Но вместе с тем каждая из них отражает особенности того исторического момента, в который она была создана, каждая своеобразна в художественном отношении.

Л. К. Гаврюшина (статья «Из истории сербско-русских литературных связей») [11] проводит сравнение северно-русских житий XVI века (Александра Свирского и Александра Ошевенского) и «Жития Саввы Себрского» и выявляет сходства и отличия между ними. В итоге Гаврюшина выявляет, что в трудах сербских и древнерусских авторов наблюдается постепенное превращение агиографии в биографию, которое было следствием выхода житий за пределы церковного обихода к публике. В этом отразилась одна из общих закономерностей литературного развития Сербии и Руси.

Цель статьи А. Н. Власова «Идейно-стилистическое своеобразие устюжских и сольвычегодских житий XVII века» [12] – поставить вопросы о жанровом своеобразии этих памятников, типе литературного героя и художественных принципах его изображения. Исследователь заключает, что присутствие в стиле устюжских житий бытового, социального эле-

мента, а также исторического и фольклорного повествования было связано с общим процессом демократизации русской литературы, приведшей к трансформации агиографического жанра.

В статье «К вопросу об иерархии жанров в древнерусской литературе» [13] К. Д. Зеeman исследует особенности жанровой системы Древней Руси, продолжая тем самым линию Д. С. Лихачева, намеченную им в «Поэтике древнерусской литературы». Зеeman выявляет четкую структуру житий, в которые, в свою очередь, входили тексты различных жанров, связанных функционально. Эта область взаимодействия агиографии образовывала различные поджанры литературы и даже жанры живописи (иконы различных типов), что позволяет говорить об иерархической жанровой системе агиографии в литературе и искусстве Древней Руси.

В рассматриваемый нами период отмечается активное комплексное изучение житий в составе сборников различного типа, то есть непосредственно в их форме бытования. Так, Р. П. Дмитриева анализирует их структуру, тематику и сферу бытования на Руси в XV веке (статья «Четыре сборники XV века как жанр») [14]. О. В. Творогов дал краткий разбор сборников XII–XIV веков и перечислил содержащиеся в них оригинальные и переводные жития (работа «Древнерусские четыре сборники XII–XIV вв.») [15; 16].

Одним из ярчайших памятников древнерусской литературы, который выходит за рамки агиографического канона и потому всегда вызывает особый интерес исследователей, является «Житие» протопopa Аввакума.

Наиболее значительной работой по изучению творчества Аввакума в русском литературоведении 1970–1990-х годов явилась монография Н. С. Демковой «Житие протопopa Аввакума» [17]. В ней исследователь опровергает точку зрения В. Е. Гусева и В. В. Кожина о том, что «Житие» можно считать «ранним образцом» романа в русской литературе. Гусев [18] и вслед за ним Кожин [19] указывают целый ряд признаков, объединяющих произведение Аввакума с возникающим на Руси в XVII веке жанром романа: тяготение к «повседневному», «обыденному», изображение человека как средоточия общественных противоречий, линейная композиция и т. д. Демкова отмечает, что в «Житии» Аввакума отсутствует вымышленный герой, вымышленный сюжет, нет обособления автора от своего героя, нет художественного мира, являющегося созданием только творческого сознания писателя. Поэтому она предлагает в данном случае говорить о своеобразной «иллюзии романа». Эта литературная специфичность «Жития» объясняет тот факт, что идеи Аввакума

кума стали осваиваться русской литературой только в период развития реалистической прозы.

В работе Л. Боевой «От жития к повести (формирование жанров в древнерусской и древнеболгарской литературах)» [20] проведено сопоставление житий протопопа Аввакума и Софрония Врачанского. Вначале исследователь подробно прослеживает историю жанра жития в древнерусской и древнеболгарской литературах.

Боева определяет, что между произведениями Аввакума и Софрония есть стилевая и жанровая общность, возникшая как результат сходных условий литературного развития России в XVII веке и Болгарии в конце XVIII – начале XIX веков. Оба автора резко нарушают каноны и преобразовывают агиографический жанр. «Житие» Аввакума стало первой в русской литературе автобиографией, оно завершает развитие житийного жанра и стоит у порога новой повествовательной литературы. Та же роль в Болгарии принадлежит «Житию и страданиям Софрония Врачанского».

Аввакум делает художественно-эстетическое открытие, превращая канонический жанр жития в социально-бытовую повесть. Точно так же Софроний превращает старый жанр в историко-психологическую повесть. Поэтому, по мнению Боевой, процесс формирования повести как жанра шел от житийной традиции через новаторские произведения Аввакума и Софрония.

Подводя итоги, следует отметить, что в трудах многих медиевистов предметом исследования становится жанровая форма произведений, не только выходящих за рамки житийной литературы, но и нарушающих ее каноны, являющихся примерами зарождения русской беллетристики. В этой связи предпринимаются попытки проследить важные этапы эволюции агиографии и ее последовательную трансформацию в жанры литературы Нового времени.

-
1. Истоки русской беллетристики (возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе). Л., 1970.
 2. Салмина М. А. Слово о житии и о преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя Русьского // ТОДРЛ. 1970. Т. 25.
 3. Антонова М. Ф. Слово о житии и о преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя Русьского: (Вопросы атрибуции и жанра) // ТОДРЛ. 1974. Т. 28.
 4. Дмитриев Л. А. Жанр севернорусских житий // ТОДРЛ. 1972. Т. 27.
 5. Дмитриев Л. А. Житийные повести русского Севера как памятники литературы XIII–XVII вв.: Эволюция жанра легендарно-биографических сказаний. Л., 1973.

6. *Пятнов П. В.* О жанровой структуре Жития Варлаама Хутынского // Филология. 1977. Вып. 5.
7. *Пятнов П. В.* К вопросу о жанровом своеобразии «Жития Александра Невского» // Вестн. МГУ. Сер. 9. 1979. № 1.
8. Повесть о Петре и Февронии / подг. текстов и исслед. Р. П. Дмитриевой. Л., 1979.
9. *Гриценко З. А.* О некоторых жанровых особенностях летописных произведений о княгине Ольге // Проблема жанров в русской литературе : сб. науч. тр. М., 1980.
10. *Пак Н. И.* Историческая основа повестей и житий о князьях, погибших в Орде в XII–XIV вв. // Художественно-документальная литература (история и теория). Иваново, 1984.
11. *Гаврюшина Л. К.* Из истории сербско-русских литературных связей (Житие Саввы Сербского и русские агиографы XVI в.) // Совр. славяноведение. 1985. № 1.
12. *Власов А. Н.* Идеино-стилистическое своеобразие устюжских и сольвыгодских житий XVII века // Стиль и время. Сыктывкар, 1986.
13. *Зеeman К. Д.* К вопросу об иерархии жанров в древнерусской литературе // Исслед. по древней и новой лит. Л., 1987.
14. *Дмитриева Р. П.* Четыри сборники XV века как жанр // ТОДРЛ. 1972. Т. 27.
15. *Творогов О. В.* Древнерусские четыри сборники XII–XIV вв. // ТОДРЛ. 1988. Т. 41.
16. *Творогов О. В.* Древнерусские четыри сборники XII–XIV вв. // ТОДРЛ. 1990. Т. 44.
17. *Демкова Н. С.* Житие протопопа Аввакума (творческая история произведения). Л., 1974.
18. *Гусев В. Е.* О жанре «Жития» протопопа Аввакума // ТОДРЛ. 1959. Т. 15.
19. *Кожин В. В.* Художественный смысл «Жития» Аввакума // Происхождение романа. М., 1963.
20. *Боева Л.* От жития к повести (формирование жанров в древнерусской и древнеболгарских литературах) // Русско-болгарский фольклор и литературные связи: В 2 т. Л., 1976. Т. 1.

Т. В. Мальцева
г. Санкт-Петербург

Формирование романых структур в русской литературе XVIII века: «маленький роман»

Русская проза XVIII века – явление необычайно сложное. Ее развитие не было плавным и эволюционным. Вектор ее движения определяли и «петровское наследство», и качество большого потока переводной литературы, и внутренняя организация литературного процесса, и мощный поток «частной» прозы – путешествий, записок, писем.

Жанровые определения в применении к прозаическим произведениям литературы XVIII века достаточно условны: жанровая система всех родов литературы в этот период еще только складывалась, набор признаков жанрового канона не был устойчивым, поэтому многие жанровые формы XVIII века не соответствуют их классическим образцам. Это утверждение справедливо и для жанра романа.

Подобная жанровая номинация традиционно применяется к произведениям Ф. А. Эмина, «романизация» сюжета в произведениях которого очевидна: сюжет имеет признаки длительности, конфликтности, обстоятельственных характеристик героев и т. д., но романы Эмина являются переработкой западноевропейских романов Руссо и других авторов в большей степени, чем образцами национальной прозы [1]. Считаем, что элементы романного нарратива присутствуют и в оригинальных произведениях малого объема, например, в «Пригожей поварихе, или Похождении развратной женщины» М. И. Чулкова, «Нешастных приключениях Василья Баранщикова» и некоторых других.

Эти произведения свидетельствуют, что принцип художественной типологизации сюжета пока не сложился, он только формируется. При этом источником романного повествования в литературе XVIII века становится факт, поставщиком художественного сюжета является документ, личное событие, что сближает произведения разной стилистики и формально разных жанровых номинаций. В данной статье речь пойдет о двух произведениях русской прозы XVIII века. Произведение М. И. Чулкова исследователи относят к художественной прозе, а творение В. Баранщикова – к документальным жанрам, но они типологически сходны: оба можно считать «маленькими романами».

В современном литературоведении нет единства в жанровом определении книги Чулкова. М. Я. Билинкис считает это произведение «повествованием, имитирующим мемуарную конструкцию» [2, с. 8]. Е. М. Дзюба видит в нем «черты мифопорождающего типа художественного произведения, ориентированного на жанр романа» [3, с. 9].

Произведение В. Баранщикова пока вообще не включено в круг филологического исследования. Его автор Василий Яковлевич Баранщиков побывал на двух континентах и в трех частях света – в Центральной Америке, в Европе и на Ближнем Востоке. О своих приключениях написал книгу «Нешастные приключения Василья Баранщикова, мещанина Нижнего Новгорода, в трех частях света: в Америке, Азии и Европе с 1780 по 1787 год», которая вызвала огромный интерес и в XVIII веке переиздавалась дважды – в 1788 и 1793 годах [4]. Книга Баранщикова

не является строго документальной, в ней есть не соответствующие реальности факты. В Нижнем Новгороде, куда Баранщиков явился из-за границы, с него был снят допрос, напечатанный в 1900 году в «Журнале Нижегородского наместнического правления» [5, с. 102]. Факты, рассказанные Баранщиковым на допросе, противоречат сюжету «Нещастных приключений». Герой допроса не был женат на турчанке, не подвергался насильственному обрезанию, не служил янычаром – все это пережил герой книги. Следовательно, часть эпизодов книги вымышлена, а «Нещастные приключения» имеют признаки художественной прозы, а именно «маленького романа».

Таковыми романскими признаками, с нашей точки зрения, являются следующие.

1. *Событийная емкость и событийный динамизм сюжета.* Оба «маленьких романа», несмотря на небольшой объем, насыщены событиями. На этом этапе развития прозы именно событийность является толчком для развертывания сюжета. Тем не менее, в романах уже формируются принципы художественной типизации.

Сюжет «Нещастных приключений» для русской литературы является оригинальным и новаторским. В произведении описано более шести лет жизни Василия Баранщикова. За это время герой переживает несколько драматических ситуаций, впервые описанных в русской литературе. Источником событийного динамизма является каждый раз новое «нещастие» героя. Обокраденный на ярмарке купец Василий Баранщиков отправился в Санкт-Петербург, чтобы наняться на корабль и заработать денег. В Копенгагене обманом был приведен на корабль, который отходил в Америку, в Америке оказался в рабстве, но впоследствии был отпущен с «гишпанским пашпортом». Корабль, на котором Василий возвращается из Америки, захвачен пиратами-мусульманами, команда пленена и подвергнута насильственному обрезанию. Побывав в Иерусалиме, Василий оказывается в Турции, где его женят на турчанке, он нанимается на службу янычаром и бежит, наконец, в Россию.

Каждый «нещастный» эпизод имеет развитие, герой ищет выход, склоняет на свою сторону сочувствующих, находит способ расположить к себе окружающих и улучшить свое положение. Сюжет еще не имеет романной плавности, трехчастной последовательности, но внутренняя связь эпизодов налицо: в каждой новой ситуации герой рассказывает свое «нещастие» и описывает способ выхода из него. Так, решившись бежать от Магомета-паши из Вифлеема, Василий нашел в порту корабль с греческим флагом, и «пришедши к хозяину одного греку Христофору, расска-

зал ему свои нещастии на турецком языке, не зная по-гречески; добродетельный грек Христофор, услышавши, что он россиянин и злополучный человек, принял во уважение его нещастие» [4, с. 114] и помог Василию. Будучи в услужении у Магомета-паши, четверем его женам «рассказывал свои приключения, приводя всех их часто в слезы» [Там же, с. 112]. Таким образом формируется композиционный прием дублирования эпизода «нешастной» судьбы.

Более глубоко разработан этот прием в романе Чулкова. Он представлен как всепроницающая идея коловращения жизни, которой подчинены все элементы поэтики: сюжетные мотивы, композиция, мировоззрение персонажей. Идея всеобщей перемены, «коловратности» жизни дублируется в трех композиционных частях романа: посвящении, самом тексте и вставном эпизоде «Сказка».

Центральная идея романа – «*Все на свете коловратно*» [6, с. 14] – реализуется в посвящении в мотиве «коловратности» жизни книги:

Все, что ни есть на свете, составлено из тлена, следовательно, и приписуемая вам сия мною книга сделана из тлена. <...> Книга сия теперь есть, несколько времени пробудет, наконец истлеет, пропадет и выйдет у всех из памяти. <...> Книга сия произошла в свет с тем, чтобы снести ей некоторую тень похвалы, переговоры, критику, негодование и поношение. Все сие с нею сбудется и наконец превратится в прах, как и тот человек, который ее хвалил или порочил [Там же].

Слава книги, память об авторе, жизнь читателей – все преходяще в мире. Эта идея организует повествование в центральной части романа. Жизнь Мартоны «коловращается» с необыкновенной скоростью. Мартона переживает поочередно счастье и несчастье, достаток и бедность, любовь и поношение.

Исходная точка движения сюжета – несчастная судьба молодой вдовы. В Полтавском сражении «убит несчастный муж мой. Он был не дворянин, не имел за собою деревень, следовательно, осталась я без всякого пропитания», – сетует Мартона [6, с. 16]. Вся ее дальнейшая судьба – это всегда утрата обретенного и восстановление положения и достатка, то есть действительная «коловратность». Молодая и приятная собой Мартона живет на иждивении у своих покровителей.

Длительность связи Мартоны с каждым новым покровителем в романе не фиксируется, ее приключения похожи между собой. Ее покровители последовательно образуют пару – добрый и злой, от них зависит положение Мартоны в маятниковом движении от благополучия к несчастью: дворецкий – хозяин, женатый канцелярист – отставной подполковник-вдо-

вещь, коварный Ахаль – любезный Свидаль и т. д. Содержание любовных связей постепенно усложняется, обстоятельства становятся все затейливее: переодевания, записки, тайные свидания, кража, тюрьма... Одно остается неизменным – у Мартоны никогда нет уверенности в устойчивости своего положения: «Счастье никому не дает отчета в своих делах, вольно пожаловать и осла губернатором» [Там же, с. 20]. Счастье не осознается как награда за добродетель, как заслуженное состояние. Несчастье всегда у порога, но его ожидание не мешает переживать «пригожей поварихе» наслаждение временным благополучием: «я была довольна всем», «ужасная туча бед так скоро пробежала, что не успела закрыть и солнца», «счастливое мое состояние», «дни текли в великом удовольствии».

Психологического развития вглубь эти приключения героини не получают: Мартона ситуацию практически никогда не оценивает, не предугадывает, не предвещает, к несчастью не готовится, зная, что оно обязательно наступит: «Я держалась всегда такого мнения, что все на свете непостоянно» [Там же, с. 30]. Мартона «совсем о том не думала», чтобы оценить свои поступки и остановиться: «Мне и не было тогда нужды входить в такую мелочь» [Там же, с. 16].

Таким образом, сюжетная открытость походов героини романа Чулкова (что действительно и для «маленького романа» В. Баранщикова) имитирует романную полноту.

«Маленький роман» обретает эпическую емкость благодаря еще одному способу типизации: неразвернутость описательной части приключений Мартоны дает основания для всеобъемлющих выводов. Этому служат в романе разные приемы. Так, типологическая оценка ситуаций заключена в слова народной мудрости – пословицы и поговорки с оговорками типологизации «всегда», «как водится», «завсегда», «всю жизнь» и т. д. Все эпизоды жизни Мартоны имеют такой фольклорный комментарий: «Шей-де вдова широки рукава, было бы куда класть небильные слова» (оценка вдовьего состояния), «На красненький цветочек и пчелка летит» (о продаже своей молодости первому любовнику), «Богатство рождает честь» (о своем мотовстве), «На что этого боля, когда дураку есть воля» (об отношении к наемной служанке), «По платью встречают, по уму провожают» (о своей «благородной пошибке» и умении одеваться), «Кто нового не видал, тот и поношенному рад» (о подаренной золотой табакерке), «Золото хотя не говорит, но добра много творит» (о связи с немолодым подполковником) и т. д.

Кроме того, любой случай дает основания для всеобъемлющих выводов. Вот Мартона полюбила молодого Ахалья и хочет оставить «седов-

ласого Купидона» (отставного подполковника): «Прибегнула я к нашей поварихе и открыла ей тайности моего сердца. Чудно мне показалось, что она без всякого от меня обнадеживания обещалась служить мне со всей охотой; по сему-то я и узнала, что богатому человеку все люди служить согласятся, то есть в добром и в злом его намерении» [Там же, с. 30].

Такие комментарии многочисленны и формируют установку на сверхтипичность, внеиндивидуальность героини. Она и осознает себя «как все»: «Многие из наших сестер назовут меня нескромною»; «Сожаление нашей сестре нимало не сродно»; «Редкая женщина подвержена такой добродетели». Более того, Мартона апеллирует к закону природы, состоянию всего света, которому следует и она:

Все на свете непостоянно; когда солнце имеет затмения, небо беспрестанно покрывается облаками, время в один год переменяется четыре раза, море имеет прилив и отлив, поля и горы то зеленеют, то белеют, птицы линяют и философы переменяют свои системы, то как уже женщине, которая рождена к переменам, можно любить одного до кончины ее века [Там же].

2. Художественный хронотоп: географическая и хронологическая маркированность действия.

Романную типизацию в описываемых произведениях подчеркивает особое восприятие пространства и функционирование знаков пространства в образной системе «маленьких романов». Образы пространства присутствуют в этих произведениях как объективные свойства романного нарратива.

На сложность взаимоотношений пространства физического, геометрического, реального и пространства художественной литературы указывал Ю. М. Лотман в ряде работ: «Пространство в художественном произведении моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические и т. п.» [7, с. 622]. Предполагаем, что эта идея действительна и для романов М. Чулкова и В. Баранщикова: пространственные образы в их произведениях принимают на себя выражение иных, не пространственных отношений. Интерпретация пространства в романе М. Чулкова «Пригожая повариха» носит социальный характер, а в произведении В. Баранщикова еще и историко-этнографический, что связано с поэтикой классицизма. Природное пространство в классицистической прозе рассматривалось через призму социального или исторического, само по себе в романе оно не имеет ценности. Изгнанная из имения друга своего любовника, Мартона вынуждена путешествовать

пешком: «Леса и поля были мне незнакомы, они были мне не любовники, не прельщались моей красотой и мне ничего не давали...» (выделено нами. – Т. М.) [6, с. 23].

Пространственные координаты в романах Чулкова и Баранщикова представлены по-разному в силу тематических особенностей произведений. Так, в романе «Пригожая повариха» они немногочисленны. Здесь можно выделить несколько групп пространственных образов.

Это, во-первых, линейное географическое пространство России, с топографическими координатами которого связана судьба Мартоны: Полтава – Киев – Москва.

Полтава – это место является более историческим знаком как место сражения русской армии и ее победы над шведами. Сама Мартона в Полтаве не была, для нее Полтава – начало трагических событий в судьбе, изменение социального статуса. В полтавской битве погиб ее муж, и Мартона осталась бедной сержантской вдовой, не имеющей средств к существованию.

Киев – город, где жила Мартона в ожидании мужа, после смерти которого «весь свет на нее опрокинулся». Видимо, Киев – не место рождения и постоянного проживания Мартоны: «В нем я *тогда* находилась», – говорит вдова (курсив наш. – Т. М.). В границах Киева оказываются и «деревни Светоновы», но расстояние до них неизвестно.

Москва – город, в котором вдова оказалась после изгнания из «Светоновых деревень», здесь происходят основные события ее жизни. В границах Москвы оказывается и место «верстах в двадцати» от города, где и обрывается повествование.

Корреляций по физическим параметрам (расстояние, размер, протяженность) и по значимости этих объектов в романе нет. Нет в романе и мотива стремления именно в эти города и самого движения именно к этим географическим объектам, что вполне отвечает общей идее «колдовращения жизни» от радости к печали, торжества случая. «Толкование о своем пути» Мартоны откладывает в сторону, так как «ничего важного» в пути не случается. В романе нет временных ориентиров (неизвестно, когда Мартона отправилась в Москву), поэтому неясно, сколько длилось путешествие. Известно только, что Мартона «по календарным» знакам прибыла в Москву «в среду».

Можно предположить, что линейное географическое пространство выполняет иные функции, чем обозначение географических объектов. Это, во-вторых, концентрическое социальное пространство героини, в котором доминируют некоторые объекты.

Для героини большее значение имеет личное внешнее и внутреннее пространство, в границах которого протекает ее жизнь. Объекты этого пространства имеют некую социальную маркировку, количество социальных примет, как и количество самих этих объектов, расширяется по ходу развития сюжета. Так, неизвестно, где именно в Киеве вдова жила до известия о смерти мужа. После его гибели сержантскую вдову приютила «честная старушка»-сводница. Жизнь Мартоны меняется, расширяется ее пространство, куда входят теперь «*гостиный двор*», городские «*гульбища*», появляются детали пространства дома: «*у наших ворот*», «*горница*»; действие переносится и в деревню. Любовник Мартоны Светон едет в деревню к больному отцу и, будучи не в силах разлучиться с возлюбленной, везет ее с собой и оставляет в деревне друга в шести верстах от своих деревень. Здесь уже появляется корреляция «свое/чужое пространство». Пространство деревни для Мартоны чужое, оно опасно, опознавательных знаков у него нет: привезли «в назначенное мне место», «дом, в котором я находилась», – так описывает его вдова. Основание для противопоставления города и деревни не территориальное (знакомое/незнакомое место), не культурно-цивилизационное (благоустроенное/неблагоустроенное), а этическое и социальное: героиня лишается привычной защиты дома свиданий, где отношения были определены, и у нее был по-своему высокий статус. Любая любовная ситуация начиналась с торга и «заключения контракта»: Мартона была молода, привлекательна, имела «благородную пошибку», многие хотели свести с ней знакомство.

Оставив привычную среду, героиня лишается и защиты. Не случайно именно по дороге в деревню возлюбленный признается Мартоне в том, что он женат, и жена находится с его отцом в деревне, куда они и едут. Правила нарушены, героиня не ошибается в предчувствии несчастья: «Я бы могла... в один день перенести три разлучения с любовником, нежели один такой прием, которым потчевают благородные жены нашу братию за похищение их мужей, а сердце мое прямо предчувствовало такую бурю...» [7, с. 22]. Даже заверения Светона в любви героиню не утешают: «Такая песня была бы мне приятна в городе, но тут чем ближе подъезжала я к деревне, тем больше страх ко мне час от часу умножался» [Там же].

После разоблачения возлюбленного Мартона оказывается в Москве, где часто меняет места пребывания: дом секретаря, дом отставного полковника-вдовца «у Николы на курьих ножках», бегство «с супругом Ахалем» из дома вдовца до заставы, постоялый двор на Ямской после предательства Ахалы, возвращение в дом полковника, каменный погреб

тюрьмы, дом «весьма неубогой старушки», «место верст за двадцать от Москвы», куда умирающий Ахаль вызвал Мартону; далее повествование обрывается.

Пространство обыденной жизни Мартоны весьма узко, приметы его крайне скудны: не указаны местоположение и размеры домов, присутствует только одна топографическая примета – «у Николы на курьих ножках» (то есть рядом с храмом). Тем не менее, несмотря на скудость примет реальности, социальные топосы все же можно выделить: дом (где Мартона живет как служанка или приживалка), дом терпимости (где Мартона оказывает любовные услуги, приятные и ей самой), гостиный двор и гульбища (где Мартона – госпожа), постоянный двор и тюрьма (где Мартона – преступница).

Таким образом, и в этом случае топосы бытового пространства имеют иные функции, чем указание физических примет пространственных объектов. Они имеют социальную характеристику и напрямую связаны с сюжетом «коловоращения жизни».

Это, в-третьих, сюжетное пространство романа, в котором обе группы топосов напрямую связаны с сюжетом. Так, Полтава – символ вдовства, начало сюжетного динамического повествования. «Известно всем, что получили мы победу под Полтавой, на котором сражении убит несчастный муж мой. <...> Весь свет на меня опрокинулся и столько в новой моей жизни меня возненавидел, что я не знала, куда приклонить мне голову» [7, с. 16]. Правомерным оказывается сюжетный ход утешения молодой и хорошенькой вдовы:

Все обо мне переговаривали, винули и порочили меня тем, чего я совсем не знала. Таким образом ударила было я в слезы, но честная старушка, известная всему городу Киеву, ибо в оном я тогда находилась, взяла меня под свое покровительство и столько сожалела о моем несчастии, что на другой день поутру сыскала молодого и статного человека для моего увеселения [Там же].

Итак, сюжетное пространство завязки: вдовство – скрытая порочность – увеселение в печали.

Перемены в устойчивом социальном положении Мартоны начинаются с изменения ее положения в пространстве. Так, мы уже говорили о поездке в деревню, во время которой Светон сообщает, что он женат. Сюжетное следствие этого известия – жена «из шкафа» (она тайная свидетельница любовного свидания мужа), разоблачение и изгнание:

Отворился шкаф, который, на беду мою, стоял в той комнате, из оно-го вышла женщина... Любовник мой ушел из комнаты, а я вытерпела уда-

ров с десяток ладонью по щекам; это было начало, а о конце я не скажу из учтивости к себе. Довольно и того, что в скором времени появилась я на чистом поле, не имея ничего – и без проводника [Там же].

Сюжетное пространство «золотой клетки» в полковничьем доме в Москве закономерно порождает ситуацию переодевания молодого любовника с целью проникнуть в дом. Полнота власти и «великое удовольствие» жизни экономкой в доме вдовца покупались полным подчинением благодетелю: «Из дому мне никуда не позволялось выйти, разве только в церковь, да и то весьма редко». В церкви и произошла встреча с молодым воздыхателем, который предпринял попытку проникнуть в дом на службу, после неудачи вступил с Мартоной в тайную переписку, а потом устроил «новомодную комедию» с переодеванием себя и слуги в женское платье. Без мотива «золотой клетки» такое сюжетное развитие было бы невозможно.

Максимальное обобщение романное пространство получает в фольклорных образах пути, дороги, чистого поля. Толкование этих топосов в романе не расходится с фольклорным пониманием их содержания. Путь, дорога, чистое поле как начало движения и выбора судьбы многократно предстают в романе. После изгнания из деревни Мартона оказывается «в чистом поле» как месте нового витка судьбы и, «обмундировавшись терпением и крестьянской одеждой», пускается в путь в Москву.

Таким образом, пространственные образы пути, дороги, поля являются в романе вариантом сюжетного пространства. В целом автор достаточно внимательно относится к описанию пространства романа. Пространство повествования многослойно, но спаяно общей идеей. Пространственные описания выполняют особую функцию: интерпретация пространства в романе М. Чулкова носит социальный характер.

В романе В. Баранщикова географические и хронологические маркеры более многочисленны и разнообразны, пространственно-временное развертывание сюжета основывается еще в большей степени на документальной основе: все-таки автор посетил три разные части света и видел много необычного и неожиданного.

Повествовательное время имеет достаточно точное календарное исчисление. Начало всех приключений – январь 1780 года, прибытие в Петербург – март 1780 года, прибытие в Копенгаген – конец ноября 1780 года. Герой обманным путем завлечен на корабль, отплывающий в Америку, 12 декабря 1780 года. В июне 1781 года Василий приплыл в Америку и пробыл там до июня 1783 года. Время отплытия из Америки не датировано, но известно, что в январе 1784 года корабль был захвачен

пиратами, а команда пленена. Василий оказался в услужении у корабельного капитана Магомета и служил ему «с лишком год и восемь месяцев», то есть примерно до октября 1786 года. Турецкий период жизни героя не имеет точных временных указателей. Время возвращения в Россию – 23 февраля 1786 года.

Пространство романа имеет яркие географические признаки, буквальным образом описано картографически. В приключениях создана цельная система топонимических описаний с разнообразными пейзажными деталями.

Круг топонимов в приключениях Баранщикова значительно шире, чем в предшествующей документальной прозе. Они группируются как по местностям (Россия, Европа, Америка, Турция), так и по видам (ойконимы, гидронимы и др.).

Россия в приключениях – начало и конец путешествия, поэтому русские топонимы обрамляют текст. Представлены такие названия городов и населенных пунктов: *Россия, Ростов, Санкт-Петербург, Охта, Кронштадт*; три варианта названия Нижнего Новгорода: *Нижний город, Нижний Новгород, Нижний Нов-город* – эти названия встречаются в начале текста, когда путешественник еще не выехал из России. Возвращается он уже другим путем: *Арзамас, Нежин, Глухов, Севск, Орел, Белев, Калуга, Москва, Володимир, Муром, Балахна*.

Широко представлены в тексте европейские топонимы. В основном, встречаются названия городов разных европейских стран: это французские портовые города *Бордо, Гавр де Грас*; страны и города Северной Европы: *Копенгаген, Дания, Данциг, Гелсин-Норд* (Гельсенер, прибрежный населенный пункт в Дании), *Гелсин-Бор* (Хельсинборг – прибрежный город в Дании); на обратном пути страны и города Средиземноморья: *Генуя, Венеция, Триест, Фриульские берега* (область Северной Италии), *Микула, Жмирна* («по европейскому выговору *Смирна*»), *Джурджу* (город в Румынии), *Большая Шумна* (город в Болгарии), *Букарест, Фокшаны, Ясса, Сорока* (города Молдавии), *Чекиновка, Китай-город, Лодыжина, Васильковский форпост* (города в Польше). Несколько раз названы в тексте крупные европейские реки *Дунай, Днестр*.

Американские названия немногочисленны, потому что автор был в неволе, не мог свободно передвигаться: это *Америка, остров Санкто-Томас* (остров Сент-Томас из группы Виргинских островов, территория США), *Порторико* (остров Пуэрто-Рико в архипелаге Больших Антильских островов). Зато представлены морские топонимы и названия островов. Морской путь в Америку длился пять месяцев, в этом направле-

нии встретились *Зунд* (Эресунн, пролив у Скандинавского полуострова), *Северный океан*; на обратном пути картографический отчет начинается с *Гибралтарского пролива*, далее названы *Средиземное море*, *Кипр* (остров), *Кандия* (остров), *Морея*, *Кательский залив*, *бухта Чесма*, *остров Корфу*, *Тарентский залив*, *Адриатическое море*, *Венецианский залив*, *Дарданеллы*, *Белое (Мраморное) море*, *Черное море*.

Среди азиатских топонимов оказались *Азиатическая Турция*, *Вифлеем*, *Царь-град*, *Яффа*, *Иерусалим*, *Оттоманская Порта*, *Константинополь*, *Стамбул*, *Топаны* (улица в Константинополе), *Галата*, *Кючук Чекмеже*, *Буюк Чекмеже*, *Зардым*, *Баул* (города в Турции).

Таким образом, художественное пространство путешествия Василия Баранщикова имеет большое количество географических точек, документально реалистично.

3. *Композиционное разнообразие нарратива*. Исследуемые произведения содержат разнообразные композиционные элементы: пейзажные детали и пейзажные описания, портретные детали и описания, диалоги, письма, интерьерные детали, вставные эпизоды, посвящения и т. д.

В «Нещастных приключениях Василия Баранщикова» особенно частотны пейзажные детали и описания. Так, местом проживания героя в Америке стала практически дикая природа острова Санкто-Томас. Жаркий климат острова дал жизнь обильной растительности, которая является пищей, одеждой, строительным материалом. Описывая необыкновенные растения и плоды, Баранщиков сравнивает их с русскими, похожими либо вкусом, либо видом.

Банана очень сытна, оную можно есть, кроме сырой, соленую, вареную, печеную и жареную, и дерево сего произрастания подобно несколько видом нашему еловому дереву, а плод оною сырой вкусом как огурец и бывает длиною в пол-аршина, толщиною не более нашего большого огурца, кожа на нем зеленая; дерево же высокое, ровное, и листья аршина в три и так легки, как трава, одним листом можно постлать и одеться [4, с. 110].

Кофий на оном острове растет в немалом изобилии при морских заливах на деревьях небольших, кои подобны нашей сливе или вишне и самой молодой яблоне, величиною не более аршина в два и три. Американцы и арапы, Санкто-Томасские жители, собирают с сего дерева плоды; они не садят также и не сеют кофию, но оное там самородное [Там же, с. 111].

Растет еще в Санкто-Томасе сахарный тростник; <...> Плод сей подобен российской траве ангелике, или, попросту назвать, борщу или ко-

ровнику, которая растет на мокрых местах большею частью, нежели на гористых, и кою малые ребята рвут и, очистивши кожу, едят; <...> Они его не сеют и не садят, но сам оный вырастает срезанный... [Там же, с. 110].

Все описанные культуры – «самородные», жители их не сеют, просто пользуются дарами природы, как в первобытные времена. Аборигены приспособливают животных для своих целей. Например, обезьяны «там научены воды в дома носить», а также с их помощью собирают кокосовые орехи: «приходят к кокосовому дереву и нарочно обезьян пугают, дразнят, мечут в них небольшими камешками; напротив того, обезьяны с дерева кокосова бросают проворно спелые орехи, которые они подбирают» [Там же, с. 110].

Пейзажные зарисовки имеют в романе различный характер. Так, присутствует уже и рукотворный городской пейзаж. Автор приключений оказался в Иерусалиме, который «стоит в полуденной полосе на песчаной и каменистой земле; большею частью строение в нем деревянное, тут есть развалины старинной крепости из дикого камня, достойной удивления по величине своей...; сей город не более имеет в окружности обывательских домов, как версты на четыре» [Там же, с. 115].

Пейзаж традиционно материален, выступает, скорее, как среда обитания, а не как картина природы. Пейзаж Иерусалима как исторического места имеет ряд особенностей. Автор стремился увидеть библейские святыни и описал часть их: «...есть ворота, из дикого камня состроенные, в которые Господь Христос въезжал на осляте» [Там же]. Удивление автора вызвала церковь Воскресения Христова: «...она великолепна и красива, а снаружи стены у ней расписаны греческой работы образами...; сей церкви наименование Вазар Дюн, или Воскресение Христова». Автор из любопытства «той церкви Вознесения обошел одну стену и намерял двести двадцать шагов, а вокруг ее, он думает, более семи сот шагов. Полагая ж в каждую российскую сажень по обыкновенному исчислению три шага, то сия церковь Воскресения Христова будет в окружности с лишком в двести тридцать сажен» [Там же, с. 115–116].

Пейзажными деталями в этих описаниях можно считать штриховые наброски пространства и рукотворных объектов. Кроме того, в иерусалимском пейзаже присутствует элемент оценки: «великолепный», «красивый», «достойный удивления».

Композиционно любопытен эпизод клеймения Василия как раба девятью клеймами на левой руке. Эпизод подобного клеймения кажется неправдоподобно избыточным (девять знаков для раба), но изложен очень подробно. Вот девять клейм: «1) святая Мария, держащая в правой

руке розу, а в левой тюльпан, 2) корабль с опущенным якорем на канате в воду, 3) сияющее солнце, 4) северная звезда, 5) полумесяц, 6) четыре маленькие северные звезды, 7) на кисти левой руки осьмоугольник, 8) клеймо, означающее 1783 год, 9) буквы Н. М.» (это инициалы героя: датчане не могли выговорить его имя, поэтому нарекли его Мишель Николаев. – Т. М.). [Там же, с. 111].

В романе Чулкова применяется прием композиционного дублирования идеи коловратности жизни: это происходит во вставном эпизоде «Сказка» и в письмах любовников.

Героями сказки становятся знакомцы Мартоны – ее подруга «того же ремесла», она же купеческая жена, покровительница художеств, дом которой Мартоне «показался обитанием любви». Хозяйка задумала избавиться от мешающего ей мужа «бесприметно», то есть с помощью яда, руками слуги Мартоны, но ее замысел раскрылся, когда приглашенный в качестве искусного рассказчика слуга в форме сказки рассказал эту историю. Хозяин дома спасен, злодейка-жена, подруга Мартоны, разоблачена.

Кроме того, идея непостоянства положения человека дублируется в письмах персонажей. Так, письмо Ахаля начинается с этой сентенции: «Природа производит человека на свет с тем, чтоб по испытании разных коловратностей оного умереть; следовательно, никто избегнуть не может определенной сей чести» [6, с. 52].

Таким образом, композиционное дублирование в «Пригожей поварихе» (как и в «Несчастных приключениях») становится средством романизации нарратива.

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что «маленькие романы» М. Д. Чулкова и В. Баранщикова оказываются полноценным эпическим повествованием, в котором использованы неклассические способы романизации: событийная емкость и событийный динамизм, особая географическая и хронологическая маркированность художественного хронотопа, различные приемы композиционной организации текста.

-
1. *Феррацци М.* «Письма Эрнеста и Доравры» Ф. Эмина и «Юлия или Новая Элоиза» Ж. -Ж. Руссо: подражание или самостоятельное произведение? // XVIII век. СПб., 1999. Вып. 21.
 2. *Билинкис М. Я.* Русская проза XVIII века: Документальные жанры. Повесть. Роман. СПб., 1995.
 3. *Дзюба Е. М.* Становление и развитие жанра романа в русской литературе 70-80-х годов XVIII века (мифогенный роман в творчестве М. Д. Чулкова, М. И. Попова, В. А. Левшина) : автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 2006.

4. *Баранщиков В.* Нечастливые приключения Василия Баранщикова, мещанина Нижнего Новгорода, в трех частях света: в Америке, Азии и Европе с 1780 по 1787 год // Путешествия по Востоку в эпоху Екатерины II. М., 1995.
5. Путешествия по Востоку в эпоху Екатерины II.
6. *Чулков М. Д.* Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины / сост. Т. В. Артемьева, А. Ф. Замалеев. СПб., 1992.
7. *Лотман Ю. М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. О русской литературе : ст. и исслед. (1958–1993). СПб., 2005.

Е. А. Полетаева
г. Екатеринбург

Новые черты в жанре северорусской агиографии XVII века (на примере Жития Никодима Кожеозерского)

Семнадцатое столетие характеризуется не только поиском новых «средств художественного обобщения» [1] в литературе, но и проявлением писательского интереса к «человеческому» миру и «по вся дни» окружающим его бытовым реалиям. Важнейшей особенностью литературной традиции XVII века, по определению Д. С. Лихачева, стало усиление в ней «личностного начала», выражающегося как в собственно «авторской точке зрения», так и «в индивидуализации» действующих лиц [2, с. 138–164]. Личностную авторскую позицию в беллетристике во многом определяло, по мнению Е. К. Ромодановской, и само восприятие ее читателем [3, с. 6].

Древнерусская агиография, всегда строго подчинявшаяся определенному канону*, также не устояла перед веянием новаций. По общему замечанию Н. К. Гудзия, наполнение житий XVII века конкретным реально-биографическим материалом, есть «проявление внимания к индивидуальным особенностям жизни и поведения того лица, о котором писалось» [4, с. 341]. В житийный жанр начинают вторгаться «новые явления, которые сопутствовали открытию характера... идеализация в житийной литературе продолжала совершаться, но она совершалась на

* При этом соблюдение основного «житийного» правила – «не лгать на святого» ограждало агиографа от «бесконечности» вымысла, присущего сочинительству Нового времени.

© Полетаева Е. А., 2009

иной почве – почве, в значительной мере сниженной и упрощенной» [5, с. 104–105]. М. Д. Каган-Тарковская указала на важность новой литературной и историко-культурной обстановки, в которой жития XVII века, развиваясь и трансформируясь, приобретали иные черты, отличные от агиографических памятников предшествующего периода [6]. Агиографии переходной эпохи было присуще «нарушение традиционной композиции, сюжетная избыточность», включение новых, несвойственных для нее мотивов. Этому способствовало и активное использование составителями житий других повествовательных жанров, в частности, документальной публицистики* и бытовой повести.

Изменяется не только подход к изображению героя, но, прежде всего, сам стиль сочинения. В. О. Ключевский полагал, что причина падения господствующего стиля житий в XVII веке кроется в большом тиражировании списков «неизвестными составителями». Переписывая жития для публики, «не посвященной в тонкости высокого слога», они отступали не только от риторических приемов, но и от обязательного церковного языка, приближая житие к «простой биографии» [8, с. 225].

На «простоту житийного рассказа и близость его к действительности» повлияло и постепенное удаление агиографии от церковной Службы. Жития, свободные от условий, налагаемых богослужением, написанные «под влиянием мысли о любимом и уважаемом старце, а не о святом, прославленном церковью», отличались «живостью черт и близостью к действительным явлениям жизни» [Там же, с. 226]. Эти слова В. О. Ключевского, как нельзя лучше подходят к литературной характеристике Жития Никодима Кожеозерского, написанного на основе воспоминаний «о любимом старце». Как Краткая, так и Пространная редакции памятника составлены людьми, не просто почитавшими, но и лично знавшими преподобного Никодима. Составители жития, схимонах Борис Львов (мирское имя Боголепа), и Иоанн Дятлев получили от святого Никодима благословение на иночество. Иоанн (в монашестве – Иаков) был духовным чадом старца, несколько раз посещал его пустыню и послужил ему при смерти.

Прежде чем обратиться к рассмотрению нового подхода составителей Жития Никодима Кожеозерского к изображению святого, следует отметить общие принципы изображения природы и человека в XVII веке. По утверждению исследователей «жизнерадостный, человекоутверждающий и просветительский» тон в целом характерен всему творчеству

* Например, Житие праведного Симеона Верхотурского «в своем первоначальном виде имело сложную жанровую природу: в нем сочетались черты агиографического и публицистического жанра» (См.: [7]).

семнадцатого столетия. По замечанию А. С. Демина, в русской культуре второй половины XVII века существенно изменяются художественные представления о мире и человеке [9], связанные со всеобщим интересом к драматургии. Поэтому писатели в разных жанрах литературы начинают сознательно изображать действия, жесты, мимику персонажей. «Такое подробное, можно сказать, живописание авторами физических движений героев», исследователь называет «живостью» героев*. А. С. Демин, указывает, что в литературе этого периода начинают появляться персонажи энергичные «в движениях, жестах, позах и мимике», быстрые и расторопные, сообразительные в торговых и военных делах. Авторы сочинений как будто специально понуждают своих героев к активной деятельности и ценят в них любые проявления энергии.

В Житии Никодима Кожеозерского обнаруживается, как заметил Л. А. Дмитриев, «увлекательная сюжетность» [10]. Читатель жития заинтригован необычным для жития фабульным началом, в духе бытовой повести рассказывающим о перипетиях в судьбе героя. Никита (имя Никодима в миру) еще в детстве услышал Божественный голос, произнесший его монашеское имя, но жизненная дорога не сразу привела его в монастырь. Нехарактерное для житийного героя поведение обнаруживается, наш взгляд, как в частой смене мест жительства, так и в многообразии занятий. Герой как будто испытывает свою судьбу. Он оставляет родовое «земледелие» и по смерти родителей переселяется в Ярославль, где обучается кузнечному ремеслу. Неизвестна причина переезда Никиты в Москву, где трудом становится не только ремесло, но и торговля: *«сидящу ему по обычаю на месте своем, идеже обыкновенно есть продаяти случившаяся ему»***. Для житийного героя XIV–XVI веков занятие торговлей – дело наиредчайшее***.

Несвойственно было святому метаться при выборе жизненного пути – после смерти родителей он спешил отправиться в монастырь. Никита решает стать иноком лишь после исцеления от тяжкого недуга – результата отравления. Сам же «московский» эпизод с отравлением героя в доме у «единохудожна» товарища женой «злой и прокудливой»

* Под «живостью» следует понимать, пишет А. С. Демин, «эстетический результат детального прослеживания авторами процесса действий человека» [9, с. 31].

** Хотя здесь подразумевается, вероятно, не профессиональная купеческая торговля, а обычная для городского ремесленника розничная и мелкооптовая продажа, как правило, произведенного им товара.

*** Известно, что преподобный Трифон Печенегский (его житие было составлено в конце XVI – начале XVII в.) переодевался в купеческие одежды, но лишь по необходимости – для проповеди местным жителям христианского вероучения.

(имевший место уже в краткой редакции) был настолько новым и неожиданным, что составитель пространной редакции Жития Никодима Кожеозерского помещает его дважды (второй раз Никита подробно, в деталях, пересказывает историю с отравлением, объясняя юродивому причину своей болезни «во утробе»). Новым было и включение в повествование образа «злой» жены и эпизода с «зельем», крайне редких для агиографии, но хорошо известных читателю по бытовым повестям (жена Бажена Второго из «Повести о Савве Грудщине» и др.).

Обратимся к сцене пострижения Никиты, которая, на первый взгляд, кажется вполне традиционной, однако имеет свои отличительные особенности. Если в житиях преподобных отцов предыдущих столетий (например, преподобных Александра Свирского, Кирилла Белозерского и Антония Сийского) духовники непременно «прозревают» в постриженниках – будущих святых – «сосуды Святого Духа», то в Житии Никодима архимандрит видит в Никите, прежде всего, положительные человеческие качества, необходимые для монашеской жизни: боголюбивый нрав, «непреложное мудрование», многое «тщание» и глубокое смирение. Архимандрит, глядя на юношу сквозь призму этих добродетелей, угадывает в нем способности к иночеству. Такая, вроде бы, малозаметная деталь, как обращение внимания архимандрита (вместе с ним автора, и читателя) на чисто человеческие черты постриженника, не «прозрение» в нем будущего святого, а соответствие его монашескому облику, является, на наш взгляд, новой чертой в изображении житийного героя. Здесь ни в коем случае не умаляется святость духовника, его способность «прозревать духовными очами», просто автор пишет об этих вещах более естественно, человечно и, в то же время, с большей осторожностью по отношению к «прозорливости».

В Житии преподобного Никодима высветился общий для всей литературы XVII века интерес к перемещениям, изображению «живости» персонажей. Так, Никита (имя Никодима в миру) семь раз меняет свое место жительства (село Иваньково, Ярославль, Москва, Чудов монастырь, Крутицы, Кожеозерский монастырь и, наконец, Хозьюга), а перед смертью возвращается в Кожеозерскую обитель. И другие герои Жития Никодима активно передвигаются, ведут себя достаточно энергично, всегда чем-то заняты и куда-то спешат. В описании движений персонажей подчеркивается их стремительность: *«скоро притекох»*, *«вскоре повеленное ему исполняет»* и др.

В литературе переходного периода вещи и предметы получают особую значимость. «Аскетизм по отношению к вещи, ее игнорирова-

ние сменяются пристальным вниманием, почитанием, любовью. Вещь, особенно диковинная, приносит радость, человек начинает ею пользоваться (а не прятать в ларях), окружать свое повседневное существование» [11]. В Житии Никодима Кожеозерского наблюдается интерес героев к бытовым вещам, редкий для агиографии XIV–XVI веков. Хотя описаний предметов повседневного быта не так много, но проявление пусть даже небольшого интереса к ним – новая черта в изображении агиографического героя. Не случайно упоминание в Житии Никодима «малых гвоздей», которые научился святой изготавливать в Ярославле: *«И по смерти отца своего преселися во град Ярославль и тамо изучися ковати гвоздя малаго»* [12]. Фраза *«изучися ковати гвоздя малого»* кажется нам немаловажной. Она указывает на то, что Никита в Ярославле овладел навыками малого кустарного кузнечного производства, вероятно, с использованием тонких полосок железа (либо проволоки) и нехитрого переносного инструмента (миниатюрной наковальни, тисков и т. п.) для обрезания заготовок, их заострения и плющения шляпок гвоздей. На наш взгляд, такая конкретизация могла восходить к рассказам самого Никодима. Выражение же *«бысть ковач железа»*, представленное в проложном житии святого, можно толковать более пространно, в том числе предполагать, что оно говорит о кузнечном ремесле широкого профиля*.

Примечательна история с покупкой «удиц» для пустынножителя по его просьбе. Некий брат, купив «удицы и, завязав их в плат свой, да еще же положи неколико и сребренниц тут же, и посла с некоторым знаемым человеком ко преподобному» [13]. В этом эпизоде подчеркивается несканная радость некоего брата, который, услышав о просьбе пустынножителя купить ему «удицы», скоро исполняет ее, от большой любви к старцу и усердия заворачивая в «плат» с удочками еще и несколько серебряных монет**. Старец же, прозорливо усматривая «денежный подарок», еще не взяв сверток, просит навестившего его человека забрать «сребряницы» себе.

Таким образом, Житие Никодима, продолжая развивать традицион-

* Это качественно иной уровень кузнечного мастерства, предполагающий наличие двора со стационарным кузнечным хозяйством.

** Упоминание денег, по мнению А. С. Демина, тоже характерная черта для XVII в.: «Дух времени давал о себе знать еще вот в чем. Герои постоянно упоминали о деньгах... на “живости” некоторых литературных героев, вероятно, как-то сказалось новое представление об особенностях реальной деятельности ряда купцов этого времени. Известен экстенсивный характер русской торговли в период сложения всероссийского рынка во второй половине XVII в.» (См.: [9, с. 111]).

ную тему «пустынного жития», включает новые изобразительные средства и приемы, характерные для литературы переходной эпохи.

1. *Моисеева Г. И.* Проблемы становления новой русской литературы // Современная советская историко-литературная наука: актуальные вопросы. Л., 1975.
2. *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы. X–XVII вв.: эпохи и стили. Л., 1973.
3. *Ромодановская Е. К.* Русская литература на пороге Нового времени. Пути формирования русской беллетристики переходного периода. Новосибирск, 1994.
4. *Гудзий Н. К.* История древней русской литературы. М., 1950.
5. *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. Развитие русской литературы. М., 1970.
6. *Каган-Тарковская М. Д.* Развитие житийно-биографического жанра в XVII веке // ТОДРЛ. СПб., 1996. Т. 49.
7. Комментарии. Историческая и агиографическая проза // Литературные памятники Тобольского архиерейского дома XVII в.: История Сибири. Первоисточники / сост. Е. К. Ромодановская, О. Д. Журавель. Новосибирск, 2001. Вып. X.
8. *Ключевский В. О.* Жития святых как исторический источник. СПб., 1871.
9. *Демин А. С.* Русская литература второй половины XVII – начала XVIII в.: Новые художественные представления о мире, природе и человеке. М., 1977.
10. *Дмитриев Л. А.* Жанр севернорусских житий // ТОДРЛ. Л., 1972. Т. 27.
11. *Мордвинова С. Б.* Историко-художественные предпосылки возникновения и развития портрета // От Средневековья к Новому времени : материалы и исслед. по рус. искусству XVII – первой половины XIX века. М., 1984.
12. ГИМ. Синод. Собр. № 850. 1646–1654 гг. Л. 531.
13. Житие Никодима Кожеозерского по списку: РНБ. Соловецкое собр. № 182/182. Л. 53 об.

Е. Е. Приказчикова

г. Екатеринбург

Библиофилческая утопия масонов в XVIII веке

Одним из основных культурных мифов эпохи Просвещения является библиофилческий культурный миф – миф об исключительном, а зачастую и единственном влиянии книги на нравственно-эстетическое самосознание и развитие человека. Это относится к мироощущению как эпохи классицизма, так и эпохи сентиментализма.

Подобная ситуация подготавливалась в России исторически. В. Кантор в статье «Книжность как фактор просвещения и свободы в России» отмечал, что, в отличие от Запада, книга «на Руси оказывалась порой единственным строителем духовной жизни древних русичей» [1, с. 294]. Во многом подобная ситуация остается характерной и для XVIII века, так как человек эпохи Просвещения сохранял почти абсолютную веру в слово, творящее новый мир, новый Космос, предназначенный для идеальных людей будущего.

Ю. Лотман, говоря о библиофилическом феномене русской культуры XVIII века, отмечал, что в это время «высокая... литература – эталон, по которому читатель должен себя перестроить». Более того, учительная функция литературы, которая была характерна для литературы классицизма в целом, «приобретает на русской почве совершенно особый смысл, поскольку подразумевается, что общество еще не создано, что его еще предстоит создать» [2, с. 108]. А это обстоятельство подразумевало возможность «жизни по книге».

Особенно ярко феномен «жизни по книге» являет себя в масонской субкультуре, где он приобретает утопические черты. Во многом это было связано со спецификой восприятия масонами их идеала человека, который часто рассматривался в его утопической проекции как альтернативный вариант современному человеку, выступающему в образе «ветхого Адама», плотского человека. Как писал В. Сахаров: «Главная масонская работа есть возрождение человека ветхого, падшего, греховного, раздвоившегося на душу (хозяина дома) и тело (дом, орудие души). <...> Лишь возрожденный человек может... гармонизировать неустроенный мир косной материи и привести человечество к новому веку Астреи» [3].

Для достижения этой высокой цели масоны и обращались к книге. Как писал М. Лонгинов в XIX веке о московских мартинистах: «Сильнейшим орудием их пропаганды и залогом их успехов были печатание и распространение книг в духе, ими руководившемся» [4, с. 238]. Прежде всего, это относится к Н. Новикову, который, как известно, признавал только книги серьезного религиозно-мистического содержания. Об этом свидетельствуют росписи книг, издаваемых его типографиями. Сохранился анекдот, впервые приведенный в «Русском вестнике» за 1858 год: «Однажды какой-то покупатель, рассматривая новые книги в университетской книжной лавке и находя в них только сочинения религиозного и нравственного содержания, спросил у Новикова, бывшего тут же, почему теперь не печатают книг вроде “Маркиза Глаголя”, Клеве-

ланда и т. п. <...> Новиков отвечал, что переводчики теперь этим не занимаются, а он печатает то, что ему приносят, и, попросив покупателя принять от него в дар то, что у него есть, отпустил его со связкой даровых духовных книг, которых тот не хотел купить за деньги» [5].

Совершенно очевидно, что Новиков отвечал в соответствии с «правдой» своего утопического представления об идеальной книге, которая никак не ассоциировалась у него с переводным романом. Между тем, беллетристические произведения в 1780-е годы переводили так же активно, как и в 1760-е годы. Русские читатели активно знакомились с романами Смоллетта, Ретифа де ла Бретонна, Жанлис, Лепренс де Бомон, которые также служили, с точки зрения их авторов, воспитательным целям. Однако для Новикова, как и для всех московских мартинистов, «правильными» были только те книги, которые могли способствовать совлечению «ветхого Адама» и «возрождению» человеческой природы.

Именно с этими «масонскими» книгами начала свою борьбу императрица Екатерина II в 80-х годах XVIII века. В своем «Рескрипте» о Н. И. Новикове, написанном 11 февраля 1786 года, года Екатерина II писала московскому губернатору генерал-майору Лопухину: «...повелеваем: книги, изданные в той типографии..., запечатать... и продажу их запретить, доколе по совершении того осмотра последует дальнейшее наше повеление» [6].

Можно сказать, что это была одна из первых попыток в России нового времени борьбы с *книгами* как с образцами новых, враждебных идей. При этом книгам приписывалась исключительная роль мгновенного катализатора общественного мнения. Заметим, это произошло до запрещения «Вадима Новгородского» Я. Княжнина и «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Радищева.

В результате полному запрету подверглось шесть переводных изданий, подлинники которых И. Шварц, один из руководителей русских мартинистов, привез в 1782 году из-за границы. В их число входили следующие книги: «Апология, или Защищение В. К. (Вольных каменщиков)»; «Братские увещания к некоторым братьям Свободным Каменщикам»; «Карманная книжка для В. К. (Вольных Каменщиков)»; «“О заблуждениях и истине”», соч. философа неизвестного»; «Химическая псалтырь, или Философические правила о камне мудром»; «Хризомандер, аллегорическая и сатирическая повесть различного весьма важного содержания». Все они были изъяты из продажи и сожжены.

Именно эти запрещенные книги сыграли исключительную роль в становлении «возрожденного» человека, о чем свидетельствуют записки

видного масона и литератора XVIII века И. П. Елагина. Елагин в «Новых материалах для истории масонства», говоря о книге Сен-Мартена «О заблуждениях и истине», пишет, что она «много споспешествовала» задаче «...всеми возможными силами служить братству нашему и братьям, яко кровным своим, сообщать все служащее и к просвещению, и к блаженству их» [7, с. 94]. И Елагин характеризует данную книгу следующим образом: «...она содержит в себе все учение наше и в символическом все сие предлагает смыслу» [Там же, с. 95].

Елагин в «Записках» описывает свой путь в масонство именно как путь читателя книг. При этом он не скрывает, что вначале он вступил в масонскую ложу для приятного провождения времени, чтобы «...со степенным видом в открытой ложе шутить, и при торжественной вечери за трапезою несогласным воплем непонятные реветь песни и на счет ближнего хорошим упиваться вином, да начатою Минерве служение окончится праздником Бакху». Разочаровавшись в подобном времяпрепровождении, он обращается к книгам модных философов-энциклопедистов Вольтера, Руссо, Гельвеция, которые, «пленив сердце мое сладким красноречия ядом, пагубного яда горькую влили в него отраву. <...> Сие зловерное чтение... совратило меня с пути истинного» [Там же, с. 100].

И только после этого «нравственного падения» в руки Елагина попадают настоящие душеспасительные книги, которые заставляют его вновь вернуться в Общество свободных каменщиков уже в поисках сокровенного знания, опять же заключаемого в книгах. Особенно большое влияние на Елагина оказала книга «Конституции и иносказательной масонской повести». В книге дается определение мистического (розенкрейцеровского) масонства как древнейшей таинственной науки, написанной «темными гиероглифами, иносказаниями и символами», которая «все прочие науки и художества в себе содержит» [Там же].

Пять лет Елагин тратит на изучение «темных гиероглифов», читая самую разнообразную научную и богословскую литературу. В результате выстраивается очень впечатляющий ряд авторов, включающий в себя как античных философов и мистиков (Платон, Эпиктет, Пифагор, Анаксагор, Гермес Трисмегист, Диадор, Плиний), так и христианских богословов (Кирилл Александрийский, Григорий Назианзин, Василий Великий, Иоанн Златоуст, Иоанн Дамаскин, преподобный Макарий). В конце концов, как пишет сам Елагин, «открылся мне несколько тот свет, который при начальном в орден наш вступлении освобожденным от перевязки очам нашим показуется. Сим способом преодолел я распростертую пред нами тьму Гиероглифов, символов, иносказаний и обрядов в ложах наших зри-

мых и употребляемых» [Там же]. Он становится верховным магистром русского масонства, исповедующим древний шотландский обряд с его девятью степенями посвящения.

Масонов привлекала мистерия «возрождения» человеческого духа, поиск «духовного христианства», который отождествлялся ими с феноменом Богочеловечества. Масоны считали, что истинным христианином можно стать, только пройдя через длинный и трудный путь искушений плотского мира, его страстей.

Этой проблеме был посвящен трактат И. Лопухина, которого Н. К. Пиксанов назвал ведущим «теоретиком и публицистом русского масонства» [8, с. 254]. А. С. Янушкевич видел в трактате «Духовный рыцарь» (1791) «первый в русском общественно-культурном сознании опыт воспитания “внутреннего человека”» [9]. Образ «духовного рыцаря» у Лопухина уже в заглавии трактата имеет характерное уточнение: «Духовный рыцарь, или *Ищущий Премудрости*». Премудрость же у Лопухина ассоциируется с путешествием к Источнику Света, который «живет во внутреннейшем» [10, с. 6]. Постигание этого Источника Света является главной задачей Ищущего Брата при его посвящении в Общество Рыцарей. На этом пути, по мнению Лопухина, «насилование развращенной воли падшего естества нашего... есть главное дело при совлечении ветхого человека, и сим насилованном нудится в душе царствие Божие» [Там же, с. 42]. Это «насилование воли» является единственным условием «возрождения» «внутреннего человека». Только на этом пути «ветхий Адам» мог стать «внутренним человеком», «духовным рыцарем».

Подобный нравственно-этический масонский пафос пронизывает «Записки» самого И. Лопухина, который преследовал в них важнейшую цель: защитить от поругания и поношений масонство как культурно-религиозное сообщество и доказать (на этом Лопухин принципиально настаивает!) его принципиальную тождественность с учением христианской церкви. Для этого Лопухин включает в свои «Записки» «Нравоучительный Катехизис истинных франк масонов», в котором и пытается обосновать тождественность масонства и христианства. По крайней мере, на вопрос «Какая цель Орд[ена] истинных Ф. М.?» следует ответ: «Главная цель его та же, что и цель истинного Христианства». А на вопрос: «Какое должно быть главное упражнение (работа) истинных Ф. М.?» следует ответ: «Последование Иисусу Христу» [11, с. 31].

Композиционно «Записки» Лопухина, состоящие из девяти глав, делятся на две части, каждой из которой предпослан один и тот же эпиграф из «Библии», из Псалтири: «Человек яко трава, дни его яко

цвет сельный» [Пс. 102: 15]. Думается, что этот эпитаф имел для Лопухина некий мистический смысл. По-гречески слово «неофит», которое обычно употреблялось по отношению к людям, желающим получить мистическое просветление, переводилось буквально как «новая трава» (новая растительность). Таким образом, «Записки» Лопухина – это история «просветления» (возрождения) человека. Во второй главе записок, прямо посвященной масонской деятельности автора, Лопухин так пишет о своем масонском опыте 1780-х годов: «Надобно человеку, так сказать, морально переродиться. Тогда Евангельская нравственность будет ему природна, тогда он будет любовью к Богу любить ближнего» [11, с. 21].

Эта «любовь к ближнему», по сути дела, составляет основной пафос записок и основу антропологической масонской утопии Лопухина. Большое место в этой утопии отводится книжному воспитанию героя, который смог, в конце концов, освободиться от вольтерьянских искушений юности, когда автор «охотно читывал Вольтеровы насмешки над религиею» [Там же, с. 19].

Наиболее интересным моментом масонской антропологической утопии был сам момент *перерождения* «тварного» человека в человека «возрожденного». Огромную роль в этом перерождении играла масонская литература, вроде книги И. Арндта «Об истинном христианстве». Чтение подобных книг часто становилось причиной нравственного «возрождения» человека. Одним из примеров подобного «возрождения» стала судьба Александра Дмитриевича Курбатова, о которой рассказывает в своих записках известный русский поэт XVIII века И. Дмитриев. Мемуарист писал: «Я описал отчасти его разгульную молодость. Вдруг начали мы замечать в нем совершенную перемену. Он удалялся от нашего веселого общества. <...> Из всех нас в продолжение многих лет он видался почти только со мною, и то редко. <...> Все его разговоры, прежде неистощимые в веселости, обращались теперь на одни важные и религиозные предметы. <...> В продолжение немногих лет он перевел и издал: Иоанна Арндта “Об истинном христианстве” четыре тома и один том его поучений. <...> Прежде позволял он себе шутки даже о предметах важных; теперь был наполнен религиозным чувством и не позволял себе даже намека, похожего на прежнее» [12, с. 341–342].

Огромное значение в масонской утопии бытия играла фигура Учителя. Например, в «Записках» А. Е. Лабзиной такой фигурой является М. Херасков. Именно он приобщает юную Анну к масонской этике, что помогает ей впоследствии смело противостоять своему супругу, вольте-

рьянцу А. Карамышеву, и, в конце концов, одержать над ним моральную победу. Для этого мемуаристке необходимо было пройти тяжелый путь «искушений» и «нравственной борьбы».

Получив в детстве хорошее религиозное воспитание под руководством матери, мемуаристка уже с тринадцати лет становится объектом «жесткого» вольтерьянского педагогического эксперимента, который приносит свои плоды. По крайней мере, мемуаристка признается: «... муж мой приучил уж поздно вставать и, не умывшись, в постели пить чай. Даже я отучена была и Богу молиться – считывали это не нужным; в церковь мало ходила; данные мне правила матери моей совершенно стала забывать» [13, с. 46]. В контексте масонского мифа о человеке это явный путь к торжеству «ветхого человека», то есть к нравственной гибели.

Подобная жизнь продолжалась у Лабзиной до тех пор, пока она в возрасте пятнадцати лет не попала в дом М. Хераскова, бывшего вице-президентом Берг-коллегии, следовательно, непосредственным начальником мужа мемуаристки Карамышева, которого он определил преподавателем в Горный корпус «по химической части».

Херасков, по примеру ее мужа, захотел превратить наивную женщину-ребенка, по словам Ю. Лотмана, «в материал психологического эксперимента в духе XVIII века» [14, с. 306]. Лабзина была объявлена приемной дочерью поэта-масона. Три года, проведенных у Хераскова, во время которых «муж мой... никакой власти надо мной не имел» [13, с. 46], произвели настоящую нравственную революцию в сознании мемуаристки, подготовив ее к последующему этико-религиозному противостоянию своему мужу. В этом отношении мемуары Лабзиной представляют собой ценнейший культурно-исторический документ, позволяющий на практике увидеть, что представляла собой педагогическая доктрина русского масонства 70-х годов XVIII века.

Так, мемуаристка должна была рано вставать, молиться Богу, затем заниматься утром «хорошей книгой», которую ей давал учитель. Чтение было только «разумное» и нравоучительное, исключаящее развлекательную литературу, например, любовные романы.

Мемуаристку подвергали строгой изоляции, оберегая от светской рассеянности. Когда у Херасковых было много гостей, Анна Евдокимовна должна была сидеть в кабинете «благодетеля» Хераскова, «хотя мне сначала и грустно было» [Там же]. Ее не брали с собой ни в гости, ни в театр, ни на гулянье. Херасков неустанно предостерегал ее против «искушений» мира, советовал «любить больше тех, которые будут открывать твои пороки, и благодарить». Главным же принципом воспитания было

строгое и безоговорочное послушание Учителю – Хераскову, который, по его словам, был для нее «путеводителем, данным ей Богом». «И сказано мне было, что от меня будут требовать непосредственного и неограниченного повиновения, покорности, смирения, кротости и терпения, и чтоб я не делала никаких рассуждений, а только бы слушала, молчала и повиновалась. Я все обещала» [Там же, с. 47].

При всей своей благодарности Хераскову, которую она пронесла через всю свою жизнь, Лабзина не скрывает, что такое строгое воспитание было для нее в первые месяцы очень тяжелым, гораздо более тяжелым, чем жизнь с мужем-вольтерьянцем, так что порой она даже хотела оставить дом Хераскова. «Бывали такие времена, и я так была зла, что желала смерти моему благодетелю. Любить ЕГО я долго не могла, а страх заставлял меня и стыд делать ему угодное» [Там же, с. 48].

На следующем этапе воспитания Лабзиной уже разрешалась с работой сидеть в общих собраниях, но она должна была давать Хераскову строгий отчет в своих мыслях и чувствах, которые возбуждали в ней разговоры присутствующих. Теперь она должна была анализировать свои разговоры с окружающими, используя свой разум и постигая жизнь своего сердца.

Подводя итоги своим взаимоотношениям с Херасковым, Лабзина констатирует: «Что б я была без него? Он меня сохранял, как слабый цветок на ветру... Только я и слышала, что все меня называли: “милая наша, кроткая наша”, и не было во всем их семействе человека, кто б меня истинно не любил, и все меня сохраняли и предостерегали» [Там же, с. 51].

Перед отъездом Херасковых в Москву Михаил Матвеевич дает своей духовной дочери последние напутствия, в которых в наиболее концентрированном виде выражена нравственная философия масонов. Херасков говорит: «Скользок путь очень для твоей добродетели, а в путеводители тут я никого тебе не могу представить, кроме Бога и твоего благоразумия; не теряй, мой милый друг, данных тебе правил; от твоего поведения зависит вся твоя будущая жизнь. <...> Не прельщайся ни величеством, ни богатством, ни подарками, а будь довольна тем, что тебе Господь дал и впредь даст. Ежели бы у тебя и отнялось бы временно твое богатство, то останется у тебя самое драгоценное – твоя добродетель, и не будешь ты оставлена Спасителем нашим без награждения. Он даст тебе силу и крепость, только ты Его не оставляй и всегда проси Его помощи» [Там же, с. 53].

Все последующее повествование Лабзиной служит своеобразной реализацией той идеальной программы поведения, которая была начер-

чена ее наставником. С этого момента основным способом изображения действительности в композиции воспоминаний оказывается диалог, который она ведет с мужем и в котором она защищает основы нравственной философии, преподанные ей Херасковым. Примечательным моментом является то, что взгляды Хераскова ретроспективно проецируются мемуаристкой вначале в эпоху детства и ранней юности Анны Яковлевой (до встречи с Херасковым), а затем, уже по закону перспективы, на ее последующую жизнь (после расставания с Херасковым). В результате все однозначно положительные герои воспоминаний говорят с героиней голосом Хераскова, поддерживая ее силы в борьбе с миром порока, который олицетворяет ее муж.

Библиофилческий аспект в «Записках» Лабзиной очень силен. Так, знаменитый «запрет на романы» во Франции 1737 года был использован масонами для всемерной дискредитации «неприличных» любовных романов, что нашло свое отражение в воспитательном процессе Лабзиной. Достаточно вспомнить эпизод, где наивная провинциальная девушка спрашивает у супруги Хераскова Елизаветы Васильевны, известной писательницы и переводчицы, «о каком Романе они давеча говорили», имея в виду Роман как имя собственное. В ответ она слышит, что роман – это книга, но ей такие книги «читать рано и нехорошо» [Там же, с. 46]. А ведь Лабзина к этому времени была уже два года как замужем.

Впоследствии Лабзина в Иркутске, где служил ее муж, в начале 80-х годов XVIII века на досуге будет читать трактат И. Арндта «Об истинном христианстве» – одно из основных пособий русских масонов в плане изучения феномена «внутреннего человека», совлекшего с себя оболочку ветхого Адама. Для сравнения: у Д. Фонвизина в «Недоросле» в это же время Софья читает уже достаточно архаичного для своего времени Фенелона, и это рассматривается в комедии как высшее достижение женского просвещения. Таким образом, культурная практика реальной жизни опережала культурную практику жизни литературной.

-
1. Кантор В. «Есть европейская держава» Россия: трудный путь к цивилизации. М., 1997.
 2. Лотман Ю. М. Очерки по истории русской культуры XVIII века // Из истории русской культуры XVIII – начала XIX вв.: В 5 т. М., 1996. Т. 4.
 3. Сахаров В. И. Русская масонская поэзия XVIII века: к постановке проблемы // Рус. лит. 1996. № 2.
 4. Лонгинов М. Н. Новиков и московские мартинисты. СПб., 2000.
 5. <Н. Новиков. О книжной торговле > // Рус. вестн. 1858. № 15.
 6. Екатерина II. Рескрипт // Рус. старина. 1900. Т. 103. № 8.

7. *Елагин И.* Повесть о самом себе // Рус. архив. 1864. Вып. 1.
8. *Пиксанов Н. К. И. В. Лопухин* // Массонство в его прошлом и настоящем : в 2 т. М., 1991. Т. 1.
9. *Янушкевич А. С.* Диалог И. В. Лопухина и Н. М. Карамзина («Духовный рыцарь» и «Рыцарь нашего времени») // Массонство и рус. лит. XVIII – нач. XIX вв. М., 2000.
10. *Лопухин И. В.* Массонские труды. М., 1913. Вып. 1.
11. *Лопухин И. В.* Записки. М., 1990.
12. *Дмитриев М. А.* Главы из воспоминаний моей жизни. М., 1998.
13. *Лабзина А. Е.* История жизни благородной женщины. М., 1996.
14. *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – нач. XIX века). СПб., 1994.

Л. С. Соболева
г. Екатеринбург

Жанровая модификация заговора в рукописной традиции

Современная фольклористика предпочитает говорить о различных пространствах существования заговорного слова, справедливо признавая возможную самобытность каждой формы бытования заговора [1]. Письменная форма бытования вызывалась не только страхом потерять основные тексты. Сравнить память человека современной информационной культуры и традиционной некорректно из-за различных свойств памяти, активизированных в культурах разного характера.

В. Харитоновна, перу которой принадлежат подробные исследования ритуально-заклинательной практики в современном мире, пишет, что речь должна идти фактически о двух параллельно существующих вариантах традиции: устном и письменном. «Это, конечно, не исключает полностью использования в устной заклинительной практике отдельных записей “для памяти”, хотя, как правило, устные тексты во время заклинаний не читали по листочкам. Они бытовали по законам устной традиции. Иное дело – объемные, сложно организованные заклинания (чаще всего религиозно-молитвенного характера). Они имели письменную форму не только передачи, но и бытования, использования: применялись как амулеты, обереги, могли читаться по написанному» [2]. Представляется,

что одновременное бытование текстов заговоров в двух ипостасях было вызвано ранними представлениями о магии письменного слова, которые были закреплены миссионерским характером славянской письменности. Помещение текста заговора в кодекс или на обычный листок бумаги давало дополнительную силу магическому слову. Будучи написанным на бумаге или другом носителе, заговор превращался в амулет, который можно было постоянно носить с собой и таким образом получить оберегающую силу не в момент произнесения слова, а на протяжении всего периода присутствия амулета у человека или в доме.

Письменность подкрепляла магическое звучание заговора, что проявлялось в в графических особенностях рукописей. Большинство из выявленных рукописей с заговорными текстами и апокрифами написаны полууставом с использованием титл, юсов, ятей и буквы «ъ» на конце слов, то есть тем древнерусским шрифтом, которым начиная с XVIII века писались преимущественно богослужебные тексты. Обычное место хранения листочков и сборников с заговорами, по указанию владельцев, находится «за божницей», то есть в красном углу за иконой или в книге, чаще всего богослужебной.

В народной культуре прошлых веков рукописная традиция заговорных текстов была хорошо известна исследователям. В классической статье о поэзии заговоров и заклинаний Александр Блок писал: «Есть также особые тетрадки, где помещены только заговоры. Такие тетрадки иногда попадают в руки собирателей и ученых. В них масса грамматических ошибок, местами даже потеряны смысл фраз; очевидно, они были очень распространены и переписывались столько раз, что под конец сами переписчики многого не понимали». Блок же отмечал, что письменные заговоры чаще встречаются на севере, где традиция заклинаний более обширная и тексты более подробны [3].

Древнейшие по возникновению, соприкасающиеся по функции с обрядовой поэзией и в ряде обрядов являющиеся их частью, заговоры в процессе бытования сохранили мифологические представления о единстве человека и окружающего мира. Обращение в магии к высшим силам, вера в помощь, обретаемую в результате произнесения магических слов, сближали заговор и пришедшую в народную культуру христианскую молитву. Заговор имеет черты индивидуально-личностного жанра, связанного с судьбой и благополучием конкретного человека, но при этом существенно отличается от молитвы. В нем не столько восхваляются высшие силы, сколько через описание действия исполнитель стремится вызвать ему подобное и тем самым ликвидировать существующее или

грядущее неустройство (личной или общественной жизни). В заговоре предполагается исполнение определенных условий, что неизбежно должно было возыметь нужный эффект и принести пользу, при этом морально-этическая зависимость между обстоятельствами жизни человека, его духовным состоянием и результатом магического заклинания отсутствует. Итоговое действие определяется точностью произнесения обязательных формул, в которых упоминаются сакральные силы, указывается направление влияния, изрекается закрепка, перечисляются просьбы произносящего заговор. Христианское вероучение видело в молитве способ воздействия на душу, путь к спасению, и главное действие молитвы предполагало обретение моральной чистоты и душевного откровения, но обращение профанного сознания к молитве также предполагало получение конкретно-практического результата (излечение, избавление от невзгод, спасение в катастрофах и т. п.). Из христианской практики в заговор входят образы высшей святости (Христос, Богородица), святые разного чина, но преимущественно общечтимые, а также сакральный предметный ряд (храм, церковь, престол), мифический Алатырь-камень.

Заговоры с образами христианской святости существовали уже в Византии как в устном, так и в письменном вариантах. И эта традиция оказалась существенной для русской заговорной культуры, о чем свидетельствует нижеприведенный заговор «на пчел». Изначально они могли бытовать в устной традиции, так как в русском православии отношение к заговорам граничило с обвинениями в колдовстве, с преступлениями против веры. Расширение грамотности, приобщение к письменности более широких слоев населения в XVII–XIX веках оказало влияние на существование заговора в его письменном варианте. Доминирующими были заговоры с христианскими элементами, что позволяло носителю традиции рассматривать подобные тексты как вполне легитимные, соответствующие христианским представлениям. Это явно сказалось на количестве письменных заговорных текстов, сохранившихся от этого периода.

Параллельное существование заговора в двух системах оказало влияние не только на его бытование, но и на поэтику. Признавая, что заговоры поистине обретали «второе дыхание» в рукописной традиции, необходимо выяснить, насколько и в каком направлении это происходило, в чем заключалась модификация жанра, связанная с его переходом в новое измерение. В центре нашего внимания – заговоры, посвященные охране пчел, обнаруженные в уральских архивах. Во многих культурах пчела соотносилась с сакральными силами, а в христианстве служила символом

мудрости и терпения*, в ее действиях овеществлялась метафора о собранной по крупицам благодати (недаром один из сборников афоризмов в древнерусской литературе назывался «Пчела»). Основой целого ряда веществ, используемых при богослужении (воск, фимиам, канун, ладан) и упоминаемых в заговорах, служат продукты пчеловодства. Упоминание о меде в прямом (кушанье) и аллегорическом значениях в книгах Библии встречается неоднократно. О меде как о пище, которой Бог питал свой народ, говорит Моисей [Второз. 32: 13], дикий мед в пустыне составлял пищу Иоанна Крестителя, сотовый мед и печеную рыбу вкушал Христос, явившись к ученикам после Воскресения [Лк. 24: 41–43].

В сюжетно организованном заговоре повествуется, что за пчелой в «папаримскую землю» посылаются святые Зосима и Савватий, которые выносят пчел в посохе. Охраняемые ангелами, они тайно переносят пчелиный рой в Святорусскую землю. Похожий сюжет впервые упоминает С. В. Максимов, приводя легенду, бытовавшую в среде пчеловодов. В легенде говорится, что до появления этих святых на Руси пчел не было, и они первые принесли «божью работницу» из земли Египетской, где пчел разводили «окаянные измаильтяне». По легенде, святые переносят пчелиных маток в тростниковой палочке. Приводит Максимов и краткую молитву, записанную им в Пензенской губернии, отмечая, что особенно часто эту молитву заставляли произносить детей до двенадцати лет, считавшихся безгрешными, так как «пчелиный промысел считается одним из тех, которые требуют нравственной чистоты и праведной жизни перед Богом»** [6, т. 19, гл. 21]. Обнаруженные уральские рукописи содержат в себе близкие, но не идентичные тексты заговоров. Рукописи привезены во второй половине XX века из районов с развитым пчеловодством, и совершенно явно они имели практическое применение [8]. В составе переписанного цикла из рукописи XIX века [9] несколько связанных между собой текстов различного объема. Первым идет краткий явно устно-поэтический текст, в котором упоминается «громовая стрела, весильна и цельнаязычна», «очищающа от всякия скверны». Он сменяется апокрифической молитвой-заговором с обращением к героям и событиям христианской мифологии и завершается традиционной канонической молитвой. Из текста явствует идея охраны пчелиного мира как результат акта миро-

* Трактовку образа пчелы в мифах см.: [4]. Наиболее полные сведения о верованиях и образах, связанных с образом пчелы в славянской культуре, представлены в обзоре А. В. Гуры [5].

** Записи легенды и заговора были обнаружены в первом издании работы С. В. Максимова [7].

творения. Заговор, опираясь на описание Шестоднева и апокрифические тексты о сотворении мира, проводит параллель силе сотворения красоты земли, ее гармонического совершенства и устройства пчелиного царства в крестьянском дворе. Таким образом в жанр проникают мотивы хождений, связанные с переносом святости из «папаримской» земли в новое православное пространство, и космогонические мотивы, связанные с созданием образа идеального утопического мира. Средневековые представления об утопии включали в себя «представление о некоем гармоническом целом, о содружестве составляющих его элементов, благодаря чему гармония обретает устойчивость или, если в идеале, рай, вечность» [10, с. 27]. Обретение пчел служило превращению крестьянского подворья в подобие рая: «Також-де сотворил еси ты, Господи, небо и землю на водах, тако ж, Господи, утверди святым своим повелением и наделением во дворе пчелы. И как ты, Господи, утвердил на земли море, реки и источники, и потоки и вся, яже в них, тако же, Господи, утверди у меня, раба своего, во дворе, в лесе и на пчелнике пчел молодых и старых до скончания века сего. И как есть, Господи, не отходит человек от своего дому и птица от своего гнезда, звери от своего ложа, тако же, Господи, повели не отходить и не отлетать молодым роям и старым от моего дому и пчелника. И как по повелению твоему, Господи, не отходит от всякого человека пот и всякого зверя пот, и всякия птицы пот, и всякого скота пот четвероногоаго, и от всякой твари, ползающей и летающей, так же, Господи, повели архангелу Гаврилу невидимую рукою, чтоб не велел моим пчелам отходить от моего двора и пчелника, и [от] рукоделия, и от моих сродников и работников, от всякого древа сухова и сырова до скончания века сего, аминь».

В заговоре перед читателем разворачивается эпическое действие героического характера, так как обретение пчел соответствует обретению русской землей благодати. В этом действии участвуют все небесные силы, располагающиеся на камне Алатыре и поднимающие духом святым пчелиную силу, архангел Гавриил, советующий Зосиме и Савватию укрыть «матку» в жезле и уходить тайными тропами в Святую Русскую землю: «Господь же благословит Святым Духом своим и предаждь Зосиме и Савватию Соловецким чудотворцем. И повелел пустить с востоку до западу во Святую Русскую землю, в темныя леса, в угодныя древа православным христианом. Такожъ и ко мне, рабу Божию имярек создай, Господи, милость свою, пошли и надели в вотчине и пчелнике пчел молитвами преподобных отец Зосимы и Саватия Соловецких чудотворцов, как приведенныя по повелению твоему из неверной земли во Святую Русскую землю на канун и на воск, и на фамиян, и на всякую утварь церковную

и крепление и утверждение». Возникает противостояние «неверной» «папаримской» земли и православного мира, что отражает традиционную оппозицию католичества и православия. В тексте выявляется противостояние добра и зла, свойственное апокрифу, и охрана пчел соответствующей охране всего православного мира.

Святые привели пчел «из неверных земли», шли они «з западу и до востоку»* на «всякую утварь церковную и крепление и утверждение». Противостояние Запада и Востока – один из устойчивых мотивов русской словесности. Запад изменил истинному христианству, защитником которого становится восточное государство – Русь. По народным представлениям, на востоке находится Рай, об утрате которого плакал Адам, на западе – Ад. Идея торжества православия в заговоре сопряжена с прославлением Русской земли, защищаемой святыми и Животворящим Крестом. Красота русской земли является продолжением космической гармонии и проявлением божественной премудрости. В тексте ярко выражена идея взаимосвязи природы и человека, их внутреннего единства, обусловленного общим актом божественного творения: «Ныне повелением Твоим древа и како же цветы, Господи, поцветил, и по цветам твоим летают пчелы, носящи мед и соты, и на ладан, и на канун, и на фамиян, и всякое промышление в дом. Как еси Ты, Господи, сотворил плод на земли человеком и скотом, зверем и рыбам, и птицам травы и древа» [Л. 5–5 об.]. Подобного рода прославление красоты окружающего мира было присуще славянской литературе начиная с раннего Средневековья (например, в «Шестодневе» Иоанна, экзарха Болгарского).

В заговоре существует своеобразная иерархия в оценке высших сил, к которым обращается человек. В образе Бога видится прежде всего созидательная и организующая сила. Богоматерь же защитница, к ней обращаются с просьбами «покрыть, защитить своими святыми ризами, благословить». Зосима и Савватий, а также архангелы подчиняются Господу и зависят от его повелений. Они заставляют пчел своими действиями и молитвами «прилетать к человеку и не отходить от двора и от пчелника». Зосима и Савватий считаются покровителями пчел, но причина выбора именно этих святых никак не обусловлена их житием. Возможная образная параллель связана с организацией монастырской жизни, где монахи, подобно пчелам, усердно трудятся во славу Божию, а сам монастырь подобен улью, во главе которого стоит настоятель, как во главе улья

* Противостояние Запада и Востока, традиционное для русского православия, реализовано в маршруте Зосимы и Савватия [см.: 11].

матка – «черная пчела». Празднование дней памяти этих святых соотносилось с заботой о пчелах. В день памяти святого Зосимы (17 апреля) ульи выставлялись на пчельник, а в день святого Савватия (27 сентября) ульи утеплялись на зиму [см.: 6, т. 19]. Образ Зосимы, наряду со святым Агапием, святым Кондратием, святыми Сорока мучениками считались покровителями пчел еще в Византии. Заговор с их именами приводится в работе Андре Гийу [12, с. 385]. На Руси к имени Зосимы добавили имя Савватия, взяв за основу культ не первохристианских, а русских святых, основателей Соловецкого монастыря. Канонизация указанных святых падает на конец XV – первую половину XVI веков, основной комплекс рукописей с житиями относится к XVI–XVII векам [13]. Иконография Зосимы и Савватия Соловецких показывает их с моделью монастыря в руках, которая вполне могла восприниматься в качестве улья, а дружная пчелиная семья напоминала монастырский быт.

Обретение благополучия мыслится в заговоре как результат борьбы, победы над нечистыми силами и над другими пчелами, которые должны быть «покорны и склонны во веки». Подобно тому как «лютый зверь единорог» (средневековый символ чистоты, описываемый в древнерусских «Азбуковниках») побеждал других зверей, так и пчелы должны побеждать чужих пчел. Здесь, как и в других частях, часто используется принцип подобия: «Как по повелению Твоему, Господи, к Акияну морю все моря и реки, источники и потоки текут непрестанно день и ночь, и, как птицы к своим гнездам летают, тако ж бы, Господи, по повелению Твоему летали мои пчелы к моему двору и ко пчельнику и к вотчине». Заговор обращается к использованию развернутых метафор, повторяющих структуру загадки: «Круг моего пчельника стоит град каменной, накрыт небом, огражден светом и месецем и всеми частыми звездами и облаками поднебесными».

В заговорах чередуются различные чувства, вызывая у читателя напряженные лирические сопереживания: от элегически спокойного любования прекрасными, равными райским картинами природы, от величественного чувства гордости за человека, созданного по образу и подобию Божию, до ощущения угрозы разрушения гармонического мира. Сочетание в заговоре космического и конкретно-земного миров, картина сотворения мира, соотношенная с приманиванием пчелиного роя, соединение идеальной земной красоты и устроенного крестьянского хозяйства воссоздают мироощущение, при котором конкретное действие крестьянина есть продолжение миротворчества, а крестьянский двор – продолжение космического мироустройства.

В создании подобного рода заговоров, как мне представляется, проявляется не пресловутое двоеверие русского крестьянина, а, напротив, горячее желание объединить в православной вере окружающий мир, каждый элемент которого является «творением Божиим». «Для православной этики русского крестьянина, – пишет современный исследователь народного православия, – характерно понимание труда как источника и способа стяжания Божией благодати (“Бог труды любит”, “Царство небесное трудно”). Вера и труд занимали центральное место в системе ценностей русского крестьянина – христианина по вере и по образу жизни» [14].

-
1. Подробную библиографию по теме см.: *Топорков А. Л.* Заговоры в русской рукописной традиции XV–XIX вв. М., 2005.
 2. *Харитонова В. И.* Заговорно-заклинательный акт в народной культуре восточных славян // *Этнографич. обозрение.* 1993. № 4.
 3. *Блок А.* Поэзия заговоров и заклинаний // *Народная словесность / под ред. прив.-доц. Е. В. Аничкова, проф. А. К. Бороздина, проф. А. Н. Овсяннико-Куликовского (Переизд.: М. 2002).*
 4. Мифы народов мира : энциклопедия: В 2 т. М., 1980. Т. 2.
 5. См.: *Славяноведение.* 2005. № 6.
 6. *Максимов С. В.* Собрание сочинений: в 20 т. СПб., 1912.
 7. *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903.
 8. К исследованию привлечены тексты: НБ УрГУ. XIV. 19 Р. /115. Лл. 1–23; Пермская областная библиотека им. А. М. Горького. № 63965 (кон. XIX в.); 63818 (XIX в.); 63966 (XX в.); 63833 (XX в.).
 9. НБ УрГУ. XIV. 19 Р. /115. Лл. 1–23.
 10. *Клибанов А. И.* Народная социальная утопия в России. М., 1977.
 11. *Подосинов А. В.* Ориентация по странам света в древних культурах как объект историко-антропологического исследования // *Одиссей 1994: Картина мира в народном и ученом сознании.* М., 1994.
 12. *Гийу А.* Византийская цивилизация. Екатеринбург, 2007.
 13. См. описание рукописей в кн.: *Минеева С. В.* Рукописная традиция жития преп. Зосимы и Савватия Соловецких (XVI–XVIII вв.): В 2 т. М., 2001. Т. 1.
 14. *Кузнецов С. В.* Нравственность и религиозность в хозяйственной деятельности русского крестьянства // *Православная жизнь русских крестьян XIX–XX веков : итоги этнографич. исслед.* М., 2001.

«Ода на смерть Державина» В. Капниста: к вопросу о жанровой номинации

Образ Элизиума как посмертного пристанища талантливых поэтов, связанных узами дружбы, впервые возникает в стихотворениях К. Н. Батюшкова «Видение на берегах Леты» (1809) и «Элизий» (1810). Поэтическое бессмертие перестает быть просто метафорой и дорастает до мифа. Но этот литературный миф, сформировавшийся в начале XIX века, прекрасно сочетается с гораціанской концепцией бессмертия поэта, еще при жизни воздвигшего себе памятник своими стихами. Оду Горация «К Мельпомене» в XVIII веке переводили неоднократно. Среди переводчиков были и Г. Р. Державин и В. В. Капнист.

В 1816 году Капнист, потрясенный смертью своего друга, пишет «Оду на смерть Державина», в которой предпринимается примечательная попытка синтеза одического стиля XVIII века и элегической манеры Жуковского с романтическим мифом об Элизиуме, как его интерпретировал Батюшков. Это стихотворение поражает своей интертекстуальностью. Можно сказать, что Капнист старается представить обзор поэтического творчества Державина: читатель должен был вспомнить и «Оду на смерть князя Мещерского», и «Памятник», и «Водопад», и оду «Бог», и «Фелицу», и знаменитую «грифельную оду», последнее стихотворение Державина. Ода здесь переходит в эпитафию, возможно, не только Державину, но и всему XVIII веку в целом.

Капнист сохраняет одическую строфу, намеренно воспроизводит стиль державинской оды. Но сам Державин посвящал свои торжественные оды сильным мира сего: императрице, ее вельможам, военачальникам. Капнист посвящает оду поэту, который для живущих в XIX веке стал символом прошедшего столетия (вспомним хотя бы, с каким восторгом в 1815 году встречали Державина лицеисты). XIX век, эпоха романтизма, меняет представление о поэтическом творчестве, открывая его самоценность и самодостаточность, и стихотворение Капниста отражает сознание человека этой новой литературной эпохи. В конечном итоге, перед нами не просто ода поэту, но ода самой поэзии, воплощением которой для Капниста является Державин.

Автор стихотворения стремится показать разные лики Державина-поэта, что проявляется даже в эпиграфе: «...Вовеки лирой будет славен / Анакреон, и Флакк, и Пиндар наш – Державин» [1, с. 348]. В самом деле, поэзия Державина включает в себя анакреонтическую, горацянскую и торжественную (пиндарическую) оду. Не названы еще философская и духовная ода, но в самом тексте стихотворения Капнист исправит это упущение. И возникает парадоксальная ситуация: Капнист настолько далеко заходит в своем следовании державинской традиции, что ему удается создать текст, где не только ода соседствует с элегией, но еще и совмещены друг с другом три разновидности жанра оды. Капнист умело использует прием контраста, столь любимый Державиным:

О скорбь! – и скорби безотрадной
Мы в горьких не смягчим слезах:
Рыдаем, – а в могиле холодной
Бессмертного уж тлеет прах [Там же].

Эти строки напоминают известный державинский афоризм: «Сегодня Бог, а завтра прах» [2, с. 45] («Ода на смерть князя Мещерского»). Третья и четвертая строфы стихотворения Капниста восходят именно к этой державинской оде. Вслед за своим предшественником Капнист говорит о том, что смерть всепобедительна, и ей подчинены абсолютно все (правда, для поэта потом будет сделано исключение):

О смерть! и царь и раб презренный, –
Подданство все равно твое;
И все, как жертвы обреченны,
Падут на остро лезвие.
Равно сражая скорбь и радость,
И ветхость, и красу, и младость
Непритупленную косой,
Трофей ты пеплом посыпашь
И славны царства поращаешь
Пустынным терном и травой [1, с. 349].

Эти строки вполне сопоставимы с тем фрагментом «Оды на смерть князя Мещерского», где речь идет о «бледной смерти», которая

Глядит на всех – и на царей,
Кому в державу тесны миры;
Глядит на пышных богачей,
Что в злате и серебре кумиры;
Глядит на прелесть, и красы,
Глядит на разум возвышенный,
Глядит на силы дерзновенны
И точит лезвие косы [2, с. 44].

И если Державин находит для себя утешение, вспоминая о друге (обращение к Перфильеву в последней строфе), то Капнист утешается мыслью о бессмертии Державина-поэта.

Чтобы донести до читателя мысль о бессмертии Державина, Капнист обращается к другому его стихотворению – к «Памятнику». Это уже пример горацианской оды:

Злый Хрон, все в мире истребляя,
Твой памятник истлить желая,
Преткнется о ступень его;
И, вечною покрытый тьмою,
Плутон забвения рекою
Не смое лавра твоего [1, с. 351].

Упомянутая в данном фрагменте «река забвения» – это и державинская «река времен», и Лета, «река забвения стихов» (Батюшков), в которой тонут все дурные стихи («Видение на берегах Леты») [3, с. 233]. Возможно, совмещая эти две поэтические традиции, Капнист хотел подчеркнуть, что поэзия Державина все еще востребована, несмотря на смену литературных эпох?

В подобном контексте вполне естественным выглядит упоминание Элизиума: «Певец любви, победы, бога / Через праг Плутонова чертога / В подземный Элизей грядет» [1, с. 348]. Надо сказать, что образ Элизиума в то время, когда было написано стихотворение, ассоциировался с жанром дружеского послания. Именно в произведениях этого жанра описывается, как прерванный смертью дружеский пир продолжается на берегах Леты (кстати, мотив пира, прерванного смертью, присутствует и в «Оде на смерть князя Мещерского») [4]. Таким образом, Элизиум воплощает в себе и мысль о скоротечности жизни, и ощущение неизбежности смерти, и радость от обретения бессмертия. Пожалуй, все это есть и в оде Капниста. Но в дружеском послании обычно нет серьезной дистанции между автором и адресатом, поэтами живыми и поэтами, благоденствующими в Элизиуме. А в «Оде на смерть Державина» дистанция между бессмертным Державиным и лирическим субъектом весьма значима.

Надо сказать, что «Ода на смерть Державина» – первое, но не единственное стихотворение Капниста, посвященное этому печальному событию. Капнист напишет еще четыре стихотворения на эту тему, и вместе с рассматриваемым здесь произведением они образуют цикл, который не был выделен самим автором, но очень легко выявляется при чтении. «На кончину Гавриила Романовича Державина» (1816), второе стихотво-

рение цикла, представляет собой короткую эпитафию умершему поэту: «Державин умер!.. слух идет, – / И все молве сей доверяют, / Но здесь и тени правды нет: / Бессмертные не умирают!» [1, с. 352]. Очевидно, здесь в сжатом виде Капнист формулирует основную мысль «Оды на смерть Державина», и вновь возникает парадокс: разве бессмертным слагают эпитафии?

Третье стихотворение цикла – «Горсть земли на могилу благотворителя друзьям Державина» (1816) – более всех других напоминает анализируемый нами текст. Капнист вновь возвращается к одической строфе (хотя начинается стихотворение восьмистишием трехстопного ямба), вновь противопоставляет себя великому современнику. Именно в третьем стихотворении цикла наиболее явными становятся элегические мотивы. Когда речь идет о Державине, Капнист пытается создать *оду*, но, говоря о самом себе, он чаще склоняется к *элегии*. Приведем здесь соответствующие отрывки из «Оды на смерть Державина» и из стихотворения «Горсть земли на могилу благотворителя друзьям Державина»:

Увы! – прости мне, друг любезный,
Что с томной жалобою слезный
Из сердца проливаю ток:
Прости, – и песнь сию унылу
Прими, о друг мой, на могилу,
Как скорбью брошенный цветок

(«Ода на смерть Державина») [Там же, с. 351].

Образ цветка появляется и в третьем стихотворении цикла, но на сей раз он символизирует хрупкость человеческой жизни:

Цветок, растущий на долине,
Недолго в счастливой судьбине
Красой и запахом пленял...
Луч солнца к югу уклонился,
Ветр дунул, льдами ток стеснился,
И где ж цветок? Цветок увял.

Но солнце снова воссияет,
Цветок, быть может, оживет;
Лишь мне надежда изменяет,
Мое лишь солнце не взойдет.
Сокрылся луч, меня хранящий!
За часом час, вослед летящий,
Лишь хлад душе моей несет;
Мне в сердце горесть поселилась,
Мысль мрачным облаком покрылась,
И смерть во гроб меня зовет [Там же, с. 354].

Этот фрагмент, пожалуй, можно, сравнить со знаменитым романсом Жуковского «Цветок» (1811). Создается впечатление, что Капнист был вовсе не против того, чтобы учиться у молодых поэтов. И более того, он предпочитает о самом себе, человеке, кровно связанном с XVIII веком, говорить языком молодых поэтов-элегиков. Конечно, в результате получается весьма причудливое смешение разных стилей, но ведь сам Державин не боялся совмещать несовместимое.

Первые три стихотворения цикла, написанные в 1816 году, составляют его смысловое ядро. Но Капнист не останавливается на этом и еще два года старается приурочить к годовщине смерти Державина очередное стихотворение, посвященное памяти поэта. Так появляются оды «На тленность» (1817), где Капнист вновь обращается к творчеству Державина – к одам «Река времен...», «Лебедь» и «На смерть друга» (перевод из Горация, сделанный, вероятно, все-таки в 1816, но датированный при публикации самим автором 1818 годом).

Таким образом, Капнист старается рассказать о Державине, который прославился своими одами, опять же в жанре оды. Более того, он не боится смешивать разные жанры в рамках этих од. В этом тоже можно увидеть дань уважения Державину. Целью данного исследования было не оспорить жанровую номинацию, предложенную самим автором, но внести некоторые уточнения относительно *синтетической* жанровой природы «Оды на смерть Державина». Тем не менее, можно предположить, что Капнист не случайно вводит указание на жанр в заглавие стихотворения. «Ода» – это и жанр стихотворения, который для русского читателя умер вместе с Державиным, и напоминание о том, чем обессмертил свое имя покойный, и отсылка к поэзии XVIII века, и намек на то, что поэт, всю жизнь писавший оды для других, не менее достоин оды в свою честь, чем монархи и полководцы. Ода здесь ассоциируется с величием и бессмертием, а элегия – с недолговечностью жизни и хрупкостью всего живого. И поскольку главный герой стихотворения – Державин, уже получивший бессмертие в награду за свои стихи, то стихотворение, вне всякого сомнения, должно быть названо одой.

1. Капнист В. В. Сочинения. М., 1959.

2. Державин Г. Р. Стихотворения. М., 2002.

3. Батюшков К. Н. Стихотворения. М., 1987.

4. Об этом см.: Виротайнен М. Н. Две чаши // Виротайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003.

Раздел 2

Русская лирика XIX века в свете жанровой рефлексии

В. С. Баевский, И. В. Марусова

г. Смоленск

Жанры-сюзерены и жанры-вассалы в творческой биографии Пушкина

Академик Д. С. Лихачев, говоря о жанровой системе древнерусской литературы, отметил как ее характерную особенность сложные структурные взаимоотношения жанров. Он выделил особые жанры, объединяющие другие жанры, как например, четьи-минеи, патерики, летописи, – и назвал их «жанры-сюзерены». В состав этих жанров включаются первичные жанры (исторические повести, жития, грамоты, поучения и др.) – «жанры-вассалы». Жанры, таким образом, составляют своеобразную иерархическую систему. «Можно было бы сказать, что средневековая литература и построена как некое войско: роды оружия группируются в основные объединения, входят в состав более крупных и т. д.» [1, с. 338].

Жанровая система древнерусской литературы коренным образом отличается от жанровой системы литературы XIX века, однако в литературе нового времени существует соответствие делению на жанры-сюзерены и жанры-вассалы. В творчестве Пушкина присутствуют первичные жанры – ода, элегия, баллада, дружеское послание, сатира, но все они объ-

© Баевский В. С., 2009

© Марусова И. В., 2009

единяются в единый корпус лирики, который противостоит поэме, роману в стихах, драме, художественной и нехудожественной прозе. Лирика, таким образом, может рассматриваться как жанр-сюзерен. Жанры-сюзерены в творчестве Пушкина выделяются традиционно. Этому принципу следовали составители Большого и Малого академических собраний сочинений Пушкина, где отдельные тома и части томов включают корпуса лирики, поэм, романа в стихах, прозаических художественных и прозаических нехудожественных произведений.

В основе данной работы лежит аксиоматический метод. Ранее он применялся в литературоведении при анализе стихосложения [2]. Мы применяем его для выяснения некоторых закономерностей творческого пути Пушкина.

Эволюция жанровой системы Пушкина может быть описана с помощью двух аксиом: 1) в каждом новом периоде творческой биографии Пушкин овладевал новым жанром-сюзереном; 2) при этом в творчестве Пушкина сохранялись прежние жанры-сюзерены.

Первый период творчества Пушкина – лицейский (1813 (в этом году написано первое дошедшее до нас стихотворение Пушкина «К Наталье») – 1817). Стихотворения «Воспоминания в Царском Селе» и «Городок» становятся для поэта своеобразным экзаменом на овладение поэтическими традициями оды и дружеского послания перед лицом старшего поколения. Здесь и в дальнейшем мы называем только некоторые немногие значительные произведения. Жанр-сюзерен, освоенный Пушкиным в первый период творческого пути, – лирика. Предыдущего по отношению к этому периоду творчества у Пушкина не было, поэтому и освоенных ранее жанров-сюзеренов не было тоже.

Следующий период биографии Пушкина – петербургские годы между окончанием лица и ссылкой (1817–1820). В эти годы в его творчестве появляется новый жанр-сюзерен – поэма. Данный жанр-сюзерен представлен жанром-вассалом – предромантической поэмой «Руслан и Людмила». При этом сохраняется прежний жанр-сюзерен – лирика («Вольность», «Деревня», «К Чаадаеву»).

В годы южной ссылки лирика и поэмы Пушкина становятся известны всей читающей России. Элегия «Погасло дневное светило...» открыла в русской поэзии эпоху высокого романтизма. Пушкин продолжает работать над жанром-сюзереном поэмы, видоизменяя его в соответствии с требованиями высокого романтизма (байронизма), и создает романтические поэмы «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан». В творчестве Пушкина сохраняются прежние жанры-сюзерены – лирика

и поэма. Новый жанр-сюзерен, который добавляется в это время, – роман в стихах. Этот жанр был новым не только для самого Пушкина, но и для всей русской литературы. Пушкин, построив роман как дружескую беседу персонажей, беседу автора с персонажами или с читателем, впервые ввел в поэзию прозаические темы, передал в стихах живую разговорную речь. В этот жанр-сюзерен вошли такие жанры-вассалы, как элегия, баллада, письмо.

1824–1826 годы Пушкин провел в ссылке в Михайловском. Здесь сохраняются прежние жанры-сюзерены: лирика («К морю», «Я помню чудное мгновенье...», «19 октября»), поэма (жанр-вассал романтической поэмы представлен «Цыганами», жанр-вассал поэмы реалистической – «Графом Нулиным»), продолжается работа над романом в стихах. Ю. М. Лотман отмечал, что Рылеев призывал Пушкина написать поэму о Псковской республике [3, с. 126–127]. Однако Пушкин стремится овладеть новым жанром и вместо поэмы в декабристском духе пишет «Бориса Годунова». Новый жанр-сюзерен – драма – представлен жанром-вассалом – шекспировской трагедией.

Следующий период – 1826–1830 годы – может быть назван «Навстречу женитьбе». Сохраняются все прежние жанры-сюзерены: лирика («Поэту», «Арион», «Стансы», «Дорожные жалобы»), поэма («Полтава»), завершен роман в стихах, написаны «Маленькие трагедии». Осенью 1830 года Пушкин впервые создает завершенное прозаическое художественное произведение – «Повести Белкина». В его творчество входит новый жанр-сюзерен – художественная проза.

1831–1836 годы могут быть названы «Навстречу смерти». Пушкин пишет лирику («Песни западных славян», каменноостровский цикл), последнюю поэму «Медный всадник» – художественное исследование исторических судеб России, русской государственности. Особый первичный жанр образуют сказки, написанные в 1830–1834 годах, «сказочные поэмы того же типа, что и “Руслан и Людмила”, – лирически окрашенные, со сказочными мотивами» [4, с. 413]. Пушкин возвращается к роману в стихах, в 1831–1832 годах существенно его дорабатывает и подготавливает его переиздания в 1833 и январе 1837 года в одном томе. Поэт работает над трагедией «Русалка» и «Сценами из рыцарских времен». В прозе размышления над историческими судьбами России отразились в романе «Капитанская дочка» – итоговом прозаическом произведении Пушкина. В 1834 году выходит в свет «История Пугачева» – научный труд, для которого Пушкин кропотливо собирал материалы в архивах, предпринял поездку на Урал, чтобы услышать и записать рассказы оче-

видцев пугачевского восстания. В творчестве Пушкина появляется новый жанр-сюзерен – историческая нехудожественная проза «История Пугачева». Идет работа над историей Петра Великого.

Таким образом, на протяжении всего творчества Пушкин последовательно овладевает жанрами-сюзеренами лирики, поэмы, романа в стихах, трагедии, художественной прозы, исторической нехудожественной прозы. При этом, овладевая новым жанром-сюзереном, поэт продолжает работу над уже освоенными жанрами, насыщая их новым содержанием и совершая новые художественные открытия.

Жанр-сюзерен включает в себя жанры-вассалы, которым можно дать следующее определение: жанр – это проекция внелитературного материала на литературу. Так, торжественная ода представляет собой проекцию на литературу хвалебной ораторской речи (что показал Ю. Н. Тынянов в статье «Ода как ораторский жанр»). Жанр элегии восходит к древней надгробной песне. Жанр пушкинского «Евгения Онегина» – роман в стихах – восходит, по-видимому, к дружеской беседе, что подчеркивал сам Пушкин в письме А. А. Дельвигу от 16 ноября 1823 года: «Пишу теперь новую поэму, в которой забалтываюсь донельзя». Он же отмечал, что внелитературный материал перерабатывался в «Евгении Онегине» под влиянием жанровой традиции, идущей от поэмы «Беппо» и романа в стихах «Паломничество Чайльд-Гарольда» Байрона.

«Пушкин был историком там, где не думал быть им и где часто не удается стать им настоящему историку. *Капитанская дочка* была написана между делом, среди работ над пугачевщиной, но в ней больше истории, чем в *Истории пугачевского бунта*, которая кажется длинным объяснительным примечанием к роману» [5]. И «История Пугачева», и «Капитанская дочка» основаны на документальном материале. Множество эпизодов «Капитанской дочки» имеет параллели в тексте «Истории Пугачева». Сравнивая эти произведения, мы можем видеть, как внелитературный материал проецируется на литературу, входит в нее и видоизменяется под воздействием жанровой традиции.

Различия ярко проявляются при создании образа Пугачева, который находится в центре обоих произведений. Он по-разному вводится в текст. В «Истории Пугачева» рассказывается о неизвестном бродяге, донском казаке и раскольнике Емельяне Пугачеве, который шатался по казачьим дворам и подбивал казаков на мятеж. После побега из тюрьмы Пугачев оказывается на хуторе, где совещаются мятежники. «Самозванство показалось им надежною пружиною. Для сего нужен был только прошлец, дерзкий и решительный, еще неизвестный народу» [6]. Пугачев не является

активной личностью; он лишь благодаря случаю занимает место, подготовленное течением исторического процесса: «Все предвещало новый мятёж. Недоставало предводителя. Предводитель сыскался» (IX; 12).

В «Капитанской дочке» Пугачев возникает в метельном вихре. Метель связывается с представлением о нечистой силе как в народной мифологии, так и в собственном творчестве Пушкина. Описание метели в «Капитанской дочке», как отмечает Г. П. Макогоненко в книге «Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830–1833)», имеет почти дословные текстовые переключки со стихотворением Пушкина «Бесь». В «Истории Пугачева» метель также упоминается в связи с Пугачевым: Пугачев нападает на отряды Голицына ночью, в сильный буран (IX; 47). Однако здесь буран не описан подробно и не несет в себе символического значения, как в «Капитанской дочке». Акцент переносится на тактическую хитрость военачальника.

С появлением Пугачева связан мотив оборотничества: «Воз не воз, дерево не дерево, а кажется, что шевелится. Должно быть, или волк, или человек» (VIII; 288).

Связь Пугачева с казачьим бунтом обнаруживается из иносказательного разговора с хозяином умета: «В огород летал, коноплю клевал; швырнула бабушка камушком – да мимо. <...> Будет дождик, будут и грибки; а будут грибки, будет и кузов» (VIII; 290). Тайный «воровской» язык, на котором беседуют Пугачев и хозяин постоялого двора, имеет прямую связь с фольклором.

Подробно описывая внешность самозванца в «Истории Пугачева», Пушкин упоминает «знаки на грудях». Здесь они с самого начала получают реалистическую мотивировку: это следы болезни. В «Капитанской дочке» их происхождение никак не объясняется: «А в бане, слышно, показывал царские свои знаки на грудях: на одной двуглавый орел, величиною с пятак, а на другой персоне его» (VIII; 329). Демонстрация таинственных знаков наряду с необыкновенной выносливостью в парной для казаков становится неоспоримым доказательством царского происхождения Пугачева, переключаясь с архаическими представлениями о личности царя.

Бердская слобода, «резиденция» Пугачева, описана в «Истории Пугачева» как «вертеп убийств и распутства»: «Лагерь полон был офицерских жен и дочерей, отданных на поругание разбойникам. Казни происходили каждый день. Овраги около Берды были завалены трупами расстрелянных, удушенных, четвертованных страдальцев» (IX; 27). В «Капитанской дочке» нет описаний жестокости и разврата. Однако Бердская слобода –

место, в котором идет бесконечный пир-оргия: «Во всех избах горели огни. Шум и крики раздавались везде. На улице я встретил множество народу...» (VIII; 346).

Противоречивость характера Пугачева отражена в обоих произведениях. Пугачев в историческом произведении не лишен сострадания: он милует Кармицкого «под самой виселицей» (IX; 27), а во время беседы с академиком Рычковым плачет вместе с отцом, горюющим об убитом сыне (IX; 78). Однако наряду с этим в «Истории Пугачева» описана жестокость самозванца по отношению не только к противнику, но и к своим соратникам (убийство Лысова), и к случайным жертвам восстания: «Пугачев... встретил астронома Ловица и спросил, что он за человек. Услыша, что Ловиц наблюдал течение светил небесных, он велел его повесить *поближе к звездам*» (IX; 75). В «Истории Пугачева» упоминается ряд убийств, совершенных ради собственной выгоды или по прихоти, и таких же необоснованных помилований: в одинаковой ситуации, когда гарнизон ходатайствует за офицеров, Пугачев милует Башарина, но казнит Харлова и защитников Нижне-Озерной крепости.

В «Капитанской дочке» в образе Пугачева также соединяются жестокость и милосердие. Однако милость по отношению к Гриневу проявляется более последовательно, чем в аналогичных случаях в «Истории Пугачева». Здесь роман испытывает влияние жанра волшебной сказки.

В. Я. Пропп, анализируя структуру волшебной сказки, выделяет ряд постоянных функций, которые формируют повествование. Повествовательная структура «Капитанской дочки» во многом соответствует структуре волшебной сказки. С этой точки зрения отношения Гринева и Пугачева напоминают отношения героя и дарителя: даритель испытывает героя. Если герой ведет себя правильно (помогает терпящему бедствие, выполняет просьбу дарителя, вежливо и правдиво отвечает на вопросы и т. д.), то испытание пройдено, и даритель вознаграждает героя. В «Капитанской дочке» можно выделить различные типы испытания: беспомощное состояние без произнесенной просьбы (Пугачев зябнет в мороз в одном армяке) и выпрашивание героя дарителем (Пугачев задает Гриневу вопросы на пиру). Таким образом, помощь Пугачева имеет отправной точкой правильное поведение Гринева (вознаграждение вожатого, честные ответы на вопросы, смелость и искренность, выказанные молодым человеком).

Речь Пугачева в романе тесно связана с фольклором, насыщена пословицами и поговорками. Эпиграфом к главе «Вожатый» служит отрывок

из рекрутской песни. Первые слова Пугачева в этой главе близки к тексту эпитафии. Далее Пугачев рассказывает Гриневу поучительную сказку.

В «Истории Пугачева» пословицы в речи самозванца почти не звучат. Можно привести лишь несколько примеров выразительной речи Пугачева, близкой к народной. Во время осады Нижне-Озерной крепости Пугачев ехал впереди войска, и старый казак остерег его. «Старый ты человек, – отвечал самозванец. – Разве пушки льются на царей?» (IX; 18). Эти слова подтверждают его право на царский сан в глазах соратников. Тяготясь властью, которую имели над ним яицкие казаки – организаторы мятежа, Пугачев говорит Денису Пьянову: «Улица моя тесна» (IX; 27). Эту фразу Пушкин дословно переносит в роман, однако помещает в иной контекст. Пугачев говорит Гриневу о своей несвободе, тогда как вчерашний совет с Хлопушей и Белобородовым подтверждает обратное: Пугачев прислушивается к товарищам, но решение принимает самостоятельно. После разгрома восстания, на допросе у графа Панина, Пугачев говорит: «Я не ворон..., я вороненок, а ворон-то еще летает» (IX; 78). В этих словах заключается, по объяснению Пушкина, попытка оправдаться, сославшись на распушенный казаками слух о том, что Пугачев и самозванный Петр Федорович – разные люди. В то же время в них заключена скрытая угроза, намек на будущие народные возмущения.

Таким образом, в «Капитанской дочке» к строгой документальной основе добавляется влияние фольклорных жанров (волшебной сказки, песен, пословиц, загадок) и народных представлений о нечистой силе. Сочетание этих тенденций образует жанр исторического романа.

Мы установили, что в каждый из шести периодов, на которые естественно делится творческий путь Пушкина, Пушкин осваивает новый большой жанр-сюзерен, не оставляя, а продолжая разрабатывать жанры-сюзерены, освоенные в предыдущие периоды творчества. Таким образом, из нашего исследования необходимо сделать вывод: жанровый кругозор Пушкина на протяжении его творческого пути все более расширяется, и происходит это в определенном ритме.

-
1. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д. С. Избр. работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 1.
 2. Например: *Jakobson R., Lotz J.* Axiomatik eines Verssystems am mordwinischen Volksslied dargelegt: Thesen zu einem Vortrag im Ungarischen Institut. Stockholm, 1941; *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* К основам русской классической метрики // Содружество наук и тайны творчества. М., 1968.
 3. *Лотман Ю. М.* Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. Л., 1983.
 4. *Слонимский А. Л.* Мастерство Пушкина. М., 1959.

5. *Ключевский В. О.* Речь, произнесенная в торжественном собрании Московского университета 6 июня 1880 г., в день открытия памятника Пушкину // Ключевский В. О. Литературные портреты. М., 1991.
6. *Пушкин А. С.* История Пугачева // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 9. М.; Л., 1938. С. 14. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в круглых скобках; римскими цифрами обозначается номер тома, арабскими – номер страницы.

Д. Н. Жаткин
г. Пенза

К вопросу о развитии жанра идиллии в пушкинскую эпоху

Говоря о внутренней близости античной идиллии и русской идиллии пушкинского времени, следует отметить традиционный для идиллического жанра, восходившего своими истоками к «дорийским» народным сельским песням, интерес к простому человеку и его ценностям, выбор в качестве героев живущих в шалашах и занятых каждодневными заботами пастухов и пастушек, предпочтение духовного умиротворения и успокоения, создание картин благожелательной к людям летней природы, на лоне которой происходит действие, а также внимание к повседневной, не отличающейся событийностью сельской жизни, затушеванность социальной стороны бытия, описание равенства людей, осознающих свою сопричастность естественному началу, живущих в мире добра и благородных чувств, стремящихся доставить друг другу удовольствие исполнением песен. Уже в произведениях Феокрита упомянуты неотделимые от дальнейшего развития идиллического жанра «атрибуты» пастуха – свирели, овечки (козочки), венки: «... во имя любви своей новой / <...> двери венками украсить» (II идиллия «Колдуньи»); «Вырезал сам я свирель – хороша, с девятью голосами!» (VIII идиллия «Пастухи-певцы Дафнис и Меналк»); «Темен цветочек фиалки и цвет расписной гиацинта, / Первой красою венков их, однако же, каждый признает. / Козочка ищет травы, и гоняется волк за козою» (X идиллия «Работники, или Жнецы») [1] и др. Указанные атрибуты сохранились за пастухом и в литературе нового времени, в том числе – в русской пасторалистике конца XVIII – первой трети XIX веков: «Овечки кроткие гуляют / И щиплют травку на лугах, / <...>

/ Пастух играет на свирели» (Н. М. Карамзин, «Весенняя песнь меланхолика» (1788)) [2]; «...я ищу цветочков, / Чтоб свить себе венки и скрасить мой наряд» (И. И. Дмитриев, «Людмила» (1805)) [3]. Свирель выступает в качестве характерного предмета пасторального мира, способствующего формированию чистого, нравственно безупречного сознания Микона, героя идиллии А. А. Дельвига «Купальницы»: «Кто же, как ты, свирелью владеет? <...> / Сам ты знаешь, никто» [4]. В другой идиллии Дельвига «Дамон» традиционные пастушеские атрибуты – искусно склеенная душистым воском свирель, овечка, красиво сплетенный венок – упоминаются в качестве даров, предлагаемых Хлоей старому певцу.

Идиллические герои оказываются склонны к овладению искусством, что получило целостное выражение у В. И. Панаева, писавшего в IX идиллии «Дафнис и Дамет» (1815) из сборника «Идиллии»: «Муза! ты была со мною / Неразлучна с детских лет / <...> / Буди благосклонна, / Муза, вновь ко мне / И мольбы услыши / Юного певца» [5]. Овладение искусством предполагает не только формирование музыкальных и песенных навыков, но и обучение резьбе, мастерству изготовления сосудов и чаш, причем «музы» (творческие интересы и способности) помогают обрести душевное равновесие, отнимаемое любовными страданиями. О том же писали и литературные предшественники Панаева, в частности, А. Ф. Мерзляков: «Противу страданий любви, мой друг, не помогут / Ни травы целебны врачей, ни дивные чары; / Противу страданий любви защита нам – музы» («Циклоп» (1807)) [6].

И в произведениях античных авторов (например, в охотничьей идиллии, входящей в «Евфрейскую речь» Диона Хрисостома, в элегическом творчестве Тибулла, в послании десятом первой книги «Посланий» Горация, в романе Лонга «Дафнис и Хлоя»), и в классицистических и сентименталистских идиллиях XVII–XVIII веков, и в русской идиллии пушкинского времени нравственно возвышенной сельской жизни, нетронутой чистоте и исцеляющей простоте сельских нравов, уединению на лоне вечной и благой природы традиционно противостоит развращенный город, где царят противоестественные отношения, суета, где человек становится порочным рабом своих прихотей и страстей. Предпочтение сельской жизни перед жизнью городской традиционно, начиная с эпохи эллинизма, сопровождалось вниманием к отдельной личности без акцентуализации проблем общественного плана. Противопоставление природы и городской цивилизации, навеки лишившей счастья благословенную Аркадию, принесшей первую беду, сформировало сам облик смерти, как бы подчеркнув невозможность устранения извечного конфликта. Циви-

лизованный человек оказывался не способным вернуться назад в природу, а человек из «первобытного мира», попадая в «охладевшее» общество, где почти не было места естественным страстям, являлся чуждым новой среде. Гибель человека из «первобытного мира» безразлична для человека городского, что видно на примере отношений Пленника и Черкешенки в «Кавказском пленнике» А. С. Пушкина.

В идиллиях, представлявших собой выход из урбанизированной повседневности в вольный мир прошлых времен, нашли отражение интерес к быту народа и угасавшим традициям, гармоническое равновесие между воссоздаваемой картиной и проявлениями душевного мира, представления поэта о смысле человеческой жизни, ее нравственных идеалах. Вместе с тем мечты о довольной и счастливой жизни на лоне природы были всего лишь «игрой в крестьян и пастухов» [7], направленной на создание иллюзорного впечатления подлинной безыскусственности. Следовательно, можно вслед за А. А. Веселовским признать, что идея пасторали возникла не в результате подлинного проникновения в особенности сельского уклада жизни, а по контрасту с ценностями культуры, преимущественно выработанными в городской среде [8]. Противопоставление «естественного человека» порокам цивилизации связано с общей концепцией «горацианской» патриархальности, на что обратил внимание В. Э. Вацуру при рассмотрении элегии П. А. Плетнева «Сельское утро», сюжет которой, являясь вариацией «Идиллии» («Когда она была пастушкой простой...» (1806)) В. А. Жуковского, «держится на мотиве утраты героиней первоначальной “естественной” непосредственности» [9].

Справедливо отмечено, что «правила о подражании древним весьма трудно написать, а еще труднее им последовать» [10] и до конца соответствовать. Глубоко осознав суть античного искусства, используя лучшие достижения, отразившиеся в идиллиях Феокрита, других авторов, русские идиллики сделали индивидуальный авторский выбор творческого материала, стали пробиваться «сквозь напластования “вторичной” семантизации к изначальной простоте буколического быта, нравов, чувств в их нераздельной слитности» [11]. В своих произведениях Феокрит отражал хотя и приукрашенную, но все же реальную жизнь, культивировал элементы иронии и бытового примитива, традиционно подменял действие фиксацией конкретной краткой темы. Т. В. Попова указала на две специфические черты феокритовского пейзажа – его частую озвученность и непременно мирный, спокойный характер [12]. Создавая зарисовки природы, Феокрит акцентировал внимание на наивности ее беззаботного, но отнюдь не возвышенного бытия, соотносил описываемое с вызываемыми им чувствами:

«Звонко болтали цикады, древесный кричал лягушонок, / Криком своим оглашая терновник густой и колючий. / Жавронки пели, щеглы щебетали, стонала голубка, / Желтые пчелы летали, кружась над водной струею, / <...> / Падали груши к ногам, и сыпались яблоки щедро» (VII идиллия «Праздник жатвы») [1]. Как видим, Феокрит не давал собственно описания, «он только называл предметы природы, не прилагая к ним никаких определений, но называл их не общими родовыми, а их собственными именами» [13], используя много достоверных и точных мелких деталей.

Иные пейзажи, предельно близкие к традиции олимпийской мифологии, где «природа смотрит на бога и человека приветливо и мягко, очаровывая души бессмертных и смертных» [14], возникают в русских идиллиях пушкинского времени, описывающих окружающий мир нарочито красиво, при помощи многочисленных эпитетов, характеризующих особенности окружающих явлений. В идиллическом пейзаже картина природы сливалась воедино с одухотворявшими ее божествами, что происходило как по причине частого упоминания имен божеств, так и ввиду наличия конкретных отсылок на мифы [15]. Идеализированный пейзаж в русской поэзии пушкинского времени при всей своей внешней изменчивости был в достаточной степени устойчив, характеризовался упоминанием вечерней зари, тенистой рощи, кристальных вод, пустынного морского берега, ниспадавшей на землю ночи.

К. В. Пигарев справедливо отмечал, что в идеализированный утренний или вечерний пейзаж неизменно вводится дополнение в виде выгуливаемого пастухами стада [16]. К примеру, ленивое возвращение домой сытого и утомленного стада традиционно дополняет у Вергилия вечерний пейзаж, «когда от гор удлинятся тени, вдалеке поднимается дым от крыш» [17]. Стадо как одна из деталей пейзажной картины стало в русском романтизме достоянием творчества В. А. Жуковского, в произведениях которого невозвратный античный мир традиционно предстал во всей простоте, духовной чистоте и гармоничности: «...с холмов златых стада бегут к реке, / И рева гул гремит звучнее над водами» («Вечер», 1806); «Там слышен на току согласный звук цепов; / Там песня пастуха и шум от стад бегущих» («Славянка», 1815) [18]. Описание стада можно видеть и в более раннем идиллическом творчестве И. И. Дмитриева: «Здесь вьется виноград, там вижу лес густой; / Здесь рощи, поле там уложено скирдами; / Здесь тучные луга, покрытые стадами» («Две гробницы», 1789) [3].

Портретные зарисовки, равно как и пейзажи, были в существенной степени идеализированы, доведены до совершенства, в чем следует видеть традицию, начатую идеализированными портретами в романе Лон-

га «Дафнис и Хлоя». Поэзия целиком погружалась в мечту о человеке, причем не в его реальной сущности, а в состоянии внутренней приподнятости («не таком, какой есть, а таком, какой должен быть, должен был бы быть») [19]. В отличие от русских поэтов, родоначальник идиллии Феокрит не идеализировал своих героев. Так, в VII идиллии («Праздник жатвы»), где описаны встреча и буколическое состязание двух пастухов, дается такое чуждое идеализации портретное описание: «Шкурой косматой козла густошерстного белого с желтым / Плечи свои он покрыл, сычугом еще пахнувшей крепко. / В плащ был потертый одет, пояском подпоясан плетеным, / Крепкий изогнутый посох из дерева дикой маслины / В правой руке он держал» [1]. Герои Феокрита нередко оказывались недовольными своей жизнью (к примеру, жнецы из VII идиллии были не удовлетворены тем, как им платят), однако, как справедливо отмечала М. Е. Грабарь-Пассек, у них никогда не было задачи преобразования жизни, изменения ее в лучшую сторону: они хотели видеть в действительности только хорошее и смотрели вокруг «с ласковым юмором» [20].

Как видим, от произведений Феокрита «античные» идиллии русского романтизма существенно отличаются своими идеалистическими пейзажными и портретными описаниями. В качестве продолжателей традиций народности, связанных с идиллическим творчеством Феокрита, русская литература воспринимала немецких авторов, причем на некоторых из них (Ф.-Кс. Броннера, И.-Г. Фосса) ориентировалось большинство русских романтиков.

-
1. *Феокрит. Мох. Бион. Идиллии и эпиграммы.* М., 1958.
 2. *Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений.* М.; Л., 1966.
 3. *Дмитриев И. И. Полное собрание стихотворений.* Л., 1967.
 4. *Дельвиг А. А. Полное собрание стихотворений.* Л., 1959.
 5. *Поэты 1820–1830-х годов: В 2 т. Л., 1972. Т. 1.*
 6. *Мерзляков А. Ф. Стихотворения.* Л., 1958.
 7. *Грабарь-Пассек М. Е. Буколическая поэзия // История греческой литературы: В 3 т. М., 1960. Т. 3. О том же см.: Полонская К. П. Римские поэты эпохи принципата Августа. М., 1963.*
 8. *Веселовский А. А. Любовная лирика XVIII века.* СПб., 1909.
 9. *Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа».* СПб., 1994.
 10. *Розанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского.* СПб., 1916. Вып. II.
 11. *Саськова Т. В. Пастораль в русской литературе XVIII – первой трети XIX века : дис. ... докт. филол. наук. М., 2000.*
 12. *Попова Т. В. Буколика в системе греческой поэзии // Поэтика древнегреческой литературы.* М., 1981.

13. *Грaбарь-Пассек М. Е.* Буколическая поэзия эллинистической эпохи // Феокрит. Моск. Бион. Идиллии и эпиграммы. М., 1958. См. также: *Лосев А. Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957; *Лурье С. Я.* Древние паспорта для входа в рай // Вопр. антич. лит. и классич. филологии. М., 1966.
14. *Тахо-Годи А. А.* Греческая мифология. М., 1989.
15. См.: *Беркова Е. А.* Буколический роман Лонга // Античный роман. М., 1969.
16. *Пигарев К. В.* Русская литература и изобразительное искусство (XVIII – первая четверть XIX века) : очерки. М., 1966.
17. *Ярхо В. Н., Полонская К. П.* Античная лирика. М., 1967.
18. *Жуковский В. А.* Собрание сочинений: В 4 т. М. ; Л., 1959–1960. Т. 1.
19. *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965.
20. *Грaбарь-Пассек М. Е.* Буколическая поэзия эллинистической эпохи // Феокрит. Моск. Бион. Идиллии и эпиграммы.

О. В. Зырянов
г. Екатеринбург

Жанровые рефлексивы в свете исторической поэтики

Осознание жанровой проблематики в мире литературы происходит двумя путями. Аналитической рефлексии данный корпус проблем подвергается профессиональным исследователем (литературным критиком, литературоведом, собственно теоретиком-жанрологом), который развивает свои суждения о жанре, как правило, в типологическом модусе научности. Но встречное движение в этом направлении – более интуитивное, в аспекте эстетической целостности – осуществляет сам художник. Именно о жанровой рефлексии лирических поэтов (так называемой жанровой авторефлексии) и пойдет речь в данной статье. Причем сразу же оговоримся, что нас будет интересовать такая авторефлексия, которая непосредственно отражена в тексте художественного произведения. Вербальное эксплицирование элементов жанровой рефлексии, конкретно проявленные в тексте знаки жанровой интенциональности авторского сознания будем именовать *жанровыми рефлексивами**.

* Понятие *рефлексив* используется в лингвистике для обозначения «относительно законченных метаязыковых высказываний, содержащих комментарий к употребляемому слову или выражению» [1]. Мы посчитали возможным применить данный термин для обозначения различных видов (знаковых экспликаций) жанровой авторефлексии в тексте художественного произведения.

В свете интересующей нас проблемы закономерно встает вопрос о соотношении жанровых номинаций и жанровых рефлексивов. Следует признать, что жанровые номинации – лишь частный случай жанровой авторефлексии. По месту своего проявления в тексте все жанровые рефлексивы можно поделить следующим образом:

- рефлексивы, входящие в так называемый заголовочный комплекс (заглавие, эпиграф, подзаголовок, авторское предисловие);

- внутритекстовые рефлексивы – жанровая интертекстуальность, жанровый метатекст или авторские примечания метатекстуального характера;

- рефлексивы, содержащиеся в авторских комментариях, инкорпорируемых в основной текст (например, примечания к отдельным стихотворным строчкам, состав финального комплекса, авторское послесловие);

- рефлексивы, содержащиеся в контекстных комментариях (авторские примечания, хронологически дистанцированные от основного текста).

К сфере собственно жанровой номинации могут быть отнесены любые из вышеперечисленных видов рефлексивов, вербально эксплицирующих то или иное жанровое имя.

Попытаемся наметить типологию уже собственно жанровых номинаций в лирике, в основу разграничения отдельных видов жанровой авторефлексии положив отношение автора к жанровой традиции. И здесь, на наш взгляд, возможны, как минимум, три варианта.

Первый вариант – следование художника жанровой парадигме*, ориентация на устоявшуюся и строго урегулированную систему жанровых конвенций, что чаще всего проявляется в практике литературных дилетантов и эпигонов, в ситуации жанровой стилизации или подражания (нередко ученического) классическим образцам. Жанровая номинация в таком случае – экспликация строго определенной жанровой парадигмы, что вызвано установкой автора на жанровую однозначность, или стандартизацию жанра.

Второй вариант предполагает ориентацию авторского сознания на жанровый *канон* и разворачивается в русле жанровой феноменологии. В отличие от парадигмы, канон являет некую *образцовую модель* того

* В разграничении содержательного объема терминов *парадигма* – *канон* мы опираемся на идеи М. Н. Виролойнен [2, с. 19–21]. Отмеченная исследовательницей терминологическая оппозиция оправдывает себя не только в «структуре культурного космоса русской истории», но и в конкретно-исторической сфере жанрового развития.

или иного жанра, которая является уже не столько результатом механического следования абстрактному жанровому закону, сколько опытом воспроизведения (реконструкции) жанрового *архетипа*, или, иначе говоря, исходного «эйдоса» жанра. Жанровый канон в таком случае – реализация некоей изначальной жанровой сущности, как бы представительствующей «лицо» жанра, его персональный образ*.

За всем этим открываются индивидуально-авторские жанровые стратегии, разворачивающиеся в русле персональной жанровой феноменологии. Нередко они сопровождаются элементами жанровой авторефлексии. При этом жанровые интенции авторского сознания (даже если они серьезно расходятся с традиционными представлениями о жанровой номенклатуре) эксплицируются в той или иной жанровой номинации. Возрождение на новом витке историко-культурного развития объективной «памяти» жанра, реконструкция жанрового архетипа приводит к тому, что привычный традиционно-классический жанр предстает в неожиданно обновленном виде, своего рода «знакомым незнакомцем». Ситуация узнавания предполагает «остранение» привычной жанровой проблематики, что вполне объясняется природой так называемых *неканонических* жанров. Однако неканоническая жанровая форма не отменяет традиционной жанровой номинации. За привычно-традиционными наименованиями нередко скрывается откровенно неортодоксальное жанровое содержание.

Наконец, третий вариант – персональный опыт жанрообразования, который выражается в освоении «внутренних жанров сознания» (термин М. Бахтина), в создании окказиональных жанровых форм, своеобразных *квази-* и *идиожанров*** . На этом пути наблюдаем использование окказиональных жанровых наименований. Конечно, далеко не все из них становятся общеупотребительными, включаясь в сферу традиционного терминообразования. Но у каждого из них есть возможность развиться

* Подводя итог эстетической рефлексии классицизма, С. Н. Бройтман писал: «Жанровый канон мыслился не как абстрактная конструкция, ему был необходим осязаемый образ; такими *образами*, но одновременно *образцами* и являются первые греческие авторы». Такого рода понимание жанрового канона как «закона эйдетического мышления с его абстрагирующими тенденциями, но и невозможностью оторваться от феномена» [3, с. 218, 219] уже вплотную подводит к полному феноменологической эстетики.

** На материале поэзии Тютчева (и прежде всего его фрагментарных форм) Ю. Н. Чумаков обосновывает понятие *идиожанра* (по аналогии с понятием *идиолекта*), выделяя своеобразные видовые формы поэта, «не имеющие преемственности и сохраняющие определенную стабильность внутри корпуса его лирики». Определяя статус подобных стиховых композиций, исследователь предпочитает говорить не просто о внежанровом или «некоем наджанровом образовании», но более определенно – о статусе «твердого лирического идиожанра» [4, с. 5, 6].

в общезначимое культурное явление, тем самым положив начало новой жанровой традиции.

Постараемся объяснить механизм подобного явления, своеобразную диалектику центростремительных и центробежных тенденций в процессе жанрового развития. Неоценимую помощь в этом отношении может оказать феноменологическая концепция жанрового сознания. В свете данной теории «внешние» жанры, или «отвердевшие» в виде отдельных жанровых парадигм (жанровых канонов) мировоззрительные структурно-содержательные формы в акте индивидуально-авторского творчества превращаются в специфические креативно-персональные «образы» жанров. В свою очередь, «внутренние жанры сознания», или окказионально-авторские жанровые формы, многократно транслируясь в мире культуры, приобретают конвенциональную устойчивость и тем самым обеспечивают себе объективно-исторический статус более или менее всеобщего жанра культуры. Такова, насколько мы можем судить, вообще жизнь жанра в условиях эстетической практики Нового времени, в эпоху «художественной модальности» (С. Н. Бройтман).

Закончив краткий теоретический экскурс, попытаемся далее проследить проблему жанровой номинации (и – шире – пути развития жанровых рефлексивов) на материале русской лирической поэзии, по возможности в большой исторической перспективе, в свете актуальных задач исторической поэтики.

Как мы уже отмечали, принципиальное разграничение «живого лица-канона» и «абстрактного закона» жанровой парадигмы, расхождение абстрактно-логического и феноменологического – это именно то конструктивное противоречие, которое проявляется в природе жанрового феномена уже на стадии рефлексивного традиционализма и которое станет еще более показательным и эстетически продуктивным в эпоху индивидуально-авторского творчества. Для доказательства нашего тезиса остановимся лишь на серии конкретных историко-литературных примеров.

Широко распространенным жанром эпохи классицизма является жанр басни, причем не только в форме аллегорической притчи-аполога, но и в форме стихотворной сказки (новелла, быль). Последняя жанровая разновидность особенно показательна в плане авторских жанровых номинаций. Отпочковываясь от материнского лона басни-притчи, данная жанровая форма (сказка, новелла) вынуждена была заявить о себе в акте авторской метарефлексии. Первый опыт стихотворной сказки (своеобразного басенного эквивалента) принадлежит перу А. П. Сумарокова,

великого преобразователя жанра басни, и относится еще к 1755 году. Басня для него – по преимуществу комический сказ (по его же собственному определению, «побаска» или «побасенка»). Установка на сказовую речь, забавный новеллистический рассказ без излишней морализации, а в перспективе и установка на бытовую достоверность, реально произошедший случай – вот основа той жанровой трансформации, которая в конце 1750-х – в 1760-е годы приводит к рождению новой жанровой разновидности – стихотворной сказки (новеллы).

Свидетельство тому – целая система жанровых номинаций, эксплицированных преимущественно в заголовочном комплексе (заглавиях и подзаголовках). Приведем лишь наиболее важные из них: «сказка» (А. П. Сумароков, А. О. Аблесимов, А. И. Клушин), «сказка в стихах» (Я. Б. Княжнин), «сказка, взятая из истории» (А. И. Бухарский), «народная сказка» (Ф. Н. Глинка), «если не поэма, так сказка» (А. Д. Илличевский), «быль» (А. В. Нарышкин, А. О. Аблесимов и др.), «краткие повести, выбранные из разных авторов» (М. Д. Чулков), «пословица» (И. Ф. Богданович). В случае со стихотворением «Бедность и труд» (подзаголовков «народная сказка») Ф. Н. Глинка идет еще дальше, помещая в авторском примечании разъяснение смысла жанровой номинации: «Сочинитель старался сделать в сей сказке опыт применения экзаметра (стройного, звучного, великолепного стиха) к простонародному русскому рассказу. Успел ли он – это могут решить рассудительные читатели» [5].

Исходя из вышеприведенного перечня жанровых номинаций, неизбежно сопровождающих жанр басни-сказки, можно говорить о некоей устойчивой жанровой парадигме, которая задается, с одной стороны, притчевой и аллегорической структурой сюжета, а с другой стороны – сказочно-новеллистической и сказовой манерой повествования. Подкрепляют наши суждения и красноречивые примеры внутритекстовых жанровых рефлексивов: «И что / Не ложно то, / Читатель, докажу примером, и в развязку / Скажу я сказку» (А. Г. Карин), «Читателям моим неясну мысль такую / Еще перетолкую, / В иное платье я сказку наряжу / И так расположу» (А. О. Аблесимов), «Скажу на все сие в довод / Я сказочку из Иродота» (А. И. Бухарский), «Пою несчастье попугая. / Итак, не смейтея, поэму я свяжу... / Я вам и просто расскажу» (А. Д. Илличевский). «Случилось слышать мне, / Не знаю, басня то иль истинная повесть» (П. И. Голенищев-Кутузов), «Читал печатное, не помню, где-то я; / А повесть вот сия», «Не пременю я слова, / Рассказка вот готова» (А. О. Аблесимов), «А ныне случай мне то сведать дал, / О чем я никогда не думал, не гадал» (А. В. Нарышкин), «Чтоб сделать к чтению привязку, / Сказать

хочу я сказку; / Была то *быль*, иль нет, / Как хочет судит свет» (М. М. Херасков), «Змея хоть умирает, / А зелья все хватает – / *Пословица* есть у людей. / Скажу в *пример* я сказку к ней» (И. Ф. Богданович). В качестве особенно характерного примера развернутой серии жанровых рефлексивов приведем фрагмент басни-притчи И. И. Бахтина «Завистник» (впервые опубликована в тобольском журнале «Иртыш, превращающийся в Иппокрену» в октябрьском номере за 1789 год):

Завистливый всегда найдет, что охуджать,
И к этому хочу я *быль* одну сказать;
А может быть, что то и *сказка*,
Но *сказка* ль, или нет, была бы то привязка,
Когда бы точно кто хотел о том узнать.
Итак, я времени на справки не теряю
И к *повести* моей не медля приступаю (курсив наш. – О. З.) [6].

Примеры жанровых рефлексивов из текстов русских басен можно было бы умножать. Но уже и так ясно: обилие жанровых номинаций свидетельствует о некоем «жанровом континууме» (Ю. Н. Чумаков), в котором на равных правах сосуществуют притча-аполог и пословица-сентенция, сказка и новелла, анекдот и эпиграмма, истинная повесть и баллада, поэма и *быль*. А активным ферментом в развитии исходного жанра басни, приводящим к формированию своего рода «близнечной» жанровой формы – сказочной новеллы, выступает жанровая авторефлексия.

Остановимся еще на одном примере из поэзии XVIII века. В журнале «Иртыш, превращающийся в Иппокрену» (на сей раз мартовский номер за 1791 год) Панкратий Сумароков печатает примечательный текст под названием «Любовный силлогизм». Данный текст можно отнести к разряду маталирики. Современное энциклопедическое издание «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» определяет маталирику следующим образом: «То же, что “поэтологическая лирика”: стихотворения с установкой на профессиональное самоопределение и самопознание, с поисками мотивировки права на существование, с привлечением аргументов поэтической “правоты” через ссылку на прецеденты, с рефлексией над собственными генетическими и типологическими параметрами» [7]. Заметим, что закономерная связь генетических и типологических параметров художественного произведения задается прежде всего жанром. Отсюда становится вполне объяснимым, почему самым распространенным предметом авторской метарефлексии становится именно категория жанра.

Что касается заглавия стихотворения П. Сумарокова «Любовный силлогизм», то заключающаяся в нем «метаописательная» рефлексия объясняет сам механизм порождения текста, иначе говоря – формальную логику силлогизма: авторские указания на отдельные составляющие логической схемы (прерывающие стихотворный текст прозаическими вставками) акцентируют внимание на трехчастном механизме поэтической дискурсии.

Посылка первая

Всяк тот, кто страстию любовною пылает,
С предметом оныя всечасно быть желает;
Об нем и мыслит он, об нем и говорит,
И только лишь его во всей вселенной зрит.

Посылка вторая

Я мыслю о тебе, Климена, беспрестанно;
Когда со мною ты, я счастлив несказанно;
В отсутствии твоём все муки я терплю:

Заключение

Так следственно тебя, Климена, я люблю [8].

Как видим, трехчастная структура силлогизма, состоящая из двух посылок-тезисов и заключения, проявлена здесь наглядно зримо, на уровне архитектурной постройки. Автор как бы разворачивает перед взором читателя логическую схему силлогизма – устойчивого типа дискурсивного мышления.

Заметим, что данное стихотворение, идентифицируемое в дискурсивном плане как силлогизм, в жанровом отношении сближается с такими традиционными жанрами, как мадригал (любовная тема, обращение к адресату) и эпиграмма (ударная роль заключительного пуанта). Хотя, в отличие от эпиграммы, требующей остроумной и неожиданной концовки, в «Любовном силлогизме» финальная сентенция логически мотивирована и рассудочно выверена. Близость к салонным жанрам делает «Любовный силлогизм» П. Сумарокова своеобразным формальным экспериментом. Контекст эпохи поддерживает указанную установку автора. Достаточно вспомнить многочисленные экспериментальные формы в поэзии А. Ржевского: «Ода, собранная из односложных слов», «Сонет, заключающий в себе три мысли» (с авторской рекомендацией: «Читай весь по порядку, одни первые полустушия и другие полустушия»), «Сонет, сочиненный на рифмы, набранные наперед». Особенно примечательны в аспекте жанровой авторефлексии стихотворения А. Ржевского «Притча о сатире» и «О элегии» (тоже притча), в которых на правах действующих

персонажей выступают отдельные литературные жанры, а сама авторская рефлексия направлена на эти жанровые «персонажи».

Если оценивать лирические жанры по степени авторефлексивности, то, пожалуй, из всех известных композиционно-архитектонических форм лидирующим оказывается сонет, этот откровенно относящийся к разряду металирики жанр, вся история которого есть история его жанрового самосознания, опыт напряженной метажанровой рефлексии. Не случайно именно в сонете сама жанровая форма становится предметом развернутого «метапоэтического автокомментария». Сонет о сонете – особо показательная разновидность сонетного жанра.

Достаточно выделить из классического репертуара пушкинский прецедент «Суровый Дант не презирал сонета...» – в свою очередь, «свободное переложение» сонета Вордсворта «Scorn not the Sonnet...» («Не презирай сонета...»). Из современной постмодернистской поэзии назовем лишь «Сонет с анаграммами» Д. Авалиани, шестой сонет из цикла Т. Кибирова «Двадцать сонетов к Саше Заповой»* и, конечно же, «Сонеты на рубашках» Г. Сапгира. Книга последнего включает целый ряд оригинальных (если не сказать больше – экстравагантных) вариантов жанра, о чем свидетельствуют авторские номинации: «Лингвистические сонеты», «Сонет-венок», «Пьяный сонет», «Сонет-комментарий», «Неоконченный сонет», «Рванный сонет», «Сонет-статья». Образующие диалогическую пару «Новогодний сонет» и следующий за ним «Сонет-комментарий», прекрасно разобранные в книге Ю. Б. Орлицкого [9, с. 604–605], лишний раз подтверждают основную особенность металирики: «...автор осознанно или даже специально вводит в поэтический текст уровень формального анализа этого же текста» [7].

Замечательное владение сонетной формой демонстрирует поэзия Евгения Шешолина. Поэт практически не известен широкой читательской аудитории, поэтому есть необходимость в краткой биографической справке. Родился Е. Шешолин в г. Краслава на юго-востоке Латвии, детство провел в Резекне, учился в Ленинграде и Пскове, учительствовал и бедствовал до конца своей жизни в России. 27 апреля 1990 года при странных, до сих пор не выясненных обстоятельствах был выброшен из окна третьего этажа в центре Даугавпилса. Поэту было тридцать четыре года [10].

Склонность к сонетному жанру у Шешолина поистине уникальна. Особенно поразителен достигнутый им синтез европейской и восточ-

* По всей вероятности, циклом своих сонетов Т. Кибиров ориентировался на прецедентный текст И. Бродского – «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (1974).

ной культурных традиций. С одной стороны, поэт прекрасно владеет самым совершенным европейским жанром – сонетом строгого употребления (итальянского образца или шекспировского типа), а с другой, всемерно культивирует форму газели и рубаи, позволяет себе и свободные сонетные композиции, о чем свидетельствуют авторские номинации «Русский сонет», «Восточный сонет», «Неправильный сонет», «Вольный сонет».

Присмотримся к стихотворению Е. Шешолина со странным, казалось бы, названием «Назирэ на сонет Лопе де Вега».

Что написать? Сонет? А сколько строк?
Четырнадцать? А при какой погоде?
И где мне смочь? И корни-то – в народе!
Засяду ли за западный урок?!

Давал же я не рифмовать зарок,
Но, лишь пошло: раб снова на свободе!
(Строка за этой, – уж восьмая, вроде,
Изобразит молчаньем сей порок!)

А в ночи антрацитовый порода
Терцет растет, как маленький сынок,
В слогах самокопаясь по природе.

Двенадцатая! – Финишный рывок! –
И вот уже с последней на восходе
Срываю немоты пустой замок! [11]

Приведенный сонет – прекрасный комментарий к феноменологии сонетной формы, своего рода *ars poetica* данного жанра. В предложенном поэтом «автометаописании» оговаривается выбор стихового объема и слоговой наполненности строки (предусмотренные сонетным каноном четырнадцать стихов традиционного пятистопного ямба). Объясняется генезис жанровой формы («западный урок») в ее соотношении с отечественной традицией, как показывает история русского сонета, допускающей больше поэтических вольностей или отступлений от жанрового канона. Попутно поэтом уточняется характерная для сонетного канона диалектика условности и свободы (ср.: «раб снова на свободе!»), подчеркивается архитектурная целостность сонета, опирающаяся на систему субстрофических единств. Особая роль при этом в смысловой конструкции сонета отводится восьмой строке, заключающей второй катрен, или октаву, и напрямую выводящей к терцетам (не отсюда ли «молчание», знаменующее структурно-содержательную стиховую паузу?), а также двенадцатому стиху, открывающему последний терцет

(«Финишный рывок!»), и заключительному, четырнадцатому, своего рода сонетному «замку» («И вот уже с последней на восходе / Срываю немоты пустой замок!»). Переход от «антрацитовый породы» ночи к утреннему рассвету – таков, по логике автора, как мы можем догадаться, временной континуум стихотворения, реальная основа сопряженного с ночными муками процесса порождения поэтического текста. Эти муки вполне объяснимы, если принять в расчет следующее обстоятельство: поэт серьезно усложняет задание, создавая сонет на две рифмы – вместо требуемых жанровым канонам пяти или четырех рифм.

Обратим внимание еще на одну особенность жанровой структуры – не привычную для европейской традиции авторскую номинацию «назирэ». Как проясняет А. Квятковский в своем «Поэтическом словаре», «назира, или назир (араб.), – в восточной поэтике “ответ” поэта на произведение (поэму) другого поэта». При этом нужно учесть, что «назира является не подражанием, а канонической формой переделки известного произведения в части его фабулы и образов с обязательным привнесением оригинальных черт» [12]. Заметим, что в таком случае и известный сонет Пушкина «Суровый Дант не презирал сонета...» может быть рассмотрен как назирэ на сонет Вордсворта «Не презирай сонета...».

Насколько Е. Шешолин выдерживает законы восточного жанра назирэ, показывает сравнение его сонета с прецедентным текстом – сонетом Лопе де Вега.

Ну, Виоланта! Задала урок!
Не сочинил я сроду ни куплета,
А ей – изволь сонет. Сонет же – это
Геенна из четырнадцати строк.

А, впрочем, я четыре перевозю,
Хоть и не мыслил о судьбе поэта...
Что ж, если доберусь я до терцета,
Катрены не страшны мне, видит Бог.

Вот и трехстишья отворяю дверь...
Вошел. И не споткнулся, право слово!
Один терцет кончаю. А теперь,

С двенадцатым стихом – черед второго...
Считайте строчки! Нет ли где потерь?
Четырнадцать всего? Аминь! Готово [13, с. 166].

Как мы можем убедиться, прецедентный текст также относится к «метаописательному» разряду лирики, к сонету о сонете. При этом отличия текстов Е. Шешолина и Лопе де Веги не столь значительны и касаются

ся лишь двух моментов: культивируемое великим испанцем обращение к возлюбленной сменяется у русского сонетиста неопределенно широким адресатом, а характерное для лирического героя отсутствие навыка стихотворства («не сочинил я сроду ни куплета») – «зароком не рифмовать», добровольно наложенным на себя молчанием. В остальном (и самом главном) российский поэт следует своему испанскому предшественнику: это и проблематизация количества сонетных строк, и особая структурно-композиционная роль восьмистишия и терцетов, соответственно, четвертой, восьмой и двенадцатой стихотворных строк, а также заключительного сонетного «замка».

В заключение (в плане некоторой авторефлексии) заметим, что в нашей статье шла речь о жанровых номинациях преимущественно в связи со строгими жанровыми формами (басня-притча, мадригал-силлогизм, сонет о сонете), но продиктовано это было исключительно задачами демонстрационного анализа. Обращение к иным жанрам – более свободным и динамическим (таким как элегия, баллада, песня-романс) – думается, призвано (пусть и не столь наглядно) подтвердить уже обнаруженную нами общую закономерность. Эxpлицитируя интенции авторского сознания, жанровые номинации (как традиционные, так и окказиональные) свидетельствуют об актуальности жанра и в новейшую эпоху индивидуально-авторского творчества. Отражая свойственный поэтике художественной модальности персональный опыт жанровой феноменологии, жанровые рефлексивы претендуют на роль важнейшего фактора литературной эволюции.

-
1. *Вепрева И. Т.* Метаязыковая рефлексия в функционально-типологическом освещении (на материале высказываний-рефлексивов 1991–2002 гг.): автореф. дис. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 2003.
 2. *Виротайнен М. Н.* Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003.
 3. *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика : учеб. пособие. М., 2001.
 4. *Чумаков Ю. Н.* Заметки об идиожанрах Ф. И. Тютчева // Сиб. филологич. журн. 2003. № 3–4. Новосибирск, 2003.
 5. Стихотворная сказка (новелла) XVIII – начала XIX в. М., 1959. С. 522. До выделенной цитаты и далее все примеры жанровых номинаций (и – шире – жанровых рефлексивов), связанных со стихотворной сказкой, приводятся по этому изданию без указания страниц.
 6. Иртыш, превращающийся в Иппокрену. 1789. Октябрь.
 7. *Исрапова Ф. Х.* Металирика // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.
 8. Иртыш, превращающийся в Иппокрену. 1791. Март.

9. См.: *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002.
10. О жизненном пути поэта и его творчестве см.: *Шешолин Е.* Солнце не вечное / сост. и ред. А. Белоусов, Г. Шешолина. Резекне, 2005; Евгений Шешолин: судьба и творчество. Даугавпилс, 2005.
11. Евгений Шешолин: судьба и творчество. С. 266. В этом же издании на страницах 234–284 помещена едва ли не исчерпывающая подборка сонетов Е. Шешолина.
12. *Квятковский А. П.* Школьный поэтический словарь. М. 1998.
13. Западноевропейский сонет (XIII–XVII века) : поэтич. антол. Л., 1988.

О. А. Иост
г. Павлодар

Взаимосвязь жанрово-родового фактора и мировоззрения в творчестве А. С. Пушкина

Актуальность заявленной проблемы диктуется предельно усилившейся в последнее время традиционной обостренностью полемики относительно теории базовых в литературоведении жанрово-родовых и мировоззренческих категорий и их функционирования в реальной художественной практике. Мировоззренческое движение художника слова неизбежно сопрягается с его творческим развитием, что отражается и в жанрово-родовой специфике созданного им текста. Мировоззрение как система, в первую очередь, *онтологических* взглядов, включающая ответы на вечные вопросы бытия, напрямую связано с метафизическим статусом личности. Значение же А. С. Пушкина определяется и великим поэтическим даром божественного происхождения, и важнейшей ролью в становлении русского самосознания, и явленным примером собственного пути духовного созидания, столь актуальным для погрязшего во грехах человечества – в качестве достойного для подражания. Метафизическая жизнь гения слова отражена в его творческом наследии, специфика которого во многом определяется жанрово-родовой системой. Отсюда – значимость выявления основных тенденций взаимосвязи жанрово-родового фактора и мировоззрения в творчестве А. С. Пушкина.

Вся жанрово-родовая система творчества гениального художника слова (включающая разнообразные лирические, лиро-эпические, эпические, драматические, мемуарные, публицистические, стихотворные и

прозаические образования) отражает сложнейший духовный путь автора. При этом каждый жанр в его эволюционном творческом развитии у Пушкина имеет при общей единой тенденции данного процесса специфическое значение.

Роль А. С. Пушкина, родившегося накануне праздника Вознесения Господня (что является, наряду с другими явными фактами связи его биографии с данным церковным праздником, для всякого метафизически чуткого человека свидетельством заданности определенного направления духовного развития), поистине апостольская: он призван был явить пример собственного духовного восхождения, достижения должного для человека как образа и подобия Божия уровня духовной жизни; он призван был нести миру благовест о Спасителе, освободившем человека от рабства греха и смерти, давшем надежду на вечную жизнь. Проповедовать он был призван Словом, именно поэтому был наделен поэтическим даром, исключительным, виртуозным мастерством владения звучащим словом, поэзией. По утверждению же одного из выдающихся пастырей православной церкви, поэзия сильна тем, что «она возносит душу человека над миром принижающей суеты, очищает и окрыляет ее высшими запросами, высшими интересами...» [1, с. 287]. Пушкин выполнил свое предназначение, несмотря на его сложность, несмотря на яростные атаки врага рода человеческого, буквально преследовавшего его по пятам, как впрочем, и всякого, направившего свои стопы по пути духовного восхождения. Другой русский гений, кстати, прямой последователь Пушкина – и в мировоззренческом, и в творческом планах, Ф. М. Достоевский высказал устами своего персонажа истину: «Тут дьявол с Богом борется. А поле битвы – сердца людей» [2, с. 100]. Жизнь Пушкина являет собой наглядный яркий пример битвы темных сил за душу человека. Творческий путь поэта свидетельствует о сложнейшей внутренней борьбе, которая, являясь следствием этого воздействия, велась в его душе – о борьбе между верой и безверием. Причем хронологическое наблюдение показывает, что борьба эта началась с самых ранних лет и, все более усиливаясь, привела в конце к победе веры.

Лирическое творчество поэта как непосредственное отражение всех перипетий его мировоззренческого движения, начиная с самых первых художественных опытов автора и заканчивая последними по времени создания произведениями и являясь в этом смысле универсальным художественным материалом, подтверждает данное заключение в полной мере. Причем касается это всего многообразия и разнообразия лирических жанров, будь то любовная, дружеская, пейзажная или медитативная

лирика; будь то стансы, ода, отрывок, мадригал или эпиграмма. Каждая поднимаемая автором тема в той или иной лирической модификации решается в зависимости от внутреннего душевного и духовного состояния и настроения поэта: находится он под воздействием сил тьмы – пишется, например, едкие и злые эпиграммы или перлы «легкой поэзии»; в период же умиротворения создаются переложения молитв. Пушкин конца своей физической жизни – человек с православным мировоззрением. И хотя воздействие духов тьмы и зла не оставляло поэта до самых последних минут его земной жизни, необходимо говорить о четкой динамике в расстановке сил. Если вначале пушкинское лирическое творчество отражает преобладание безверия как результат одоления бесами, то постепенно в тяжелейшей схватке победу все чаще и чаще одерживает вера как итог того, что темные силы вынуждены отступить. Пушкин окончательно и бесповоротно преодолевает Obsession. Духовные изменения поэта налицо. Путь, который прошел поэт и который отражен в лирике, – путь обретения им живой веры в Бога.

В синтетичном жанре поэмы, одновременно вмещающем лирические и эпические начала и дающем возможность не только выразить личные взгляды автора на мир и человека, но и попытаться определить общие закономерности исторических событий, явлений, наблюдается процесс, аналогично отраженный в лирике, – процесс постепенного душевного и духовного созревания поэта. Если в первых поэмах пробах наравне с серьезной постановкой мировоззренческих проблем много легкомыслия, веселья («Руслан и Людмила»), то далее идет углубление в постижение метафизической сути происходящего с каждым конкретным человеком и миром в целом. Причем жанр поэмы, как и лирика, отразил зависимость содержания произведения от внутреннего состояния его автора: например, под воздействием врага рода человеческого Пушкин, находясь в душевном и духовном помрачении, создал кощунственную ерническую поэму, от которой позднее отказывался. Но в целом для жанра поэмы, по сравнению с лирикой, характерно явное преобладание произведений, имеющих позитивный духовный настрой. Так, центральной проблемой для южных поэм становится проблема разрушающего влияния страсти, ее пагубности для души человека, рассматриваемая сквозь призму религиозного взгляда на мир. Принципиально значимыми для исторических поэм Пушкина («Полтава», «Медный всадник») являются вопросы духовного порядка: взаимозависимости общего хода истории и личного внутреннего состояния отдельного человека, а потому сугубой ответственности каждого индивидуума за собственный интимный мир; соот-

ношения воли человеческой с божественным Промыслом; роли русского народа в мировой истории и его метафизического предназначения и т. п.

Подтверждением постепенного душевного и духовного созревания поэта является и эволюция русской идеи: начав в жанре поэмы с конкретно-исторической, геополитической постановки темы России («Кавказский пленник»), Пушкин закончил ее на несомненно более высоком философском и нравственно-религиозном уровне. Пушкин движется через сложнейшие и мучительнейшие страдания борьбы веры и безверия к полному принятию религиозного взгляда на мир, от душевного и духовного разлада к преодолению их и к постепенному достижению внутренней гармонии. Причем, в силу специфики жанра, поэма отражает процесс поиска и нахождения поэтом истины в результате глубоких серьезных раздумий над некими объективными историческими и метафизическими закономерностями.

Наиболее ярко связь мировоззренческого и жанрово-родового движения прослеживается на примере драматургии. Именно данный литературный род и трагедия как наиболее разработанный поэтом драматический жанр максимально четко и полно выразили онтологические представления автора. Драматургия А. С. Пушкина отражает уже вполне сложившийся взгляд его на мир и человека (включающий в качестве неотъемлемой части и представление о метафизической миссии России); взгляд, лежащий в плоскости религиозного восприятия и понимания, причем однозначно христианского. Именно поэтому автор создает свои драматические произведения в тот период собственного мировоззренческого движения, который характеризуется достижением в процессе мучительнейшей борьбы (внутренней – с самим собой и внешней – с мощно атакующими злобными силами) определенного уровня духовного развития, когда нигилизм постепенно побеждается верой; когда, как констатирует сам Пушкин, «духовные силы мои достигли полного развития» (пер. с фр.) [3, с. 343] (выделено нами. – *О. И.*). То есть, в отличие от лирического и лиро-эпического, драматический, по утверждению поэта, «наименее правильно понимаемый род поэзии» совершенно сознательно используется Пушкиным для выражения *созревшего духа*. Этот процесс, наиболее четко проявившийся с 1824 года, достигший определенного пика к 1830 году, длился до конца жизни поэта. Драматургические опыты Пушкина как раз и относятся к указанному времени. Причем усиливающееся религиозное сознание автора *явно* отражается в трагедиях, метафизическое осмысление проблем бытия в которых идет по нарастающей. Важен в этой связи факт длительной обработки рас-

смотренных произведений и окончательное завершение их создания в тридцатые годы. В целом же драматургия Пушкина свидетельствует о наличии у него абсолютно законченного твердого взгляда на мир и человека, содержащего в основе их христианскую концепцию. Собственно, в этом специфика драматургии Пушкина, который, не удовлетворенный состоянием современной ему драматургической системы, активно реформирует ее. Часто выражаемая боль по поводу недопонимания многими современниками всех возможностей указанной жанрово-родовой модификации, предоставляющей, как никакая иная, уникальную возможность отражения метафизического содержания в адекватной литературной форме, заставляет автора создать принципиально новую драматургию, которая «построена на взаимоотношениях человека с мирозданием, с Абсолютным... Пушкин осмыслил драму... как *диалог* “существующего вечно” Человека с Миром и Истиной... Но увидел в *диалоге* не просто специфический художественный язык драмы, но основу ее родовой сущности, философский принцип жанра» [4, с. 247–248] (выделено автором. – *О. И.*). Серьезные теоретические раздумья Пушкина над драматургией реализуются в практике создания «Бориса Годунова», в котором дается «параллельное развитие истории и сверхистории, движение исторической суеты и поступь Высшей воли... Всякое трактование его как трагедии чисто исторической, политической, социальной, психологической – обречено на неуспех. Только осмысление... в категориях религиозных может принести истинный результат» [5, с. 247–251]. Последнее относится и к «Маленьким трагедиям», метафизическое содержание которых усиливается аналогиями с библейскими текстами (например, в истории «Скупого рыцаря» явно присутствует реминисценция из ветхозаветной Книги Екклесиаста, или Проповедника). Но, как и в лирике, венчается драматургический цикл произведением с исключительно новозаветным содержанием («Пир во время чумы»).

Отличие функционирования жанра трагедии в творчестве поэта от ранее рассмотренных не только в том, что драматургические произведения, представляя онтологические взгляды автора, четко отражают христианскую концепцию мира и человека и, следовательно, свидетельствуют о безусловном религиозном мировоззрении Пушкина. Лирические и лиро-эпические жанры сопровождали автора в его мировоззренческом движении, фиксируя *все* этапы. Трагедия же отражает именно созревшие духовные силы. Отсюда сугубая значимость данной жанрово-родовой формы, разрабатываемой Пушкиным в период упрочения твердой религиозной веры, окончательного преодоления нигилизма.

Совершенно специфическое значение в ракурсе исследуемой проблемы имеет уникальное во всех смыслах произведение «Евгений Онегин»: созданный Пушкиным в период «построения своей картины мира» роман в стихах, «развернутая запись центрального и решающего этапа пушкинской творческой жизни, его “путевой дневник”, поэтический оттиск его внутреннего содержания» [6, с. 78–79], предоставляет прекрасную возможность проследить в рамках одного произведения (а не ряда последовательно или параллельно написанных, как в случае с лирическими, лиро-эпическими, драматическими) сложный путь духовного движения поэта на протяжении достаточно длительного (более восьми лет) отрезка времени. Буквально все уровни художественного мира романа в большей или меньшей степени отражают постепенное углубление автора в центральную для всего его творчества проблему человека, исследование которой приводит Пушкина к осознанию метафизической основы происходящих событий внешней и внутренней жизни человека. Безошибочная художественная интуиция поэта дополнялась личным опытом постижения законов душевной и духовной жизни на собственном примере, в первую очередь, противостояния темным силам, что в совокупности позволило автору проникнуть в суть исследуемых явлений и процессов. Наиболее четко это проявляется в истории главных персонажей, которая есть вариант извечного воздействия темных сил на душу человека. Онегин волей-неволей выступает в роли искусителя Татьяны, нашедшей в процессе длительной борьбы со своими страстями единственно возможный путь спасения от бездны духовной гибели – следования заветам традиционной для русского народа религиозной веры. Автор строит свой текст, меняя (иногда кардинально) первоначальные представления и установки в зависимости от собственного духовного состояния. Поэтому столь значим в романе образ автора, претерпевший мировоззренческую и творческую эволюцию, которая заключается в движении Пушкина по пути метафизического возрастания в процессе осознания необходимости обращения к традициям собственного народа, основной из которых является живая вера во Христа. Отсюда столь часто подчеркиваемая «русскость» Татьяны, единственной из всех персонажей романа (включая и автора, который лишь теоретически осознал, но пока практически не реализовал во всей полноте необходимость религиозного отношения к жизни), смогшей в процессе преодоления сильнейших внешних и внутренних искушений утвердиться в вере, истине, любви. Закономерен потому факт сугубо трепетного отношения Пушкина к своему идеалу, каковым и выступает Татьяна. Каждый способен следовать этому иде-

алу. Именно поэтому Онегин, неизменный в духовном своем состоянии на протяжении всего романа, в конце его, пораженный ответом Татьяны, оказывается перед выбором дальнейшего своего пути. И есть реальная надежда на его возрождение: стоит только последовать примеру Татьяны, то есть обратиться к духовным истокам собственного народа, знающего истину – исповедать живую веру во Христа, положившего жизнь свою за освобождение человечества от греха. Каждый способен получить прощение (смысл последнего эпитафия в романе) и достичь должного духовного уровня – при условии исполнения Божественной воли. Анализ содержания романа в стихах, объективно отразившего глубоко интимное мировоззренческое становление Пушкина, ключевого в плане понимания духовного пути поэта, явившего вполне сложившееся к окончанию работы над этим гениальным произведением авторское представление об идеале – идеале человека, семьи, народа, страны, мира в целом; идеале, основанном на христианской нравственности, единственно способной уберечь от духовной гибели и предоставить возможность вечной жизни, приводит к выводу об отражении в нем религиозной картины бытия, в частности, православной концепции мира и человека, что свидетельствует об обретении автором в процессе его создания живой религиозной веры.

Позже всех остальных жанрово-родовых образований (лишь во второй половине 1820-х годов) Пушкин обратился к художественной прозе. Ему, видимо, необходимо было пройти определенный путь творческого развития, прежде чем дойти до осознания необходимости писать «презренной прозой», которая представлялась таковой в начале пути. По мере взросления (мировоззренческого и творческого) Пушкин изменяет свое отношение к прозаическим жанрам («смирренная» и «суровая» – так именуется проза зрелым художником), пробуя свое перо и в этой литературной области. Первые прозаические опыты не закончены. Интересно, что количественно и по объему именно проза числит больше всего не законченных в разные годы текстов. Но и незавершенные, и оконченные прозаические опыты содержат важный в плане мировоззренческого статуса Пушкина материал. Первые же доведенные Пушкиным до конца, написанные Болдинской осенью 1830 года и вышедшие в 1831 году «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.» четко проявляют совершенно определенные и абсолютно сформировавшиеся к тому времени онтологические взгляды автора. В данных повестях при продолжении пушкинской традиции ставить и решать вопросы метафизического плана (центральными здесь выступают, например, вопросы судьбы человека, его поступков, поведения в соотношении с внутренним душевным

состоянием; разные вариации взаимоотношения микрокосма (человек) и макрокосма (мира): человека с человеком, человека с обществом, человека с миром, человека с Богом как Творцом того и другого) наблюдается усложнение духовных проблем бытия, в чем писателю явно способствует выбранный им комплекс художественных средств и приемов (например, сплав разветвленной системы субъектов речи с ироничной интонацией; евангельские реминисценции). Именно в прозе появляется у Пушкина мистический элемент, связанный с тем, что он выводит осмысление проблемы прямого пагубного воздействия темной силы на душу человека на новый для русской литературы открыто метафизический уровень. Последним законченным прозаическим опытом Пушкина является историческое произведение (в данном случае не принципиально, роман или повесть) «Капитанская дочка» (1833–1836), итоговое для всего творчества художника и мыслителя. В этом тексте сошлись воедино многие волновавшие Пушкина на протяжении всей его жизни темы, проблемы, идеи; средства и способы художественного их воплощения; основные принципы творческого метода; авторская оценка и мировоззренческая позиция по ключевым понятиям бытия человека и мира. Включая реальный конкретный исторический материал, «Капитанская дочка» содержит в концентрированном виде постановку и решение социально-исторических, психологических, нравственных вопросов. Но на первый план в ней выходят онтологические проблемы (чести и достоинства человека как образа и подобия Божьего; исполнения отцовского (в том числе и Отца Небесного) наказа; судьбы отдельного человека и народа; соотношения воли человека и его Творца; бунта и смирения; милости и суда), решение которых дано в религиозном ключе. Таким образом, главное содержание прозаических произведений Пушкина заключается в воплощении метафизического смысла бытия человека, который и определяет цель, способы, итоги его существования в этом брэнном мире. Художественная проза Пушкина пронизана религиозно-нравственными проблемами, решаемыми в русле православной традиции.

Итак, функционирование жанрово-родовой системы в творчестве гениального русского художника и мыслителя А. С. Пушкина неразрывно связано с его мировоззренческим движением, передавая своеобразие метафизического развития автора в сложнейшем процессе преодоления нигилизма и утверждения живой православной веры. Жанрово-родовой фактор творчества Пушкина отражает специфику онтологических представлений автора, при этом каждое жанрово-родовое образование в его эволюционном творческом развитии имеет при общей единой тенденции

духовного роста поэта специфическое значение: если лирические и лиро-эпические произведения, сопровождая весь процесс мировоззренческого движения автора, отражают все сложные перипетии и тонкости его, выступая в этом смысле в качестве универсальных, то драматургия и художественная проза передают в полной мере опыт духовно и мировоззренчески созревшего человека; роман в стихах, создаваемый в ключевой период становления собственного взгляда на мир, отражает мучительность, бесповоротность и прочность усвоения христианского мировоззрения.

-
1. *Иоанн Восторгов, прот.* Полное собрание сочинений: В 5 т. СПб., 1995. Т. 1.
 2. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1974–1990. Т. 16.
 3. Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 9. М., 1981.
 4. *Непомнящий В.* Поэзия и судьба. М., 1983.
 5. *Дунаев М. М.* Православие и русская литература: В 6 ч. Ч. 1. М., 1996.
 6. *Непомнящий В.* Пушкин: Русская картина мира. М., 1999.

И. А. Калашникова
г. Сургут

Роман И. С. Тургенева «Дым» в поэтической рецепции Ф. И. Тютчева

Опубликованный в третьем номере «Русского вестника» за 1867 год роман И. С. Тургенева «Дым» вызвал оживленное обсуждение и острую критику. Его полемичность, сатирическая заостренность, памфлетность настроили против автора практически всю русскую интеллигенцию, все политические партии и кружки. Во многих письмах к Д. И. Писареву, П. В. Анненкову, А. И. Герцену, А. Ф. Писемскому, И. П. Борису Тургенев со спокойствием рассказывал о такой реакции читающей публики и критики: «Судя по всем отзывам и письмам, меня пробирают за “Дым” не на живот, а на смерть во всех концах нашего пространного отечества...» [1, т. 6, с. 256], «Мне кажется, еще никогда и никого так дружно не ругали, как меня за “Дым”. Камни летят со всех сторон» [Там же, с. 258], «Знаю, что меня ругают все – и красные, и белые, и сверху, и снизу – и сбоку – особенно сбоку. <...> Но я что-то не конфужусь – и не потому,

что воображаю себя непогрешимым, – а так как-то – словно с гуся вода» [Там же, с. 260].

Среди прочих полемических отзывов Тургенев особо выделял оценку романа Ф. И. Тютчевым, о сути которой писатель впервые узнал из письма В. П. Боткина от 23 апреля 1867 года: «Вчера я был у Ф. И. Тютчева, – он только что прочел – и очень недоволен. Признавая все мастерство, с каким нарисована главная фигура – он горько жалуется на нравственное настроение, проникающее повесть, и на всякое отсутствие национального чувства» [2, с. 264].

Однако отношение Тютчева к роману не было однозначно негативным. В письме к А. М. Горчакову поэт спрашивает о его внучатой племяннице, Н. С. Акинфиевой: «Прочла ли она уже новый роман Тургенева [“Дым”]? Вот чтение, которое она найдет приятным и сумеет по достоинству оценить» [3, т. 6, с. 222].

Тютчевская оценка вскоре нашла отражение в «негодующих», по словам Тургенева, стихах [Там же, с. 258]. Содержание их было известно писателю: «Люди, до сих пор постоянно ко мне благосклонные, осыпали меня упреками; Ф. И. Тютчев даже стихи по этому поводу сочинил» [Там же, с. 269].

Действительно, в майском выпуске «Отечественных записок» за 1867 год появился первый тютчевский поэтический отклик на роман Тургенева – стихотворение «Дым». Центральным образом лирического текста является «могучий и прекрасный» лес. Образ этот узнаваем, нагляден. Лес шумит и зеленеет, в нем сквозят лучи и трепещут тени, он овеян чудным светом. Это «дивный мир», он весь окружен живой жизнью, является ее воплощением:

Не умолкал в деревьях птичий гам;
Мелькали в чаще быстрые олени,
И ловчий рог взывал по временам... [3, т. 2, с. 174]

Лирический герой не безучастен к изображаемой картине, он любит ее тем, что видит:

Какая жизнь, какое обаянье,
Какой для чувств роскошный, светлый пир! [Там же]

Образ ловца вызывает у читателя ассоциации с более ранним крупным произведением Тургенева – циклом «Записки охотника»*. Известно

* Образ природы играет в романе «Дым» гораздо менее значительную роль, чем в «Записках охотника». Не останавливаясь на причинах этого обстоятельства, отметим, что вместе с тем образ леса появляется в тексте романа в одном из ключевых,

весьма благосклонное, порой восторженное отношение Тютчева к этой книге, в особенности – к мастерскому изображению в ней природы: «Я только что прочитал два тома *Тургенева*, “Записки охотника”, где встречаются чудесные страницы, отмеченные такой мощью таланта, которая благотворно действует на меня; понимание природы часто представляется вам как откровение» [3, т. 5, с. 121], «Полнота жизни и мощь таланта в ней [книге Тургенева] поразительны. Редко встречаешь в такой мере и в таком полном равновесии сочетание двух начал: чувство глубокой человечности и чувство художественное; с другой стороны, не менее поразительно сочетание реальности в изображении человеческой жизни со всем, что в ней есть сокровенного, и сокровенного природы со всей ее поэзией» [Там же, с. 127].

Образ леса – один из центральных природных образов «Записок охотника». В лесу происходит действие рассказа «Свидание», отдельные эпизоды рассказов «Касьян с Красивой Мечи», «Смерть». Развернутое описание леса включено в рассказ «Ермолай и мельничиха». В рассказах «Хорь и Калиныч» и «Лес и степь», обрамляющих «Записки охотника», описание леса становится метафорическим воплощением одной из ипостасей русского человека. В каждом из указанных случаев образ леса обладает индивидуальными чертами, не повторяет предыдущий. Наиболее близок тютчевскому «Дыму» в этом отношении рассказ «Смерть».

Поэтическое описание леса в стихотворении Тютчева имеет множество общих черт с чаплыгинским лесом, о котором вспоминает охотник. Картина леса в рассказе Тургенева – развернутая, подробная, детализированная – оставляет ощущение природной красоты и силы: «Весь этот лес состоял из каких-нибудь двух- или трехсот огромных дубов и ясеней. Их статные, могучие стволы великолепно чернели на золотисто-прозрачной зелени орешников и рябин; поднимаясь выше, стройно рисовались на ясной лазури и там же раскидывали шатром свои широкие узловатые сучья» [1, т. 4, с. 213]. Как и в стихотворении Тютчева, лес в рассказе «Смерть» – это «целый мир разнообразный». Жизнь проявляет себя в нем не только в визуальных, но и в звуковых образах: «Ястреба, кобчики,

наиболее эмоционально и семантически насыщенных его эпизодов. После объяснения Литвинова с Ириной Павловной в любви, воспринятой им как «несчастье», герой отправляется в лес, чтобы осмыслить произошедшее: «Литвинов не вернулся домой: он ушел в горы и, забравшись в лесную чащу, бросился на землю лицом вниз и пролежал там около часа. Он не мучился, не плакал; он как-то тяжело и томительно замирал. <...> Он чувствовал одно: пал удар, и жизнь перерублена, как канат, и весь он увлечен вперед и подхвачен чем-то неведомым и холодным» [1, т. 9, с. 257].

пустельги со свистом носились над неподвижными верхушками, пестрые дятлы крепко стучали по толстой коре; звучный напев черного дрозда внезапно раздавался в густой листве вслед за переливчатым криком иволги; внизу, в кустах, чирикали и пели малиновки, чижи и пеночки» [Там же]. Тютчевский образ леса в более краткой, лаконичной форме будто бы возвращает читателя к этому описанию: тот же акцент на игре света и тени, те же птицы и животные вокруг.

Следует отметить, что и в стихотворении Тютчева, и в тургеневском рассказе образ леса дан в ретроспективе. Охотник лишь вспоминает, каким чаплыгинский лес был прежде, каким он видел его еще в детстве. Теперь же, после «губительной, бесснежной зимы 40-го года», он выглядит совсем иначе: «Засохшие, обнаженные, кое-где покрытые чахоточной зеленью, печально высились они над молодой рощей, которая “сменила их, не заменив”... Иные, еще обросшие листьями внизу, словно с упреком и отчаянием поднимали кверху свои безжизненные, обломанные ветви; у других из листвы, еще довольно густой, хотя не обильной, не избыточной по-прежнему, торчали толстые, сухие, мертвые сучья; с иных уже кора долой спадала; иные, наконец, уже вовсе повалились и гнили, словно трупы, на земле» [1, т. 4, с. 214]. В лесу нарождается молодая роща, на некоторых деревьях еще осталась листва, и все же это описание оставляет ощущение постепенного, мучительного умирания, угасания жизни. Охотник так комментирует свой рассказ: «Много прекрасных дубовых лесов погубила эта безжалостная зима. Заменить их трудно: производительная сила земли видимо скудеет» [Там же]. Потеряна мощь жизни, ее цвет и сила, надежды на ее возрождение не остаются в сердце читателя. Эта безрадостная картина предвещает вставные новеллы об «удивительных смертях» русских людей.

В стихотворении Тютчева лес также был прекрасен лишь в прошлом, в то время как сейчас

Кой-где насквозь торчат по обнаженным
Пожарищам уродливые пни,
И бегают по сучьям обожженным
С зловещим треском белые огни... [3, т. 2, с. 174]

Очевидно, эти печальные изменения в тютчевском лесу – следствие пожара. Но сам он в стихотворении не описывается, перед глазами читателя предстает лишь «безотрадный, бесконечный дым». Он опущен над лесом, как завеса, какой-то таинственной силой, которая скрывает прежнюю его мощь и прелесть. Дым царствует в лесу «как пятая стихия».

И в рассказе Тургенева, и в стихотворении Тютчева лес погублен стихийными силами – холода в первом случае и огня во втором. Но настроение тютчевского лирического героя не столь безотрадно, как у рассказчика «Записок охотника». Он надеется на возрождение леса, на его пробуждение от тяжелого и губительного сна:

Нет, это сон! Нет, ветерок повеет
И дымный призрак унесет с собой...
И вот опять наш лес зазеленеет...
Все тот же лес, волшебный и родной [3, т. 2, с. 175].

Как известно, лес, дерево являются традиционными общекультурными символами процветания, изобилия, метафорами жизни. Именно такой семантический ореол сопровождает образ леса в «Записках охотника». Тютчевская же его трактовка несколько иная.

Если тургеневский образ леса очень пластичен, наделен исключительно реально существующими чертами, то у Тютчева это в большей мере лес сказочный, волшебный: он исполнен «видений и чудес», в нем грезятся «нездешние созданья», с «речью и приветом» из лесной чащи выходит «целый рой» «знакомых лиц». Таким образом, лес у Тютчева обретает новое метафорическое значение – творческой жизни писателя, воплощая все то лучшее, что было в прежних тургеневских произведениях: поразительную глубину проникновения в суть природы русского человека и русской природы, ощущение их могучих созидательных сил. Тургеневский пессимистический взгляд на современное состояние России, на ее будущее был воплощен в образе дыма. Тютчев в своем стихотворении выражает надежду на возрождение таланта русского писателя, на обретение им своей прежней художественной силы.

Интересно, что метафора «творчество – дерево» возникает приблизительно в то же время и у Тургенева в его письме к Д. И. Писареву: «Хотя я, с одной стороны, очень хорошо знаю, что всякий талант, как всякое дерево, дает только те плоды, которые ему приличествуют, однако, с другой стороны, я не делаю себе никаких иллюзий насчет моего таланта – моего дерева – и вижу в нем весьма обыкновенную, едва привитую, российскую яблоню» [1, т. 6, с. 255].

Второй стихотворный отклик Тютчева на роман Тургенева – его эпиграмма «И дым отечества нам сладок и приятен!..» – появилась в печати без подписи автора 22 июня 1867 года на страницах газеты «Голос».

Как видно, эпиграмма открывается цитатой из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». Причем фраза эта употреблена с иной, чем в пер-

воисточнике, семантикой. Чацкий, передавая Софье свои впечатления от увиденного в России, замечает:

Опять увидеть их мне суждено судьбой!
Жить с ними надоест, и в ком не сыщешь пятен?
Когда ж постранствуешь, ворогишься домой,
И дым Отечества нам сладок и приятен! [4, с. 25]

Сложно не заметить иронию, с которой герой произносит эти слова. Тютчев же нивелирует ироническую интонацию, определяя данной фразой отношение к своей стране «века прошлого».

На наш взгляд, цитирование грибоедовского текста здесь не случайно. В комедии, где сходятся «век нынешний и век минувший», также ставятся актуальные вопросы современного состояния России, пути ее развития, смены старых идеалов и ценностей новыми. С этой точки зрения тургеневский роман родственен комедии Грибоедова. Обращает на себя внимание, что в самом тексте «Дыма» присутствуют имплицитные реминисценции из «Горя от ума». Так, в первом разговоре Литвинова и Бамбаева (гл. III) заходит речь о книге, которую пишет Губарев:

«– Но Губарев, Губарев, братцы мои!!! Вот к кому бежать, бежать надо! Я решительно благоговею перед этим человеком! Да не я один, все сподряд благоговеют. Какое он теперь сочинение пишет, о... о... о!..

– О чем это сочинение? – спросил Литвинов.

– Обо всем, братец ты мой, вроде, знаешь, Бёкля... только поглубже, поглубже... Все там будет разрешено и приведено в ясность.

– А ты сам читал это сочинение?

– Нет, не читал, и это даже тайна, которую не следует разглашать; но от Губарева всего можно ожидать, всего! Да!» [1, т. 9, с. 152].

По сути, такую же оценку дает Репетилов сочинению Ипполита Маркельча Удушьева:

Ты сочинения его
Читал ли что-нибудь? Хоть мелочь?
Прочти, братец, да он не пишет ничего;
Вот эдаких людей бы сечь-то,
И приговаривать: писать, писать, писать;
В журналах можешь ты, однако, отыскать
Его *отрывок, взгляд и нечто*.
Об чем бишь *нечто*? – обо всем;
Все знает, мы его на черный день пасем [4, с. 103].

Да и сам характер Бамбаева с его пустой восторженностью весьма близок Репетилову. Кроме того, деятельность губаревского кружка впол-

не может быть охарактеризована ключевой фразой Репетилова: «Шумим, братец, шумим!» [4, с. 102]. Сцена у Губарева, передача всевозможных нелепых сплетен (гл. 4) сходны со сценой бала у Фамусова, на котором главной «новостью» стало мнимое сумасшествие Чацкого (действие III, явления 14–21).

В эпиграмме выражено неприятие Тютчевым западнических настроений Тургенева, нашедших отражение в романе. Поэт негодуяще говорит о критической оценке Тургеневым России и ее исторической роли как о бессмысленном критиканстве:

...и сам талант все ищет в солнце пятен,
И смрадным дымом он отечество коптит! [3, т. 2, с. 173]

Как справедливо отмечает Н. П. Генералова, такая негативная реакция поэта «была вызвана прежде всего политическими мотивами романа, зазвучавшими особенным диссонансом в пору Славянского съезда в Москве. <...> Политика тоже была его [Тютчева] страстью, не менее высокой, чем сама поэзия» [5, с. 480].

Оба анализируемых стихотворения Ф. И. Тютчева вызваны одним поводом. При этом поэтический отзыв на роман представлен в различных жанровых моделях.

«И дым отечества нам сладок и приятен!..» – это классическая эпиграмма, сохраняющая свою традиционную структуру. Первая часть стихотворения – нейтральное наблюдение, вторая – остроумный пуант, построенный на семантической игре с первоисточником. Игра эта возникает на переключке с комедией «Горе от ума»: «в ком не сыщешь пятен?» [4, с. 25] у А. С. Грибоедова – «сам талант все ищет в солнце пятен» [3, т. 2, с. 173] у Тютчева.

Стихотворение «Дым» представляет собой более сложную художественную систему и с точки зрения жанровой принадлежности может быть определено как лирическая аллегория. В нем отчетливо обозначена точка зрения лирического героя, весь комплекс его чувств, мыслей, ощущений, чаяний. Поэтическая оценка творчества Тургенева дана в индикаторной форме. Большой объем текста, отсутствие четкой жанровой эмоциональной установки позволили поэту многогранно отразить свое отношение к роману и тургеневскому творчеству в целом. Если эпиграмма «И дым отечества нам сладок и приятен!..» – это, прежде всего, точка зрения политика, то стихотворение «Дым» – взгляд художника, способного выйти за рамки внешних разногласий. Даже в том случае, когда разногласия эти связаны с ключевыми для обоих писателей проблемами.

Анализ этих лирических текстов в жанровом аспекте позволяет по-новому оценить отношение Тютчева к тургеневскому роману, проясняет сложную и противоречивую сущность тютчевской оценки «Дыма».

Поэтические отклики Ф. И. Тютчева на роман И. С. Тургенева – одна из форм творческого диалога между художниками слова. Диалог этот был многогранным, сложным, как непростыми были и личные взаимоотношения его участников. Негативная, на первый взгляд, оценка поэтом романа Тургенева обнаруживает при дальнейшем рассмотрении заинтересованное, внимательное отношение Тютчева к творческому пути автора «Записок охотника», к динамике его духовной жизни. Примечателен тот факт, что этот диалог двух классиков органически включается во взаимодействие с творчеством других русских художников слова. Все это создает сложную систему творческих взаимосвязей, исследование которых способствует постижению важнейших закономерностей развития отечественной литературы XIX столетия.

-
1. *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. М.; Л., 1960–1968.
 2. В. П. Боткин и И. С. Тургенев. Неизданная переписка: 1851–1869. М.; Л., 1930.
 3. *Тютчев Ф. И.* Полное собрание сочинений и писем: В 6 т. М., 2002–2004.
 5. *Грибоедов А. С.* Горе от ума. М., 1969.
 6. *Генералова Н. П.* И. С. Тургенев: Россия и Европа: Из истории русско-европейских литературных и общественных отношений. СПб., 2003.

Е. В. Никкарева
г. Ярославль

Жанр романа в лирике М. Ю. Лермонтова

В ряду актуальных проблем современного литературоведения важное место занимает изучение переходных литературно-художественных явлений, лежащих на границе культурных эпох. Одним из таких явлений стал жанр литературного романа, закрепившийся на русской почве в конце XVIII века. Проведенное исследование показало, что литературный роман на протяжении всей истории своего развития не был аутентичным жанром, что во многом и представляет серьезную проблему для

исследователя, поэтому мы руководствовались в своем исследовании историческим пониманием жанра, представленным в работах Б. Томашевского, И. Клейна, Яусса [1, с. 24–25].

Литературный романс конца XVIII – начала XIX веков еще сохраняет довольно тесную связь со своими корнями, а потому представляет собой жанр камерной лирики напевного типа, в котором развивается единая мелодическая линия; его текст воспринимается как «половинка диалога» (повествование чаще всего ведется от первого лица, характерны обращения к отсутствующему или мыслящему как отсутствующему в тексте адресату), он отображает совместное переживание происходящего; событийность в нем предстает как рассказ о событии; для него характерно создание полифонической иллюзии.

Мы рассмотрели жанр литературного романса на материале творчества В. А. Жуковского, А. А. Дельвига и М. Ю. Лермонтова – поэтов, так или иначе связанных с традицией русской элегической школы. Так, творчество В. А. Жуковского еще несет на себе печать основных тенденций литературы первой половины XIX века, в том числе и начинающегося разрушения жанровых канонов. Но мы можем говорить об освоении Жуковским романсовой традиции с опорой на доминантные признаки, сохраненные так называемой «памятью жанра», и, наряду с примерами романсов, граничащих с тем или иным лирическим жанром (баллада, песня, элегия), выделить романс в чистом виде.

Романсы же А. А. Дельвига в большинстве своем написаны в рамках русской элегической школы, следовательно, мы находим в них отражение тех стилевых особенностей этого жанра, которые были сформированы в поэзии В. А. Жуковского. Однако Дельвиг не заимствует жанровую форму в чистом виде, скорее, его интересует концепция, заключенная в ней. И если в романсах Жуковского мы говорим об интерференции жанров, то есть возможно еще обозначить границу между ними, то в творчестве Дельвига происходит уже жанровая диффузия – наблюдается растворение содержательной стороны жанра и преобладание формальных показателей в качестве жанрообразующих, за счет чего романс превращается в «лирическую формулу», в способ самовыражения.

В творчестве М. Ю. Лермонтова как преемника традиций элегической школы жанр романса сыграл немаловажную роль. В период с 1829 по 1832 годы Лермонтовым было написано семь произведений, имеющих подобное авторское жанровое определение. Романсы, созданные Лермонтовым, не являются логическим продолжением общей тенденции развития литературного романса XVIII–XIX веков, так как переосмысле-

нию подвергаются не только формальные признаки жанра, но и семантическое, и интонационное его наполнение. Например, все исследователи подчеркивают повышенный биографизм ранней лирики Лермонтова, отразившийся, в частности, и в «Романсе» («Коварной жизнью недовольный...») 1829 года. Так, И. Андроников, комментируя этот текст, связывал его с отъездом С. П. Шевырева в Италию [2]. Однако такая привязка к конкретному событию до сих пор была не характерна для жанра романа, так как он либо относил действие в легендарное прошлое, либо носил вневременной характер. С учетом этого, интересно обратиться к статье В. Э. Вацура «Мицкевич в стихах Лермонтова» [3, с. 190]. Исследователь приводит свою систему доказательств, связывающих это произведение с личностью А. Мицкевича, отмечая при этом, что история отъезда поэта в Италию была известна Лермонтову из устных источников, а «вокруг Мицкевича уже складывалась *изустная легенда*, – и ядром ее было представление о великом поэте-изгнаннике». Подобная биографическая мифологема оказывается близка Лермонтову и становится субстратом всего его творчества (основа новой «байронической» элегии), но первоначально находит наиболее адекватное воплощение именно в жанре романа.

«Романс» («Коварной жизнью недовольный...») имеет довольно сложную композиционную и субъектную структуру. Уже в начале этого произведения мы видим отход от традиции, так как экспозицией обычно была пейзажная зарисовка, создающая настроение, обозначался лирический герой, а в романсе Лермонтова акцентируется внимание на внутреннем состоянии героя («самовольного изгнанника»), а также вводится социальный аспект («Обманут низкой клеветой...»). Следует отметить, что он станет неотъемлемой частью воспроизводимой ситуации изгнанничества. Близость точек зрения безличного повествователя и лирического героя проявляется и в использовании первым оценочных эпитетов («коварной жизнью», «низкой клеветой», «изгнанник *самовольный*»).

Монолог лирического героя графически разделен на ряд самостоятельных реплик, интонационно и тематически продолжающих друг друга и имитирующих процесс мышления и речепорождения (формально близок потоку сознания в литературе XX века). Еще более интересной оказывается ситуация адресации речи. Здесь мы наблюдаем множественность адресатов, в числе которых наряду с живыми адресатами («*други*», «*душа души моей*») оказываются и предметы неживой природы («севера вино», «снега и вихрь зимы холодной», «горячий *взор* московских дев», «балалайки *звук* народный», «томный вечера *привет*»). Следует отметить, что хотя формально некоторые из них стоят в позиции прямого

дополнения и не являются адресатами в полном смысле слова, но, поставленные в единый ряд с обращениями, в контексте они принимают на себя эту функцию. Подобный набор адресатов, представляющих собой некие формулы, апеллирующие к памяти жанра (дружеское послание, пейзажная и любовная лирика, элегия, гражданская поэзия декабристов), свидетельствует о соединении в тексте интимного и гражданского пафоса, что характерно для творчества Лермонтова в целом, но гражданская тема, наряду с дружеской, только обозначена и не получает дальнейшего развития. Как это и должно быть в романсе, к финалу стихотворения на первый план выходит личное переживание, что обуславливает в итоге выбор одного доминантного адресата, обозначаемого как «душа души моей» и местоимением «ты». Однако, руководствуясь только текстовыми реалиями, нельзя сказать однозначно, кто (или что) скрывается за этим перифрастическим обращением – оставленная Родина или возлюбленная. В традиции романса мы уже встречались с отсутствием конкретного адресата (вспомним произведения А. А. Дельвига), но создание такого абстрактного, при кажущейся конкретности, образа – «заслуга» Лермонтова.

Тем не менее, можно с уверенностью сказать, что «я» и «ты» оказываются противопоставлены остальному миру. Этот мотив, не являющийся собственно романсным, был заявлен в «Романсе» А. С. Пушкина («Под вечер осенью ненастной...»), но здесь это противопоставление работает только в соотнесении с переживаемой ситуацией пространственной разделенности героя и героини, расставания. Возможно также интерпретировать это противопоставление как генетически восходящее к романтической теме «поэта и толпы» в русской традиции. Если же рассматривать романсы Лермонтова в более широком контексте, то мы видим развитие романтического конфликта героя (в частности, байронического) и мира.

Формульность текста характеризует не только набор адресатов, но и содержание романса, который строится по принципу монтажа фрагментов, что подчеркивается строфической организацией текста, а также границами высказываний (чаще всего совпадающими с границами предложений). Каждое высказывание способно отсылать читателя к различным жанровым традициям, но отбор формул производится в соответствии с конструктивным принципом, характерным не только для данного текста, но и для всей лирики М. Ю. Лермонтова. Для всех романсов поэта таким жанрообразующим элементом оказывается *ситуация расставания*, выступающая основанием для развертывания серии сопряженных с ней мотивов, таких, например, как мотив *враждебности мира*, образ «чуж-

бины», мотив *изгнанничества*, мотив *памяти*. Для лирического героя Лермонтова характерно ощущение власти прошлого над настоящим, постоянное его присутствие в настоящем (мотив ужасного прошлого), поэтому, по сравнению с элегической традицией развития этого мотива, Лермонтов изменяет его семантическое, а также эмоциональное наполнение: «память – демон-властелин». Функция этого мотива разнообразна. Так, в разбираемом нами «Романсе» («Коварной жизнью недовольный...») благодаря мотиву памяти поднимается сразу несколько волнующих автора проблем (гражданская и интимная темы), чего не было в романской традиции. Даже исследователи XX века определяли романс исключительно как однотемное произведение.

Ситуация расставания, передаваемая устойчивым набором мотивов и образов, а также особым типом лирического героя (изгнанник), но отличающаяся нюансами и эмоциональной окрашенностью лирического переживания, лежит в основе всех романсов Лермонтова. Так, например, в позднем «Романсе» («Стояла серая скала...») пространственная разбеганность героев, идея невозможности встречи построена на контрасте со внутренним ощущением каждого, что они вместе, поэтому воспоминание оказывается единственной ценностью, тогда как в «Романсе к И.» происходит деление субъекта на действующего и чувствующего, адресант и адресат разбеганы и на эмоциональном уровне (сознание героини не самоценно), воспоминание становится необходимостью, что подчеркивается нарастанием императива: «...о! *вспомни* нашу младость, / Злословья жертву *пощади*, / *Клянися* в том, чтоб вовсе радость / Не умерла в моей груди».

В «Романсе» («Коварной жизнью недовольный...») еще сильно влияние традиции. Так, монолог героя построен по риторическим законам (нанизывание риторических формул), но здесь мы не увидим лексики высокого стиля, ее отличающей, а звучащий в конце второй строфы вопрос и отрицательный ответ на него в третьей строфе наводят на мысль, что единственным адресатом сообщения в действительности является сам лирический герой (внутренний монолог), а все мнимые адресаты выступают только как субъекты его высказывания, за счет чего происходит внутренняя диалогизация сознания лирического субъекта.

В четвертой строфе вновь появляется голос безличного повествователя, который косвенно опять представляет нам лирического героя; упоминание такой детали, как плащ, вместо традиционного портрета в контексте темы изгнанничества отсылает нас к романтическому образу байронического героя. Эта строфа вполне могла бы выступать в функции

экспозиции, и только интонационный спад оправдывает ее финальную позицию. Наблюдается столкновение иллюзорного и реального события. Так, если в первой строфе мы читаем: «*Летел, изгнанник самовольный, / В страну Италии златой*», – далее следует монолог лирического героя, отнесенный в реальное прошедшее время («сказал он»), а в четвертой строфе безличный повествователь сообщает: «*В коляску сел, дорогой скучной, / Закрывшись в плащ, он поскакал*», – тогда сам монолог героя (начиная со слов «*Забуду ль вас...*») и четвертая строфа прочитываются как единое воспоминание, в таком случае мы можем говорить либо о совпадении в четвертой строфе точек зрения безличного повествователя и лирического субъекта, либо о его попытке взглянуть на себя со стороны (речь о себе в третьем лице – «он»). Такой прием характерен для романской традиции (ср. романс Пейре д'Альвернья «Соловей, прошу тебя я...», романсы А. А. Дельвига), но у Лермонтова он становится не просто конструктивным принципом, но приобретает семантическое наполнение (принципиальная диалогичность, противоречивость сознания лирического субъекта).

Романсы этого поэта сходны и по способу построения текста, что, однако, является не столько данью жанру, сколько общим принципом его лирики. В 30-х годах XIX столетия Лермонтов на практике отработывает механизм, который будет теоретически осмыслен лишь учеными XX века. Он связывает событие (ситуацию), эмоцию (страсть), ее порождающую, и поведенческую реакцию человека на эту эмоцию. Для осуществления подобной связи в рамках лирического текста Лермонтову требуется найти мельчайшие семантические единицы, упоминание которых вызывало бы нужный контекст, позволяющий ему, не называя ни самой эмоции, ни реакции на нее (как это было у сентименталистов и ранних романтиков), представить эту эмоцию в виде риторического акта. Такими единицами и становятся мотивы. Следует, однако, уточнить, что лирика Лермонтова обладает рядом устойчивых мотивов, воспроизводимых в текстах независимо от их жанровой принадлежности, но жанрообразующим выступает обычно один, подчиняющий себе всю структуру текста.

Таким образом, на основе анализа уже раннего романса Лермонтова мы можем говорить о том, что поэт преодолел формальную схему жанра. Герой романсов Лермонтова – эгоист, его интересует только собственное переживание ситуации, собственная рефлексия над ней, поэтому мы не можем говорить о его тексте как о «половинке диалога», когда субъект предугадывает реакцию другого субъекта, как бы переживая общую ситуацию сквозь призму чужого сознания. «Половинка диалога» из компози-

ционного принципа организации текста перерастает в принципиальную характеристику сознания лирического героя – диалогичность, единственность адресата – в его множественность, единое переживание – в особое настроение, к интимному добавляется гражданский пафос. В разряд жанрообразующих попадает один из традиционно вторичных признаков романа – *мотив расставания*, организующий пространственную разьединенность героев (обычно задавалась пространственная разьединенность героев, выражающаяся в ситуациях смерти возлюбленной, вынужденного, не зависящего от воли героя расставания и желания вновь воссоединиться с ней).

Возможно, подобным созвучием композиционного принципа жанра романа и общей психологической установки лирического творчества поэта и объясняется интерес раннего Лермонтова к этому жанру. Но в то же время изменения, которые претерпевает романская структура в творчестве Лермонтова, свидетельствуют, что этот жанр в той модификации, в которой он существовал в литературе первой половины XIX века, не мог закрепиться в лирике поэта. Обращает на себя внимание то, что лирический герой романсов Лермонтова, в отличие от героя его элегий, песен, лирических монологов, дистанцирован от авторского сознания. Более того, применительно к рассмотренному нами романсу, мы можем говорить о ролевом герое и сделать вывод о том, что романс мог восприниматься Лермонтовым как способ «примерить» различные, хотя и близкие по своей психологической наполненности маски. Впоследствии, когда поэт нашел свое *alter ego*, жанр романа полностью ушел из его лирики.

-
1. *Клейн И.* Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. М., 2005.
 2. *Андроников И.* Лермонтов: Исследования и находки. М., 1967.
 3. *Вацуро В. Э.* Мицкевич в стихах Лермонтова // Вацуро В. Э. О Лермонтове: Работы разных лет. М., 2008.

Жанрово-архитектонические особенности цикла-раздела «Сны» в контексте первого тома полного собрания сочинений Я. П. Полонского

Войдя в литературу в середине XIX века (первый сборник «Гаммы» вышел в 1844 году) как поэт, тяготеющий к составным контекстам, Яков Полонский на протяжении всей творческой практики стремился группировать отдельные тексты в крупные формы: циклы, разделы книг, лирические книги. Эта настойчивая потребность в контекстовых объединениях была возведена им в доминирующий принцип поэтики. Отметим, что обращение к циклотворчеству носило при этом эпизодический характер. Цикл как жанровое образование в меньшей степени интересовал поэта, и все внимание обращалось к возможностям лирической книги. Книги Полонского имели различный объем, принципы связи в целом, разнообразную внутреннюю структуру и жанровую природу.

Что касается разделов книг, то только к 1880 годам у Полонского появится возможность обратиться к созданию данного контекстового единства. В 1885 году увидело свет его полное собрание сочинений в десяти томах, в первый том которого были включены стихотворные тексты разных лет. Именно в этом томе поэт активно разрабатывал форму раздела.

При рассмотрении всей структуры первого тома можно увидеть, что он состоит из крупных разделов (по 20–25 стихотворений), связанных хронологическим принципом расположения материала. В томе реализован принцип *расцикливания*, отказа от книг, созданных ранее. Становясь частью собрания сочинений, книжно-циклические объединения полностью теряют прежний вид: меняется последовательность стихотворений, изменяются мотивные акценты, исчезает прежняя субъектная организация. Включенные в состав тома ранее созданные лирические книги приобретают статус *разделов*, различных по степени художественной целостности. То, что было книгой, например, дебютной книгой «Гаммы», становится разделом тома без названия.

Если из ранее созданных лирических книг Полонским скомпонована иная контекстовая структура, то раздел «Сны» (1856–1859) включен в состав тома без изменений.

«Сны» – небольшой по объему раздел (пять стихотворений) – выбран нами не случайно. Выше уже отмечалось, что значимость собственно циклов у Полонского мала, в раннем творчестве эта форма разрабатывалась недостаточно и тенденция контекстообразования новаторски реализовывалась в структурах лирических книг. Тем не менее, «Сны» – полноценный цикл с оригинальным мотивно-ассоциативным комплексом и принципом связи отдельных стихотворений в циклическую ткань. Очень важен тот факт, что данная циклическая структура интегрирована в состав тома без очевидной связи с другими разделами и может быть проанализирована без учета стихотворного окружения.

Семантическая и текстовая самодостаточность цикла «Сны» базируется на нескольких началах, определяющих жанровую специфику всей контекстовой формы. Доминирующими носителями жанровой модели будут являться мотив и композиционные составляющие метатекста.

Безусловно главенствующим и вбирающим в себя все остальные мотивы цикла является мотив сна. Отметим, что сон, засыпание, сновидение часто встречаются в творчестве Полонского. Провиденциальное содержание сновидений привлекало поэта своей причастностью к надмировому началу, своей способностью раскрывать различные состояния творящей личности. Поэтика «гипнологии» Полонского всецело берет начало в русской романтической поэзии со своими сложившимися художественными формами.

В рассматриваемом нами цикле сны образуют ведущий мотивный ряд и выступают элементами жанровой структуры. Сон мыслится поэтом не как космический сон природы, а в земных образах. Это состояние не жизни и не смерти, не покоя и не движения. Первые три сна образуют микроцикл в общей композиции контекста. Возникнув как биологический процесс в первом стихотворении *«Один я лежу, без огня»* [1, с. 159], сон, засыпание, выключенность из внешнего мира, фаза биологического ритма продолжает развиваться и в последующих двух: *«Мне снилось...»* [Там же, с. 160], *«...я засыпаю...»* [Там же, с. 161]. В результате этого физического засыпания рождается сон, сновидение, мечтание о том, *«что сердце мое встрепелось, / Как птичка на встречу весны»* [Там же, с. 160], воображение, погруженность в «марионеточный мир бытия» [2]. Сон помогает обнажить неизбежность перемен: *«Неужели в*

это окошко / Другим я когда-то смотрел» [Там же, с. 160]. Возникают многооттеночные пятна мотива: сон и путь, сон и пробуждение, сон и любовное переживание, сон и свобода, сон и безумие – в которых несводимые явления становятся неразрывными, чтобы резче оттенить счастье во сне и скорбный удел героя в жизни.

В первом и третьем сне наблюдаем кольцевую композицию:

Начало первого сна

Затворены душевные ставни;
Один я лежу без огня.
Не жаль мне ни ясного солнца,
Ни Божьего белого дня.

Финальная строфа

Проснулся: затворены ставни;
Один я лежу без огня.
Не жаль мне ни ясного солнца,
Ни Божьего белого дня.

Начало третьего сна

Уж утро! – но, боже мой, где я?

Начало первого сна

В своем ли нынче уме?
Вчера мне казалось так живо,
Что я засыпаю в тюрьме.

Финальная строфа

Уж утро! – но, боже мой, где я?
Заснул я как будто в тюрьме.
Проснулся как будто свободным:
В своем ли нынче уме?

Поэт тем самым добивается завершенности формы, замыкая идею в круг. Три стихотворения создают композиционное единство внутри цикла, актуализируют, на наш взгляд, следующие основные темы:

1) муки человека в суете жизни, желание пробудить душу:

Когда-то закатится солнце!
Когда-то проснется душа!

2) обнажение перемен, происходящих в реальности, мнимая встреча с любовью:

...легка и воздушна,
Прошла она мимо окна;

3) открытие истины человеком, оказавшимся на грани безумия:

Заснул я как будто в тюрьме.
Проснулся как будто свободным:... [Там же]

4) «сон души» и ее пробуждение («когда-то проснется душа!»).

Стихотворное пространство четвертого и пятого текста помогает до конца разработать семантическое видение мира снов Полонского. Чет-

вертый сон «Подсолнечное царство» – сон-фантазия, породивший смену масок лирического героя, чувство нестабильности человеческой души. Сон окаймляется поэтическими коннотатами, которые освещают мотивное ядро: «как по воздуху, иду я», «погасай». Затем – «клонит сон», «сонный», «сплю – и слышу». Поэт использует, по мнению Г. П. Козубовской, прием функционирования «засыпающего» сознания. Четвертое стихотворение подвигает к главной смысловой оппозиции мира снов Полонского: «здесь» и «там», идеальное и реальное.

Пятый сон «Тишь и мрак» традиционно романтический, сходен с функцией снов у В. А. Жуковского и М. Ю. Лермонтова. Мотив сна в поэзии Лермонтова неизменно имеет зловещую окраску ухода из жизни. Это «мертвый сон»: предсмертный сон-бред Мцыри, сон замерзающей сосны и др. В таком контексте желание «забыться и заснуть» воспринимается как равносильное уничтожению личности, самоуничтожению и, в конечном итоге, смерти. Так же и Полонский рисует перед читателем традиционный сон о смерти, о мертвце. Умирает то месяц, то герой, то земля: *«И месяц холодный, как будто / Мертвец среди облаков. / ...и мрак непроглядный / одел мертвый череп земли»* [Там же, с. 164–165].

В пятом тексте сон оказывается неким срединным состоянием между жизнью и смертью, бытием и небытием. Сохраняется вся полнота жизни героя, с одной стороны, и снимается ощущение конечности индивидуального бытия, с другой, происходит полное слияние «я» с миром. Исчезает различие между днем и ночью, индивидуальной жизнью и жизнью мировой. «Полонский прикован к пограничности сна и реальности в цикле “Сны”», – пишет Г. П. Козубовская [2]. Пробуждение героя совпадает с его воскрешением из небытия, с новым рождением.

Как видим, в контексте творчества сновидение отражает особый, устоявшийся взгляд поэта на мир. Сны, фантазии, призраки, даже галлюцинации проходят через всю поэзию Полонского, буквально с первого стихотворения «Священный благовест торжественно звучит» (1844), начинавшегося словами: «Священный благовест торжественно звучит», с финалом: «А жизнь – жизнь тянется, как сон» [3, с. 5].

Стихотворение «Зимний путь» (1844) – воплощение детских снов-фантазий, полных сказочных героев: «И я вижу во сне, как на волке верхом / Еду я по тропинке лесной / Воевать с чародеем-царем...» [1, с. 10].

В стихотворении «Двойник» (1862) эту традиционную для русской литературы тему Полонский решает по-новому: не реальный герой пугается встречи со своим двойником (что чаще всего было в литературе), а двойник:

И не сводя с меня испуганных очей,
Двойник мой на меня глядел с таким смятеньем,
Как будто я к нему среди ночных теней –
Я, а не он, ко мне явился привиденьем [Там же, с. 277].

Пристрастие к изображению ночи и мглы, снов и призраков, скорее всего, свидетельство беспокойного душевного состояния поэта, его смутного, неясного представления о реальной жизни. Но ни сон, ни любимая поэтом ночь не дают успокоения.

Отчего я люблю тебя, светлая ночь?
Так люблю, что, страдая, люблюсь тобой!
И за что я люблю тебя, тихая ночь?
Ты не мне, ты другим посылаешь покой! («Ночь») [Там же, с. 55]

Ночь у Полонского соткана из полутонов, холодноватых цветов: в приведенной выше строфе «светлая ночь», «тихая ночь», еще «ночь холодная мутно глядит» («Зимний путь»), «мгла» «душу гнетущая» («На пути из гостей», 1856). Этот тоскливый тревожный колорит сохраняется вплоть до поздних лет.

В стихотворении «В потемках» (1892) поэт рисует бездонный мрак, «мрак глухой и безответный», «мутное пятно», «холодный свет», а в стихотворении «Тени и сны» (1891) герой борется с «теньми ночи» и освобождается от них с помощью зажженных свечей.

В зрелом творчестве образ ночи предельно отличается от созданного поэтом ранее. Сама ночь открывает совершенно новые грани.

Возвращаясь к циклу «Сны», заметим, что, «пройдя по ступенькам лестницы снов, герой чувствует себя заново рожденным, преодолевшим душевный ад и ад реальной действительности», – пишет Г. П. Козубовская [2]. Исследователь проводит параллели между мифом, сном и театром в творчестве Полонского, расставляя акценты на особенностях развития мира сна от физиологического состояния организма к воплощению детского сознания. «В стихотворениях, где присутствует детское сознание, нет необходимости прочерчивать границы сна и реальности, оживший мир воспринимается ребенком естественно, как осуществленное чудо» [Там же]. Необходимо добавить, что это ощущение не исчезает и у «взрослого» героя Полонского.

Пять стихотворений цикла – пять шагов к воскрешению. Тексты один за другим подчинены единому жанровому замыслу всей структуры. Заявляя и реализуя единый мотив через рефлектирующую личность героя, тексты раскрывают смысловое поле сна в творчестве Якова Полонского.

В данном цикле реализуется внутриконтекстовое фрагментаризованное сознание героя. Образ сна мыслится как многосоставное символическое пространство. Внутри этой очерченной статики есть словесно не реализованное движение. Оно осуществляется в три этапа: 1) сон как форма времени и пространства (общеземное, в котором герой растворен); 2) претворение статики в динамическую всеобщность; 3) сон как завершающая стадия продуцирования ночных явлений, как результат творческого процесса. Ночь – время творчества. В трех первых снах лирический герой выступает в роли наблюдателя, в четвертом происходит перелом, в пятом преодоление стихии реализуется во внешнем воздействии на мир; действие преображающих сил создает богатый ассоциативный фон. Все эти составляющие становятся циклообразующими доминантами данного цикла-раздела.

-
1. *Полонский Я. П.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 1. СПб., 1885.
 2. *Козубовская Г. П.* Проблемы мифологизма в русской поэзии конца XIX – начала XX веков. Самара; Барнаул, 1995.
 3. *Полонский Я. П.* Гаммы. М., 1844.

С. В. Рудакова
г. Магнитогорск

Характер изменения жанровых форм в поздней лирике Е. А. Боратынского

Проблема жанровой эволюции напрямую связана с эволюцией мироощущения и с изменением подхода Е. А. Боратынского к решению проблем взаимоотношений личности и действительности, ведь жанры «есть форма осмысления определенных сторон мира» [1, с. 332]. Как меняются представления поэта о мире, так происходит и внутреннее изменение жанра как формо-содержательной категории, вмещающей в себя воззрения автора, более того, несущей в себе эстетическую концепцию действительности поэта, его мирообраз (по терминологии Л. С. Зунделовича).

Позднюю лирику Е. А. Боратынского условно можно разделить на два периода. В первый – с 1827 по 1835 годы – ошутима тенденция созда-

ния «внежанровой лирики», которая проявляется прежде всего в изменении роли и смысловой наполненности пространства элегии. Поток элегий (в их традиционной трактовке) заметно сокращается после 1824 года. Этому способствовали и сама эволюция жанра, и те эстетические преобразования, которые совершались в произведениях автора. Поводом к подобным изменениям стала статья В. К. Кюхельбекера о сущности поэзии. К моменту ее публикации Боратынский был готов к принятию трактовки, данной Кюхельбекером элегии как жанру субъективному, не способному вместить в себя современное, историческое и гражданское содержание, ведь и сам поэт к этому времени уже стал выходить за рамки элегического жанра. Поэтому Боратынский одобрил выступление Кюхельбекера против условностей элегии, более того, выступил с критикой собственных «задумчивых врак» в послании Богдановичу.

В обозначенный период творчества Боратынского усиливается важнейшая тенденция романтического искусства первой половины XIX века – разрушение жанровых границ, когда система жанров, взаимодействующих друг друга, сменяется в лирике второй четверти XIX века господством универсальной, синтетической, свободной от старых жанровых условностей формы, «в которой как элементы формы, как предметы арсенала претворяются “кристаллы” уже отработанного лирического содержания» [2].

Одним из убедительных аргументов, подтверждающих отход Боратынского в позднем творчестве от узкожанрового мышления и его движение к созданию «внежанровой лирики», является схематический анализ заглавий первого и второго прижизненных собраний сочинений автора. Если для первого издания характерно использование номинативных и жанровоуказывающих заглавий (элегии, эпиграммы, песни, послания с указанием адресата, например, «Дельвигу», «Г-чу, который советовал сочинителю писать сатиры»), что подчеркивает значимость заглавия как структурообразующего элемента поэзии Боратынского, то в собрании сочинений 1835 года, несмотря на то, что сюда вошли многие стихотворения из первого сборника, заглавия имеют лишь некоторые. Поэт отбрасывает не только названия, прямо указывающие на жанр, – он вообще выводит большую часть заглавий из сборника, подменяя их первой строкой из стихотворения: например, исчезли заглавия таких произведений, как «Две доли», «Водопад», «Звезда», «Муза», «Бесенок»...

Объяснение этому видится в том, что лирическое сознание поэта стремилось выразить себя во всей уникальности и неповторимости, осво-

бодившись от большей части традиций, устоявшихся форм. Лирический герой Боратынского из человека с настроениями конкретного времени, живущего чувствами, близкими многим, перерастает в нечто большее, сущностные свойства которого не подлежат четкому определению. Все более усиливающаяся проблема неоднозначности трактовки художественных образов подводит автора к осознанию того, что стихотворение, будучи названным выделенным лаконичным заголовком, вбирает в себя изначальную установку на конкретное понимание, а потому, чтобы избежать подобной однозначности в трактовке произведения, название теперь дается поэтом по первой строке, то есть торжествует референтное заглавие. Эволюция заглавий идет непосредственно от жанровообозначающих к абстрактным, от номинативных к общим названиям, в которые поэт включает наименование философских образов, энциклопедических по своей сути: «Разуверение», «Безнадежность», «Истина», «Череп», а затем к референтным как доминирующим.

Своеобразие мышления Боратынского периода 1827–1835 годов состоит в «субъективной объективности» (определение, данное Г. П. Козубовской). Именно в этот период в его творчестве получает свое оформление «поэзия мысли». С годами действительность предстает перед лириком все более враждебной и дисгармоничной, подавляющей личность. Отдаляясь от суетных дел, поэт ищет смысл жизни в свободном творчестве. Но если в ранней поэзии лирический герой Боратынского творит исключительно для себя, то ныне, открыв в себе творческое начало, несущее активный заряд, он устремляется к миру себе подобных, чтобы найти поддержку своего дара. Таким образом, сама новая лирическая ситуация, вводимая поэтом в мир его стихотворений, ее оценка личностью диктуют свои требования, а именно – расширение социальной сферы, области внешних связей лирического героя.

Как следствие, границы осмысления мира в поздней лирике Боратынского раздвигаются: теперь личность, представшая как некий микрокосм, познавшая прежде всего мир в себе и только потом через него – внешнюю действительность, все и всех осмысляющая через себя, пропускающая сквозь призму своего чувствования, нарушает границы узкого бытования, выходит в окружающую ее действительность и стремится соотнести этот мир с собой. То есть, если своеобразие позиции лирического героя Боратынского раннего периода можно было бы определить формулой «*Я и мир*», то на новом этапе творческой эволюции поэт изменяет это соотношение, теперь оно выражается через формулу «*Мир и я*».

В стихотворениях Боратынского 1827–1835 годов все больше ощущается разлад между голосом разума и непосредственным чувством. Происходит усиление пессимистической настроенности поэта в восприятии мира. И все же, несмотря на мрачнейший взгляд героя поэта на жизнь, в нем все еще сохраняется потребность в ощущениях красоты мироздания.

Особенностью лирики Боратынского периода 1827–1835 годов становится и то, что в произведениях этих лет могут сливаться признаки нескольких жанров (надпись, мадригал, дружеское послание...), но основой большинства стихотворений по-прежнему служит элегия. Вылившись из в какой-то мере устойчивых форм элегии, элегичность расширяет этот жанр до предельных границ, вовлекая в пространство элегии элементы других жанров. Интересное замечание по этому поводу высказал еще в 1838 году Н. А. Мельгунов: «Баратынский – поэт по преимуществу элегический, но в своем втором периоде возвел личную грусть до общего философского значения, сделался элегическим поэтом современного человечества» [3, с. 120]. За этим стоит понимание того, что элегия в творчестве Боратынского в период с 1827 по 1835 годы выступает уже не просто как жанр, а как элегический характер, элегическое настроение, которое пронизывает все, за редким исключением, стихотворения. Элегическая тональность, элегическая направленность в подаче и раскрытии мысли выступают некоей органичной составляющей поэтического мира Боратынского.

Второй период позднего творчества Боратынского (1836–1844) – время полного расцвета его философской лирики. Знаменательным событием этого этапа художественной эволюции поэта стало издание третьего прижизненного собрания его стихотворений «Сумерки» в 1842 году. В поздних произведениях поэта отражается его увлечение общими вопросами мироустройства, закономерностями духовного и материального развития человечества, взаимоотношения личности и общества (рассматривается все это с трагических позиций). Стихотворения этих лет отличают усложненность проблематики, глубокий уровень ее осмысления, особый характер образного мышления, специфический стиль. Главная проблема, волнующая поэта в произведениях последних лет его жизни, – это исследование человека как приложения всемирных сил и природных законов. Как следствие, в творчестве Боратынского данного периода происходит формирование философского метажанра, черты которого можно выявить в книге стихов «Сумерки».

Термин «метажанр» введен в научный аппарат Н. Л. Лейдерманом, в своих теоретических изысканиях опирающимся на труды М. М. Бахтина,

Г. Н. Поспелова, а также других ученых. Мы вкладываем в определение «метажанр» те сущностные особенности, которые выделяет в своей книге «Русская философская лирика» Р. С. Спивак [4]. Рассматривая развитие философского метажанра, она анализирует его суть, определяя ее следующим образом: «Философский метажанр – разновидность художественной структуры высокого уровня абстрагирования, обеспечивающая эстетическую целостность произведений, предметом изображения в которых является родовое, всеобщее в жизни и сознании человека» [5]. Как утверждает этот же исследователь, в «философских жанрах общественная практика и внутренний мир человека рассматриваются в ряду “вечных” сущностей жизни, через призму вечных ценностей» [6].

На последнем этапе творческой эволюции Боратынского элегия, бывшая ведущим жанром в его ранней поэзии, определяющая настроения первого периода поздней лирики, не исчезает совсем. Однако функции ее существенно меняются. Элегия как жанр представляет внутреннюю жизнь личности, являя ее как бы изнутри, теперь же, с конца 1830-х годов, в творчестве Боратынского все ощутимей становится тенденция к рассмотрению духовного мира человека извне, то есть наблюдается процесс объективации поэтического исследования.

В книге стихов «Сумерки», явившей собой реализованное стремление автора расширить содержание отдельного стихотворения, главным становится человек как представитель рода человеческого. Но если раньше человек воспринимался центром, вокруг которого все вращалось, лирический герой Боратынского этот мир познавал и проверял через себя, то ныне он осознает, что он – только часть, притом небольшая, данной действительности.

Название книги Боратынского определяет внутренне единство стихотворений, в нее входящих. В центре «Сумерек» не лирическое «я» автора, основным объектом внимания Боратынского является человек, причем в лучшем своем воплощении – это Поэт, представленный не в своей индивидуальности, а рассмотренный в масштабах всего человеческого рода. В таком контексте сохраняется диалектика единства и борьбы противоположностей. Поэт, являющийся лирическим героем книги «Сумерки», – представитель общества, его часть, но, осознавая свою богоизбранность, утонченность психической организации и обостренность рассудочного восприятия действительности, он как бы возвышает себя над людским сообществом. «Сумерки» – эта своеобразная исповедь художника, находящегося во враждебных отношениях с обществом, с современной эпохой, переживающего мучительное одиночество, жаж-

душего его преодолеть, ищущего пути этого преодоления. Лирическое единство книги стихов определяется жизненной позицией и общей направленностью размышлений Поэта, пытающегося найти ответы на «проклятые вопросы бытия».

В «Сумерках» кажется, что Боратынский смотрит на изображенное в стихотворениях словно сверху, с той духовной высоты, на которую поднялся Поэт, чье лирическое сознание объединяет все произведения книги стихов, лишая их разноречивости и хаотичности. Процесс объективации проявляется в предельном обобщении выраженных автором чувств; внешний мир из объекта, который лишь оттеняет духовное богатство личности в раннем творчестве Боратынского, выступая сторонним замкнутым на себе пространством, превращается в поздней поэзии в существенно важный фактор жизни лирического героя, входя в его сознание в качестве реалии Бытия, приобретающей, правда, символический характер. Отношения лирического героя Боратынского с окружающей действительностью строятся теперь по формуле «*Мир – я – мир*».

Следует учитывать, что во второй половине 1830-х годов Боратынский отказался от философии, суть которой в концентрированной форме выразилась в пушкинском афоризме «вращается весь мир вокруг человека». Поэту стал чужд эгоцентрический характер подобного мировосприятия, его отношение к положению человека в мире было отражено еще в 1823 году в послании «Н. И. Гнедичу»: «Из нас, я думаю, не скажет не единый / Осине: дубом будь, иль дубу – будь осиною». В «Сумерках» же Боратынский подводит итоги своих размышлений о судьбе человека и человечества, которые рассмотрены им уже в контексте всего мира и мироздания.

Во всех произведениях своей книги стихов «Сумерки» Боратынский касается проблем вечных, общечеловеческих, либо погружая читателя непосредственно в процесс размышлений лирического героя, Поэта, либо знакомя с абстрагированной мыслью, которая, тем не менее, пропускается через сознание лирического героя и воплощается автором в объективных образах. Каждое стихотворение развивается по своим законам: одно строится по принципу «логического развертывания темы» (И. М. Альми), например, «Предрассудок», «Последний поэт» (в них Боратынский выступает лирическим исследователем, излагающим свои мысли, стремящимся убедить в своей правоте); другое произведение может быть построено на системе доказательств определенного тезиса (например, «Приметы», «Бокал», последнее по структуре и по содержанию похоже и на крик души отчаявшегося человека).

Широкий сопоставительный фон современности и древности, использование внесубъективных форм выражения авторского сознания, часто заменяемых на обобщенное «мы» или на родовое понятие «человек»; трагический пафос, пронизывающий как отдельное стихотворение, так и всю книгу, обращенность к символике образа (мысль автора максимально сжата), выведение всего конкретного за пределы книги стихов... – все эти факты подтверждают то, что произведения, образующие «Сумерки», представляют собой воплощение метажанра.

Открытость жанровой формы «Сумерек» внешним воздействиям, настроенность книги стихов на мир действительности находят свое подтверждение уже в высказывании С. П. Шевырева об «Осени» (стихотворении, являющемся одним из кульминационных центров данного издания), в котором он заявляет, что «Сумерки» – это «вихревертенье чувств и дум», отвечающих на важные вопросы века, этим своим предположением критик указывал на философско-психологическую незамкнутость книги Боратынского.

«Сумерки» являют собой реализацию желания поэта расширить содержание, вкладываемое в отдельно взятое стихотворение. Боратынский с самого начала стремится придать большую глубину и завершенность каждому поэтическому произведению, входящему в состав книги стихов. Но с другой стороны, он пытается все свои творения объединить в некое целое, ведь мысль, выраженная в конкретном поэтическом произведении, продолжает развиваться и за пределами этого текста. Данная особенность позднего творчества Боратынского была предопределена его предшествующей эволюцией: с первых шагов в поэзии автор пытался писать не просто стихотворения на случай (это у него как раз менее всего получалось), способствующие «освобождению» художника слова от накопившихся мыслей, чувств, он хотел создать некую художественную «мозаику», характеризуемую единством мысли, цельностью образов. Как видим, попытки эти увенчались успехом. Завершением этого процесса стала публикация «Сумерек» в 1842 году.

Высокий уровень обобщения, который становится приметой стиля позднего Боратынского, определяет и то, что лирический герой «Сумерек» смотрит на мир с предельной высоты, и в фокусе его внимания – прежде всего значительное, масштабное, обобщенное. Проявляется это даже в тех темпоральных и пространственных характеристиках, которыми оперирует автор: «век железный», «век надменный», «век-то старой», «грядущее», «бессмысленная вечность», «перепутье бытия», «земной край», «на земле», «юдовый мир» – все это, по сути, определяющие па-

раметры объективной действительности, взятые в предельно обобщенном виде и представленные в авторской оценке их ценностно-смысловой значимости. Однако тот факт, что центром книги оказывается не столько МИР, сколько ЛИЧНОСТЬ в ее отношении к окружающему, определяет введение в «Сумерки» и антитетичного ряда характеристик временной протяженности: «скорбный час», «венец пустого дня», «осень дней», «с каждой зимою», «вечер года», «младые годы», «роковая скоротечность», пространственной характеристики: «ухо мира», «красный лист», «гроб» – которые усиливают общую трагедийность стихотворений данной книги Боратынского.

Метажанр как философское постижение мира должен характеризоваться и системой антитез, которые бы лежали в его основе. Изучая «Сумерки», мы можем выйти на систему оппозиций, организующих книгу стихов (оппозиции по разрешению основного конфликта, по представлению ведущих тем сборника, по пространственно-временной организации). К числу значимых антитез можно отнести следующие: старость – младость, жизнь – смерть, борьба – смирение, близость – далекость, немота – отклик, древность – современность, единичное – множественное, конечное – бесконечное, ад – рай, гроб – мир... В «Сумерках» единичное оказывается противопоставлено множественному, как Поэт – обществу, век – дню, но, с другой стороны, все эти понятия взаимосвязаны, что определяет подспудно проявляющуюся в произведениях Боратынского надежду на преодоление этого противостояния и обретение гармонии.

Обстановка кризисной эпохи с ее неустойчивостью, неясностью перспектив порождала «сумеречные настроения» – тревожное состояние, при котором сознание поэта оказывается обостренным до предела, ему становится видно то, что от других сокрыто. Именно Боратынский как художник с тонкой душевной и психической организацией, воспринимающий всем своим существом прежде всего драматические и даже трагические стороны мироздания, одним из первых уловил эти настроения. Во всех стихотворениях, вошедших в сборник «Сумерки», и повествуется об этом пограничном состоянии: в природе – это еще не день, но уже не ночь, а в жизни человека – это период возмужания или же постепенный переход к дряхлению, старости...

Образ «железного века», предстающий на страницах лирической книги Боратынского, несет в себе обобщенность и слияние всех явлений, имевших место в общественном развитии, но, помимо этого, отличает его и поразительная конкретность. Сам конфликт личности с действи-

тельностью воспринимается непримиримым, не позволяющим найти хоть какой-то компромисс. Трагедийность «Сумерек» – это не просто проявление пессимизма частного человека, корни его не в случайных, глубоко личных переживаниях Боратынского, а в самой Истории, в «железном веке», дыхание которого ощущается во всей книге, наполняя ее чувством огромной тревоги, а порой даже ужаса.

Оттого и происходит превращение времени личного, субъективного (характерного для лирики Боратынского 1820–1830-х годов) в обобщенное, общечеловеческое с элементами мифологического. Формы выражения времени в книге «Сумерки» обобщенны и масштабны. В «Последнем поэте» – это «век железный», в «Алкивиаде» – «грядущее», в «Предрассудке» – «век надменный»... А в «Приметах» представленное прошлое, идеализированное и воспетое поэтом, помещено как бы вне точного времени, в какую-то доисторическую нишу, что еще больше разделяет время нынешнее (время героя) и ушедшее (время «естественного человека»).

Боратынский еще глубже, чем это было в предшествующий период, разрабатывает «историческую инверсию» (терминология М. М. Бахтина), только в данном случае она становится особенно ярко представленной, начиная уже с «Последнего поэта», где лирическая ситуация как раз таки и построена на сопряжении двух времен: «золотого века» Древней Эллады и «железного века» современности, и заканчивая заключительным в «Сумерках» стихотворением «Рифма», в котором поэт вновь обращается к сравнению двух эпох человеческой истории, отдавая явное предпочтение древности, даже в чем-то идеализируя ее.

Если следовать тем признакам философского метажанра, которые выделяет Р. С. Спивак, то можно обнаружить проявление всех основных примет этого жанра в «Сумерках»:

- наличие особого угла зрения – «извне» – на мир, на человека, что определяет объективность взгляда; предметом познания выступает не отдельный человек как индивид, а представитель рода человеческого, явленный не в своих видовых особенностях, а, главным образом, в сущности духовных проявлений человеческого бытия;

- трагический пафос, пронизывающий как отдельное стихотворение, так и всю книгу;

- обращенность к символике поэтических образов (каждое стихотворение представляет собой структуру символических образов многопланового характера);

- использование категории вечного времени (этот факт выделил еще такой исследователь как Т. М. Мадзигон, указав на основную тенденцию

представления времени в «Сумерках» – выход к вневременному, вечно-му).

Таким образом, «Сумерки» можно представить как особую разновидность жанра, синтезировавшего в себе черты многих других, но в своей абстрагированности, обобщенности поднявшегося над ними, вобравшего их в себя, сделавшего их частью себя. «Сумерки» представляют собой не просто собрание отдельных произведений, а единое в своем содержательном, интонационном и эмоциональном, а также формальном плане творение, с полным правом именуемое книгой.

Своеобразие жанровой эволюции поздней лирики Е. А. Боратынского можно условно охарактеризовать следующим образом: поначалу обнаруживает себя стремление поэта создать некое жанровое образование, в котором могут совмещаться признаки нескольких жанров, причем не эклектически, а синтетически, но при этом определяющая роль отводится элегическому началу. Затем происходит формирование философского метажанра, вбирающего в себя сложность каждого из жанров, которые разрабатывал в своем творчестве Боратынский, однако метажанр оказывается много выше по уровню осмысления и выражения интересного жизненного материала.

-
-
1. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
 2. *Сквозников В. Д.* Лирика // Теория литературы: Виды и жанры. М., 1964.
 3. Цит. по кн.: *Хетсо Г.* Евгений Баратынский: Жизнь и творчество. Oslo et al., 1973.
 4. *Стивак Р. С.* Русская философская лирика: Проблема типологии жанров. Красноярск, 1985.
 5. *Стивак Р. С.* Философский метажанр в художественных системах классицизма, романтизма и реализма (к постановке вопроса) // Историко-литературный процесс: Методологич. аспект: Вопр. теории. Рига, 1989. Вып. 1.
 6. *Стивак Р. С.* К проблеме художественности философских жанров // Типология литературных процессов. Пермь, 1988.

**Вокальная трансляция как жанровая
разновидность романтического перевода
(на материале переводов
И. И. Козлова с английского)**

Осмысление творчества поэта-переводчика И. И. Козлова, без которого невозможно в полной мере представить себе литературный процесс начала XIX столетия, поставило ряд вопросов, и в том числе вопрос о жанровом своеобразии как его оригинального творчества, так и переводов, которые оказались лабораторией будущего расцвета русской классической лирики. Хорошо известно, что задачи создания новой русской литературы во многом решались за счет создания переводов, переложений, адаптаций иноязычных произведений. Метод перевода, свойственный Козлову и переводческой школе В. А. Жуковского, учеником которого Козлов являлся, определяется как «мифологический», адаптивный. То есть переводя с иностранных языков, поэты-переводчики решали задачу не ознакомления читателя с произведениями зарубежных авторов, а нацеливались, прежде всего, на органичное усвоение иноязычного произведения русской литературой.

Жанровые номинации оригинальных произведений И. И. Козлова находятся в общем поле жанровой системы русского романтизма (песня, элегия, баллада, поэма) – жанровое разнообразие его творчества довольно хорошо изучено. А вот номинация перевода иноязычного произведения предполагает как минимум двойственность трактовки. С одной стороны, оригинальное произведение само по себе написано в каком-либо жанре, и исследователю важно, идентичен ли жанр перевода жанру оригинала (подробнее о жанровой теории перевода М. А. Новиковой, Л. А. Елович, М. Ю. Лукиновой, Т. Н. Любченко и др. см.: [1]).

С другой стороны, жанровые номинации и подзаголовки переводов И. И. Козлова далеки от единообразия: «Прости. Элегия лорда Байрона», или «Из Байрона», «Из Мура». Возникает вопрос, как трактовать такие номинации, тем более что большинство переводов Козлова – трансляции

отрывков из лироэпики, по определению не имеющие своих собственных оригинальных номинаций и жанра.

Осознанность отношения И. И. Козлова к переводу как особому виду эстетической деятельности подтверждается фактом наличия в его переводном наследии не только переводов как таковых, но и вольных переводов, подражаний, переложений как *особых жанров адаптации* поэтических произведений на другой язык.

Фронтальный просмотр английских переводов Козлова выявил следующие варианты авторских номинаций текстов: указание на источник в подзаголовке и названии; оригинальный текст с номинацией, позволяющей соотнести его с поэтической системой английского поэта; перевод без указания на источник; текст со ссылкой на оригинальный английский источник, которого не существует (мистификация Козлова, «метатекстовый перевод» [2]).

Наиболее ярко проблема разноуровневого восприятия иноязычного материала творческим сознанием поэта-переводчика и осознания им разнокачественности адаптации чужого поэтического слова проявилась при сопоставительном анализе фрагментарных переводов. Пристрастие Козлова к переводному отрывку имело своим результатом перераспределение избранного для перевода материала в несколько масштабных взаимопересекающихся авторских несобранных жанрово-стилевых и идейно-тематических циклов. Самый яркий пример в этом отношении – переводы шести отрывков из поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда», которая представлена в переводах Козлова более «полно», чем все остальные переведенные им крупные формы (не считая, конечно, «Абидосской невесты», переведенной полностью). При попытке сгруппировать по-разному кодифицированные автором фрагменты поэм привлек внимание тот факт, что практически все вышеупомянутые шесть отрывков из поэмы Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» попали в разные группы. Такой набор текстов для перевода представляется репрезентативным в плане того, как в творческом сознании переводчика иноязычная основа давала возможность разноуровневого восприятия отдельных элементов текста. Следствием этого явилась разная степень усвоения иноязычного материала – *от попытки передачи оригинала с целью познакомить читателя с настоящим автором до полного присвоения* текстового материала, послужившего основой для создания стихотворения, функционирующего в сознании переводчика как его собственное.

В этой статье речь пойдет об особенной группе переводов, которая выделена по принципу точного авторского указания на оригинальный

источник, а также на стремление к верной передаче иноязычного материала. Особенностью этой группы трансляций является необычный характер переводческого выбора: яркая тенденция к вычленению из текстов поэм вставных конструкций, представляющих собой готовые образцы малых жанров, маркированных в тексте лиро-эпического повествования прямыми указаниями на музыкальное воспроизведение. Это в буквальном смысле «*Коллекция песен и романсов И. И. Козлова*», включающая множество наименований.

Вслед за академиком М. П. Алексеевым, обратившим внимание на необходимость рассматривать отдельно от просто стихотворного перевода трансляции текстов, в которых ритмико-интонационная структура приспособлена к музыкальной мелодии и неотделима от нее, в которых подразумевается достижение полной слитности с музыкальным оформлением [3], необходимость выделения такого способа перевода в особый жанр поддерживает А. Н. Гиривенко [4]. Особенностью таких переводов видится способность мелодической основы удерживать в памяти этот текст и при трансляции его на другой язык способствовать его адекватному образно-лексическому, ритмо-метрическому, синтаксическому, фонетико-интонационному воспроизведению, хотя некоторые свойства поэтики при этом могут быть принесены в жертву достижению более высокого уровня певческих качеств.

Неудивительно то, что большинство переведенных Козловым текстов представляют собой образцы *вокального перевода*. Лишенному способности видеть графические очертания иноязычных текстов, Козлову, конечно, было легче удерживать в памяти тексты с песенной основой; закрепляясь в сознании русского поэта в единстве своей музыкальной основы, концентрированного лиризма и яркой образности, они, собственно, и составили базу одного из авторских жанрово-стилевых циклов.

В группу вокальных трансляций отрывков из поэм входят следующие: «Добрая ночь» (в первом авторском варианте – «Good night. Добрая ночь. Из Байрона»); «Стансы. Из *“Морского разбойника” лорда Байрона*», «Романс Десдемоны», «Романс. Из поэмы Лалла Рук», а также ряд переводов малых лирических жанров.

Песня, введенная в романтическую жанровую систему Жуковским, занимает в ней особое место, являясь «формой непосредственного выражения лиризма» [5]. Козлов очень органично воспринял эту форму и неоднократно обращался к ней как в оригинальном творчестве, так и для облачения в нее переводных произведений. В переводах Козлова мы имеем дело не просто с реализацией его переводческих принципов,

но и с влиянием жанровой структуры на трансформацию содержания и образной системы отрывков. Например, отрывок «Добрая ночь» и в оригинальном тексте является вставной песней, «текстом в тексте», но в звучании Козлова приобретает резко характерные черты песни как жанра русского романтизма – это романтическое томление, тоска, смятение души, которых мы не находим у Байрона.

Весь арсенал средств, направленных на «приукрашивание» текста – введение эпитетов и целых отрывков, отсутствующих у Байрона, замену прилагательных и глаголов, обозначающих эмоциональное состояние на более сильные – имеет целью создание именно дополнительных эмоциональных смыслов и переводит текст в тональность томительной тоски. Нагнетая эмоциональное напряжение, переводчик превращает «волны» («*waves*») в «*угрюмые* волны» и по всему тексту заменяет английский глагол «*sigh*» («вздыхать») на «плакать» и множество его синонимов и слов со сходной семантикой (от «тосковать» до «терзаться»). Совокупность приемов поэтики и отвлечение отрывка от оригинального текста делает произведение Козлова, скорее, замечательным образцом русской романтической лирики, стилизованной под народную песню, чем переводом из Байрона, несмотря на довольно высокую степень соотносимости объективного содержания отрывков.

Подобным образом Козлов вынимает и другую песню из ткани лиро-эпического повествования – песню главной героини поэмы «Корсар» – Медоры, 2–5 строфы из 14 главы («Стансы. Из «*Морского разбойника*» лорда Байрона»). Довольно близко воспроизводя оригинальную смыслообразующую структуру байроновского текста, Козлов все же наполняет перевод приметамы как своего поэтического стиля, так и общеромантическими готовыми формулами: «сердце *томное*», «не тмит ее *тоска*, во мраке *унывая*», «*милый* прах». Также изменения коснулись оригинального ритмико-интонационного устройства: вместо пятистопного ямба со сплошными мужскими рифмами Козлов использует шестистопный ямб, за счет чего перевод несколько «растягивается», но становится не тяжеловесным, а гораздо более распевным. Особенно подчеркивают эту плавность и распевность трехсложные слова на конце каждого стиха – «безмолв*ью*», «люб*вью*», «гроб*овая*», «уны*вая*», «моль*бою*», «слез*ю*», что, безусловно, добавляет переводу черты сходства с песенным жанром. Таким образом, произведение сохраняет свою основную жанрово-эстетическую функцию – особый песенный мелодизм, способность восприниматься как текст с первичностью мелодической основы по отношению к стихам. Не являясь полным семантическим эквивалентом оригинала,

текст воспроизводит адекватную эстетическую функцию, привлекая эстетические возможности конструкта русской жанровой системы.

«Романс Десдемоны» («Песня Десдемоны») – фрагмент третьего действия шекспировского «Отелло», еще один замечательный образец песенной лирики в русской поэзии XIX века. В. Г. Белинский приводит этот отрывок в качестве примера лирического произведения, отличающегося такой музыкальностью текста, что в нем практически отсутствуют границы, отделяющие поэзию от музыки [6]. Но если Белинский рассматривает пласт оригинальной поэзии, то нам важно не забывать, что «Романс Десдемоны» – блистательный *перевод*, и для него как вторичной по отношению к оригиналу структуры применимы несколько другие критерии. «Вокальный перевод» – современный термин для такого типа перевода, когда в основе транслируемого текста лежит мелодизм, который из качества текста, его характерной черты становится его основной функцией. «Этот стих “О ива, ты ива, зеленая ива”, не выражающий никакого определенного *смысла*, включает в себе глубокую *мысль*, отрешившуюся от слова, бессильно го выразить ее и превратившуюся в звук музыкальный...» [Там же].

Сохранив размер и образно-мотивную структуру оригинала, Козлов все же вносит в текст концептуальное изменение, используя при этом простой прием отсечения окружающего контекста. В оригинале песня продолжается развитием сюжета: приходом любимого, совесть которого нечиста, он не верен ей и не требует верности от нее. Такое окончание песни, безусловно, разрушило бы тот замкнутый песенный мир бессильной грусти, в котором звуки повторяющегося припева затуманивают, отодвигают смысл и создают, как звуки музыки, *чистую эмоцию, универсальное настроение*. Все основные приращения в русском тексте связаны с созданием этого всеобъемлющего состояния безысходной грусти посредством специфического лексического наполнения, необходимого как заместительный прием при отсутствии необходимой ассоциации: «*крушима тоской*», «*И стон ее жалкий*», «*Горючие слезы катились ручьями*», «*И дикие камни смягчались слезами*» и др. Таким образом, семантическая амплификация в переводе призвана создать адекватный стилистический эффект; такого рода заместительный прием вполне оправдан эстетическими целями перевода.

Стоит в этом ряду упомянуть и хорошо известный «Романс» из первой вставной поэмы в «Лалла Рук» Т. Мура.

Во всех случаях фрагментарного *вокального* перевода отрывок, вычлененный Козловым из поэмы, оказывается по отношению к целому тексту не просто инородным вкраплением, но зеркальной конструкцией,

замкнутой семиотической структурой, потенциальным центром упорядочения, гармонии по отношению к внешнему, неупорядоченному. Такая дихотомическая двойственность в высшей степени свойственна эстетике романтического текста с его поисками ускользающего идеала, с множественностью вариантов трактовки наполняющих эту дихотомию универсалий: «здесь – там», «прошлое – настоящее», «свой текст – чужой текст», «лиризм, мелодизм – эпичность». Таким образом, эти вставные конструкции оказываются функционирующими как центр, средоточие концентрированного лиризма всей лиро-эпической структуры и мелодизма как олицетворения самого понятия выразительности. Поэтому выразительность здесь может (и должна) доминировать над всеми остальными свойствами стихотворного текста, что в полной мере мы видим и в переводах таких отрывков на русский язык.

Употребив термин «*вокальный перевод*» применительно к жанру этой группы трансляций, мы должны оговориться, что существование мелодий у проанализированных выше переводов *мистифицировано*, так как это отрывки из поэм. Поэтому вместо внимания к *форме* в каждом таком переводном произведении сохраняется, а во многих случаях даже многократно усиливается основная *жанрово-эстетическая функция* – особый песенный мелодизм, эмфатическая выразительность, способность восприниматься как текст с первичной мелодической основой. Не будучи полными семантическими эквивалентами оригиналов, не являясь эквивалентными и эквиритмичными (что является одним из основных требований к вокальному переводу в современном переводоведении), такие тексты воспроизводят адекватную эстетическую функцию, привлекая эстетические возможности конструкторов русской жанровой системы.

Принцип вокального перевода оказался универсальным как для трансляций отрывков, так и для переводов малых лирических жанров в исполнении И. И. Козлова. Кроме известного «Романса» из поэмы «Лалла Рук» и стихотворения «Вечерний звон», которое является гениальным образцом вокального перевода не только на уровне передачи адекватной эстетической функции, но и вокальным переводом в современном понимании термина, то есть поется на одну и ту же мелодию, что и английский оригинал, Козлов создал еще четыре перевода из лирики Томаса Мура: «Молодой певец. Ирландская песня из Томаса Мура» (1823), «“Ирландская мелодия” из Т. Мура» (1824), «Ирландская мелодия» (1828) (особого авторского жанрового подзаголовка нет; по-видимому, этот перевод функционировал в творческом сознании русского автора так же, как и предыдущие трансляции из этого цикла).

Явление вокального перевода наблюдается и в трансляции малых жанров: байроновские «Еврейские мелодии», «Португальская песня» и «Стансы» (перевод «Стансов для музыки» – «Stanzas for music»), муровский «Вечерний звон», три перевода из цикла «Ирландские мелодии» и «На погребение английского генерала сира Джона Мура» Вульфа (ставшее русской народной песней), то есть более половины переведенных Козловым малых лирических жанров по определению имеют доминирующее значение музыкальной основы по отношению к тексту.

Точная номинация текста и указание на оригинального автора, несомненно, выражают переводческую интенцию на адекватное воспроизведение источника, но поскольку речь идет о специфическом способе трансляции – переводе *вокальном*, очевидно, что доминантной характеристикой в таком переводе является выразительность, создание особого «музыкального» настроения, адекватного стилистического эффекта, что в полной мере удалось переводчику, несмотря на все вышеперечисленные расхождения с оригиналом.

Итак, если в трансляциях отрывков из поэм прием вокального перевода в основном сводится к созданию адекватного эстетического и стилистического эффекта на русском языке, то в переводах завершенной поэтики И. И. Козлов выступает буквально родоначальником вокального перевода в современном переводоведческом значении термина. Многие его трансляции не только демонстрируют удивительное совпадение эстетических установок иноязычного автора и русского переводчика, но и прекрасно ложатся на ту же мелодию, что и оригинальные тексты, а также содержат специфические заместительные приемы, свидетельствующие о тонком понимании переводчиком задач воссоздания синкретического единства вербального компонента музыкального произведения и его мелодической основы.

-
1. Новикова М. А., Елович Л. А., Лукинова М. Ю., и др. Жанр и перевод // Перевод и интерпретация текста. М., 1988.
 2. Эткинд Е. Г. Метапереводы Пушкина (Андре Шенье в пушкинской поэзии) // *Res traductologica: перевод и сравнительное изучение литератур*. СПб., 2000.
 3. Алексеев М. П. Английская поэзия и русская литература // Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX века) : сборник. М., 1981.
 4. Гиривенко А. Н. Русский поэтический перевод в культурном контексте эпохи романтизма. М., 2000.
 5. Янушкевич А. С. Место послания и песни в жанровых поисках В. А. Жуковского 1808–1814 гг. // Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985.
 6. Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды / Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1978. Т. 3.

Жанровые искания С. П. Шевырева в лирике 1820–1830-х годов

Русская романтическая поэзия 1820-х годов искала новые эстетические принципы и жанровые формы для отражения процесса самопознания личности. Творчество любомудров в этой связи характеризуется сознательным стремлением к созданию «поэзии мысли». Изучению жанрового своеобразия поэзии любомудров посвящены работы М. Аронсона, И. Сергиевского, Л. Я. Гинзбург, Р. Спивак, Е. А. Маймина, И. Е. Усок, А. Э. Еремеева, Г. В. Косякова, О. Бознак и др. Так, М. Аронсон одним из первых в советском литературоведении дал объективную оценку трем ярким представителям этой литературной группы: Д. В. Веневитинову, С. П. Шевыреву и А. С. Хомякову. Он проследил периодизацию их творчества и проанализировал наиболее яркие поэтические произведения каждого из них. Л. Я. Гинзбург выявила своеобразие их поэзии на фоне эстетического контекста эпохи, указав на глубинную связь их мировоззрения с эстетикой и натурфилософией Ф.-В. Шеллинга. В современном литературоведении, в работах А. Э. Еремеева и Г. В. Косякова осмысливается художественное творчество любомудров в единстве с их философскими, эстетическими взглядами. Лирика Шевырева не изучена должным образом, хотя она, несомненно, раскрывает магистральные жанровые искания русского романтизма 1820-х годов.

К середине 1820-х годов в русской эстетике явно обнаруживается неудовлетворенность существовавшими тогда жанровыми формами, поэтическими традициями. Акцентируя значимость самопознания, динамики мысли, любомудры качественно по-новому понимали художественное произведение. Они воспринимали его как универсум, в котором отражена динамика становления микро- и макрокосма. Новое представление о художественном произведении и поэтическом творчестве потребовало от любомудров обновления жанровой и стилистической системы русской поэзии. И. Е. Усок отмечает в этой связи: «В поэзии и прозе идет перегруппировка жанров или их внутренняя перестройка» [6, с. 120]. Трансформации подвергаются различные лирические жанры: элегия, послание,

ода и др. Любомудры в своем творчестве последовательно раскрывали ограниченность элегической школы, ее поэтических штампов.

С. П. Шевырев в своем драматическом стихотворении («разговоре») «Водевиль и Елегия» (1825) высмеивает жанровые каноны романтической элегии. Данное произведение органично вписано в эстетический контекст эпохи, где форма драматического стихотворения служила средством создания лирической ситуации спора вокруг значимой эстетической проблемы. Жанровый подзаголовок подчеркивает доминирующий в произведении стиль комической беседы, позволяющей оттенить эстетическую ограниченность обоих жанров и прояснить авторскую позицию.

В романтической эстетике элегия – это поэтический текст с насыщенным эмоциональным содержанием, раскрывающим внутренний мир лирического субъекта. Данный жанр был адекватной эстетической формой для раскрытия широкой гаммы духовных переживаний: любовного томления, созерцательности, медитативной просветленной грусти в связи с осознанием быстротечности жизни и неотвратимости смерти. В русской романтической поэзии сформировались не только стандартные элегические хронотопы, образы и мотивы, но и ритмо-мелодические принципы, в частности, «элегическая монотонность» и суггестивность [1, с. 72].

Образ *Водевиля* в произведении Шевырева иронически раскрывает отвлеченность поэтических штампов элегии, в которых внешняя «красивость» пытается скрыть отсутствие всякой мысли: «Ах, как она смешна!» [4, с. 142]. Образный ряд печали и траура, соотнесенный с элегией, обращает к эстетической презентации этого жанра в трактате Н. Буало «Поэтическое искусство». Шевырев вводит аллегорический образ *Елегии*, продолжая традиции французской классицистической комедии Ж. Б. Мольера, где высмеивается претенциозная культура. В произведении Шевырева многократно вводятся образы, связанные с жеманством: «притворное жеманство», «плачете притворно», «накладной румянец». Шевырев прибегает к традиционному для комедии и сатиры приему саморазвенчания, вводящему типичные для романтической элегии лирические ситуации и образы: «плачу с радости», «мрачен день», «я грущу», «небесного ищущу», «с грустною душой в туманну даль лечу», «мой голос погребальный». Шевырев пародирует романтическую «неопределенность», экзальтированное самосозерцание и устремленность к горнему миру. Иронически в тексте представлены образы и мотивы, характерные для любовной и кладбищенской элегии. В репликах *Елегии* пародируются частотные для романтической поэзии рифмы («морозы – розы»), ставшие штампами.

Отстаивая необходимость «поэзии мысли» в русской лирике, С. Шевырев, как и его единомышленники, считал, что любое произведение должно обладать не только глубоким внутренним смыслом, но и раскрывать движение нравственного самосознания автора. Русский романтик подчеркивал значимость не только сближения искусства и философии, но и творчества с жизнью, продолжая эстетическую программу В. А. Жуковского. Образ *Водевиля* высмеивает литературные альманахи эпохи романтизма, в которых элегия была «журнальной царицей»:

Стихами нежными журналы наводняйте, –
Пусть мыслей нет, да больше звучных слов... [4, с. 147]

Элегия, понимая объективность критических замечаний *Водевиля*, стремится заключить с ним договор и в финале раскрывает секреты своего поэтического ремесла:

Бедняжка просит вдохновенья
Воспеть собачки смерть – скончалась эта тварь... [Там же]

Эстетическая позиция Шевырева в неприятии поэтических штампов «унылой элегии» близка эстетическим взглядам А. С. Пушкина («Соловей и кукушка», 1825). Пушкин видел в «унылой элегии» эстетическую форму проявления байронического эгоцентризма. Шевырев развивает аргументы, направленные против «унылой элегии» в статье В. К. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824).

Отвергая отвлеченные образные модели «унылой элегии», любомудры шли разными путями модернизации этого жанра. Л. Я. Гинзбург раскрывает особенности элегического дискурса любомудров на примере поэзии Веневитинова: «Поэзия Веневитинова представляет собой теоретически интересный образец неувязки между новыми замыслами и инерцией стиля...» [2, с. 59]. Инерция элегического стиля и сопротивление материала проявлялись и в поэзии Шевырева 1820-х годов.

Лирический текст Шевырева «Сила духа» (1825) вполне традиционен для поэтической школы «гармонической точности»:

Мечта исчезла – дух уныл,
Блуждаю мыслию неясной... [4, с. 139].

Сюжетообразующую роль в данном произведении играет лейтмотивное противопоставление «души свободной» и «праха», раскрывающее романтическую концепцию двоемирия. Лирический контекст созвучен гносеологии и онтологии Ф.-В. Шеллинга, который диалектически осмыслил

природу человека: «В человеке содержится вся мощь темного начала и в нем же – вся сила света...» [7, с. 112]. Познание в произведении Шевырева также соотносено со светом, духовной активностью: «свет дивный», «луч чистый, неземной», «огнь в душе таится». Идеалистическая гносеология Шевырева корреспондирует и к философии Платона. Поэт раскрывает динамику духовной жизни человека, в которой мгновения приобщения к Абсолюту сменяются периодами статики. Причиной внутренней дисгармонии Шевырев, как и Веневитинов, считает страстность.

Образную пластичность тексту придает развернутая метафора, основанная на сближении образов орла и мысли. Обращение к условному собеседнику придает метафоре еще большую зримость. Образ орла в данном лирическом контексте вполне естественен, так как орел в индоевропейской мифологии – «владыка небес» [5, с. 228]. В псалмах орел – это символ божественной мудрости, духовного воспарения: «Насыщает благами желание твое, обновляется, подобно орлу, юность твоя» [Пс. 102: 5]. Позднее в поэзии Шевырева с «орлим оком» соотносится творческая мысль художника: «Послание к А. С. Пушкину» (1830), «На смерть поэта» (1841). Образ орла в «Силе духа», включенный в ряд старославянизмов («омрачился», «младый», «хладает»), оформляет одический образный контекст. Одическую патетику создает поэтический синтаксис (риторическое вопрошание и восклицание). Особенностью данного лирического произведения является прямое введение абстрактных философских понятий: Истина, Добродетель, Красота. Эти ценностные понятия, раскрывающие представления об этико-эстетическом идеале, проясняют авторскую эстетическую программу. В финальном стихе возникает аллегорический образ «храма вечной Красоты», воплощающий идею целостного и абсолютного идеала. В этом «философском стихотворении», как мы видим, органично соединяются жанровые черты элегии и оды.

В аллегорической элегии Шевырева «Две чаши» (1826) схожий мотивный комплекс развивается в лирическом контексте, органичном для традиций французской «легкой поэзии». Образно данная элегия Шевырева близка таким лирическим произведениям Веневитинова, как «Веточка» и «Крылья жизни». Аллегоризм становится ведущей чертой таких произведений Шевырева, как «Четыре новоселья», «Домик сердца», «Лилия и роза». Все аллегории у поэтов-любомудров строятся по конкретному плану. Аллегоризм, проявленный в названии, позволяет воплотить философское раздумье в пластичном образном контексте. А. Э. Еремеев, раскрывая особенности аллегорического стиля любомудров, указывает, что благодаря ему возникает «параллелизм сюжетного развертывания и смыслового

движения» [3, с. 68]. Обращение к друзьям в лирическом зачине аллегорической элегии Шевырева сближает данный текст с дружескими посланиями любомудров, которые излагали в образной форме их эстетическую программу и были проникнуты дидактизмом. Строфическое и композиционное деление текста на три части, характерное для любомудров, подчеркивает образную диалектику: онтологические, гносеологические контрасты и стремление к синтезу. Образ чаши становится в этой элегии многомерным, так как он соотносится с жизнью, человеческой судьбой и внутренним миром человека. Чаша является собирательным образом, выражающим соединение в человеке физической телесности и духовной жизни, комплекс знаний о мире и переживаний. Аллегорическое сближение человека и сосуда архаично и представлено в текстах Священного писания. В христианстве чаша – это символ Христа и его спасительной жертвы: «И, взяв чашу и благодарив, подал им...» [Мтф. 26: 28].

Элегия проникнута верой в гармоничность жизни. Во второй строфе утверждается гармоничное соединение во внутреннем мире человека земной чувственности и томления по вечности. В третьей строфе проявлены и экспрессия, и философское обобщение, раскрывающие романтическую проблему двоемирия. Акустически поэт передает внутреннее смятение человека: «жажда», «жжет», «ожило». «Томящее желанье» усиливает устремление души к «родине небесной».

Итак, жанр элегии в лирике Шевырева 1820-х годов, во-первых, проясняет достижения поэтической школы «гармонической точности», во-вторых, включает в свою орбиту поэтические черты таких жанров, как ода, послание и лирический монолог, в-третьих, раскрывает тяготение к аллегорическому способу развития поэтической мысли. В дальнейшем для Шевырева-поэта приобретет значимость традиция духовной оды: одический, библейский поэтические контексты станут раскрывать религиозные, эстетические, историсофские взгляды художника.

1. Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994.

2. Гинзбург Л. Я. О лирике. М.; Л., 1974.

3. Еремеев А. Э. И. В. Киреевский. Омск, 1996.

4. Поэты 1820–1830-х годов: В 2 т. / под общ. ред. Л. Я. Гинзбург. Л., 1972. Т. 2.

5. Славянская мифология : энцикл. словарь. М., 1995.

6. Усок И. Е. Философская поэзия любомудров // К истории русского романтизма. М., 1973.

7. Шеллинг Ф.-В. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах / Шеллинг Ф.-В. Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 2.

Раздел 3

Жанровое самосознание русской прозы XIX века

А. А. Алексеев
г. Шадринск

Значение Свято-Введенской Оптиной пустыни для русской классической литературы XIX века

Свято-Введенская Оптина пустынь – мужской монастырь под городом Козельском, который посетили многие представители русской культуры и литературы XIX века – сегодня в научной литературе упоминается нередко. Однако многое в этом феномене современному человеку непонятно.

Кто же из знаменитых русских писателей и литераторов XIX – начала XX веков посетил благословенную Оптину, как ее называли современники? Ф. М. Достоевский, граф Л. Н. Толстой, В. А. Жуковский, Н. В. Гоголь, граф А. К. Толстой, русские славянофилы и сочувствующие им литераторы: братья Киреевские и Аксаковы, А. С. Хомяков, М. П. Погодин, С. П. Шевырев, А. И. Кошелев, граф А. П. Толстой (близкий приятель Н. В. Гоголя, обер-прокурор Святейшего Синода), Т. И. Филиппов, Н. Н. Страхов; И. С. Тургенев, Т. Н. Грановский, В. С. Соловьев, А. П. Апухтин, великий князь Константин Константинович (поэт К. Р.), В. И. Аскоченский, М. М. Пришвин, В. В. Розанов, по некоторым сведениям, А. Ахматова. Кроме того, обитель посещали видные православные духовные писатели: святитель Филарет (Дроздов), Митрополит Московский и Коломенский, святитель Игнатий (Брянчанинов), епископ Ставро-

польский, писатели и публицисты Евг. Поселянин и С. Нилус (последние имели в ней духовников, как и семья И. В. Киреевского). Из писателей XIX века, получивших мировое признание, в этом списке нет разве что А. С. Пушкина, А. П. Чехова, Ф. И. Тютчева, И. А. Гончарова, Н. С. Лескова, М. Е. Салтыкова (Н. Щедрина).

В 1978 году В. Кожин обратил внимание на интересную закономерность: «Посмотрите на карту Европейской России и найдите на ней какую-либо точку в трехстах пятидесяти километрах к югу от Москвы. Ну, скажем, селение Богодухово на реке Неручь (приток Зуши, впадающей в свою очередь, в Оку). Если взять его в качестве центра некоего круга с радиусом 150–200 километров, окажется, что эта совсем малая часть нашей страны (всего каких-нибудь три процента площади Европейской России!) породила поистине великую плеяду художников слова – Тютчев, Кольцов, А. К. Толстой, Тургенев, Полонский, Фет, Никитин, Лев Толстой, Лесков, Бунин, Есенин...» [1].

В. Н. Криволапов отмечает, что эта же территория, только немного большего диаметра, прославилась также и разместившимися на ней и освящавшими ее «старческими» монастырями, высший образец которого как раз и представляла популярная среди значительной части представителей русской культуры второй и третьей третей XIX столетия Оптина пустынь [2]. Развивая эту идею, заявим, что аскетическое духовное «делание» русских монахов и старцев (их праведная жизнь по заповедям, молитвы, борьба с духовным злом как внутри себя, так и извне, духовно-нравственная помощь ближнему и т. п.) создавало то напряженное чистое духовное поле, в котором как раз и смогли осуществиться творческие способности («таланты» в евангельском смысле этого слова, то есть «дары божии») лучших представителей русской классической литературы XIX века.

Что такое русское старчество? В монастырях старчество известно с первых веков их существования. Старчество – это наставничество опытных монахов над недавно пришедшими новоначальными. Старцы передавали им суть монашеской жизни – искусство обожения. Как писал еще Дионисий Ареопagit, «...спасение не иначе может быть совершенно, как через обожение спасаемых. Обожение же есть уподобление по мере возможности Богу и единение с Ним» [3] (спасение – вхождение в Царство Небесное). Обожение опиралось на определенную педагогическую технологию: обязательное открытие на исповеди новоначальным своих мыслей и покаяние в греховных помыслах и грехах, а также полное послушание воле старца (отказ от своей воли). Старец брал всю от-

ветственность за послушника (так теперь звали новоначального монаха) на себя. В случае духовной ошибки старца Богом наказывался он, а не послушник. В результате духовное становление новоначального монаха происходило очень быстро.

Начиная с оптинского старца Леонида (Льва), оптинские старцы начали применять эту технику не только к монахам, но и к посещавшим обитель мирянам. Очевидно, посещавшие их миряне (верующие, живущие обычной светской, «мирской» жизнью, не являющиеся монахами) обычно обладали послушанием, то есть не нарушали данных им указаний, исполняя их. Кроме того, все миряне исповедовались, говели и причащались, проводя в обители хотя бы пару дней. Старцы молились за каждого из них. Как следствие нормализации духовно-нравственной жизни этих людей, происходило успешное разрешение тяжелых житейских обстоятельств, исцеление заболеваний, получение ответов на казавшиеся неразрешимыми сложные вопросы паломников. Перенос педагогики монашеского старчества на мирян и получил название «русское старчество» [4].

Именно в Оптиной пустыни произошло духовно-философское самоопределение одного из основателей русского славянофильства И. В. Киреевского, именно тут Н. В. Гоголь нашел ответы на духовные вопросы, которые оказались не в состоянии разрешить европейские католические монахи, обладавшие светской образованностью и сведущие в вопросах культуры, именно здесь нашел духовное утешение Ф. М. Достоевский, перенесший положительный заряд, вынесенный им из посещения обители, в свой итоговый роман «Братья Карамазовы».

Какое же место занимает Оптина пустынь в истории русских литературы и культуры?

Без Оптиной пустыни И. В. Киреевский не сформулировал бы тех положений славянофильства, которые принадлежат именно ему. Русское славянофильство, многие представители которого посетили обитель, вообще трудно представимо без учета воздействия этого монастыря. Как было убедительно показано в 1990-х годах М. М. Дунаевым, русское славянофильство (в отличие от русофильства) стоит на фундаменте православия [5]. И хотя в юности будущие славянофилы активно изучали европейскую, в том числе и немецкую философию, но найти незыблемые философские основания для своей позиции им удалось лишь утвердившись на православии. Именно православная система ценностей, ее аксиология положена в основу славянофильства. Для истории культуры и литературы XIX–XX веков значение существования славянофильства,

а следовательно, и значение Оптиной пустыни колоссально. Например, именно через славянофилов и таких писателей, как Гоголь и Достоевский, приходит в русскую классическую литературу идея «монастыря в миру», или «русского инока». Суть ее в следующем. В нашу преимущественно «разлагающуюся» эпоху праведники, те, кто сумел научиться жить подобно Иисусу Христу (обжиться), должны находиться не в монастырях, а в миру, где они будут служить образцом и путеводителем к жизни, достойной человека, среди многочисленных сегодня примеров жизни скотской и почти дьявольской. Но, как отмечает С. С. Хоружий, это идея, давно зародившаяся в русских монастырях и пришедшая оттуда.

С Оптиной пустыней духовно связаны писатели, прямо ориентировавшиеся на христианскую аксиологию в искусстве – поздний Гоголь, Достоевский периода «Братьев Карамазовых», Л. Н. Толстой периода «Войны и мира» и «Анны Карениной». Достоевский дал даже художественный образ старца – старца Зосимы, прототипом которого был знаменитый Амвросий Оптинский. Это прямое влияние обители на литературу. На самом деле воздействие ее было намного тоньше, не столь прямолинейно – через беседу посетителей со святыми, молитву, причащение, через долговременные по действию советы.

Русское старчество, возникшее в обители, было замечено. В начале XX века в России было уже более ста монастырей, практиковавших его. И хотя крупнейшие фигуры духовного реализма XX века – И. С. Шмелев и Б. Зайцев – не вспоминают о посещении Оптиной, но зато они описывают другие старческие обители, посещавшиеся ими в России. Та линия литературы, которую сейчас называют термином «духовный реализм» (Гоголь, Достоевский, Л. Н. Толстой 1865–1878 годов, И. С. Шмелев, Б. Зайцев), как видим, тоже зависима от оптинских традиций.

В 1990-е годы произошло восстановление обители из руин. И не только физическое. После гибели одного из убитых сатанистом в 1993 году монахов – иеромонаха Василия (Рослякова) остался его дневник, содержащий, в частности, религиозно-философские конспекты и заметки, позволяющие по-новому взглянуть на некоторые проблемы искусства [6, с. 300–301, 304–305, 318, 319]. Кроме того, недавно было издано духовное наследие преподобного Варсонофия Оптинского. Его духовно-нравственная характеристика представителей классической литературы XIX века представляет немалый интерес для всех интересующихся ими [7]. В 2005 году появилась статья о значении изданных в середине XIX века И. В. Киреевским под руководством преподобного Макария Оптинского и при поддержке и помощи ряда известных литераторов, вклю-

чая Н. В. Гоголя, шестнадцати книг из святоотеческого наследия. Мысль статьи следующая. В условиях надвигающегося глобального кризиса человечества необходимо формирование в России аскетически ориентированной национальной элиты, потому что все народы, не способные к самоограничению, будут вымирать. И православная аскетика, к которой относятся упомянутые шестнадцать книг, станет нашей насущнейшей потребностью [8]. Духовный и религиозно-философский потенциал Свято-Введенской Оптиной пустыни, судя по всему, еще не исчерпан.

-
1. *Кожин В. В.* Страна поэта // Наш современник. М., 1978. № 12.
 2. *Криволапов В. Н.* Оптина пустынь: ее герои и тысячелетние традиции // Прометей : ист.-биографич. альм. Сер. «Жизнь замечательных людей». Т. 16: Тысячелетие русской книжности / сост. Е. Бондарева. М., 1990.
 3. *Ареопагит, св. Дионисий.* О церковной иерархии // Писания Святых отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения: В 3 т. СПб., 1855. Т. 1.
 4. См. подробнее: *Хорунжий С. С.* Духовные основы русского старчества // Феномен русского старчества: Примеры из духовной практики старцев. М., 2006.
 5. *Дунаев М. М.* Православие и русская литература: В 6 ч. М., 1996. Ч. 2. Гл. 7.
 6. *Павлова Н.* Пасха красная: О трех Оптинских новомучениках, убиенных на Пасху 1993 года. М., 2007.
 7. *Преп. Варсонофий Оптинский.* Беседы. Келейные записки. Духовные стихотворения. Воспоминания. Письма: «Венок на могилу багюшки». Козельск, 2005. (См.: Беседы).
 8. *Пичугин В.* Великий проект, или Технология выживания России в XXI веке // Наблюдения. 2005. № 4/5.

Ю. Г. Бабичева
г. Бийск

Рецепция жанровых установок творчества И. А. Гончарова в современном литературоведении

В свете повышенного внимания в современной научной среде к «диалогу культур» вновь актуализируется проблема жанра как повторяющегося во всех мировых литературах идейно-композиционного единства. В ситуации изменившихся культурно-исторических условий и мировоз-

зренческих установок она может быть рассмотрена в ракурсе жанровой модификации, когда традиционные формы, часто коррелируя между собой, обогащаются новыми элементами, значительно расширяя свои возможности.

Достаточно репрезентативным в этом отношении, на наш взгляд, является творческое наследие известного русского романиста XIX века И. А. Гончарова, внимание к которому явно обострилось в последние десятилетия XX века. Отметим, что во многом оно сосредоточено в области изучения особенностей его поэтики, художественного метода, носящего, по замечанию многих отечественных и зарубежных критиков и литературоведов, черты явного экспериментаторства на уровне формы, в том числе жанра. Классическую романную структуру Гончаров подвергает существенному видоизменению. В наши задачи не будет входить анализ отражения установок и принципов романа «об истории надежд и разочарований молодого человека» (М. Б. Храпченко об «Обыкновенной истории»), «социально-семейного» романа (он же об «Обрыве»), романа «бытового психологического с любовной интригой» (У. Фохт), «“персонального” романа испытания» (В. А. Недзвецкий о романах Гончарова), к каждому из которых разные исследователи относят четыре известных творения реалиста. Принимая во внимание саму концепцию жизни Гончарова, базирующуюся на тезисе о постепенном взрослении человека, эволюционном развитии истории в целом и отдельной личности в частности, мы ограничимся характеристикой его тетралогии в рамках жанра романа-воспитания.

Отметим, что данный вопрос освещен в одной из последних монографий известного гончарововеда Е. А. Краснощековой «Иван Александрович Гончаров. Мир творчества» (1997). Мы же позволим себе внести некоторые коррективы и несколько расширить заявленную исследователем линию жанровой рецепции, опираясь на работы и других литературоведов, выполненные в том же ключе. В связи с требованием современной науки о литературе рассматривать художественное произведение в широком культурном контексте, Е. Краснощекова пытается проанализировать роман Гончарова, вписав его в рамки различных художественных течений. Таким образом, в восприятии исследователя на первый план выходят широкие литературоведческие категории – метод и жанр, представляющие наибольший интерес и, добавим, дискуссионные в отношении творческого наследия Гончарова. Автор монографии полагает, что принципиальное значение для понимания существа романов Гончарова, в частности, «Обыкновенной истории» имеет определение жанра произ-

ведения. Прежде всего, стоит отметить, что Е. Краснощекова манифестирует писательскую самобытность Гончарова, не проходя, однако, мимо критических установок его современников по поводу творческой преемственности автора «Обломова», но и не отрицая воздействия на эволюцию писателя «его собственных художественных предпочтений» [1]. Самобытность, в частности, проявилась в новаторстве жанровой формы гончаровского романа. В первом крупном творении художника, по мнению исследователя, дали о себе знать традиции эпохи Просвещения. Отметим, что еще американский славист Мильтон Эре (Milton Erhe) находил в «Обыкновенной истории» «жанровые приметы поучительной комедии нравов и положений» с ее «абстрактностью, навязчивой симметричностью, осудительным взглядом на главный характер и концентрацией на единственной комической ситуации, которая упорно движется к заключительному разрешению» [Там же]. В интерпретации Эре Александр Адуев предстает как «более положение, из которого комедия исходит, чем характер, построенный на потенциальной психологической сложности». Подобная рецепция, на наш взгляд, достаточно субъективна и, по сути, является неверной констатацией отсутствия психологизма Гончарова. Более аргументированной позицией представляется мнение другого американского исследователя Всеволода Сечкарева о том, что Адуев-младший «подлинно романский герой», чье духовное развитие находится в центре внимания автора [Там же]. Е. Краснощекова, пытаясь обосновать свою жанровую концепцию творческого наследия русского реалиста, делает небольшой экскурс в советское литературоведение в отношении рецепции жанра первого романа Гончарова, который позиционировался прежде всего как социальный или социально-бытовой, изредка социально-философский. Современные гончароведы отходят, как показывает Краснощекова, от подобных определений, но с большой долей осторожности: определяя в целом роман как общественно-психологический, они присуждают, и небезосновательно, ему черты философского, просветительского романа, романа-воспитания, ориентируясь на основную линию произведения – перевоспитание главного героя [2]. Сама Краснощекова согласна с трактовкой «Обыкновенной истории» как романа-воспитания, но не в чистом виде, принимая во внимание сложность его разновидностей, охарактеризованных еще М. Бахтиным. В этом отношении, автор рассматриваемой монографии опровергает точку зрения англоязычного слависта Гали Димент, которая находит в первом романе Гончарова элементы сразу двух вариантов «романа становления» (в градации Бахтина): «романа воспитания» и «романа биографического», именуя его

«автобиографическим романом сосуществующего сознания», когда Гончаров использовал раздвоение своего «я» в конструировании образов, с одной стороны, Александра Адуева, с другой – его дяди, чтобы решить, по мнению англоязычного слависта, ряд задач персональных (обнаружение «внутренней автобиографии» и сокрытие «внешней») и чисто художественных (высмеивание веры в то, что последовательность событий в романе воспитания имеет что-то общее с человеческим прогрессом) [3, с. 59, 60]. Особую критику со стороны Краснощековой, стоящей на позиции того, что автор, веря в прогресс, «писал историю, повторяющуюся во все времена и на всех континентах, историю нелегкого взросления человека...», получает утверждение Димент о том, что Гончаров придал своему первому роману лишь видимость «обыкновенной истории» и выразил глубокий скептицизм по поводу убедительности общепризнанного мифа о прогрессе в развитии человека. Более того, отметим, что многие современные исследователи идут еще дальше в развитии и уточнении этой мысли, видя в произведении Гончарова пародию на все тот же роман-воспитание, и, таким образом, приближая его поэтику к постмодернистскому искусству с его явной пародийно-иронической направленностью.

В романе «Обыкновенная история» перед читателем, как полагает Краснощекова, предстает проблема возраста души. В интерпретации исследователя, образы Александра Адуева и его дяди находятся не просто в антитетичных отношениях, как, заметим, считала традиционная критика, но в значительной мере являются разными возрастными ипостасями одного характера, то есть, иными словами, представляют собой антиномии. Краснощекова, важно заметить, была не первым гончароведом, который обратил на это пристальное внимание. Еще В. Ф. Перверзев в начале прошлого столетия проводил подобную мысль. Однако современный исследователь более детально и концептуально подходит к этой проблеме. Во «Фрегате “Паллада”» внешне явное противопоставление цивилизованного Запада и восточной неразвитости переходит в сопоставление их развития с взрослением личности. Согласно идее Краснощековой, неразвитость Востока отождествляется с юностью, с еще не реализованным потенциалом. В «Обрыве» Борис Райский и Марк Волохов в рецепции исследователя предстают как единый тип, как некие двойники при всей их видимой противоположности. «Судьба Райского – это метание от одного миража к другому...», «...нигилизм Волохова – тоже своего рода мираж, призванный разрядить бунтарскую энергию обиженного на мир человека» [1]. Ту же линию воспитания гончаровед прослеживает

и в романе «Обломов», считая, что в характере главного героя «норма исказилась: не изжив до конца молодости, но и не достигнув полного взросления (совершеннолетия)» [Там же]. Нам же думается, что идейное содержание образа Ильи Ильича гораздо сложнее, поскольку характер героя содержит в себе изначально противоположные начала (и это автор наглядно продемонстрировал в «Сне Обломова»), не сводясь лишь к заявленной Краснощековой инфантильности (эмоциональной незрелости). Отсюда невозможно однозначно сказать, изображает ли автор перед нами, например, в первой главе лень или же нежелание погружаться в мелочную петербургскую жизнь. Оставаясь верной той же интерпретационной линии, которая обозначилась в отношении жанровой природы первого романа И. А. Гончарова, Е. А. Краснощекова настойчиво акцентирует внимание и на жанре «Обломова» как романе-воспитании, связывая его с традициями просветительского романа XVIII века (отражение мотива пути-дороги, противоборства инерции и движения вперед). Подобной трактовки придерживается и В. И. Мельник, отмечая явную корреляцию «Сна Обломова» с педагогическими воззрениями французского просветителя Ж.-Ж. Руссо, отраженными в его книге «Эмиль, или О воспитании». Однако заметим, что рецепция Краснощековой в этом отношении представляется более глубокой, идущей по пути конституирования смысла. Манифестируя неоднозначность отношений Гончарова и руссоизма, исследователь видит в «Сне» пародию на «Эмиля», своеобразный «Анти-Эмиль», преследующий цель показать то, как не надо воспитывать. И, как нам думается, в свете повышенного внимания современных гончароведов к проблеме экспериментаторства русского классика данная трактовка вполне обоснована. В попытке трансляции воспитательных воззрений в идейно-художественный мир «Обломова» Краснощекова порой несколько однозначно, с необоснованным привнесением «западного взгляда» смотрит, например, на то, что в «истории Штольца высказывается гончаровский идеал воспитания человека, и он во многом несет на себе функцию героя-резонера классицистской литературы» [1].

В последние двадцать лет в гончароведении, в частности, в периодической печати оживился интерес к роману «Фрегат “Паллада”» (статьи С. Н. Гуськова [4], А. Дановского [5]). Основные линии рецепции этого произведения касаются, во-первых, включения книги очерков в систему трех известных романов писателя. К примеру, упомянутый С. Н. Гуськов отмечает сходство системы персонажей «Фрегата “Паллады”» с его романами, наличие в последних автоцитат из книги путешествий [4]. Во-вто-

рых, что представляет особый интерес для нас, они касаются жанрового определения. Напомним, что уже при жизни Гончарова книгу воспринимали как «географическое сочинение», а критики и историки литературы часто возвращались к ней, чтобы воспользоваться как «исключительно биографическим материалом» [1]. Вместе с тем, ряд исследователей (Дружинин, Писарев) еще в XIX веке стали говорить о ней не как об описании путешествия, а как о чисто литературном произведении [Там же]. Эту линию активно продолжает и современное гончароведение. Так, Е. А. Краснощекова ставит акцент на художественных аспектах произведения, в частности, мастерстве Гончарова в изображении портретных характеристик, которые, по ее верному замечанию, «богаты деталями и нацелены на глубокие психологические обобщения» [Там же]. Художественность произведения опосредуется и образом самого повествователя, близкого именно романному типу героя с его сложностью и многоаспектностью восприятия. Естественное перемежение сугубо художественных эпизодов с фактическим изложением информации безоценочного плана позволяет, на наш взгляд, запустить механизм актуализации смысла читателем, способным, натолкнувшись в тексте на какое-либо упоминание об определенной ситуации, «пробудить спящие в произведении элементы к жизни» (Р. Ингарден). Е. Краснощекова анализирует «Фрегат “Паллада”» в сопоставлении с книгой Н. Карамзина, отмечая, таким образом, отражение в ней традиций жанра литературного путешествия. Причину обращения к этому жанру Гончарова исследователь усматривает во взгляде на путешествие как средство воспитания. Напомним: на воспитательном моменте произведений Гончарова ставила акцент еще критика XIX века (Д. И. Писарев), а также сама Краснощекова, проводя параллели с различными модификациями жанра романа воспитания, о чем говорилось выше.

В заключение скажем несколько слов о последнем романе Ивана Гончарова, в котором многие критики также усматривали приверженность автора мысли о воспитании как решающем факторе становления и совершенствования личности. Как писала Е. Краснощекова, Гончарова действительно интересует проявление «закона взросления» на разных этапах роста человека, однако с позиции конкретного жанра довольно цельна только лишь первая часть «Обрыва», которую можно считать романом воспитания.

Таким образом, лейтмотивом всего романного творчества Гончарова Е. А. Краснощекова определила «преодоление на путях Цивилизации» русским народом, отраженным в лице главных героев романиста, сво-

их «племенных черт». Не случайно, как убедительно показал исследователь, русский писатель проявлял столь пристальный интерес к идеям Просвещения XVIII века и творчеству Гёте, Шиллера, Руссо, Карамзина и, разумеется, тяготение к наиболее абстрактным категориям: Человеку, Прогрессу, Цивилизации и т. п. с целью воспитать, «дотянуть» их до разумного совершенства. Это во многом и определило, как обстоятельно, на наш взгляд, показала Е. А. Краснощекова, жанровые установки творчества великого русского романиста XIX века, позволяющие, по мнению литературоведа, достаточно аргументированно объяснить одновременное присутствие в прозе Гончарова и преходящего, и вневременного, по сей день делающее его творчество актуальным.

-
-
1. *Краснощекова Е. А.* Иван Александрович Гончаров: Мир творчества. URL: http://www.goncharov.spb.ru/kras_mir_v
 2. *Глухов В. И.* О литературных истоках «Обыкновенной истории» // Материалы междунар. конф., посв. 180-летию со дня рожд. Гончарова. Ульяновск, 1994.
 3. *Diment G.* The Autobiographical Novel of Co-Consciousness: Goncharov, Woolf and Joyce. Gainesville, 1994.
 4. *Гуськов С. Н.* Любимое дитя Гончарова: Книга очерков «Фрегат “Паллада”» // Лит. в школе. 2003. № 5.
 5. *Дановский А.* Фрегат «Паллада» И. А. Гончарова – очерковая эпопея путешествия // Лит. учеба. 2004. № 5.

Е. Ф. Биккель
г. Пфорцхайм (Германия)

**«Кому ж из нас под старость день лица
торжествовать придется одному?»:
баден-баденская хроника
последних дней А. М. Горчакова**

Великий канцлер дел сердечных,
О дипломатии уж я не говорю
П. А. Вяземский

Светлейший князь Александр Михайлович Горчаков (1798–1883) – последний из лицеистов, которому однокашники пророчили блестящую карьеру, выбрал дипломатическое поприще.

В 1822 году Горчаков начинает секретарем посольства в Лондоне, затем следуют Рим, Берлин, Флоренция, Вена. Конфликт с Нессельроде заканчивается в 1833 году отставкой Горчакова (в 40 лет!) с чином титулярного советника. 1838 год – женитьба на Марии Александровне Урусовой, вдове Мусина-Пушкина. У нее уже было два ребенка от первого брака, в 1839 и 1841 годах рождаются сыновья Михаил и Константин. В 1841 году Горчаков снова принят на службу и сразу аккредитован в качестве полномочного посланника русского царя при дворе Вюртемберг (Штутгарт) и герцогстве Баден (Карлсруэ). В 1854 году он уезжает послом в Вену, два года спустя Александр II назначает его министром иностранных дел. В 1866 году в 68 лет Горчаков стал канцлером русского правительства, а в 1871 получил титул «светлейший».

В 1880 году, когда был открыт памятник Пушкину в Москве, их осталось двое из лицеистов первого выпуска: был жив еще Сергей Комовский. Горчаков не смог приехать на торжества. Он был болен и ограничился тем, что дал дома интервью корреспондентам и пушкинистам. 82-летний Александр Горчаков совсем отошел от дел, был обижен, чувствовал, что постарел. Он замечает: «Тысячу раз прав был наш стихотворец, покойный князь Петр Андреевич Вяземский: “Жизнь наша в старости – изношенный халат: и совестно носить его, и жаль оставить”». Берлинский конгресс 1878 года стал последним разочарованием

Горчакова: царь Александр II назначил графа Шувалова в руководство российской делегации, что лишило Горчакова единоличных полномочий. С тех пор он почти не принимал участия в делах, хотя сохранял почетный титул государственного канцлера. Министром он перестал быть номинально лишь с 1882 года. Горчаков решил оставить Берлин и поселиться в Баден-Бадене навсегда.

Он узнал и полюбил городок на берегу реки Ооз еще в 1840–1850-е годы, годы взлета его карьеры. В те времена, будучи посланником России при дворе Вюртемберг, он удачно провел деликатные переговоры, приведшие в 1850 году к брачному союзу дочери императора Николая I, Ольги, и наследника престола, а позднее короля Вюртемберга, Карла. Тем самым было исполнено одно из настойчивых желаний Николая I брачным союзом подкрепить союз политический в борьбе за влияние в Европе. На протяжении почти сорока лет Горчаков имел постоянные апартаменты в гостинице «Европейский двор». В 1852 году он снял для семьи виллу Блиттерсдорф. Но идиллия была недолгой. Здесь же год спустя его супруга скончалась. Вдовец с четырьмя детьми снова перебрался в гостиничные номера.

Князь уже много лет страдал подагрой, мог с трудом передвигаться, даже для поездки на короткое расстояние ему вызывали экипаж. Во время Берлинского конгресса его вносили на совещания на носилках. Врачи отсоветовали ему ехать в Ниццу: тамошний климат был не совсем подходящий, и баден-баденские термальные воды стали для него настоящим спасением.

Надо отметить, что в XIX веке Баден-Баден считался летней столицей Европы. Ежегодно с мая по сентябрь здесь официально и инкогнито проживали, лечились и развлекались коронованные особы английского, русского, прусского, датского, вюртембергского, французского и других дворов. Лечащим врачом Горчакова был доктор Пауль Шлип, не кто иной, как придворный врач прусской императрицы Августы, которая, кстати, почти безвыездно жила в Баден-Бадене.

Горчаков переезжает в Баден-Баден не один, а в сопровождении девицы Каролины Браун, которая в газетной хронике фигурирует как «си-делка» князя. Настоящее ее имя – Фредерика Каролина Шарлотта Шаллок, родилась в 1848 году в городе Шецин. Русский князь и юная особа, пятьюдесятью годами моложе его, познакомились в жокейском клубе в Берлине в середине 1860-х годов, где она работала продавщицей цветов. С тех пор «Лина» сопровождает Горчакова во всех поездках, за исключением России.

В 1880 году Александр Горчаков дал ей деньги, чтобы она приобрела на свое имя виллу на Людвиг-Вильгельмштрассе (сегодня дом № 12), расположенную неподалеку от протестантской церкви. Это здание внесено в реестры под названием «Вилла розес», но в народе получило имя «Золотая вилла», так там было много позолоченной мебели.

Состарившийся канцлер, об руку с юной дамой прогуливающийся по парку перед курхаузом, – довольно типичная для Баден-Бадена картина, которая вряд ли кого могла удивить. Удивительны, более того – скандальны, были новости, которыми делилась сиделка князя: якобы скоро она станет княгиней Горчаковой, так как князь пообещал на ней жениться.

Но 11 марта 1883 года Александр Михайлович Горчаков скоропостижно скончался. Ему было 85 лет. Здесь-то и начинаются разночтения.

«Badische Landeszeitung» 11 марта 1883 года печатает известие о смерти Горчакова: «Князь Горчаков так часто вводил в заблуждение все власти этого мира, что во время подготовки новостей о его болезни вполне возможно было ожидать, что на этот раз ему удастся обмануть смерть. Но она оказалась сильнее. Смерть наступила в 4 часа 10 минут в гостиной “Европейский двор”».

«Badeblatt» 12 марта 1883 года сообщает о смерти известного горожанина: «Сегодня в 4 часа скоропостижно скончался князь Александр Горчаков. Оба его сына, светлейшие князья Михаил и Константин, находились у его одра». «Badener Wochenblatt» от 13 марта 1883 года: «После короткой и непродолжительной болезни светлейший князь Александр Горчаков скоропостижно скончался сегодня около 4 часов утра. Оба его сына находились при нем». «Badische Landesblatt» от 17 марта 1883 года: «Князь Горчаков скончался 11 марта на вилле своей сиделки Лины Браун».

На самом деле Горчаков скончался 11 марта на вилле Розес «в три часа и три четверти до обеда» (т. е. рано утром в 3 часа 45 минут), на руках своего камердинера Карла Моранваля, о чем со слов слуги была сделана запись в книге регистрации умерших в городской мэрии за подписью мэра города Альберта Геннера.

К умершему был приглашен придворный врач императрицы Августы, Пауль Шлип, который отказался зафиксировать естественную смерть. Что его остановило – неизвестно. Смерть Горчакова установил врач Карл Моргенталер (кстати, он же свидетельствовал смерть княгини Вяземской в 1886 году).

В «Badische Landesblatt» от 20 марта 1883 года Михаил и Константин Горчаковы поместили благодарность за соблезнования в связи со

смертью отца. На этой же странице благодарность мэра города Геннера князьям Михаилу и Константину Горчаковым за щедрое пожертвование, 1 000 марок, в пользу бедных города Баден-Бадена.

Местные власти заинтересовались причиной смерти Горчакова не из-за разногласий в определении места кончины, а из-за массивных слухов о том, что «жизнерадостный русский» был отравлен. В день перед смертью Александр Горчаков был приглашен в апартаменты гостиницы «Европейский двор» к сыну Михаилу на чай. Михаил Горчаков, посол России при испанском дворе, как и его брат Константин, в это время находился в Баден-Бадене. Как говорится в протоколе о 85-летнем Горчакове, «после чаепития он уснул и вскоре скончался».

Переписка и протоколы министерства юстиции герцогства Баден и прокуратуры земельного суда Баден с 29 марта по 25 июня 1883 года позволяют проследить следующие события: начинается следствие, которое призвано установить причину смерти князя Горчакова. Назначается вскрытие тела. В протокол вносится запись, что содержимое желудка покойного имеет ярко выраженный запах фосфора. Необходим более детальный анализ. Провести дальнейшую экспертизу не представляется возможным, так как реторта, где хранились остатки содержимого желудка, разбилась, как сказано, «вероятно, во время обследования». По другим источникам, химический анализ остатков дал негативный результат, то есть причина необычного состояния тела покойного не установлена. Расследование было прекращено. Тело перевезено в Россию.

Захоронение состоялось на кладбище в Троице-Сергиевской пустыни в фамильном склепе Горчаковых. На церемонии присутствовал Александр III.

Спустя год с небольшим Каролина Браун вышла замуж за еврейского купца Леонса Хаймовича, родившегося в городе Томске. Вилла Розес вскоре была продана, мебель разошлась на аукционе за сумму, в три раза превосходящую стоимость недвижимости. Говорят, что деньги были промотаны в Ривьере, а Каролина Браун вернулась в Берлин, работала цветочницей.

По статистике, среди гостей Баден-Бадена в XIX веке преобладали американцы. Но русский контингент был более интересным в личностном плане. Русские часто становились объектом или источником сплетен и слухов, давали почву для фантазий. Они и по сегодняшний день – занимательный материал. Изучение темы мифологизации русских, тесно связанной с проблемой обыденного сознания, позволит европейцам и русским лучше узнать самих себя.

«Петербургский текст» и неклассическое видение мира

Неклассическое видение мира, по мысли современных исследователей (В. И. Тютю, Н. Д. Тмарченко, С. Н. Бройтмана), присуще модернистским течениям конца XIX – начала XX века [1]. Один из основных его признаков – кризис авторства. Классическая «рецептивная рефлексия сводится к строжайшему соблюдению авторской воли, намерения автора, данного в произведении». Произведения же неклассического типа «становятся носителями самостоятельных... смыслов... Во многом ключевой становится фигура читателя». Он перестает быть просто получателем сообщения, как пишет Ю. В. Доманский, а становится со-творцом произведения [2]. В этом исследователи видят проявление коммуникативной функции искусства: меняются субъектно-объектные отношения. Адресат (читатель) становится равноправным субъектом коммуникации: он не просто воспринимает информацию, но и интерпретирует ее, «отвечая» автору. В результате такого «общения» возникают новые смыслы.

Объединение произведений русской классики XIX века, связанных темой и образом Петербурга, в некий свертхтекст произошло тоже в результате читательской рецепции русских символистов. Они стали включать его фрагменты в свои произведения, тем самым интерпретируя его, перерабатывая и достраивая. Поэтому «петербургский текст» называют не только свертхтекстом, но и метатекстом, учитывая его интертекстуальную природу.

Само возникновение «петербургского текста» было своеобразным ответом литературы на созданный Петром город, на все, что с ним связано. «Этот ужас жизни, потрясший сознание и совесть, и вызвал в конечном счете к жизни “петербургский текст” как противовес ему и преодоление его» [3, с. 200]. Кроме того, этот текст не просто сообщает авторскую точку зрения: он имеет установку на общение с другим сознанием для совместного решения очень важных тем (по В. Н. Топорову – идеи спасения).

Создание свертхтекстового единства (и цитирование его в других текстах) говорит о том, что темы его восприняты, они интерпретируются,

с ними продолжается диалог. Более того, не забудем, что свертхтекст не предполагает классической расчлененности (на отдельные произведения), линейности (временной последовательности), жанровой дифференциации. Все это позволяет отнести «петербургский текст» к явлениям неклассического типа художественности.

Организуемая «петербургским текстом» картина мира определяется в первую очередь ее пространственными характеристиками. Они, по нашему мнению, являются определяющими как в смысловой интерпретации текста, так и в простом читательском восприятии.

Ю. М. Лотман характеризует Петербург как город с эксцентрической структурой – незамкнутой, открытой [4, с. 9]. Открытым и незащищенным от вмешательства каких-то иных сил является прежде всего его бытовое пространство. Причем силы эти приходят не извне, а находятся в самом городе. Хаос не вытеснен за его пределы, а существует в центре, то есть в поле жизни человека. Следовательно, пространство вновь становится напряженным (борьба Хаоса с Космосом), сакральным и «максимально семиотичным» [3, с. 195]. Причина в том, что мы имеем дело с так называемым «квази-пространством» (термин В. Н. Топорова). Здесь не царствует природно-человеческое (в гармонии с Богом) бытие, устойчивый предметный мир. Петербург не осваивался постепенным трудом и жизнедеятельностью человека, не камень, не земля в нем основа бытия, а вода, стихия, камень же вторичен (и «искусственен»). Здесь нет той укорененности, устроенности и вещности мира, которые создают защиту (опору) для человека. Поэтому трудно жить в этом городе. В одном из мифопоэтических значений хаос есть пустота, небытие, непространство. Подобные пустоты, бездны остались в самом городе. Это создает многомерность пространства и его восприятия. Бездны, борьба противоположных начал перемещаются с периферии в центр, то есть в повседневную жизнь людей; проходят через его душу, дом. Человек сам становится средоточием, центром, микрокосмом (и в нем идет борьба двух начал). Поэтому не только пространство города влияет на человека, его состояние: люди со своей стороны тоже определяют то, каким будет их мир.

Итак, Петербург неоднозначен («двоящийся лик»). С одной стороны, это строгий, холодный и рационалистичный мир чиновников и департаментов. Заключенный в гранит, город, кажется, защищен от любых стихийных вмешательств. Он выстроен по замыслу Петра, но это логика человеческая, государственная (она создает цивилизацию). Ее расхождение с интересами и жизнью отдельного человека находим в поэме А. С. Пушкина

кина «Медный всадник». Это горизонтальная, прямая перспектива и одна (Петра – Медного всадника – Петербурга) точка зрения, что выражено даже в планировке города, архитектуре, чиновничьей иерархии. Но эта перспектива есть не реальность (поэтому и городу в ней отказывают), а лишь иллюзия настоящей жизни, которая многогранна, сложна и глубока. Единственная точка зрения субъективна, она «безжизненная и неподвижная, неспособная охватить движение и притязаящая на божескую безусловность именно *своего* места и *своего* мгновения взглядывания» в мир [5, с. 16]. Нужно окаменеть, застыть, чтобы постоянно оставаться на этой точке зрения и поддерживать ее, не принимать в расчет другие точки зрения, движения, изменения. В Петербурге медный «истукан» держит в повиновении жителей своего города и подавляет проявление чужой воли. Он стремится сохранить внешнее тождество, спокойствие, порядок. Из жизни изгоняются хаос и трагедия. Если же появляются вдруг фантастика, действия стихийных сил – то это уже другая система координат, другой мир (индивидуальный, духовный, который не брался в расчет), поэтому он и по-другому выражен. Прямая перспектива создает только иллюзию достоверности. П. Флоренский пишет, что живопись с применением этой перспективы использовалась для театральных декораций, поскольку декорация «хочет, насколько возможно, *заменить* действительность – ее видимостью... Декорация есть *обман*...» [5, с. 17]. Но ведь и пространство Петербурга воспринималось как театральное, с архитектурными ансамблями в качестве декораций.

С другой стороны, в городе дают о себе знать и силы хаоса, стихии, бездны. Причем хаос, видимо, надо воспринимать как нечто положительное – это разрушение устоявшегося и однозначного, возможность воспринять новую информацию и создать новое. «Найти цель и оправдание Хаоса, выявить продуктивные его возможности» попытались младшие символисты [6]. Для реалистической литературы понятие «хаос» не несет мистической окраски, это то, что находится в самом человеке и воспринимается им как душевная стихия, неразбериха, противоречия, напряжение, сокрытые бездны духа. Но в этом и залог созидания, преобразования. «...В стихийности есть аффект, жажда бытия, которая не может остановиться на разрушении. В самом разрушении есть бессознательный аффект бытия, жажда какой-то полноты, не воплощенной в этой остановившейся и затвердевшей жизни» [7].

И это уже божественная точка зрения, которая вмещает в себя и плохое, и хорошее, и добро, и зло, так как Бог объединяет все, Он есть целое, где все обретает свое бытие. Это мы назовем обратной перспективой.

Здесь действует уже не человеческая логика. Поэтому то, что на первый взгляд кажется злом (например, хаос, разрушение), может оказаться добром. И чем больше человек живет только земным, ориентирован на него (этому подчинена деятельность Петра), тем больше нужно потрясение всего человеческого, чтобы восстановить равновесие земного и божественного, разрушить превалирование первого. (Недаром А. Блок считал народную стихию, революцию преобразованием мира.) Поэтому Петербургу постоянно угрожают наводнения, стихийные бедствия, вредный для здоровья климат. С. Г. Бочаров пишет о том, как вдруг в удивительном свете открылась Николаю Ростову музыка, как «что-то лучшее тронулось в его душе» и показались вздором все прежние понятия о жизни, когда он попал в отчаянно трудное для себя положение. «Всегда безусловное (для Н. Ростова. – О. В.) ощущается относительным и незначимым, а настоящее безусловное отпадает от разных мнимостей. *Настоящее открывается через разлад, через кризис*» [8, с. 9].

Получается, все это необходимо героям, так как только умирающий возрождается. И странным образом низ, «падение» соприкасается с верхом и возрождением. Только дойдя до предела возможно приобрести новое положительное знание.

Итак, не только сам «петербургский текст» ориентирован на диалог, интерпретацию и достраивание, на совместное решение важных проблем, но и в самом тексте пространство многопланово, неоднозначно. С одной стороны, это создает несколько точек зрения в произведении, с другой – такое пространство города вступает в диалогические отношения с героем, его сознанием и душой.

-
1. Теория литературы : учеб. пособие: В 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. Т. 1; *Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н.* Теория художественного дискурса: Теоретич. поэтика. М., 2004. С. 101–102.
 2. *Доманский Ю. В.* Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности) : автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 2006.
 3. *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995.
 4. *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2.
 5. *Флоренский П.* Обратная перспектива // Флоренский П. Избр. труды по искусству. М., 1996.
 6. *Барковская Н. В.* Апология Хаоса в русском символизме: от деструкции к телеологии // Рус. лит. XX века: закономерности историч. развития: Кн. 1: Нов. художеств. стратегии / отв. ред. Н. Л. Лейдерман. Екатеринбург, 2005.
 7. *Вышеславцев В. П.* Русская стихия у Достоевского // Русские эмигранты у Достоевском. СПб., 1994.
 8. *Бочаров С. Г.* Роман Л. Толстого «Война и мир». М., 1987.

Проблема жанровых номинаций в малой прозе «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского

Беспрецедентное явление в истории русской литературы и журналистики, уникальное жанровое образование «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского по грандиозности содержания и замысла сродни его большим романам. В современном литературоведении много работ о творчестве гениального романиста. Однако все они, в основном, посвящены «великому пятикнижию». Исследования, касающиеся «Дневника писателя», носят обзорный характер, затрагивают жанровое своеобразие, историю издания и публикации.

С нашей точки зрения, актуальным представляется обращение к малой прозе «Дневника». В силу синтетичности своего жанра он состоит из непосредственной публицистики, которая, тем не менее, несет на себе отпечаток художественного типа мышления писателя и собственно литературно-критической и малой прозы.

В плане типологии художественной речи публицистические и художественные тексты Ф. М. Достоевского из «Дневника писателя» должны быть отнесены к прозе. Следует также отметить, что все эти тексты имеют небольшой объем, что позволяет назвать их малой прозой, в отличие от произведений большого объема. Малая проза, в силу своих особенностей, обладает большой смысловой емкостью, лаконичностью и концентрированностью содержания. Однако такое определение представляется нам недостаточным, так как, пользуясь им, любую главу «Дневника» можно отнести к жанру малой прозы.

Отсюда вытекает необходимость конкретной родо-жанровой характеристики этих произведений. Используя метод исключения и полагая, что ни к эпосу, ни к драме, ни к лирике в чистом виде произведения малой прозы из «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского не относятся, можно говорить об их внеродовой природе. Более того, по нашему мнению, малая проза Ф. М. Достоевского – оригинальный авторский жанр, органично соединивший в одном тексте два начала – художественное и публицистическое. Под этим мы понимаем наличие в рассматриваемых

текстах, в отличие от других статей, элемента художественного вымысла, что делает их художественными и позволяет дифференцировать от остальных публицистических глав «Дневника».

Все тексты малой прозы «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского можно разделить на две группы. К первой относится фантастическая трилогия: рассказ «Бобок» (Записки одного лица), вошедший в «Дневник писателя» за 1873 год; «Кроткая» (фантастический рассказ), составивший ноябрьский номер за 1876 год, и «Сон смешного человека» (фантастический рассказ), включенный во вторую главу апрельского номера за 1877 год. Это достаточно изученные, хорошо известные и «оторвавшиеся» от контекста «Дневника» творения художника.

Ко второй группе принадлежат такие художественно-публицистические произведения, как «Маленькие картинки», «Мальчик с ручкой», «Мальчик у Христа на елке», «Фельдъегерь», «Мужик Марей», «Столетняя», «Приговор», «Фома Данилов, замученный русский герой», «Похороны “Общечеловека”», многочисленные анекдоты и т. д.

Среди особенностей малой прозы «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского выделяются жанровая оригинальность и многообразие. Ее жанры нетрадиционны, оригинальны, имеют индивидуально-авторский характер. С этой позиции все тексты можно разделить на две группы. В первую входят не обозначенные автором по жанру произведения. Среди них «Приговор», «Фома Данилов, замученный русский герой», «Парадоксалист», «Похороны “Общечеловека”». Ко второй группе относятся по-разному определенные автором и требующие жанрового уточнения «Фельдъегерь», «Мальчик у Христа на елке», «Маленькие картинки», «Мужик Марей», «Столетняя» и т. д. И хотя почти каждому своему произведению писатель давал жанровое определение, однако сложность авторского определения состоит в том, что одно и то же произведение Достоевский обозначал по-разному. Так, «Мужик Марей» назван им и анекдотом, и «одним далеким воспоминанием», а «Фельдъегерь» – и анекдотом, и «одним действительным происшествием», и «отвратительной картинкой», и «эмблемой». В связи с этим встает проблема жанровых номинаций в малой прозе «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского.

По нашему мнению, большой интерес представляет малоизвестный рассказ-воспоминание «Мужик Марей». Он вошел в первую главу февральского номера «Дневника писателя» за 1876 год. По жанру текст был назван Достоевским и анекдотом, и «одним далеким воспоминанием»: «Но все эти *professions de foi*, я думаю, очень скучно читать, а потому расскажу один анекдот, впрочем, даже и не анекдот; так, одно лишь далекое

воспоминание, которое мне почему-то очень хочется рассказать именно здесь и теперь, в заключение нашего трактата о народе» [1, с. 46]. Точного жанрового определения Достоевский не дал, поэтому рассмотрим рассказ более детально.

Как свойственно всему «Дневнику», рассказу предшествует глава «О любви к народу. Необходимый контракт с народом», которая касается одного из сквозных и важнейших вопросов в публицистике Достоевского. Первая фраза в «Мужике Марее» строится как продолжение авторского рассказа, начало которого находится за пределами текста. С помощью этого приема устанавливается внутренняя связь между темами, вопросами прежних глав и предлагаемым текстом.

Интересен хронологический топос данного текста. Достоевский пишет в настоящем, то есть в 1876 году, вспоминает свои дни на каторге, когда ему было 29 лет, то есть 1850-й год, а на каторге вспоминает мгновение из первого детства, когда ему было всего девять лет от роду, то есть 1830-й год. Можно говорить о концентрической структуре произведения, о «рассказе в рассказе», так как текст делится на три части, причем вторая часть, детское воспоминание, обрамляется рамой и является главной.

Повествование начинается с описания второго дня светлого праздника Пасхи на каторге: «Безобразные, гадкие песни, майданы с картежной игрой под нарами, несколько уже избитых до полусмерти каторжных, за особое буйство, собственным судом товарищей и прикрытых на нарах тулупами, пока оживут и очнутя; несколько раз уже обнажавшиеся ножи – все это, в два дня праздника, до болезни истерзало меня. Да и никогда не мог я вынести без отвращения пьяного народного разгула, а тут, в этом месте, особенно» [Там же].

Для Достоевского было тяжело видеть пьяный разгул в великий для всех христиан день. Атмосферу усугубила и встреча с поляком М-цким: «Наконец в сердце моем загорелась злоба. Мне встретился поляк М-цкий, из политических; он мрачно посмотрел на меня, глаза его сверкнули и губы затряслись: “Je hais ces brigands!” (“Ненавижу этих разбойников!”) – проскрежетал он мне вполголоса и прошел мимо» [Там же].

Далее писатель погружается в воспоминание: «Мало-помалу я и впрямь забылся и неприметно погрузился в воспоминания. Во все мои четыре года каторги я вспоминал непрерывно все мое прошедшее и, кажется, в воспоминаниях пережил всю мою прежнюю жизнь снова» [Там же, с. 47].

Собственно рассказ о встрече с мужиком Мареем – это часть текста, выполняющая в композиции целого функцию притчи. Образ Мареев дан

с минимальной характеристикой: «Это был наш мужик Марей. Не знаю, есть ли такое имя, но его все звали Мареем, – мужик лет пятидесяти, плотный, довольно рослый, с сильною проседью в темно-русой окладистой бороде» [Там же, с. 48]. Комментаторы отмечают, что «Марей – просторечная форма имени Марий. Среди крепостных, принадлежавших Достоевским, крестьянина по имени Марий не было. По указанию А. М. Достоевского и по устным рассказам, записанным в 1925 году от крестьян бывшего поместья Достоевских, прототипом Марея можно считать крестьянина села Дарового Марка Ефремова, которому в 1835 году было 48 лет» [Там же, с. 344–345].

Автора интересует не его способ жизни, не внешний вид, не ма-нера говорить, а один единственный поступок – утешение испуганно-го барчонка, иначе говоря, случай, раскрывающий красоту внутрен-него мира, показывающий простодушие, смиренность, искренность, любовь, доказывающий, что «зверски невежественный крепостной русский мужик» сохранил красоту своего человеческого образа. Эту фабульную ситуацию исследователь В. В. Борисова назвала «на gen-dez-vous с ребенком» [2, с. 118].

Не случайно писатель назвал мужика именно Мареем. Хотя имя Марий от латинского означает «море» и может ассоциироваться с чем-то безграничным, но, прежде всего, это имя ассоциируется с женским именем Марии, Богородицы, которое, в свою очередь, выражает собой женское начало, материнскую любовь, жалость и сострадание к близким, а также безграничную любовь к людям.

И действительно, Достоевский не раз отмечает материнское начало в мужике Марее: «смотрел на меня с беспокойной улыбкой», «улыбнулся какою-то материнскою и длинною улыбкой», «матерински мне улыбался», «ласково улыбается и кивает головой». Реакция крепостного мужика на испуг барчонка: «Он протянул тихонько свой толстый, с черным ног-тем, запачканный в земле палец и тихонько дотронулся до вспрыгива-ющих моих губ» [1, с. 48] – заставляет по-иному взглянуть на «зверски невежественный народ».

Таким образом, имя героя – Марей, связанное, прежде всего, с ма-теринским началом и безграничной любовью к людям, раскрывает авто-рскую позицию по отношению к русскому народу-богоносцу: «...вдруг теперь, двадцать лет спустя, в Сибири, припомнил всю эту встречу с та-кою ясностью, до самой последней черты. Значит, залегла же она в душе моей неприметно, сама собой и без воли моей, и вдруг припомнилась тогда, когда было надо; припомнилась эта нежная материнская улыбка

бедного крепостного мужика, его кресты, его покачиванье головой: “Ишь ведь, испужался, малец!” ...Встреча была уединенная, в пустом поле, и только Бог, может, видел сверху, каким глубоким и просвещенным человеческим чувством и какою тонкою, почти женственною нежностью может быть наполнено сердце иного грубого, зверски невежественного крепостного русского мужика, еще не ждавшего, не гадавшего тогда о своей свободе» [Там же, с. 49]. Тогда, на каторге, в светлый день Пасхи, в сознании писателя произошли изменения, навсегда определившие его взгляды на русский народ. Исследователь В. Н. Захаров пишет: «Этой встрече Достоевский придал глубокий символический смысл, который стал своего рода его почвенническим “символом веры”. Напутствие Марей: “Ну и ступай, а я те вослед посмотрю. Уж я тебя волку в обиду не дам, – прибавил он, все так же матерински улыбаясь, – ну, Христос с тобой, ну ступай, – и он перекрестил меня рукой и сам перекрестился...” – стало для будущего почвенника знаком судьбы... Как осознал этот эпизод сам Достоевский, уже тогда ему был знак Преображения, свет которого он, после того как припомнил эту встречу во время Пасхи на каторге, пронес через всю жизнь» [3, с. 41].

На наш взгляд, данное произведение малой прозы «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского по жанру относится к пасхальному рассказу. Рассмотрим его жанрообразующие признаки. Во-первых, это приуроченность действия к светлому празднику Пасхи. Так, в рассказе писатель прямо обозначает время действия: «Был второй день светлого праздника» [1, с. 46]. Во-вторых, описание чудесных событий, которые предопределяют душевное прозрение или нравственное перерождение героя. В-третьих, счастливая развязка. В рассказе под воздействием воспоминания произошло изменение в сознании писателя. Злоба, разгоревшаяся в сердце, исчезла: «И вот я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем. Я пошел, глядяваясь во встречавшиеся лица. Этот небритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице и хмельной, орущий свою пьяную сиплую песню, ведь это тоже, может быть, тот же самый Марей: ведь я же не могу заглянуть в его сердце» [Там же, с. 49].

Происходит «воскресение», преображение души. «Чудо встречи, обернувшись чудом грезы, стало чудом Преображения» [4, с. 24]. Главный мотив рассказа «Мужик Марей» – мотив воскресения, преображения души героя под воздействием детского воспоминания.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что при создании произведений малой прозы в своем «Дневнике писателя» Достоевский разработал систему оригинальных авторских жанров, в данном случае это основанный на реальных событиях рассказ-воспоминание, который мы определили как пасхальный рассказ. Проблема жанровых номинаций произведений малой прозы является малоисследованной, продуктивной и требует дальнейшего научного изучения.

-
1. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 22. Л., 1981.
 2. Рождественский рассказ до и после Ф. М. Достоевского / Достоевский и мировая культура : альманах. № 18. СПб., 2003.
 3. *Захаров В. Н.* Символика христианского календаря в произведениях Достоевского / Новые аспекты в изучении Достоевского : сб. науч. тр. Петрозаводск, 1994.
 4. *Борисова В. В.* Христианская диалогия Ф. М. Достоевского // Словесность : прил. к Вестн. Башкир. гос. пед. ун-та. [Сер. гуманитарных наук]. Уфа, 2001. Вып. 1.

И. А. Есаулов
г. Москва

Пасхальный архетип русской литературы как фактор жанропорождения

Как известно, оригинальную историю русской словесности *начинает* «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона: оно прозвучало либо перед пасхальной утренней службой, либо же в первый день Пасхи. Таким образом, *пасхальная проповедь, по-видимому, является одновременно и истоком русской словесности* как таковой. Этот факт еще не осмыслен в должной мере.

Однако центральная для митрополита Илариона ценностная оппозиция Закона и Благодати не только намечена в первой же пасхальной литургии, но существенно также, что это чтение *завершается* как раз семнадцатым стихом, в котором сопоставлены Закон Моисея и Благодать Христа. Таким образом, возникла своего рода семантическая единица воспринимаемого слушателями евангельского текста, границами которой являлись первый стих Евангелия от Иоанна «Въ начале бе Слово, и Слово бе къ Богу, и Богъ бе Слово» и семнадцатый: «Яко законъ Моисеомъ

данъ бысть, благодать (же) и истина Иисусъ Христомъ бысть». Эта финальная акцентуация пасхального торжества Христа являлась несомненным фактом сознания каждого человека, принадлежащего к цивилизации *Slavia Orthodoxa* (термин Риккардо Пиккио), задающая особый *горизонт ожидания* на целый церковный год, поскольку подвижный календарный годовой цикл (синаксарий) начинается днем Пасхи. В отличие от центрального понятия эстетики Х. Р. Юсса – *Erwartungshorizont*, отмеченное мной пасхальное ожидание имеет существенный *архетипический смысл*, не сводимый к частному, хотя и весьма важному моменту богослужения, тем более, не ограничивающийся содержанием какого-либо одного произведения или группы произведений, но так или иначе охватывающий все пространство русской культуры – как духовной, так и светской.

К сожалению, в исследованиях, посвященных русской словесности, обычно недооценивается существенное для отечественной культуры обстоятельство: Евангелие от Иоанна в славянской православной традиции является не «четвертым», а «первым». Евангелие от Иоанна не только *открывает* Евангелие-апракос, чрезвычайно распространенное в России (так, знаменитое Остромирово Евангелие является, как известно, именно кратким апракосом), но и, по-видимому, сам перевод Евангелия на славянский язык, судя по Пространному житию Св. Кирилла, славянский просветитель начал именно с Евангелия от Иоанна. Не случайно это Евангелие – излюбленное в русском народе (например, его предпочитал Ф. М. Достоевский) – прочитывается именно на *пасхальной* неделе, а также на последующих – вплоть до Пятидесятницы, однако в нем, как известно, не говорится о Рождестве.

Мне уже доводилось писать о своеобразном *христоцентризме*, присутствующем не только древнерусской словесности, но и русской литературе Нового времени. Этот христоцентризм порождает своего рода парадокс, когда в одном и том же тексте могут сочетаться евангельский максимализм (вытекающий из авторского проецирования – вольного или невольного – «реальной жизни» героя произведения на идеальную жизнь, как она представлена в Новом Завете, даже если таковая проекция и не осознавалась до конца самим автором произведения) и одновременно сближение дистанции между грешниками и праведниками (поскольку те и другие несовершенны, недостойны Христа, а в то же время достойны жалости, любви и участия – вплоть до того, что лишь в православной традиции юродивые «Христа ради» могут становиться святыми).

Однако христоцентризм является также важнейшим атрибутом христианской культуры как таковой. Годовой литургический цикл ори-

ентирован на события жизни Христа. Основными из них являются Его Рождение и Воскресение. Поэтому важнейшими событиями литургического цикла являются празднование Рождества и Пасхи. Если в западной традиции можно усмотреть акцент на Рождество (и, соответственно, говорить о *рождественском* архетипе), то в традиции Восточной Церкви празднование Воскресения остается главным праздником не только в конфессиональном, но и в общекультурном плане, что позволяет высказать гипотезу о наличии особого *пасхального* архетипа и его особой значимости для русской культуры.

Под *архетипами* в данном случае понимаются, в отличие от К. Г. Юнга, не всеобщие бессознательные модели, но такого рода трансисторические «коллективные представления», которые формируются и обретают определенность в том или ином типе культуры. Иными словами, это *культурное бессознательное*: сформированный той или иной духовной традицией *тип мышления*, порождающий целый шлейф культурных последствий. Подобные представления часто не осознаются на рациональном уровне самими носителями культуры, но могут быть выделены в результате специального научного описания при помощи особого категориального аппарата.

Почему я настаиваю именно на архетипических, неизмеримо более глубинных, нежели рациональные, представлениях? Эта позиция близка установкам тех русских мыслителей, которые писали о нерационализируемых в своем пределе коренных представлениях народа. Например, С. С. Аверинцев совершенно справедливо замечал, что зачастую «скрытое воздействие не прекращается и тогда, когда о православной традиции и не вспоминают» [1].

Нужно иметь в виду, что в России Пасха *до сих пор* является главным праздником *не только в конфессиональном смысле, но и в культурном*. Тогда как в западном христианстве Пасха в культурном пространстве словно бы уходит в тень Рождества. Это различие нельзя объяснить лишь дальше продвинувшимся процессом секуляризации на Западе или же, как его следствие, коммерциализацией Рождества: речь идет о более глубинных предпочтениях, которые отчетливо проявились в области культуры и которые нельзя элиминировать без существеннейшего искажения всей тысячелетней истории параллельного существования восточной и западной половин христианского мира.

В западном варианте христианской культуры акцентируется не смерть и последующее Воскресение Христа, а сам Его приход в мир, рождение Христа, дающее надежду на преображение и здешнего земного

мира. Рождество, в отличие от Пасхи, не связано непосредственно с неотменимой на земле смертью. Рождение существенно отличается от Воскресения. Приход Христа в мир позволяет надеяться на его обновление и просвещение. Однако в сфере культуры можно говорить об акцентировании *земных* надежд и упований, разумеется, освещаемых приходом в мир Христа; тогда как пасхальное *спасение* прямо указывает на *небесное* воздаяние. Наконец, та и другая традиции исходят из признания Богочеловеческой природы Христа, но западной ветви христианства, по-видимому, все-таки ближе земная сторона этой природы (то, что Спаситель – Сын человеческий), православию же ближе Его Божественная сущность. Пасхальный архетип русской словесности проявляет себя главенством сверхзаконной Благодати над земным Законом; иконичности над иллюзионизмом; на «неофициальном» же уровне культуры – доминированием юродства над шутовством; святости как ориентира жизни над «нормой» и другими культурными следствиями. Каждый из вариантов не существует в качестве *единственного культурообразующего* фактора, но является *доминантным*, сосуществуя с *субдоминантным* фоном. Именно поэтому речь идет об *акцентировании* тех или иных моментов, а не на их наличии или отсутствии в христианской цивилизации [2].

Выделенные архетипы, будучи явлением *культурного* бессознательного, сохраняют свои «ядра», но при этом способны видоизменяться. Они могут быть «чреваты» своими собственными метаморфозами и псевдоморфозами.

Совершенно особенное празднование Пасхи, как известно, является характернейшей особенностью русской культуры. Эту особость отмечали многие писатели и наблюдатели. Н. В. Гоголю принадлежит заслуга первому из отечественных писателей отчетливо сформулировать значимость Пасхи для русского человека. В «Выбранных местах из переписки с друзьями» сама структура книги подчеркивает ее пасхальный смысл: первая ее строка – о болезни и близкой смерти – выражает ту *память смертную*, которая проходит через всю книгу, а последняя передает общее архетипическое сознание русского человека: «У нас прежде, чем во всякой другой земле, воспряднуется Светлое Воскресенье Христово!» Желание автора отправиться Великим постом в Святую землю можно истолковать как лейтмотив духовного восхождения. Великий пост для христианина и является своего рода паломничеством, паломничеством к Пасхе, к Воскресению Христову. Это *духовное* паломничество и *художественно* организуется автором таким образом, что последняя глава («Светлое Воскресенье») представляет собой вершину духовного пути

как автора, так и читателя, но наряду с этим является и итогом композиционной последовательности предыдущих гоголевских глав.

О глубокой укорененности гоголевской книги в православной пасхальной русской традиции, как и о трансисторическом пасхальном типе мышления, может свидетельствовать тот факт, что *первое* же из многочисленных затем русских «хождений» – «Хождение в Святую землю игумена Даниила» – так выстраивается его автором, что завершается именно *пасхальной радостью* паломника. Показательно, что на фоне чрезвычайной порой лаконичности предшествующих этому пасхальному финалу частей, последние дни Страстной недели и сам день Воскресения Господня в Иерусалиме описываются автором весьма детально, с указанием часа того или иного события. Эту пасхальную радость игумен Даниил переносит и на всех русских православных христиан. Лампаду к Гробу Господню автор ставит не от себя, а «от всея Русьския земля». В этом же пасхальном завершении своих «писаний» автор специально замечает, что «не забых именъ князь русских, и княгинь, и детей ихъ, епископъ, игумень, и боярь, и детей моихъ духовных, и всехъ христианъ николи же не забыл есмь». К вселенской пасхальной радости приобщаются и *читатели* «Хождения» игумена Даниила: «Буди же всемъ, почитающимъ писание се с верою и с любовью, благословение от Бога и от святаго Гроба Господня». Таким образом, читатели прямо уравниваются с паломниками, поскольку вектор духовного пути как паломников, так и читателей «Хождения» – один и тот же: к Воскресению Христову.

Для Вяч. Иванова «категорический постулат воскресения» также является «характерным признаком нашей религиозности»: именно в пасхальном уповании Вяч. Иванов видел и ядро собственно *русской идеи* – «в религиозном ее выражении», как ее понимает «соборный внутренний опыт нашего народа» [3]. Не продолжая далее ряд подобных суждений других русских философов и писателей, приведу лишь лаконичное свидетельство В. И. Даля, зафиксировавшего эту пасхальную доминанту на уровне поговорки: «Экая Пасха – шире Рождества!» [4]. Название дня недели – воскресенье – также свидетельствует о преобладании этого архетипа.

Флуктуацию пасхальной доминанты мы обнаруживаем в культуре Серебряного века. Для эстетики русского символизма характерно фундаментальное изменение отношений между доминантным и субдоминантным полюсами православного христоцентризма, при котором можно заметить смещение литургического акцента в сторону Рождества, сопровождаемое и другими характерными культурными трансформация-

ми. В этом смысле символизм представляет собой великий переворот, в итоге которого, вероятно, произошло глобальное смещение эстетической и духовной доминанты русской культуры, после чего иным стал сам магистральный вектор ее развития.

Как мне уже не раз приходилось подчеркивать, флуктуация в символистскую эпоху до того времени еще вполне традиционной русской культуры породила принципиальную *множественность* постсимволистских ветвей этой культуры, не сводимых к какому-либо одному литературному направлению. Сам же постсимволизм является, если использовать синергичную терминологию, особой зоной бифуркации для диссипатирующей к началу XX века отечественной светской культуры.

Пасхальный архетип порождает такие несомненно существеннейшие для отечественной словесности *литературные* явления, как пасхальный мотив [5], пасхальный сюжет, пасхальный хронотоп [6], особый жанр пасхального рассказа [7], пасхальный роман. Их недопустимо редуцировать в литературной теории. Так, пасхальный сюжет представляет собой особый сюжетный *тип*, наряду с кумулятивным и циклическим. Игнорирование этого типа либо растворение его в лишенных христианской специфики предшествующих этапах культурного развития вольно или невольно приводит к характерному искажению истории литературы, когда *главное событие* истории человечества последних двух тысячелетий описывается с позиций *дохристианского* сознания и, тем самым, умаляется его настоящая роль, в том числе в развитии литературы.

Многие мотивы, сюжеты, а также жанры лишаются в их литературоведческой интерпретации *собственного* смысла, если пасхальность выносить за скобки этих категорий литературоведения. Следует подчеркнуть при этом, что отнюдь не *вся* отечественная словесность является пасхальной: речь идет именно и только о *доминанте* пасхальности.

Пасхальный архетип отечественной словесности может проявлять себя таким характерным образом, что в *рождественском* жанре усматривается имплицитный *пасхальный* смысл.

Так, «Рождественская песнь в прозе» Ч. Диккенса становится в переводе А. С. Хомякова 1844 года «Светлым Христовым Воскресеньем». Дело совсем не в том, что Пасха «предрасположена к морали гораздо больше, чем Рождество», как это предполагает современный публикатор [8]*, а именно в особенностях русского сознания, для которого Пасха «шире Рождества».

* В. А. Кошелеву принадлежит заслуга установления авторства этого перевода.

Рождественский рассказ Ф. М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» окружен целым «рождественским» разделом «Дневника писателя». Однако рождественский рассказ, к тому же помещенный в очевидно «рождественский» контекст, неожиданно обнаруживает свой пасхальный смысл: замерзший на земле «на чужом дворе» мальчик *воскресает*, это воскресение описывается автором как действительная, хотя и нездешняя *реальность*. Достоевский, в отличие от Ф. Рюккерта, чье рождественское стихотворение «Елка сироты» он использует в качестве литературного источника собственного рассказа, показывает пасхальное *преодоление смерти*. У Рюккерта вообще не говорится о *смерти*. В рассказе Достоевского наличествует *память смертная*. Христианская культура знает лишь один подлинно реальный выход из неизбежной «земной юдоли бытия»: это пасхальное *преодоление* смерти. Незамеченным в достоевсковедении остался едва ли не важнейший момент рассматриваемого рассказа: *пасхальные* поцелуи, которых так много в крохотном рассказе Достоевского и которые совершенно отсутствуют у Рюккерта. В самом деле: пасхальную радость невозможно в русской традиции переживать в одиночку! Этим также объясняются суждения Гоголя и Розанова о русском человеке, которому православную Пасху довелось встретить в чужой земле. Если «сирота» Рюккерта таковым остается и в финале, то мальчик Достоевского этой пасхальной радостью преодолевает и отменяет свое сиротство.

У Рюккерта – в соответствии с временем Рождества – Христос показан *ребенком*. Достоевский показывает взрослого Христа. Этот же рассказ Достоевского позволяет нам еще раз подчеркнуть *архетипичность* Воскресения в русском сознании. У Рюккерта Христос-ребенок является сироте в *ответ* на его вполне *сознательное* призывание-молитву. У Достоевского голодающий и замерзающий ребенок и не думает – на сознательном уровне – о Боге, но Христос, тем не менее, *является* ему как *Спаситель* – и не может не явиться, согласно русским народным представлениям. Это *спасение* имеет не земную, но небесную природу. С нехристианской точки зрения, о каком спасении может идти речь? Напротив, согласно этой логике, «маленький трупик» ребенка лишь говорит об иллюзорности авторского решения. Но православное сознание четко разграничивает «спасение» жизни и спасение души. В первой части той же самой второй главы «Дневника писателя», где помещен «Мальчик у Христа на елке», представлен *противоположный* вариант спасения, когда «мальчик с ручкой» превращается, наконец, в «дикое существо», потерявшее человеческий облик. По-видимому, подобное превращение и означает такое спасение жизни, какое сопряжено с вечной погибелью.

Воздействие пасхального *архетипа* на рождественский *жанр* – явление весьма распространенное. Можно отметить и влияние того же архетипа на жанр *святочного* рассказа. Механизм этого воздействия был в свое время подробно описан мной на материале чеховского рассказа «На святках» [9].

Особенности русской православной культуры не могли не отразиться в отечественной литературе. Я настаиваю на том, что пасхальный архетип проявляет себя не в мировоззрении писателей и, тем более, не в их идеологии, не в публицистике, а именно в *поэтике*, в структуре самого художественного текста. Но для того, чтобы зафиксировать эту особенность, необходим и имманентный этому типу культуры особый литературоведческий инструментарий.

В качестве иллюстрации рассмотрим два образца пасхального романа. «Лето Госпode» И. С. Шмелева начинается с местоимения «я»: «Я просыпаюсь...» Завершается же произведение соборным «мы»: «помилуй нас». Путь от личного «я» к соборному (а не коллективному) «мы» и составляет глубинный сюжет этого произведения.

Однако эта соборность видения мира, присущая тексту Шмелева, имеет ярко выраженный пасхальный характер. Пасхальность предполагает путь от земного к небесному, от смерти к вечной жизни. Первая фраза «Лета Господня» – это фраза о пробуждении: «...душу готовить надо», «к светлому дню готовиться». Светлый день – это Пасха. Таким образом, подтекст здесь такой, что движение к Пасхе составляет особый генеральный сюжет «Лета Господня».

Последняя глава шмелевского романа называется «Похороны». В предпоследнем абзаце подчеркнута беспросветная цветовая гамма, где доминирует слово «черный»: «черные покрова, черный народ, черное, черное окно». Четырехкратный повтор черного цвета завершается *беспросветностью* – в самом буквальном смысле: «и уж ничего не видно».

Однако эта земная беспросветность (смерть как неумолимое земное завершение каждой человеческой жизни) преодолевается пасхальной надеждой на Божью милость: «Святой Бессмертный, помилуй нас!» Иными словами, прозаический план романа свидетельствует о неотменимой на земле смерти. Однако не этот пласт является подлинным завершением романа. Тресвятное – как истинное завершение «Лета Господня» – уже переводит этот прозаический план в иное – пасхальное – завершение, поскольку у Бога нет мертвых.

В этом пасхальном контексте понимания становится понятна и рецептивная задача Шмелева. Речь идет не больше и не меньше, как о вос-

кресении соборной России. Россия вся целиком, по словам И. А. Ильина, «от разливанного постного рынка до запахов и молитв яблочного Спаса, от “разговин” до крещенского купания в проруби» [10]. Россия с ее праздниками, радостями и скорбями вызывается читателем Шмелева из небытия, то есть на место мира советского, а ныне постсоветского.

С позиций рецептивной эстетики тем самым осуществляется и воскресение читателя, о котором, как и о блудном сыне, можно сказать: «был мертв и ожил». То, на чем я настаиваю, подтверждается и некоторыми публицистическими высказываниями Шмелева (хотя они носят факультативный характер – по сравнению с самой организацией текста). Так, в своей Пушкинской речи 1937 года Шмелев заявлял о *воскресении* читателей Пушкина. Однако следует подчеркнуть, что прямые публицистические высказывания автора не могут быть основным аргументом его позиции в художественном тексте, а могут быть лишь аргументом дополнительным. Главное же в том, что само нарративное развертывание художественного текста Шмелева имеет пасхальный вектор.

Иной вариант пасхального романа имеет место в «Докторе Живаго» Пастернака, где, тем не менее, мы видим ту же самую структуру: от «прозаики» основного текста к «поэтике» «Стихотворений Юрия Живаго». Эти стихотворения не случайно завершаются известными строками о Воскресении:

Я в гроб сойду и в третий день восстану,
И, как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты.

Стихотворения Юрия Живаго и являются переводом прозаического плана в пасхальное христианское измерение, как посмертное существование продолжает и завершает земную жизнь. Стихотворения представляют собой одновременно и сублимацию жизни Юрия Живаго, и духовное продолжение этой жизни. Роман Пастернака, начавшись со сцены похорон, завершается словами о Воскресении.

По-видимому, пасхальный тип культуры и является той грибницей, которая стала настоящей почвой русской словесности. Это обстоятельство не могло не повлиять и на жанровую систему отечественной словесности.

-
1. *Аверинцев С. С.* Византия и Русь: два типа духовности // Новый мир. 1988. № 9.
 2. Подробнее об этом см.: *Есаулов И. А.* Пасхальность русской словесности. М., 2004.

3. *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994.
4. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1980. Т. 3.
5. См., напр.: *Тарасов К. Г.* Пасхальные мотивы в творчестве В. И. Даля // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 1998. Вып. 2.
6. См.: *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. Гл. 7: Пространственная организация литературного произведения и православная традиция.
7. См.: *Захаров В. Н.* Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 1994. Вып. 1; *Баран Х.* Пасха 1917 г.: Ахматова и другие в русских газетах // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993.
8. Москва. 1991. № 4.
9. См.: *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе.
10. *Ильин И. А.* О тьме и просветлении: Книга художественной критики. М., 1991.

Л. Н. Житкова
г. Екатеринбург

Критический метод Ап. Григорьева и структурно-стилевые особенности его текстов

Исследователи литературно-критического наследия Аполлона Григорьева давно обратили внимание на своеобразную «бесформенность» его работ, проявляющуюся в их слабой структурированности, композиционной «хаотичности», концептуальной незавершенности и т. п., что связано, безусловно, с ярко выраженной субъективностью – принципиально важным для «органической» эстетики Григорьева принципом. Его субъективность (о чем подробнее ниже) – это проявленная в разнородных планах (философском, психологическом, культурном, нравственном) личностная целостность, личностная «самость» критика. И это не столько форма оценки и отношение к объекту критической интенции – она приносится в текст автором-повествователем, полноценно выполняющим в повествовательной структуре текста функцию главного и единственного «персонажа», а вся статья – дискурс исключительно этого «персонажа». В зону авторского дискурса «не допускается» более ничей голос: ни писателя, ни читателя, ни критика-оппонента. Точнее, в некоторых случаях

«чужие» позиции получают означивание, но они, как правило, «подавляются» монологической энергией автора-персонажа, «исчезают» в ней. При этом Григорьев не ставит цели изложения некоей целостной концепции – его тексты рождаются как бы спонтанно, фиксируя творчески-живое состояние мыслящего и чувствующего субъекта.

Собственно, указанная повествовательная особенность запечатлена и в ряде названий работ Григорьева, беспроблемных и лишь слегка намечающих тематические контуры: «После “Грозы” Островского», «И. С. Тургенев и его деятельность. По поводу романа “Дворянское гнездо”» и др. Если для критики 1850-х годов в целом характерен интерес к типологическим обобщениям, то о Григорьеве следует сказать, что это, может быть, основной его методологический принцип, предоставляющий ему, по существу, безграничное пространство для свободного философствования и субъективно-эмоциональных импровизаций, поскольку Григорьев по большому счету не готов к сосредоточенному методически-исчерпывающему анализу конкретного явления. Он постоянно «перебирает» предметы и «сюжеты» в своих статьях-монологах, что и производит определенный динамический эффект, в то время как мысль Григорьева не развертывается концептуально, а вариативно каждый раз вновь и вновь воспроизводится, набирая глубину и масштабность. Мысль же, идея Григорьева, что хорошо известно, – это идея русской национально-органической философии, что является в его критике основополагающим эстетическим критерием. Конкретно в литературе он проявляется в способности уловить и воплотить специфику этой целостности в национальном характере, главная черта которого, по Григорьеву, заключается в способности ощущать себя частью целостного национального организма. Русский характер описывается критиком через этико-психофизиологические понятия-образы: «русская душа», «почвенность», «народное типовое», «натура» и др.

Пишет ли Григорьев о художественных феноменах русской литературы («Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина»), или о героях литературы («И. С. Тургенев и его деятельность. По поводу романа “Дворянское гнездо”»), или о каком-либо произведении и его авторе («После “Грозы” Островского»), во главу угла ставится идея национальной органичности.

Так, Пушкин один воплотил всю полноту русского мира: «Пушкин – наше все... Пушкин – представитель всего нашего душевного, особенного... Пушкин-то и есть наша такая... полно и цельно обозначившаяся душевная физиономия» [1]. Гоголь сохраняет равновесность, хотя и противоречивую. В нем примирение противоречий достигается иначе, чем

у Пушкина, а именно через авторское вмешательство: «Миросозерцание поэта, невидимо присутствующее в создании, примирило вас, уяснивши вам смысл жизни» (С. 98). «Свет идеала» у Гоголя воссоздает образ целостного бытия – поэтому Григорьев говорит о творчестве писателя как «изнутри выходящем»: «живое чутье» к жизни, любовь к жизни приводят к отображению «действительности во всем бесконечном разнообразии ее явлений» (С. 103). Драматическое «распадение» целостности происходит в «Выбранных местах из переписки с друзьями»: «Спокойно» и «бесстрастно» «привести к полному христианскому сознанию» «так называемого добродетельного человека» автор не смог, «раздвоился полный и цельный Гоголь» (С. 100–101). В Лермонтове органическая целостность разрушается трагизмом («трагическая натура»). Если гоголевский юмор исполнен любви и служит примирению, то лермонтовский трагизм означает «вражду и презрение к действительности» (С. 110).

В современной ему эпохе Григорьев наблюдает аналогичную картину сосуществования разнотипных художников: Тургенев, Островский, Фет ищут целостности, а такие писатели, как Толстой, Гончаров, Писемский, ее разрушают.

Каким образом конструируется текст статьи «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина», например, в части, посвященной Пушкину?

Массив текста образует систему (или просто совокупность) вариаций на одну и ту же тему пушкинской целостности. Например:

В великой натуре Пушкина..., на все отозвавшейся, но отозвавшейся в меру русской души... (С. 79).

В Пушкине..., как в первом цельном очерке русской литературы..., высказался момент нашей духовной жизни... (С. 84).

...Тип создается... из южной, даже африканской страстности, но смягченной русским, тонко критическим чувством – из чисто русской удалости, беспечности... (С. 85).

Есть натуры, предназначенные на то, чтобы наметить грани процесса, набросать полные и цельные, но одними очерками обозначенные идеалы, и такая-то натура была у Пушкина. Он – наше все... (С. 87).

Очевидно, что мысль Григорьева движется как бы по кругу, что, однако, не создает впечатления непрерывной повторяемости, поскольку речевое «оформление» идеи каждый раз обновляется, привносит новые нюансы в ее значение, а сами философские текстовые сегменты «крепятся» на разного рода фактах (цитаты, герои, произведения, критические оценки и т. д.), что способствует восприятию Пушкина как всеобъемлющего гения («наше все»).

Аналогично структурируются тексты цикла «После “Грозы” Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу».

Поскольку цикл Григорьева во многом отталкивается от статьи Добролюбова «Темное царство», имеет смысл сравнить их именно в структурно-композиционном плане.

Мысль Добролюбова имеет линейную траекторию и развивается по строго логической схеме, в системе аргументаций, целенаправленно выстраивая идеологическую концепцию. Внутренняя мотивировка работы Григорьева – неприятие добролюбовской концепции «темного царства». Но это не полемика в традиционном смысле этого слова, а прямое отрицание через противопоставление концепции «темного царства» собственной идее о художественном мире Островского как мире национального бытия, исполненного таинственного смысла. «Да, страшна эта жизнь, – пишет критик, – как тайна, страшна и, как тайна же, она манит нас, и дразнит, и тащит... Но куда?.. Вот в чем вопрос. В омут или на простор и свет? В единении ли с ней или в отрицании от нее?» (С. 236).

В тексте статьи Григорьева философские пассажи также закрепляются за некоторыми «опорами» – «сюжетами», подбор которых произвольно-прихотлив и ничем не обусловлен.

Первый «сюжет» – «сюжет» Лаврецкого и Обломова, образы которых для Григорьева имеют то же значение, что Базаров для Писарева: это зримые образы любимой идеи. Лаврецкий для Григорьева – совершенная модель «почвенного» типа сознания. Так он пишет: «Кого любить? Кому верить? Жизнь любить – и в жизнь одну верить, подслушивать биение ее пульса в массах, внимать голосам ее в созданиях искусства и религиозно радоваться, когда она приподнимает свои покровы, разоблачает свои новые тайны и разрушает наши старые теории... Это одно, что осталось нам, это именно и есть... смирение перед народною правдою, которым так силен ломаный Лаврецкий» (С. 239). «Сюжет» Лаврецкого и близкого ему Обломова в силу его адекватности авторскому идеалу лейтмотивен в статье.

Второй «сюжет» – «сюжет» «мозговой» культуры, в частности, литературной критики, тяготеющей к резонерству, декларативности. «Резонерство, – пишет Григорьев, – дагерротип, случайный, сухой, мертвый, ни с чем разумно не связанный, умственный трутень, умственный евнух, порождение морального мещанства, его любимое чадо, высиженное им, как гомункул Вагнером» (С. 232). Приводится пример такого резонерства – это «ученик и сеид» Добролюбова Пальховский с его рецензией

на «Грозу», доведший идеи учителя до абсурда. «Поэт – учитель народа только тогда, – рассуждает Григорьев, – когда он судит и рядит жизнь во имя идеалов – жизни самой присущих...» (С. 234), а не во имя какой бы то ни было теории. Сознвая, что «темное царство» – реальная сторона национальной жизни, Григорьев вместе с тем говорит о «тайне» целого, где все со всем пребывает в единстве, что воссоздается истинным искусством: «Если душа ваша приняла ее (целостность произведения. – Л. Ж.), вас объял уже целый мир необходимо связанных с нею мыслей» (с. 232).

Третий «сюжет» – «сюжет» мировой культуры. Здесь упоминаются имена Шекспира, Данте, Кальдерона, Гоголя, Ж. Занда, Вагнера и др. Они использованы как знаки живой, а не мертвой культуры: «Ни фантастический гиббелин Дант, ни честный английский мещанин Шекспир, столь ненавистный пуританам всех стран и веков и даже до сегодня, ни мрачный инквизитор Кальдерон не были художниками в том смысле, какой хотят придать этому званию дилетанты» (С. 238).

Четвертый «сюжет» – «сюжет» отношений «искусство – жизнь». В основе эстетических представлений Григорьева, как известно, лежат собственно шеллингианские идеи об искусстве как универсуме, специфически воспроизводящем универсум бытийный, «замещенный» у Григорьева категорией национального организма. При этом истинное, «полноценное» искусство возможно лишь при условии живой, «почвенной» связи с ним художника.

Пятый «сюжет» – пьесы Островского, которые даются в перечислительной интонации с нумерацией (1–8). Вокруг пьес вновь формируются тексты «на заданную тему». Например, о пьесе «В чужом пиру похмелье»: «Горькое и трагическое, но опять-таки не сатирическое, лежит на дне этой комедии и трех последующих в идее нашей таинственной и, как тайна страшной, затерявшейся где-то и когда-то жизни» (С. 243). О пьесе «Бедность не порок»: «Не сатира и не самодурство Гордея Карпыча, а опять-таки, как “Свои люди сочтемся” и “Бедная невеста”, поэтическое изображение целого мира с весьма разнообразными началами и пружинами» (С. 242). И т. д.

Сюжеты статьи задают широкий культурный пространственно-временной диапазон и тем самым выводят авторский нарратив в философские параметры, что дает основание говорить о философских интенциях Григорьева вообще.

Стилевую целостность статье придает собственно личность автора, всегда оптимально проявленная. Как уже отмечалось, автор берет на себя функцию главного «персонажа», выступающего в роли оригиналь-

ного мыслителя, сознание которого открыто и «отзывисто», выражаясь языком критика, что вполне отвечает его эстетическим представлениям, которые предполагают душевно-психологическое погружение критика, как и писателя, в материал исследования и сердечно-эмоциональное переживание его.

Сама форма статей-писем задает стилю интимно-личностный характер, тем более что они обращены к близкому по духу человеку – И. С. Тургеневу. Так, в ряде случаев адресант описывает интимно-бытовые подробности, неинтересные абстрактному читателю: «Накануне представления “Грозы” я долго говорил с Вами о многом, что для меня и, судя по симпатии Вашей к разговору, для Вас самих составляет существенное верование к искусству и к жизни» (С. 230). Или: «...признаться Вам откровенно – жалобы на непонятность моего обычного изложения мне надоели, что я, как человек убеждения, позволяю себе дорожить моими убеждениями» (С. 231). «...Я с судорожным хохотом читал статью юного сеида г. Пальховского, и, каюсь, неволью хохотал над множеством положений серьезной и умной статьи публициста “Современника”» (С. 235). «Нет! Я не верю в их искусство для искусства» (С. 238). Стиль Григорьева «оживляют» разного рода реплики: как бы с противоположной стороны, сопровождаемые, однако, иронией автора («Прекрасно! Слово Островского – обличение самодурства жизни. В этом его значение...» (С. 233)), как бы от лица читателя, но и одновременно автора («Кого любить? Кому верить?») (С. 239)).

Григорьев признается, что, собираясь повести чисто философские беседы, отложил это на «неопределенное время» и ведет теперь под влиянием впечатлений от «живого явления» (спектакль «Гроза») «многие и долгие речи..., которые прежде всего и паче всего... искренни» (С. 231).

Лишь в одном фрагменте статьи-письма Григорьев непосредственно обращается к пьесе Островского, именно к сцене свидания Катерины и Бориса. Однако это не анализ в точном смысле, а поэтический «пересказ» эпизода, который, однако, можно рассматривать в качестве «ключа» для толкования всего произведения – во всяком случае, это была бы совершенно иная интерпретация по сравнению с добролюбовской: «... вы знаете, – обращается Григорьев к своему адресату, – по своей смелой позиции момент, эту небывалую доселе ночь свидания в овраге, всю дышащую близостью Волги, всю благоухающую запахом трав широких ее лугов, всю звучащую вольными песнями, забавными, тайными речами, всю полную обаяния страсти веселой и разгульной и не меньшего обаяния страсти глубокой и трагически-роковой» (С. 229).

Статьи Григорьева очевидно выбиваются из жанровых границ традиционной классической критики. Вместе с тем это и не философские эссе, хотя эссеистские черты в них налицо, что было отмечено выше. В жанр философского эссе работы Григорьева не укладываются в силу глубины и оригинальности его взглядов, составляющих серьезный раздел в истории отечественной мысли, взглядов, которые в дальнейшем, в последующую эпоху, оказали влияние на культурное сознание времени.

Наблюдения над критической прозой Григорьева показывают, что в ней явственно обозначается доминирование интерпретационной тенденции, что приведет в конце века к формированию нового типа критики по сравнению с классической – интерпретационного, когда проблемы жанрового самоопределения сменяются проблемой индивидуального критического стиля.

1. *Григорьев А. А.* Искусство и нравственность. М., 1986. С. 78. Далее данное издание цитируется в тексте с указанием страниц в круглых скобках.

Т. Б. Зайцева
г. Магнитогорск

Гоголевские реминисценции в чеховской пьесе «Иванов» как один из способов создания иронической драмы

«Сюжет “Иванова” в своей общей схеме местами восходит к гоголевской комедии о несостоявшейся женитьбе – у Гоголя жених прыгает в окно, у Чехова – застреливается», – замечал Б. И. Зингерман [1, с. 211]. Чеховская драма действительно насыщена гоголевскими реминисценциями, и, конечно, не только из «Женитьбы». Мы обнаруживаем обилие явных и скрытых цитат из комедии «Ревизор» и поэмы «Мертвые души». Именно гоголевские реминисценции, на наш взгляд, и способствуют в немалой степени раскрытию авторского отношения к герою, который не одно столетие вызывает у критиков вопрос: «Кто же такой Иванов?», а также проясняют жанровые особенности чеховской пьесы.

В качестве иронической драмы чеховскую пьесу одной из первых рассматривала С. М. Козлова: «Образ “обыкновенного, грешного человека” воссоздается Чеховым не в драматически-сочувственном тоне и не в сатирическом пафосе. Иванов – иронический образ, система художественных средств выражает объективно ироническое отношение автора, которое апеллирует к иронии зрителя» [2]. Среди таких художественных средств исследователь выделяет появление комических двойников Иванова, «взаимодействие двух идейно-эмоциональных планов (драматического и комического, изображение внутреннего и внешнего действия героя, посредством чего... формируются ироническая оценка и восприятие, исключаящие однозначно отрицательное или положительное утверждение» [Там же].

На наш взгляд, определение жанра чеховской пьесы как иронической драмы обусловлено следующими важными факторами: во-первых, новым для русской драмы XIX века типом героя, во-вторых, ироническим сюжетом и композицией, в-третьих, иронической позицией самого автора по отношению к своему герою. Создать ироническую подоплеку помогает и обращение Чехова к известным произведениям Гоголя.

С помощью гоголевских реминисценций ироническая композиция реализуется в пьесе сразу на нескольких уровнях: на уровне отдельных реплик, высказываний и словечек, а также на уровне сюжетных ситуаций и характеров персонажей, заставляющих сопоставлять чеховских и гоголевских героев. Например, глумливые ухаживания Шабельского за «жирненьким помпончиком» Бабакиной напоминают нелепое сватовство Хлестакова. Хлестаков: «Да, деревня, впрочем, тоже имеет свои пригорки, ручейки...» [3, т. 4, с. 47]. «Здесь, как я вижу, можно с приятностию проводить время. <...> А дочка городничего очень недурна, да и матушка такая, что еще можно бы...» [Там же, с. 59]. Граф Шабельский: «Помпончик... имеет свою приятность...» [4, с. 41]. Пошлое, не без гнусности, сватовство Шабельского ироническим рикошетом бьет и по Иванову, который в глубине души с самого начала сознает, что любовные отношения с Сашей не удовлетворяют ни ее, ни его самого. «Всякий раз, когда Иванов принимает серьезную драматическую позу..., автор немедленно низвергает его с котурнов героя драмы в комизм фарсовых или водевильных ситуаций, в пародийность шутовского дублирования его поведения Боркиным или Шабельским» [2].

Финал «Иванова» напоминает не только о «Женитьбе», но и о «Ревизоре». У Чехова свадьба Иванова окончательно расстраивается из-за

действий Львова, который стремится побыстрее исполнить свой «высокий» долг обличителя да уехать. Перед тем, как оскорбить Иванова, а заодно и всех гостей, доктор так и заявляет: «Исполню свой долг и завтра же вон из этого уезда!» [4, с. 63]. Все это похоже на бегство и пародийно повторяет скоропалительный отъезд нашкодившего Хлестакова. В гоголевской комедии Хлестаков покидает провинциальный город и напоследок в своем прощальном письме вдоволь потешается над городскими чиновниками. Львову тоже не терпится бросить свои обличения в глаза Иванову, а на деле – всем собравшимся на свадьбе. Получается, что, с одной стороны, доктор приписывал роль подлеца и мошенника Иванову, а с другой, по ходу развития сюжета сам очутился (в некотором роде) в роли пустейшего Хлестакова, которому тоже в какой-то момент могло прийти в голову заняться чем-нибудь «высоким», например, дать Тряпичкину повод для обличительной статейки. Подобные переключки с гоголевским героем изначально дискредитируют «бездарную, безжалостную честность» Львова [Там же, с. 33], выдают авторское ироническое отношение к человеку, которого так «литература и сцена воспитали» [5, с. 113], как замечал в одном из писем сам Чехов. Особенности функционирования «цитат», таким образом, способствуют рождению иронической драмы и наглядно свидетельствуют об ироническом отношении автора к своим героям, в особенности – к Иванову.

В чем же заключается новизна главного героя драмы как драмы иронической?

С самого начала драмы негласно звучит вопрос: кто же такой Иванов? По всему уезду гуляют о нем слухи: «Столько, брат, про тебя сплетен ходит, что, того и гляди, к тебе товарищ прокурора приедет... Ты и убийца, и кровопийца, и грабитель, и изменник...» [4, с. 51]. Саша иронизирует: «Каждый грешник должен знать, в чем он грешен. Фальшивые бумажки делал, что ли?» [Там же, с. 57]. Иванов называет такое предположение, напоминающее рассказы Ноздрева, неостроумным. Однако за обликом главного героя чеховской драмы явно встает тень Чичикова. Здесь вспоминаются и прокурор, и чиновничья озабоченность загадкой героя: «Конечно, нельзя думать, чтобы он мог делать фальшивые бумажки, а тем более быть разбойником, наружность благонамеренна; но при всем том, кто же бы, однако ж, он был такой на самом деле? И вот господа чиновники задали себе теперь вопрос, который должны были задать себе вначале, то есть в первой главе нашей поэмы» [3, т. 6, с. 195].

Однако Чехов не только иронизирует по поводу своего героя (в том числе при помощи гоголевских цитат разного рода), но и наделяет Ива-

нова ироническим сознанием, понимаемым нами в особом смысле. Героя чеховской драмы можно назвать ироническим эстетиком, согласно философско-психологической концепции датского мыслителя и писателя Серена Кьеркегора. Тип эстетика-ироника предстает в размышлениях Кьеркегора, по словам исследователя, как «высший продукт типичного для современного общества эстетического существования... Внешне ироник выступает как противник современного ему общества, отвергающий его и сам отвергнутый им. Однако... ироник в своем образе жизни обнаружил и продемонстрировал глубоко скрытую в недрах буржуазного существования бессмысленность. Отсюда – мощная взрывная сила, которая скрыта в иронике, но здесь же его слабость», поскольку «он может противопоставить миру, потерявшему подлинность, не выход из положения, а проявление собственного бессилия перед ним. Отсюда задачей философа становится раскрытие иронического существования как неистинного предела, который фактом своей наличности открыто требует ликвидации эстетического образа жизни» [7, с. 30–31]. Характер, поведение и настроение чеховского Иванова вполне соответствуют психологии и ироническому сознанию кьеркегоровского эстетика, подробно описанным в книге «Или-или». Кьеркегор выделял различные ступени эстетического отношения к жизни и различные категории эстетиков, поскольку подчеркивал, что наслаждения могут иметь разное происхождение. В зависимости от природного (то есть данного извне, а не сущностного) таланта человека, наслаждения бывают чувственными, интеллектуальными, художественными, наслаждениями богатством, почестями и т. п. В погоне за новыми наслаждениями эстетик растрчивает самого себя, впадает в отчаяние. Адресуясь к приятелю-эстику, асессор Вильгельм (от чьего имени написана часть книги «Или-или» – трактат «Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал») утверждал: «Погружаясь время от времени в суету мира, предаваясь в отдельные минуты наслаждению, ты, однако, постигаешь своим сознанием всю его сущность и потому всегда живешь как бы вне себя, т. е. живешь в отчаянии; последнее же приводит к тому, что жизнь твоя представляет вечное колебание между двумя крайними противоположностями: сверхъестественной энергией и полнейшей апатией» [8, с. 245].

Неизбежными спутниками эстетической экзистенции, как показывал Кьеркегор, являются меланхолия, скука, смена периодов возбуждения периодами упадка, душевной немощи, равнодушия. «Вино больше не веселит моего сердца: малая доза вызывает у меня грустное настроение, большая – меланхолию. Моя душа немощна и бессильна; напрасно я

вонзаю в нее шпоры страсти, она изнемогла и не воспрянет более в царственном прыжке. Я вконец утратил иллюзии. Напрасно пытаюсь я отжаться крылатой радости: она не в силах поднять мой дух, вернее, он сам не в силах подняться; а, бывало, при одном веянии ее крыл я чувствовал себя так легко, свежо и бодро» [8, с. 217], – признается кьеркегоровский эстетик. Так мог бы сказать о себе и Николай Иванов.

Подчеркнутая меланхолия Иванова является следствием «эстетизма» героя. Главный герой драмы захвачен Чеховым в период упадка, когда ярко выраженный эстетик остался в прошлом, но отдельные детали напоминают о его таланте улавливать эстетические настроения, погружающие в наслаждение. Так, герою была присуща некая театральность, которая проявлялась, например, не только в желании, но и в умении привлекать, «обвораживать» людей. Об этом вспоминает и Анна Петровна: «Он теперь хандрит, молчит, ничего не делает, но прежде... Какая прелесть!..» [4, с. 22], и сам Иванов: «Еще года нет, как был здоров и силен, был бодр, неутомим, горяч, работал этими самыми руками, говорил так, что трогал до слез даже невежд...» [Там же, с. 52]. Сцена объяснения с Сашей также овеяна прежними настроениями. Слушая признание в любви, Иванов, безусловно, испытывал эстетическое наслаждение, отсюда и характерная лексика: «...я пьянею, забываю про все на свете, обвороженный, как музыкой, и кричу: “Новая жизнь! Счастье!”» [Там же, с. 53]. Прежнего, «эстетического», Иванова мы замечаем и в первом его разговоре со Львовым, когда герой пытается завоевать симпатию молодого доктора-правдолюбца и немного «рисуетса» перед ним, наставляя на жизнь «по шаблону» в своей «раковине», чего сам, однако, принять ни в коем случае не может. Появление «обезличенного шута» Шабельского закономерно вызывает у героя раздражение: старый граф портит ему мизансцену, в которой Иванов, *будучи* уже надломленным и разочарованным, еще пытается *представить* себя, *показать* себя таковым. Здесь еще срабатывает кредо иронического эстетика: необходимо и достаточно *казаться*, а не *быть*. «Внешне ироник хочет предстать интересной загадкой. И “истина” иронического существования ему видится в таинственности, когда лейтмотивом выступает интересное, загадочное, игровое содержание жизни» [7, с. 31]. Одаренная натура, Иванов не злодей, не подлец, каким его считает Львов, и не герой. Но мера, которой он мерит себя, жизнь, людей – эстетическая мера. Не случайно в начале он был даже в некотором упоении от своей меланхолии, апатии, почти наслаждался ими. Как утонченного эстетика, Иванова опьяняют молодость, свежесть, страстность, женская красота и даже... работа на благо общества, в духе

передовых идей времени. Действительно, мы узнаем о прошлых занятиях героя лишь в самых общих чертах («рациональные хозяйства, необыкновенные школы, горячие речи» [4, с. 17]), цели и смысл былой бурной деятельности Иванова остаются неясными. Скорее всего, не моральный долг, в первую очередь, направлял труды героя, а стремление насладиться ощущением себя как передового деятеля. Именно поэтому самое дорогое воспоминание Иванова – о *наслаждении* деятельностью: «Я знал, что такое вдохновение, знал прелесть и поэзию тихих ночей, когда от зари до зари сидишь за рабочим столом или тешишь свой ум мечтами. Я веровал, в будущее глядел, как в глаза родной матери...» [Там же, с. 52–53]. Пока мечты и работа «занимали и увлекали его» (как точно отметил сам Чехов [5, с. 109]), энергия была ключом. Но «эстетическое» отношение к труду рано или поздно утомляет, усугубляя отчаяние героя, не нашедшего свое истинное «я».

Очевидно, что ироническое сознание чеховского героя – его сила и слабость. Преимущество Иванова перед окружающими состоит в том, что он единственный стремится к осознанию собственного подлинного «я», поскольку только ирония позволяет непредвзято взглянуть на себя со стороны. Слабость же героя проявляется в неспособности перейти на другой уровень существования – не иронический, всеотрицающий, а жизнеутверждающий. «Ситуация ироника критическая. Он ненавидит действительность, но сам только высший продукт ее, ее логическое завершение, вот почему он никогда не сможет выйти из нее. Единственная форма протеста – это бессмысленное уничтожение действительности через свое собственное уничтожение, как проповедь и отстаивание бессмысленности существования вообще» [7, с. 36]. Таким образом, обращение к Кьеркегору в какой-то степени объясняет и самоубийство чеховского героя, которое, как выясняется, отнюдь не противоречит жанру иронической драмы.

«Лишние люди, лишние слова, необходимость отвечать на глупые вопросы – все это, доктор, утомило меня до болезни» [4, с. 12], – жалуется Иванов. «Лишние люди» – это для героя, в первую очередь, не литературный тип (Гамлет или Манфред). Это окружающие его люди: глупые агрессивно-наглые Боркины, «жалкие, истасканные, испытые» [Там же, с. 52] ничтожества вроде Лебедева, «обезличенные шуты» Шабельские, «мещане во дворянстве» Бабакины и прочие пошляки, картежники, сквалыги...

Иванов обитает в мире «лишних людей», живущих неподлинной жизнью, не находит он опоры и внутри себя, потому и сам постепенно

как будто превращается в призрак. Вот почему у Чехова и появляется ироническое сопоставление Иванова с Хлестаковым или Чичиковым, самыми известными гоголевскими фантомами. «Да неужели же вы думаете, что вы так непрозрачны» [Там же, с. 56], – бросает в лицо Иванову всезнающий доктор Львов. Слова звучат символически. Иванов действительно становится «прозрачным», призрачным: «...без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей и не знаю: кто я, зачем живу, чего хочу?» [Там же, с. 74].

Датский философ писал: «...многие люди не живут, а просто медленно гибнут душевно, проживают, так сказать, самих себя, не в том смысле, что живут полною, постепенно поглощающею их силы жизнью, нет, они как бы заживо тают, превращаются в тени, бессмертная душа их как бы испаряется из них, их не пугает даже мысль о ее бессмертии – они как бы разлагаются заживо» [8, с. 215]. Эти мысли предтечи экзистенциализма оказываются созвучны и Гоголю, и Чехову. Так переплетаются в иронической драме «Иванов» гоголевская тема людей-фантомов и собственные экзистенциальные искания Чехова, сближающие его позицию с размышлениями Кьеркегора.

-
1. *Зингерман Б. И.* Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988.
 2. *Козлова С. М.* Традиции жанра иронической драмы // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1983.
 3. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 4.
 4. *Чехов А. П.* Иванов : драма в четырех действиях // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 12. М., 1978.
 5. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 3. М., 1976.
 7. *Гайдукова Т. Т.* У истоков: Кьеркегор об иронии. Ницше: Трагедия культуры и культура трагедии. СПб., 1995.
 8. *Кьеркегор С.* Наслаждение и долг. Ростов н/Д, 1998.

**Авторская номинация жанра как рамочный
компонент нарративного пространства
художественного произведения
(«Село Степанчиково и его обитатели»
Ф. М. Достоевского)**

Эпоха 40–50-х годов XIX века, когда Ф. М. Достоевский начинал свою писательскую деятельность до ссылки и возвращался к ней после ссылки, представляет собой знаковый этап в развитии русской литературы, так как он ознаменован важными культурными трансформациями, обусловившими интеграцию русской словесности в мировой историко-литературный процесс. Наиболее отчетливо все трансформации, отражающие культурно-исторический поиск эпохи, запечатляются в граничных компонентах художественного произведения, так как они, соединяя разновекторные семиотические реальности, чутко реагируют на актуальные противоречия культуры и олицетворяют собой вариант смыслового примирения этих противоречий. Основой для масштабных культурно-исторических экспериментов в 1840–1850-е годы становится формирование новых представлений о нарративных границах, определяющих семиотику отношений между автором, художественно-словесным миром и героями. Соответственно, рамочные компоненты (заглавия, подзаголовки, начала, финалы) художественного мира произведений указанного периода можно рассматривать как репрезентанты основных векторов решения этой актуальной для эпохи проблемы.

Авторская номинация жанра в данном контексте интересует нас как рамочный компонент художественного произведения, который определяет его нарративную структуру. В 40–50-е годы XIX века жанровые особенности начинают все менее зависеть от традиции, становятся сферой реализации авторской личности. Исследователями неоднократно отмечалось, что в XIX веке жанры перестали восприниматься в качестве нормы, абсолютно предпосланной любому индивидуальному творческому акту [1]. Поэтому жанр все острее начинает ощущаться как словесное

определение характерных особенностей художественной реальности, *слово о слове*, а не как вербально выраженный канон. Процесс определения жанра предстает в качестве этапа творческого акта создания произведения и нередко становится частью заголовочного комплекса, как бы приобретая его конститутивные признаки и характерные для него способности смыслового взаимодействия с произведением. Указанные обстоятельства делают наиболее репрезентативным материалом для изучения обнаруженной тенденции такие авторские определения жанров, которые не имеют аналогов в истории литературы, то есть сформулированы писателем для конкретного произведения (или нескольких), и вследствие этого оказавшиеся тесно связанными со словесно-художественным миром.

Исходя из данной установки, в исследовании мы рассмотрели только те авторские определения жанра, для которых Ф. М. Достоевский нашел новые (даже окказиональные) формулировки, соответствующие художественному замыслу и отражающие творческие принципы повествования, распространяющиеся в литературе 40–50-х годов XIX века. К подобным жанровым новообразованиям мы отнесли: «приключение/происшествие необыкновенное»; «историю одной женщины»; «воспоминания мечтателя»; «неизвестные мемуары»; «записки неизвестного».

В статье мы рассмотрим «записки неизвестного» – самую широкую из указанных жанровую форму, способную под углом презентации процесса записывания вобрать основные черты остальных авторских номинаций жанра. Жанровую группу «записки неизвестного» составили произведения «Честный вор (*Из записок неизвестного*)», «Елка и свадьба (*Из записок неизвестного*)», «Село Степанчиково и его обитатели. *Из записок неизвестного*». Она является самой распространенной у Ф. М. Достоевского в 1840–1850-е годы, да и на протяжении всего творчества [2, с. 39].

Жанровой рефлексии здесь подвергается процесс вербальной фиксации событий в чистом виде, безотносительно к содержанию, граница перехода от письма как простого выражения мыслей о чем-либо к созданию мира с помощью слов (одна из причин выбора жанра записок, перешедшего в мир художественной литературы из нехудожественной реальности). Кроме того, в «записках неизвестного» актуализируется фигура героя – создателя записок, то есть граница перехода от обычного письма к творческому воплощению замысла, прежде всего, способствует преобразованию личности, причем это преобразование становится важнее самой личности героя, остающегося неизвестным.

На наш взгляд, наиболее репрезентативным является последнее произведение, входящее в жанровую группу «записки неизвестного», –

«Село Степанчиково и его обитатели». Особенность этого романа в том, что он появился в 1859 году, после ссылки автора, и с данным произведением Ф. М. Достоевский связывал новое начало своей литературной деятельности. Очевидно, что в романе переосмысляются все эстетические эксперименты, апробированные Ф. М. Достоевским в сочинениях предшествующей поры, но жанровой основой для интеграции художественных открытий становятся «записки неизвестного».

В романе наблюдается интеграция рассказчика в сюжетную ткань в качестве героя. Данная сложная структурная функция фиксирует внимание на способах перекодировки происходящих событий в повествование о них, на соотношении образов рассказчика и героя, представляющих разные ракурсы мира художественного произведения, а также обнаруживает авторские эстетические установки, делая одним из предметов изображения историю создания художественной реальности.

Хотя автор записок одновременно является участником событий, произошедших в его молодости (ему было двадцать два года), но описанные происшествия не складываются в историю рассказчика: жанровая интенция предполагает присутствие активно вовлеченного в событийный план рассказчика, который бы сообщал развитие художественному миру, но сам как личность с определенной судьбой оставался неизвестным. Эволюция автора записок происходит по принципу потери собственной индивидуальной истории взамен на реализацию в литературной сфере, что от начала к концу произведения отображается в виде нивелировки ономастических маркеров и полного исключения себя из событийного ряда. Так, первоначально герой предстает перед нами как молодой человек, обладающий всеми характеристиками для функционирования в качестве полноценного участника событий: он обладает именем (Сергей Александрович), мы знакомимся с его предысторией и воспринимаем в качестве центрального персонажа, призванного разрешить сложную ситуацию, сложившуюся в доме его дядюшки: «...вразумить и утешить дядю..., даже спасти его по возможности... <...> Осчастливить несчастную, но, конечно, интересную девушку предложением руки моей...»; «...наделать разных чудес и подвигов» [3, с. 23].

Но по мере развития сюжета персонаж с позиции действующего лица переходит на позицию наблюдателя, в заключении же, когда рассказывается о дальнейшей судьбе всех героев описанных происшествий, его судьба не рассматривается совсем, так как на данном этапе развития сюжета уже четко определяется его основная функция – создавать словесную реальность – записки о приключениях обитателей Степанчикова.

Образ рассказчика в конце произведения полностью сливается с образом героя, исчезает даже временная дистанция: «На днях поеду в Степанчиково и непременно справлюсь о нем [о Видоплясове] у дяди» [Там же, с. 204], – имя тоже перестает упоминаться, то есть актуализируется жанровая черта рассказчика, он становится «неизвестным».

Объединение повествовательной инстанции и героя, Сергея Александровича, происходит по мере опровержения его первоначальных представлений о собственной роли в происходящем. Предполагаемая женитьба с целью спасения дядюшки и Настеньки – это сюжетный ход, аналогичный ложному событию, построенному по литературному шаблону. В данном случае эволюция героя, обусловленная жанровой интенцией, заключается в осознании непродуктивности своего замысла. Собственно повествовательный уровень произведения выстраивается с точки зрения полного понимания настоящего статуса мечтаний молодого персонажа, о чем свидетельствует ирония, сопровождающая попытки их реализовать. «Женитьба на несчастной девушке ради ее спасения» из благородного поступка превращается в литературный штамп, мертвенность этого штампа в полной мере открывается при сравнении с глубоко поразившими молодого героя происшествиями, разворачивающимися в Степанчикове.

Профанация этого лжесобытия происходит путем столкновения в конфликтном диалоге с аналогичным романтическим сценарием – похищением невесты. Мизинчиков изобретает план, с помощью которого пытается воплотить в жизнь фантазии безумной Татьяны Ивановны, построенные на литературных шаблонах любовных романов, Обноскин же «крадет» этот план и реализовывает его. И настоящие цели этого «романтического сценария» (персонажи хотели получить богатое приданое), и подробности его осуществления (слезы передумавшей Татьяны Ивановны, трусость Обноскина, скандал, устроенный его маменькой, Анфисой Петровной) демонстрируют ложные основания романтических поведенческих схем. Нежизнеспособность и схематичность данных сценариев обнаруживаются на фоне обыденных и мизерных деталей, уточняющих его, но в своей совокупности составляющих иные, реально произошедшие события.

Воплощенный в произведении событийный план противостоит представленным «романтическим сценариям» как диалогический контекст, опровергающий ценностные установки, имплицитно заложенные в них, и утверждающий собственную аксиологию. Так, настоящим благородным героем изображаемой истории оказывается дядюшка рассказчика Егор Ильич Ростанев, необыкновенно мягкий, добрый, казалось бы, до малодушия человек, но именно он помогает всем вокруг, ничего не

требуя взамен, он берет на себя ответственность принятия решений и исправляет сложную ситуацию, сложившуюся после похищения Татьяны Ивановны, он оказывается возлюбленным Настасьи Ежевикиной (которую хотел спасти Сергей) и в итоге занимает традиционно центральное место в сюжете – место жениха и т. д.

Эволюция же Сергея Александровича заключается, прежде всего, в том, что он начинает постигать законы преобразования незначительных фактов действительности в события, оказывающие влияние на всех участников и образовавшие описанную историю. Однако кроме Сергея Александровича способностью соотносить разнонаправленные по эстетическим и идеологическим основаниям событийные планы обладает и образ Фомы Фомича Опискина. Несмотря на то, что Опискин непосредственно не пересекает рамки сюжетной событийности (в отличие от рассказчика, он не только с течением времени не «выходит» в план собственно повествования, он умирает до окончания такового, о чем и сообщается в заключении), с позиции авторских интенций («образа автора», или «абстрактного автора»), объединяющей два нарративных уровня, Фома Фомич и Сергей становятся параллельными персонажами, имеющими сходное влияние на развитие сюжета и организацию повествования.

Например, оба героя имеют отношение к литературе. Им обоим свойственно пылкое красноречие, нередко делающее их смешными. Оба подглядывают для того, чтобы понять логику развития окружающих событий; и т. д. Таким образом, герой, имеющий непосредственную связь с ведущей нарративной инстанцией произведения, и противопоставленный ему персонаж – оба обладают в произведении похожими функциями.

И сам рассказчик историю своего участия во всех изображенных событиях полностью связывает со столкновением с Фомой. Более того, их скрытый конфликт можно объяснить разными подходами к становлению событийного пространства произведения. Изначально, когда Сергей Александрович едет к дяде всех «спасать», он заранее противопоставляет свою версию развития событий именно версии Фомы: «...по моему окончательному решению, любовь дяди была только придирчивой выдумкой Фомы Фомича...» [3, с. 23]. Однако на самом деле начинает воплощаться именно сценарий, заданный Фомой, замыслы же Сергея разрушаются, что и обуславливает его собственное становление как автора записок.

Линия Фомы Фомича является открыто провоцирующей для остальных героев, потому на сюжетном уровне его поступки инициируют движение сюжета, обуславливают решения, принимаемые другими персонажами. Но в качестве своеобразного координатора сюжетного развития

Фома и сам меняет свои замыслы, которые, как он понимает, начинают противоречить логике спровоцированных им же событий. Например, его желание опозорить Настеньку начало противоречить событийной инерции: поддавшись провоцирующему влиянию Фомы, герои проявили свои истинные стремления и совершили ряд поступков, которые не мог предвидеть Опискин: это похищение Татьяны Ивановны, предложение, сделанное Егором Ильичом Настеньке, изгнание самого Фомы Фомича. Однако персонаж скоро возвращается на прежние позиции, скорректировав уже собственные стремления в соответствии с требованиями событийной логики: Фома дает позволение на свадьбу, оставляя за собой роль сюжетного центра. Итак, в романе «Село Степанчиково и его обитатели» сталкиваются, не взаимонакладываясь и не вытесняя друг друга, две организующие нарративные инстанции: рассказчик, обобщающий собственные наблюдения, и герой, инициирующий эти наблюдения, заставляющий будущего рассказчика переоценить прежние жизненные установки и обрести опыт, позволивший в дальнейшем реализовать свой творческий потенциал.

Таким образом, жанровая форма «записки неизвестного» предполагает, как минимум, два вектора сюжетного развития: движение событийного плана и эволюцию героя – свидетеля событий, становящегося рассказчиком, описавшим эти события. Данная эволюция связана с рефлексией героя – будущего рассказчика над происходящими событиями, вследствие чего осуществляется отделение лжесобытий (основывающихся на литературных штампах) от реализовавшихся событий, и происходит мировоззренческий «скачок» героя, переводящий его в статус рассказчика. Нарративное пространство «записок неизвестного» обладает диалогической природой, имеющей тенденцию к многократному увеличению диалогичности за счет столкновения событий реализовавшихся и ложных событий, за счет доступных рассказчику альтернативных точек зрения на происходящее (здесь – из-за двух эволюционных состояний рассказчика) и за счет введения внутрисюжетных образов, способных влиять на собственно повествовательный уровень, претендуя на статус конкурирующей нарративной инстанции.

-
1. *Бахтин М. М.* Эпос и роман // Бахтин М. М. *Вопр. литературы и эстетики.* М., 1975; *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение : курс лекций. СПб., 1996; *Тынянов Ю. Н.* О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино.* М., 1977; *Фрейдберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997; и др.
 2. *Захаров В. Н.* Система жанров Достоевского. Л., 1985.
 3. *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 3. Л., 1988.

Н. А. Кадочникова
г. Екатеринбург

Судьба последнего произведения В. А. Соллогуба

Владимир Александрович Соллогуб (1813–1882) вошел в историю русской литературы как талантливый прозаик натуральной школы и одновременно автор светских повестей. Столь различные в своей сущности литературные, общественно-идеологические пристрастия не являются чем-то парадоксальным, не поддающимся логическому объяснению: личности Соллогуба, противоречивой, неоднозначной, как и самой эпохе, в которую он выступил на литературной арене, подобные «крайности» были свойственны и являлись прямым ее выражением. Началу его творчества сопутствовал поразительный успех у современников. «Теперь, после Гоголя, *он первый писатель в современной русской литературе*», – писал В. Г. Белинский в 1842 году (курсив наш. – Н. К.) [1, с. 536]. Однако уже в середине 1840-х годов в творчестве В. А. Соллогуба со всей очевидностью обозначился резкий перелом. Жестокие насмешки и унижительные пародии в известных передовых изданиях преследовали Соллогуба вплоть до конца 1870-х годов [2]. Мнение о писателе как светском дилетанте, «безграмотном бариче» укрепилось прочно и надолго. И уже никого не интересовало, что после 1845 года он продолжал создавать свои светские произведения. Вероятно, современники даже и не знали, что в конце жизни Соллогуб работал над единственным романом «из светской жизни» – «Через край»*, который был закончен в 1881 (за год до смерти) и опубликован в 1885 году в нескольких номерах журнала «Новь» [3]. Печальная судьба постигла позднее творчество Соллогуба, прежде всего, интересующий нас роман «Через край», и в отечественном литературоведении. Анализируя художественное наследие писателя, исследователи либо приводят самые общие сведения о романе (год и место издания,

* В журналах середины 80-х годов XIX века («Библиограф», «Вестник Европы» «Дело», «Исторический вестник», «Книжный вестник» «Наблюдатель», «Новь», «Русская мысль», «Русский архив», «Русский вестник», «Русское богатство», «Северный вестник») мы не встретили ни одного отзыва о романе «Через край». Из всего наследия Соллогуба внимание современников в эти годы привлекают только «Гарантас» («Русская мысль», 1886) и «Воспоминания», опубликованные в «Историческом вестнике» в 1886 году.

© Кадочникова Н. А., 2009

автобиографический характер, посвящение второму супружеству), либо не говорят о произведении вовсе.

В дооктябрьскую эпоху имя Соллогуба упоминалось крайне редко. В атмосфере общего забвения и равнодушия выделяется статья С. А. Венгерова в словаре Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона. Однако последнему произведению писателя в статье Венгерова посвящена одна более чем лаконичная фраза: «После его [Соллогуба] смерти был напечатан роман «Через край» («Новь», 1885)» [4]. Это упоминание проскальзывает как необходимая констатация факта, обусловленная задачей биографической словарной статьи – охватить творчество Соллогуба в целом.

Советское литературоведение впервые обращается к художественному наследию писателя в 1930-е годы. В 1930 году издан «Путеводитель по русской литературе XIX века» И. Н. Розанова, где исследователь пишет о В. А. Соллогубе в главе «Натуральная школа и писатели 40-х годов» [5]. Другими словами, для исследователя творчество Соллогуба неразрывно связано с гоголевскими традициями. Сочинения, где объектом изображения становятся представители высшего сословия, в том числе и роман «Через край», оказываются вне поля зрения исследователя. Через год П. К. Губер в обстоятельной вступительной статье, предпосланной «Воспоминаниям» Соллогуба, предпринимает попытку охарактеризовать все творчество писателя [6]. Собрав довольно обширный материал и сделав ряд ценных частных наблюдений*, исследователь, отдавший большую дань вульгарному социологизму, что было в духе времени, весьма резко оценил и творчество, и личность писателя. Отказав всем прозаическим произведениям Соллогуба в художественной значимости, автор статьи нехотя признает лишь его мемуары как ценный источник по истории «литературного быта». Мимоходом Губер упоминает и о романе «Через край»: «рукопись остается в письменном столе [автора] и будет издана только после его смерти», что объясняется, по мнению автора статьи, низкой оценкой писателем собственного литературного дарования [6].

Действительно, В. А. Соллогуб в конце жизни открыто в печати называл себя «писателем неудавшимся», что давало повод к подобным умозаключениям. Но означает ли признание Соллогуба, что он на самом деле негативно оценивал собственное творчество, в том числе свое последнее произведение – роман «Через край», и, будто бы, в силу

* К ним относится, например, утверждение, что «Большой свет», написанный по заказу царской семьи, не был пасквилем на М. Ю. Лермонтова. В работах В. А. Грехнева, В. Э. Вацура, И. С. Чистовой это убедительно доказано.

этого не желал видеть его опубликованным? Вероятно, дело обстояло сложнее.

Известно, что о создании большого эпического произведения писатель мечтал еще в начале 1840-х годов. А. С. Немзер в своем диссертационном исследовании «Литературная позиция В. А. Соллогуба (1830–1840-е годы)», изучив рукописные тетради писателя, выявил в одной из них обширный план и наброски предполагаемого произведения «большой формы» «о России в целом» под общим названием «Жизнь сверх состояния. Плачевная повесть Рус[ского] дворянства. Соч[инение] Гр[афа] В. Соллогуба». Исследовав рукописный текст, А. С. Немзер приходит к следующему выводу: «Роман Соллогуба должен был охватить разные сферы жизни: провинция и столица, высший свет и чиновничество, в эпилоге его мог быть описан и театр военных действий. . .» Однако в 1840-е годы «синтетического произведения, охватывающего всю российскую действительность в художественном целом, писатель не создал. Его наиболее “полным” произведением оказался “Тарантас”, где “петербургская” тема проходит достаточно приглушенно» [7, с. 88]. В 1840-е годы писатель не мог реализовать задуманное в силу сложности замысла, неразработанности «материала», видимо, еще не вполне ясны были принципы совмещения сфер жизни, находящихся на противоположных социальных полюсах. Хотя в ряде повестей периода натуральной школы это Соллогубу уже вполне удавалось (например, в «Истории двух калаш», «Аптекарьше»). Очевидно, писатель еще не был готов к созданию произведения «большой формы». Но почему же в 1880-е годы, когда наконец был реализован давний замысел, Соллогуб не спешит публиковать роман? М. А. Белкина во вступительной статье к сборнику водевилей Соллогуба упоминает о «поздних» сочинениях писателя: «. . .он [Соллогуб] пишет еще свои “Воспоминания” и большой роман “Через край”, но ни то, ни другое ему уже не удастся закончить. И роман, и воспоминания были напечатаны лишь после его смерти» [8]. Но если даже априори допустить, что произведение не было закончено писателем, то тогда возникает вопрос: могло ли оно именно по этой причине быть неопубликованным при жизни Соллогуба? Как известно, в 1860–1870-х годах писатель выступал на литературной арене с незаконченными отрывками из мемуаров, печатал главу незавершенной повести «Посредник» (1874) [9]. Следовательно, незавершенность произведения не препятствовала публикации отдельных его фрагментов.

О причинах несостоявшейся прижизненной публикации мы можем только догадываться. Но, как кажется, небезосновательным будет поиск

причин, прежде всего, в обстановке общего неприятия, окружавшей Соллогуба. Затравленный новой прессой, стареющий писатель, в памяти которого еще были живы воспоминания об успешном и многообещающем начале своей литературной деятельности, очевидно, не хотел выставлять последнее (вероятно, он это осознавал), а потому особенно дорогое детище на суд, подвергаясь очередным насмешкам.

Но если современники могли и не знать о романе, то отечественное литературоведение, обращаясь исключительно к прозе писателя конца 1830-х – первой половины 1840-х годов, ограничивается лишь беглыми замечаниями о «позднем» творчестве Соллогуба. В «Историях русской литературы» 1950–1970-х годов – изданиях Академии наук СССР и Института русской литературы – имя В. А. Соллогуба, в числе других прозаиков натуральной школы, фигурирует достаточно часто [10]. Однако если творчество Соллогуба первой половины 1840-х годов привлекает внимание литературоведов, то произведения, созданные после 1845 года, и, что для нас важно, роман «Через край», не упоминаются вовсе [11]. Даже в таком фундаментальном труде Института мировой литературы, как «История русского романа», о последнем произведении Соллогуба не говорится ничего [12].

В отечественном литературоведении укрепилось мнение, согласно которому эстетическую ценность представляют только произведения первой половины 1840-х годов. По мысли исследователей, именно в это время повести писателя вполне вписывались в общее прогрессивное русло русской литературы, в них ощутимо влияние гоголевских традиций. Так, внимание В. А. Грехнева, автора диссертационного исследования «Творчество В. А. Соллогуба в русской прозе конца 30-х – первой половины 40-х годов» привлекает лишь проза писателя самого плодотворного периода его литературной деятельности. По мнению исследователя, направление творческой эволюции В. А. Соллогуба «почти зеркально» отражает смену жанров: «От повести о художнике... к светской повести, а от нее – к сатирической повести о провинциальных нравах и жанровому синтезу (“Таранас”）」 [13, с. 24]. Таким образом, произведения, посвященные изображению светского общества, созданные после 1845 года, «выбивались» из предложенного исследователем вектора творческого развития писателя, так как означали его возвращение на исходные позиции. Понятно, что при такой установке о романе «из светской жизни» «Через край» не сказано ни слова. Иного мнения придерживается В. Э. Вацуру, который одним из первых обратился к повестям Соллогуба, созданным после 1845 года, вписав их в контекст творчества писа-

теля. Исследователь обратил внимание на повторяемость, варьирование сюжетных ходов и мотивов в прозе Соллогуба. По мнению Вацуро, это свидетельствует вовсе не об отсутствии творческого развития писателя, как полагали прижизненная критика и отечественное литературоведение. Напротив, возвращаясь к сюжетам ранних повестей, Соллогуб «рассказывает их заново», но уже «сложнее, подробнее, психологически драматичнее». Поэтому, несмотря на тот факт, что после 1845 года Соллогуб вновь обращается к популярной в 1830-е годы внутржанровой разновидности светской повести, в его творчестве не происходит остановки. Художественная эволюция Соллогуба, по мнению Вацуро, связана, прежде всего, с углублением психологизма*. Этот верный вывод позволяет по-новому взглянуть на позднее творчество писателя. Однако в статье исследователя, к сожалению, роману «Через край» не нашлось места.

Особое место в изучении соллогубовского художественного наследия занимает уже упомянутое кандидатское диссертационное исследование А. С. Немзера. Исследователь анализирует раннее ученическое творчество Соллогуба, обращается и к произведениям, написанным после 1845 года, в том числе – роману «Через край». Особое значение для нас имеет следующая мысль А. С. Немзера: «... в последние годы он [Соллогуб] работает над романом “Через край”, резко отличающимся от его старой прозы» (курсив наш. – Н. К.) [7]. Однако этот важный вывод, свидетельствующий о творческой эволюции писателя в последние годы жизни, не подкрепляется анализом, соответствующими комментариями, что, впрочем, и не входило в задачи исследователя, занятого изучением другого периода литературной деятельности Соллогуба. Позднее в «Памятных датах. От Гаврилы Державина до Юрия Давыдова» А. С. Немзер вновь напомнит о романе, но «со знаком минус»: Соллогуб «сочинит крайне неудачный роман (...на мемуарной основе), который появится в печати только после смерти автора» [15].

Во вступительных статьях к сборникам повестей и рассказов Соллогуба 1960–1980-х годов, рассчитанных на широкий круг читателей, о романе также говорится вскользь, без необходимых пояснений. Так, Е. И. Кийко лишь констатирует автобиографический характер произведения, но не ставит вопроса о его специфике [16]. В примечаниях к сборнику произведений Соллогуба 1978 года, подготовленного к печати А. Осповатом, о романе писателя ничего не сообщается [17]. По мнению Н. И. Якушина,

* Впервые об этом говорил В. Г. Белинский в связи с повестями писателя первой половины 1840-х годов.

автора вступительной статьи к сборнику 1988 года, последнее «существенное» прозаическое произведение Соллогуба – «Старушка» (1850) [18]. Во вступительной статье И. С. Чистовой к «Воспоминаниям» писателя из поздних сочинений названы только его мемуары [19].

Итак, до сих пор в литературоведении не исследовано в полной мере творческое наследие В. А. Соллогуба после 1845 года и совсем не изучено последнее произведение – роман «Через край». Вслед за демократической критикой в отечественном литературоведении утвердилось мнение, согласно которому единственный роман Соллогуба не обладает художественной значимостью, а потому его можно обойти стороной, сосредоточившись лишь на прозе писателя конца 1830-х – первой половины 1840-х годов*. Разделив участь своего автора, «Через край» оказался «выпавшим» из литературного процесса. Напечатанный в 1885 году в журнале «Новь» роман до сих пор не опубликован отдельным изданием, представляя, таким образом, библиографическую редкость. В литературоведческих работах не сделано ни одной попытки изучить это произведение, что, впрочем, не мешает исследователям делать порой достаточно категоричные отдельные заявления. А между тем очевидно: без осмысления романа полно оценить творчество Соллогуба, а значит и представить картину литературного процесса 1880-х годов, когда происходила, по общему признанию историков литературы, перестройка жанровой системы, невозможно.

-
1. *Белинский В. Г.* Русская литература в 1842 году / Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. / под ред. Н. Ф. Бельчикова. М., 1955. Т. 6.
 2. См., напр., отзыв на участие писателя в праздновании 50-летия литературной деятельности П. А. Вяземского (1861): <Курочкин, В. С.> Стансы на будущий юбилей пятидесятилетней русско-французской водевильной и фельетонной деятельности Тараха Толерансова (самим юбиляром сочиненные) / Искра. 1861. № 10; пародийное продолжение поэмы Соллогуба «Нигилист», написанное Д. Д. Минаевым: Поэты «Искры»: В 2 т. Л., 1987. Т. 2.
 3. *Соллогуб В. А.* Через край: Посмертный роман графа В. А. Соллогуба. Новь. 1885. Т. 2. № 7–8. Т. 3. № 9–12.
 4. *Венгеров С. А.* В. А. Соллогуб // энцикл. словарь / под ред. Ф. А. Брокгауза, И. А. Ефрона. СПб., 1900. Т. 30.
 5. *Розанов И. Н.* Путеводитель по русской литературе XIX века. М.; Л., 1930.
 6. *Губер П. К.* Граф В. А. Соллогуб и его мемуары (вступит. ст.) / В. А. Соллогуб: Воспоминания. М.; Л., 1931.

* Только в работах В. Э. Вацура и А. С. Немзера упоминаются некоторые произведения Соллогуба, созданные после «Гарантаса». Но в задачи исследователей не входило их изучение.

7. *Немзер А. С.* Литературная позиция В. А. Соллогуба (1830–1840 годы) : дис. ... канд. филол. наук. М., 1983.
8. *Белкина М. А.* Водевиль Соллогуба (вступит. ст.) // Соллогуб В. А. Водевиль: (Беда от нежного сердца; Сотрудники, или Чужим добром не наживешься; Горбун, или Выбор невесты). М., 1937.
9. См. об этом: *Белкина М. А.* Указ. соч.; *Якушин Н. И.* «Писатель с замечательным дарованием» (вступит. ст.) // Соллогуб В. А. Повести и рассказы. М., 1988.
10. См.: История русской литературы / под. ред. М. П. Алексеева, Н. Ф. Бельчикова, В. А. Десницкого, А. А. Суркова: В 10 т. М.; Л., 1955. Т. 7; История русской литературы: В 3 т. / под ред. Д. Д. Благого. М.; Л., 1963. Т. 2; История русской литературы / под. ред. Н. И. Пруцкова: В 4 т. Л., 1982. Т. 3.
11. См.: История русской литературы: В 10 т. 1955. Т. 9; История русской литературы: В 3 т. 1964. Т. 3; История русской литературы: В 4 т. Т. 3.
12. См.: История русского романа: В 2 т. М.; Л., 1962–1964. Т. 2.
13. *Грехнев В. А.* Творчество В. А. Соллогуба в русской прозе конца 30-х – первой половины 40-х годов : дис. ... канд. филол. наук.
14. *Белинский В. Г.* На сон грядущий: Отрывки из вседневной жизни: Сочинение графа В. А. Соллогуба // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. / под. ред. Н. Ф. Бельчикова. М., 1954. Т. 5.
15. *Немзер А. С.* Быть так! Спасибо и за то // Памятные даты: От Гаврилы Державина до Юрия Давыдова. М., 2002.
16. *Кийко Е. И.* В. А. Соллогуб (вступит. ст.) // Соллогуб В. А. Повести и рассказы. М.; Л., 1962.
17. *Осват Ал.* Примечания // Соллогуб В. А. Три повести. М., 1978.
18. *Якушин Н. И.* «Писатель с замечательным дарованием».
19. *Чистова И. С.* Беллетристика и мемуары Владимира Соллогуба // Соллогуб В. А. Повести. Воспоминания. Л., 1988. Статья И. С. Чистовой была написана по материалам В. Э. Вацура, о чем в примечании к статье Вацура писал Т. Ф. Селезнев: «Спустя десять лет, не надеясь увидеть статью напечатанной в обозримом будущем, В. Э. передал свой материал для использования И. С. Чистовой, готовившей в это время однотомник В. Соллогуба для издательства “Художественная литература”. От официального соавторства вступительной статьи к сборнику (на чем И. С. Чистова решительно настаивала) В. Э. категорически отказался». См.: Вацура В. Э. Беллетристика Владимира Соллогуба. С. 270.

Жанр поэмы в русской прозе – авторство и время

Поэма в прозе – жанр, не имеющий точной характеристики и границ, его называют трудным, особенным, странным, возможно, именно своей безграничностью (тематической, лексической, стилистической) он привлекает к себе особое внимание.

Русская критика во время выхода «Мертвых душ» много спорила о том, куда зачислить опального писателя: к невиданным талантам либо к писакам. В связи с этим встал вопрос о жанре произведения, дерзко обозначенном автором как *поэма*. К наиболее непредвзятым относятся полемические статьи В. Белинского «Похождения Чичикова, или Мертвые души», «Несколько слов о поэме Гоголя “Похождения Чичикова, или Мертвые души”», «Литературный разговор, подслушанный в книжной лавке».

В. Белинский, стараясь оградить от нападок авторское определение жанра, обратил внимание на то, что разгадка и объяснение данного определения могут ждать впереди: «Не забудьте, что книга эта есть только экспозиция, введение в поэму, что автор обещает еще две такие же большие книги...» [2]. Н. Гоголь говорил об изданной книге как о *крыльце ко дворцу*, который предполагал выстроить в колоссальных размерах. То есть *дворцом* (концентратом) должен был стать второй том. Поэтому В. Белинский делил читателей на понимающих тонкость гоголевской философской материи и тех, кто *комическое* и *юмор* понимает как *шутковское*, как *карикатуру*, которые «будут говорить и писать, что Гоголь в шутку назвал свой роман поэмою...» [Там же].

В статье «Литературный разговор, подслушанный в книжной лавке» в уста одного из собеседников В. Белинский вкладывает следующие слова: «Что касается меня лично, я пока готов принять слово “поэма” в отношении к “Мертвым душам” за равнозначное слову “творение”» [Там же, с. 209].

Сам Белинский говорил о «Мертвых душах» как о великом авторском шаге вперед, оценивая в произведении *субъективность* Гоголя.

Здесь мы разумеем не ту субъективность, которая, по своей ограниченности или однородности, искажает объективную действительность изображаемых поэтом предметов; но ту глубокую, всеобъемлющую и гуманную субъективность, которая в художнике обнаруживает человека с горячим сердцем, симпатичною душою и духовно-личною самостию, – ту субъективность, которая не допускает его с апатическим равнодушием быть чуждым миру, им рисуемому, но заставляет его проводить через свою душу *душу живу* явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать *душу живу*... [2, с. 187]

Поэма Н. Гоголя, предложив своим существованием новый жанр, не дефинированный современной ему критикой, за исключением таких составных, как *субъективность* и *лирическая пафосность*, в начале последующего века вызвала к жизни новую поэму в прозе, специфичную тем, что она явилась продолжением названной и прямым доказательством живучести созданных образов-архетипов. Приняв новожанровую эстафету, М. Булгаков перенес героев в новое время, где они нашли свое место, применение своим возможностям.

Пересев в Москве из брички в автомобиль и летя в нем по московским буеракам, Чичиков ругательски ругал Гоголя:

– Чтоб ему набежало, дьявольскому сыну, под обеими глазами по пузырю в копну величиною! Испакостил, изгадил репутацию...

И размышляя таким образом, въехал в ворота той самой гостиницы, из которой сто лет тому назад выехал [3].

Два произведения связаны общими героями, их походженнями в разных эпохах – в общем, возможностью проявить те же качества в условиях разных социальных формаций в России; образы выкристаллизовывают проблемы-архетипы, свойственные русской ментальности вне времени и социального устройства: приспособляемость, невосприятие государства как защитника прав своих граждан, потому – необязательность выполнения его законов, постоянные поиски себя и своего места в мире, превознесение себя над остальными, чувство собственной исключительности.

М. Булгаков также использует *комическое* и *юмор*, но и в его поэме это не только *шутовское* и *карикатурное*, хотя эти элементы для эпохи Булгакова в целом более имманентны, чем для гоголевской. М. Булгаков гиперболизирует шире, масштабнее: «...баранов в двойных тулупах водил через границу, а под тулупами брабантские кружева; бриллианты возил в колесах, дышлах, в ушах и невесть в каких местах»; он вплотную подходит к традиции, созданной Е. Ильфом и Е. Петровым, которая, в свою очередь, была обусловлена темпом, бегом, скачками времени

1920-х годов. Смешение лексики разных стилей знаменует и переход от одной эпохи к другой, в том числе языковой.

Но он не унялся, а подал куда следует заявление, что желает снять в аренду некое предприятие и расписал необыкновенными красками, какие от этого государству будут выгоды.

В учреждении только рты растегнули – выгода, действительно, выходила колоссальная. Попросили указать предприятие. Извольте. На Тверском бульваре, как раз против Страстного монастыря, перейдя улицу и называется – Пампушь на Твербуле. Послали запрос куда следует: есть ли там такая штука. Ответили: есть и всей Москве известна [3].

М. Булгаков в поэме чрезвычайно краток для прозы, эмоции выражаются междометиями и большим количеством глаголов движения.

Рассматривая героев Гоголя–Булгакова в современном контексте, можем не согласиться с Белинским в одном: «Чем выше достоинство Гоголя как поэта, тем важнее его значение для русского общества, и тем менее может он иметь какое-либо значение вне России... Мертвые души стоят “Иллиады”, но только для России, для всех же других стран их значение мертво и непонятно» [2, с. 209]. (Это мнение опровергает современная чешская ситуация, герои Гоголя сегодня на чешском политическом Олимпе (мнение чешских студентов, с которыми мы изучали названные произведения).)

Следующая пара поэм в прозе относится к другому временному и социальному пространству, но территориально привязана к России: поэма Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки», написанная в 1970 и вышедшая в Париже в 1977 году, и рок-поэма Сергея Миляева «Петушки – Манхэттен» (2002).

Новаторство В. Ерофеева прежде всего образное, он вводит в русскую литературу образ интеллигента-алкоголика, не стесняющегося говорить о себе таком, каков есть, открыто. В поэму его последователя С. Миляева Ерофеев сам входит как образ, занимая в ней место Бога. Обе поэмы развивают ставшую почти классической для русской литературы тему дороги, которая присутствует как у Н. Гоголя, так и у М. Булгакова, но так как жизнь становится многообразнее, из гоголевских брочек герои пересаживаются в поезда – отсюда и название поэмы В. Ерофеева «Москва – Петушки» и созвучное ему «Петушки – Манхэттен» С. Миляева.

«Москва – Петушки» – железнодорожный маршрут, совмещающий одновременно замкнутость и безграничность обозреваемого; само название передает и советскую идеологему концентрации «всего» в Москве, и

неизвестность «остального» русского, выраженного Петушками, – место на карте, которое открыл миру.

Двойной железнодорожный маршрут представляет *рок-поэма* С. Миляева «Петушки – Манхэттен». Первый – это маршрут Венички, по которому следует автобиографический герой Миляева, отдавая дань уважения своему кумиру, второй маршрут – воспоминания рок-героя о его недолгой жизни в Америке, накладывающиеся параллельно на российский маршрут. Таким образом, два маршрута связаны ассоциативно. Нетрадиционно определение жанра этого произведения – рок-поэма. Автор – творческий человек, его непрофессиональный литературный опыт подкреплен образованием в области кинорежиссуры и музыки, и рок для Миляева как музыкальное направление значит в жизни много. В определении жанра – рок – присутствуют, органично сочетаясь в двух значениях, понятия *музыка* и *фатум*. Произведение автобиографично, крайне субъективно, через личное специфическое восприятие автор отражает крайнюю социальную неустойчивость России и положения россиян в начале нового столетия. Между поэмами В. Ерофеева и С. Миляева можно установить как прямую, так и опосредованную связь. Прямую – в обожествлении Миляевым Венички (писатель и литературный герой слиты воедино), которого он вводит в свою поэму в виде героя незримого, но реально присутствующего «на небесах», с которым лирический рок-герой беседует в разных тяжелых для него ситуациях (обращается к Вене как к Богу, Бог же, по мнению эпатажного автора, умер). Общими являются темы алкоголя и любви к женщине, но последняя переживает сильную трансформацию, и ее трактовка у С. Миляева значительно отличается от ерофеевской. Эстетическое воздействие рок-поэмы усиливается художественной интерпретацией – «рок-аранжировкой» реальности. Авторское воображение, вырывая из памяти отдельные эпизоды из реальной жизни, переплавляет их из ретроспективных картинок прошлого в элементы литературно-художественной аппликации, наполняя ее новыми компаративными планами, расцветчивает поэму и перековывает ее в рок-поэму. К року как *музыке* и *судьбе* добавляется *ментальный компонент*, и в созвучии с судьбой отдельно взятого героя возникает образный рок России. Ретроспективность и определенная доля документальности накладывают на произведение отпечаток публицистичности, так как тяжело найти тему, которой автор не коснулся бы, языковое средство, которое бы не использовал. Эпатажность героев Ерофеева и Миляева разнится своей шкалой. Интеллигентный алкоголик В. Ерофеева, пожалуй, самый безобидный из представителей, герой С. Миляева отражает черты

изменившегося русского менталитета, которые можно дефинировать как огрубение души.

Сравнивая четыре поэмы в прозе, можем сделать некоторые обобщения о специфике рассматриваемого жанра.

Поэма в прозе – художественное произведение, обозначенное эстетизированной маркированной субъективностью, которое, выходя за рамки прозы, занимает пограничную позицию между прозой и поэзией; граница ее размещения не выражена конкретно, она размыта и может перемещаться; как правило, поэма в прозе отмечена наличием сниженных лексических единиц, использованных автором для создания отрицательно маркированного (спорного) образа, посредством которого создается коргломерат проблем-архетипов, характерных для описываемого исторического отрезка отдельного ментального пространства. Названные проблемы-архетипы способны вызывать ассоциации, обусловленные ментальным композитом, и ложиться в основу новых произведений иного времени.

Необходимость отрицательно маркированной художественной единицы – неположительного, спорного образа (героя) – подсказывает сам Н. Гоголь.

А добродетельный человек все-таки не взят в герои. И можно даже сказать, почему не взят. Потому что пора наконец дать отдых бедному добродетельному человеку, потому что праздно вращается на устах слово «добродетельный человек»; потому что обратили в лошадь добродетельного человека, и нет писателя, который бы не ездил на нем, понукая и кнутом и всем, чем ни попало; потому что изморили добродетельного человека до того, что теперь нет на нем и тени добродетели, а остались только ребра да кожа вместо тела; потому что лицемерно призывают добродетельного человека; потому что не уважают добродетельного человека. Нет, пора наконец припрячь и подлеца. Итак, припряжем подлеца! [4, с. 262]

В последней главе «Мертвых душ» автор обстоятельно объясняет, почему такой герой не понравится читателю: «Дамам он не понравится, это можно сказать утвердительно, ибо дамы требуют, чтоб герой был решительное совершенство».

Немаловажным моментом является и возраст главного героя. Н. Гоголь подчеркивает:

Как глубоко ни загляни автор ему в душу, хоть отрази чище зеркала его образ, ему не дадут никакой цены. Самая полнота и средние лета Чичикова много повредят ему, полноты ни в коем случае не просят герою, и весьма многие дамы, отворотившись, скажут: «Фи, какой гадкий!» [4, с. 261]

Именно средние лета важны, на мой взгляд, как психологический подтекст поэмы в прозе, так как это время, когда человек, не сумевший определиться в жизни (по разным причинам), стремится «вскочить в последний вагон». Это стремление как-то устроиться в жизни: заработать (Чичиков), поменять страну, опять же с целью материального обеспечения (герой Миляева). Средний возраст определен как рубеж, это последняя возможность, которую дает герою поэма в прозе. Как своеобразное исключение из жанров развитых, теоретически дефинированных, сама поэма в прозе рассматривает явления психологически исключительные, нетрадиционные, стоящие на границе, дает право и шанс на реализацию нереализованной возможности. Как пограничный жанр поэма в прозе рассматривает пограничные ситуации, образы в пограничных состояниях, используя пограничные средства выражения.

А. Твардовский в «Стране Муравии» (стихотворной поэме, близкой всем названным здесь поэмам в прозе) приводит народную мудрость:

От деда слышал Моргунок –
Назначен срок всему:
Здоровью – срок, удаче – срок,
Богатству и уму.

Бывало, скажет в рифму дед,
Руками разведи:
– Как в двадцать лет
Силенки нет, –

Не будет, и не жди.
– Как в тридцать лет
Рассудка нет, –

Не будет, так ходи.
– Как в сорок лет
Зажитка нет, –
Так дальше не гляди [11].

Поэма А. Твардовского «Страна Муравия» весьма специфична, по требованиям жанра она должна иметь более стремительный ход действия, в ней не должно быть места на долгие раздумья, но мы их находим: автор опирается на мудрость, накопленную народным опытом за века, и неоднократно ее повторяет и подчеркивает. С названными поэмами в прозе ее объединяют не только психологические детерминанты (поиск лучшей жизни, достатка) и мотивы (дорога, народные образы, тема Родины), но и особенности авторского языка, маркированного *сказовостью*. Сказовое начало предполагает реальность, откровенность, правдивость,

отражение нескольких точек зрения (сравнение субъективных начал), дидактичность, доступность и понятность языковых средств.

Сравним открытость Н. Гоголя:

К чему таить слово? Кто же, как не автор, должен сказать святую правду? Вы боитесь глубоко устремленного взора, вы страшитесь сами устремить на что-нибудь глубокий взор, вы любите скользнуть по всему недумаящими глазами. Вы посмеетесь даже от души над Чичиковым. Может быть. Даже похвалите автора... А кто из вас, полный христианского смирения не гласно, а в тишине, один, в минуты уединенных бесед с самим собой, углубит вовнутрь собственной души сей тяжелый вопрос: «А нет ли во мне какой-нибудь части Чичикова?» [4, с. 286]

Святая правда (субъективная) присутствует в поэме во всем, она дельна, неприятна, она отталкивает читателя, в описаниях и вербальном портрете героя выражена так, что читательское субъективное восприятие ведет к отождествлению героя с автором и создает негативный образ самого автора. Максимализация проявления правды (маркированного образа) – отличительный элемент поэмы в прозе.

Б. Но воля ваша, а такие слова, как, свинтус, скотовод, подлец, фетюк, черт знает, нагадить и тому подобные, – такие слова видеть в печати как-то странно.

А. А слышать или самому говорить каждый день не странно?.. Но автор «Мертвых душ» нигде не говорит сам, он только заставляет своих героев говорить сообразно с их характерами [Там же, с. 212].

Каждое из названных произведений отражает инновации языка своего времени, каждое произведение местами слишком книжно в выражениях, местами почти вульгарно, наиболее эпатажен последний представитель – С. Миляев, его речь украшена не только сленгом, но и словообразованиями от обсцентных единиц. В то же время, она поэтична, метафорична, отмечена авторской фразеологией, отражающей изменившееся мышление русского человека нового времени.

Поэма в прозе – лироэпическое произведение, рождающееся как авторская реакция на колоссальные изменения в жизни конкретного ментально обусловленного социума, совмещающее эстетические элементы с полярной маркированностью (по определению Я. Мукаржовского, эстетизм, проявляющийся в крайних эстетических понятиях: прекрасного и низменного). Как и в поэме поэтической, большую роль в ней играют лирические отступления, вызванные субъективно-авторским восприятием проблем, действительности, его национальной фоновой компетенцией, знанием социально изменяемых переменных конкретного времени.

Поэма в прозе использует элементы сказовой формы, аппликативность: автор создает аппликацию, используя различные жанровые и языковые компоненты. Аппликация стилистическая проявляется в смешении стилей. У Гоголя, например, это высокий стиль, использующийся для изображения речевого этикета соответствующего времени, а также в описаниях и характеристиках:

Следствием этого было то, что губернатор сделал ему приглашение пожаловать к нему того же дня на домашнюю вечеринку, прочие чиновники тоже, с своей стороны, кто на обед, кто на бостончик, кто на чашку чая [Там же, с. 15].

Аналогичные употребления встретим у всех названных писателей. У Н. Гоголя и М. Булгакова они не смешиваются в такой степени, как у В. Ерофеева и С. Миляева, в произведениях которых они образуют *лингвистический коктейль* несовместимых элементов, выделяя, как контрастные цвета аппликации, те моменты, которые нельзя увидеть при гармоничном сочетании составляющих. Стилистические особенности проявляются в использовании элементов различных стилей: у С. Миляева публицистичность, мемуарность – своеобразные дневниковые мысли; у В. Ерофеева – диалогичность, «интервью у самого себя» (аналогично у С. Миляева). Среди названных поэм более стремительны в своем развитии (и значительно меньше по объему) «Похождения Чичикова» М. Булгакова.

К *художественным средствам* поэмы в прозе относим яркую образность, метафоричность, метатекстовость, многочисленные сравнения, привязанность языка к паремиям. Герой – человек с определенным багажом (возраста и опыта), ищущий (материального достатка), не положительный (но его нельзя назвать и абсолютно отрицательным), интеллектualan, смотрящий на жизнь через иную призму, чем основная масса народа. Исследуемый жанр – пародия на действительность, изобличающая пороки, «соучастником» или современником этой действительности является сам автор, потому он имеет возможность свой субъективный взгляд сравнивать с другими; тем острее, конкретнее могут быть представлены противоречия. Временными рамками жанр привязан к авторскому времени, ментальному пространству, использует мотив дороги, где ее конец приводит к ее началу (цикличность жизни), в плане психологическом, дорога – ответ на вопрос – поучение, которое, по правилам сказового повествования, будет относиться к народной мудрости. В рассмотренных нами поэмах авторы ведут нас к следующим выводам, которые можно выразить словами русских поговорок: везде хорошо, где нас нет (в гостях хорошо,

а дома лучше); куй железо, пока горячо. Элементы дидактические реализуются в вербальной и невербальной формах, они не всегда привязаны к заключению (у С. Миляева рассредоточены по всему тексту). В целом, итог всех дорог названных писателей сформулирован у А. Твардовского:

Скажи, Муравская страна
В которой стороне?..
И отвечает богомол:
– Ишь, ты шутить мастак.
Страны Муравской нету, мол.
– Как так?
– А просто так.
Была Муравская страна,
И нету таковой.
Пропала, заросла она
Травою-муравой [11].

Богомол дает Моргунку совет: «*по воле действуй по своей*». Поэма А. Твардовского несет в себе посыл к гоголевской традиции смеха, вместе с тем обозначена изменившейся социальностью и лексическими инновациями переломного времени. Она содержит прямое указание на упущенное в поисках счастья время:

Ну, посмеются надо мной,
А смех – он людям впрок.
Зато мне все теперь видней
На тыщи верст кругом.
Одно вот – уйму трудодней
Проездил я с конем... [11].

Отнеся поэму в прозе к *пограничным жанрам*, мы можем назвать следующие ее слагаемые:

- 1) соотносённость авторского времени с временным планом поэмы;
- 2) авторская субъективность, авторские отступления;
- 3) лирический пафос;
- 4) ирония, гротеск, обличение устоев существующего строя с использованием элементов смеховой культуры, «надевание масок»;
- 5) главный герой – человек среднего возраста, интеллигент – образ отрицательно маркированный;
- 6) сказовость, аппликативность;
- 7) метатекстовость;
- 8) дидактичность, поучительность (вербальная и подтекстовая);
- 9) смешение стилей и их средств;

- 10) максимализация проявления правды;
- 11) в основе фабулы – поиск;
- 12) дорога как определяющий элемент поиска, ведущий к пониманию цикличности жизни, к обязанности человека работать над собой;
- 13) возврат в точку отсчета – символ возвращения к себе.

В обыденном языке встретим два выражения, которые совмещает рассмотренный нами жанр: когда *проза жизни* заедает, сама жизнь требует изменений, и возникает необходимость *внести лирическую ноту*. Поэма в прозе запечатлевает *отдельный момент стремительного изменения эпохи*, момент, когда проза жизни подводит к завершению отдельного этапа, когда назревает потребность коренного преобразования, обновления. Посредством лирической ноты автор вносит изменения в художественный мир – зеркальное отражение реального, после такого преобразования сам автор не может оставаться прежним – это *момент преодоления «я» – себя старого* и преобразование *в себя обновленного*; поэма в прозе запечатлевает как переломный момент социальных изменений эпохи, так и переломный момент в сознании автора.

-
1. Бахтин М. М. Философская эстетика 20-х годов // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 2003.
 2. Белинский В. Статьи и рецензии. М., 1971.
 3. Булгаков М. Похождения Чичикова. URL: <http://www.lib.ru/BULGAKOW/cicikov.txt> (дата доступа: 15.09.2008).
 4. Гоголь Н. В. Мертвые души // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1967.
 5. Ерофеев В. Москва – Петушки. URL: http://www.serann.ru/t/t292_0.html (дата доступа: 15.09.2008).
 6. Исаев Г. «Хаджи Тархан»: к вопросу о специфике конфликта и жанра поэмы. URL: <http://articles.excelion.ru/science/literatura/other/13240619.html> (дата доступа: 5.08.2008).
 7. Карпенко И. Е. Позиция рассказчика в русской прозе XX века: от Ал. Ремизова к Вен. Ерофееву. URL: http://moskva.petushki.ru/articles/3mkttg/pozitsija_rasskazchika_v_russkoj_proze_xx_veka_ot_al_remizova_k_ven_erofeevu (дата доступа: 5.08.2008).
 8. Луков В. Тезаурусные структуры понимания нового содержания: жанры, жанровые системы, жанровые генерализации. URL: http://www.zpu-journal.ru/gum/new/articles/2007/Lukov_VI/2/ (дата доступа: 01.08.2008).
 9. Миляев С. Петушки – Манхеттен. М., 2002.
 10. Симонова Т. Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра : учеб. пособие. Гродно, 2002.
 11. Твардовский А. Страна Муравия. URL: <http://www.smolensklib.ru/tvardov/poimi/tyugaviya2.htm> (дата доступа: 01.08.2008).
 12. Тырыгина В. А. К интегративной концепции жанра // Вестн. СамГУ. 2005. № 4.

«Мертвая душеада»: функциональные диады персонажей поэмы Н. В. Гоголя

Трехчастность гоголевской поэмы, несомненно, связана с влиянием поэмы Данте, отсюда и жанровое своеобразие «Мертвых душ», отсюда и аналогия с Адом, Чистилищем и Раем. Разумеется, значительное влияние на Гоголя оказало и православное понимание Божественной Троицы. И, наконец, сказывается влияние немецкой классической философии (ею Гоголь увлекался в 1830-е годы), в которой важное место занимает диалектическое понятие триады.

Троичная форма была самой совершенной для Гоголя, задумавшего поэму в трех частях. Так как поэма осталась незавершенной (третий том, по всей видимости, так и не был написан, а беловой вариант второго был сожжен), то нельзя со всей уверенностью заявить, что персонажи различных томов должны были сформировать функциональные триады. Однако с помощью имеющихся в нашем распоряжении первого тома и сохранившихся глав второго можно выделить ряд объединенных функциональными характеристиками диад персонажей «Мертвых душ».

Первую такую диаду – *диаду безличности** – составляют Манилов и Тентетников. Прежде всего, необходимо отметить сходство описания автором ничем не примечательных характеров своих персонажей: «Один Бог разве мог сказать, каков был характер Манилова. Есть род людей, известных под именем: люди так себе, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан» [2, с. 25] (ср.: «...в существе своем Андрей Иванович был не то доброе, не то дурное существо, а просто – коптителъ неба. Так как уже немало есть на белом свете людей, копящих небо, то по-

* Ср. с типом «небокопители чувствительные», относящимся к типологии характеров гоголевских героев, которую предлагает В. Ф. Переверзев [1, с. 380–385]. Переверзев рассматривает образ Манилова как художественную реализацию типа чувствительного небокопителя в его элементарной форме – «бессознательно-ленивой чувствительности», а образ Тентетникова – как художественную реализацию этого типа на более высокой ступени развития – «сознательно-деятельной чувствительности» [Там же, с. 390]. Но В. Ф. Переверзев дает социологический анализ этих образов Гоголя, полагая, что «независимо от степени духовного развития кроткий, чувствительный характер совершенно меняет свою физиономию, как только меняется его социальное положение» [Там же, с. 391].

чему же и Тентетникову его не коптить?» [Там же, с. 231]). Оба эти героя бездеятельны и имеют склонность к пустым мечтаниям. В кабинете Манилова уже два года лежит заложенная на одной и той же странице книжка* [3]. Тентетников читает книги «вместе с супом, соусом и жарким» [2, с. 232], вместо того, чтобы писать свой труд, который Андрей Иванович задумал давно, но к написанию которого так и не приступил. Грандиозность замыслов в сочетании с пустым времяпровождением – «насориванием всюду трубочной золы» [Там же, с. 231] (ср.: любимое занятие Манилова – расставление ровными рядками горок золы, выбитой из трубки), гланием в окно, игрой в шахматы с самим собой напоминает неосуществимость маниловских планов. И Манилов, и Тентетников принадлежат «к семейству тех людей, которых на Руси много, которым имена – увальни, лежебоки, байбаки и тому подобное» [Там же, с. 232]. Вместе с тем, в отличие от Манилова, Тентетников замечает хозяйственный хаос в своем поместье и страдает от этого: слышит, как дворня называет приказчика вором (ср.: Манилов даже не вмешивается в дела и предоставляет распоряжаться ими на усмотрение своего вороватого приказчика), видит постоянные драки и свары пребывающих в праздности неряшливых крестьянок (ср.: перебранка баб, волокущих изорванный бредень в пруду около усадьбы Маниловых). В самом Манилове нет никакого «задора», в Тентетникове же возбуждено честолюбие, но он не знает, как применить себя: нет ни знаний, ни терпения, ни воли. Сначала он берется за переустройство своего хозяйства, но первые же неудачи заставляют его отступить от своих планов – «предоставить государству триста исправнейших, трезвых, работающих подданных» [Там же, с. 238–239]. В Тентетникове «не успел образоваться и окрепнуть начавший в нем строиться высокий внутренний человек» (влияние наставника Александра Петровича), «богатый запас великих ощущений не принял последней закалки, и теперь, без упругости, бессильна его воля» [Там же, с. 244].

Вторую диаду – *диаду бездушной невежественности* – составляют Собакевич и генерал Бетрищев. Они даже внешне чем-то похожи: оба обладают внушительным телосложением. И Собакевичу, и Бетрищеву свойственна бестактность, а в неделикатности обращения с Чичиковым

* Примечательно, что книга, лежащая на столе у Манилова, заложена именно на четырнадцатой странице, «не пятнадцатой, которая могла бы создать впечатление, что здесь читают хотя бы по десятичной системе, и не тринадцатой – чертовой дюжине, а на розовато-блондинистой, малокровной четырнадцатой – с таким же отсутствием индивидуальности, как и сам Манилов» [3, с. 99].

Бетрищев, переодевающийся при госте, даже превосходит неуклюжего, наступающего на ноги Собакевича*. И Собакевич, и Бетрищев любят важничать, оба не терпят возражений. В разговоре с Чичиковым Собакевич клеймит просвещение, Бетрищев любит «знать то, чего другие не знают», и не любит «тех людей, которые знают что-нибудь такое, чего он не знает» [2, с. 258]. Генерал Бетрищев не выносит всех, которые «ушли вперед его по службе... Выражался о них едко, в сардонических, колких эпиграммах» [Там же, с. 257]. Собакевич вообще не любит ни о ком хорошо отзываться. Но если Собакевич увешивает стены своей гостиной портретами полководцев, то для Бетрищева военная служба становится делом его жизни. Генерал Бетрищев является чуть более образованным «человеком-кулаком» [Там же, с. 99], как окрестил Собакевича Гоголь (ср.: «А разогни кулаку один или два пальца, выйдет еще хуже. Попробуй он слегка верхушек какой-нибудь науки, даст он знать потом, занявши место повиднее, всем тем, которые в самом деле узнали какую-нибудь науку» [Там же, с. 100]). В отличие от Собакевича, Бетрищеву чужды делячество, поиск всюду собственной выгоды. Он с восторгом принимает вымысел Чичикова о несуществующем дядескряге, которого можно обмануть, представивши ему список умерших крестьян. Собакевич же абсолютно равнодушен ко всему, что не связано с его выгодой: «Собакевич слушал все по-прежнему, нагнувши голову, и хоть бы что-нибудь похожее на выражение показалось на лице его. Казалось, в этом теле совсем не было души, или она у него была, но вовсе не там, где следует, а, как у бессмертного Кашея, где-то за горами и закрыта такою толстою скорлупою, что все, что ни ворочалось на дне ее, не производило решительно никакого потрясения на поверхности» [Там же, с. 95]. В отличие от бездушного Собакевича, Бетрищеву не чужды способность к самопожертвованию, храбрость, ум, но ко всем его достоинствам примешиваются и недостатки: честолюбие, эгоизм и самолюбие.

Третью диаду – *диаду суетности* – составляют Ноздрев и Петр Петрович Петух. Наделенные завидным здоровьем, эти герои тратят свою жизнь, драгоценный дар Божий, впустую, стремясь к удовольствиям и развлечениям. Ноздрев и Петух беспечны: один превратил

* Неловкость Собакевича имеет природный характер: «Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича, он ему... показался весьма похожим на средней величины медведя. Для довершения сходства фрак на нем был совершенно медвежьего цвета, рукава длинные, панталоны длинные, ступнями ступал он вкривь и вкось и наступал беспрестанно на чужие ноги... Нужно же такое странное сближение: его даже звали Михайлом Семеновичем» [2, с. 89].

свою жизнь в постоянный кутеж, а другой – в бесконечное пиршество, они не думают о будущем своего рода (у каждого из них по двое детей). И в том, и в другом герое сильно животное начало, которое не дает развиваться духовному. Каждый из них подвержен захватившей все их существо страсти: Ноздрев – страсти к лжесвидетельству, Петух – к чреуоугодию. При всей внешней суетливости Петуха, перед ним в большей степени, чем перед Ноздревым, открыты пути к возрождению. В отличие от периодически впадающего в страшный гнев и буйство Ноздрева, который имел «страстишку нагадить ближнему иногда вовсе без всякой причины» [Там же, с. 68], Петух гостеприимен и «добр душой» [Там же, с. 273]. Не случайно именно Петр Петрович Петух устраивает ночное гуляние на лодках с народными песнями, которые вызывают у Чичикова чувство беспредельности Руси, ощущение, что «он русский» [Там же, с. 290].

«Неугомонная юркость и бойкость характера» Ноздрева [Там же, с. 69] и необычайная энергичность и беспрестанная хлопотливость Петуха соответствуют пустой и суетливой жизни этих помещиков. Каждому из них, словно для контраста, сопутствует аморфный человек – это зять Ноздрева *Мижув* и гость Петуха *Платонов*. Эти персонажи составляют еще одну диаду – *диаду безжизненной вялости*. Мижув абсолютно безволен и относится к тем людям, которые «согласятся именно на то, что отвергали, глупое назовут умным и пойдут потом поплясать под чужую дудку» [Там же, с. 66]. Платонов же страдает от беспрестанной скуки, хоть и стремится ее развеять, поэтому соглашается на путешествие вместе с Чичиковым.

Следующую диаду – *диаду власти* – составляют губернатор, герой первого тома «Мертвых душ», и генерал-губернатор, персонаж второго тома. Оба они облечены властью, обоим заботит один и тот же вопрос – как поступить с Чичиковым. Но если мягкосердечный губернатор города N только отказывает Чичикову от дома, то строгий и справедливый генерал-губернатор сажает его в острог и выпускает из тюрьмы только благодаря заступничеству Муразова. В отличие от равнодушного к лести губернатора, генерал-губернатор, имеющий титул князя, не выносит угодничества и с отвращением прогоняет павшего к его ногам Чичикова. Характерно, что князь прислушивается к советам Муразова, имя которого представляет собой анаграмму: Муразов – Разумов [4, с. 475]. Губернатор же не имеет достойного советника, окружение его не блещет умом. «Высшее общество» города поначалу приняло Чичикова с восторгом. Примечательно, что из комплиментов, которыми городские

чиновники наградили Чичикова*, обсуждая между собой нового знакомого, самым близким к истине было то, что сказал о нем прокурор: «дельный человек» [2, с. 21]. Действительно, Чичиков заводит именно деловые знакомства, выспрашивая у приглашенных на вечер к губернатору о состоянии их поместий, а только потом интересуясь об их именах и отчествах. После того, как имя Чичикова оказывается вовлеченным в многочисленные сплетни, связанные с историями о мертвых душах и об увозе губернаторской дочки, чиновники выдвигают самые различные версии о сущности Чичикова, но так ни к чему и не приходят. Эти версии фантастичны не столько из-за того, что действительные факты оказываются искажены слухами, сколько из-за того, что никто из этого общества серьезно не задумывается, какая цель двигала поступками Чичикова. Единственный человек, который начинает *думать*, – это прокурор, но умственное усилие настолько непривычно для него, что он умирает. Эта смерть приобретает символическое значение: обнаруживается, что у прокурора была душа, «хотя он по скромности своей никогда ее не показывал» [Там же, с. 191]. Смерть прокурора вскрывает трагедию скрытой душевности, не одухотворенной мудростью. Прокурор не смог стать советником губернатора, но для генерал-губернатора им стал Муразов – человек, сочетающий в себе мудрость и высокие движения души: сострадание и умение увидеть в грешнике лучшие качества, дающие надежду на его исправление.

Еще одну диаду – диаду *рачительного хозяина* – составляют Плюшкин и Констанжогло. Ю. Манн обращает внимание на то, что Плюшкин – это единственный из помещиков первого тома «Мертвых душ», у которого есть прошлое**. «Ранний» Плюшкин сродни Констанжогло: «было время, когда он был бережливым хозяином! Был и семьянин, и сосед заезжал к нему учиться мудрой скупости» [2, с. 110]. Характерно, что приехавший к Констанжогло Чичиков просит поучить его хозяйс-

* «Все чиновники были довольны приездом нового лица. Губернатор об нем изъяснился, что он благонамеренный человек; прокурор – что он дельный человек; жандармский полковник говорил, что он ученый человек; председатель палаты – что он знающий и почтенный человек; полицмейстер – что он почтенный и любезный человек...» [2, с. 21].

** Действительно, «о прошлом Коробочки известно лишь то, что у нее был муж, который любил, чтобы ему чесали пятки. О прошлом Собакевича не сообщается ничего: известно лишь, что за сорок с лишним лет он еще ничем не болел и что отец его отличался таким же отменным здоровьем. “Ноздрев в тридцать пять лет был таков же совершенно, каким был в восемнадцать и в двадцать...” Манилов, говорится мельком, служил в армии, где “считался скромнейшим и образованнейшим офицером”, то есть тем же Маниловым... Иное дело – Плюшкин» [5, с. 279].

твенной мудрости: «Мудрости управлять трудным кормилом сельского хозяйства, мудрости извлекать доходы верные, приобрести имущество не мечтательное, а существенное» [Там же, с. 396]. Хозяйство молодого Плюшкина не приносило такого фантастического дохода, как у Констанжогло, но трудом и стараниями помещика было хорошо налажено. Жена Плюшкина, славившаяся хлебосольством, была приветлива и говорлива (ср.: супруга Констанжогло приветлива, разговорчива и весела). Плюшкин мог стать таким же славным хозяином, как и Констанжогло: в прошлом «в глазах Плюшкина был виден ум; опытностью и познанием света была проникнута речь его, и гостю приятно было его слушать» [Там же, с. 110]. Впрочем, «ранний» Плюшкин уже в молодости имел предрасположенность к скупости. Сам Гоголь сравнивает этого бережливого хозяина с пауком, хлопочущим в своей паутине (ср.: пыльное и заросшее паутиной жилище состарившегося Плюшкина). Фамилия этого героя происходит от «плюшки» – «нечто сплющенного, незначительного» [6], что символизирует его мелочность, которой отмечена его бережливость, доходящая до неразумия: его богатство тлеет и разрушается. Но, тем не менее, именно ему предстояло в первую очередь возродиться в образе мудрого, аскетичного, но не скупого хозяина, заботящегося о процветании своего имения. Не случайно Плюшкин оживляется при воспоминании о приятеле молодости, не случайно первый вариант фамилии *Констанжогло* (фамилия коррелирует с именем *Константин*, в котором присутствует семантика постоянства) был *Скудронжогло* (фамилия созвучна слову «скудный»).

И, наконец, последнюю диаду – *диаду обольстительной девы* – составляют губернаторская дочка и Улинька Бетрищева. Их внешнее сходство несомненно: «воздушность» Улиньки, которая сравнивается с «прозрачной картиною, освещенной сзади лампою» [Там же, с. 260], напоминает черты молоденькой институтки, овал лица которой «круглился, как свеженькое яичко, и, подобно ему, белел какою-то *прозрачной белизною*, когда свежее, только что снесенное, оно держится против света в смуглых руках испытующей его ключницы и *пропускает сквозь себя лучи сияющего солнца*» [Там же, с. 85]. Обе девушки производят завораживающее впечатление на Чичикова. Когда он увидел прекрасную губернаторскую дочку, то «ему показалось, как сам он потом сознавался, что весь бал, со всем своим говором и шумом, стал на несколько минут как будто где-то вдали; скрыпки и трубы нарезывали где-то за горами, и все подернулось туманом, похожим на небрежно замалеванное поле на картине», из которого «выходили ясно и оконченно только одни чер-

ты увлекательной блондинки» [Там же, с. 155]. Как оторопелый, Чичиков смотрит на ослепительное видение, поразившее его своей стремительностью, – Улиньку*. Обе девушки привлекательны своей юностью и чистотой, но губернаторская дочка – это еще не сформировавшаяся личность, как тонко подмечает Чичиков, «из нее все можно сделать, она может быть чудо, а может выйти дрянь». Улинька выше духовно – в ней естественно проявляется христианское чувство сострадания к ближнему и обостренное чувство справедливости, а люди рядом с нею становятся чище и просветленнее.

Кроме функциональных диад, в «Мертвых душах» имеет место одна триада – *триада странников*. Ее составляют Чичиков со своими слугами Селифаном и Петрушкой. *Три* странствующих героя путешествуют в коляске, запряженной *тройкой* лошадей, которая символизирует саму святую Русь: «Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи... Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься?» [2, с. 225].

Таким образом, в «Мертвых душах» Гоголя персонажи разных томов составляют функциональные диады, которые задуманы как элемент триад. Диады Гоголя отмечены духовным ростом (от первого тома ко второму) составляющих их типов персонажей.

-
1. *Переверзев В. Ф.* У истоков русского реализма. М., 1989.
 2. *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1994. Т. 5.
 3. *Набоков В.* Лекции по русской литературе. М., 1998.
 4. См.: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.
 5. *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя: Вариации к теме. М., 1996.
 6. *Михайлов В. Н.* Роль собственных имен в произведениях Гоголя // Рус. яз. в школе. 1954. № 2.
 7. *Лотман Ю. М.* О русской литературе. СПб., 1997.

* «Постоянная игра между организованным и вариативным составляла для Гоголя основу самой жизни. Идеал этот воплощался в живом образе прекрасной женщины, которая, постоянно меняясь, все время остается сама собой» [7, с. 711]. М. Вайскопф доказывает, что стремительность Улиньки – это показатель масонского генезиса ее образа (Улинька – София), так как «мысль ее не принимает формы рассудочного теоретизирования, а по-софийному мгновенно превращается в слово и движение» [4, с. 470].

Жанровые вариации в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина

Пространство в художественной системе писателя становится феноменом его поэтики. Пространство каждого произведения М. Е. Салтыкова-Щедрина всегда сознательно привязано к конкретному месту и одновременно вписано в общелитературный контекст России, даже в современный. Актуальность творчества писателя поражает внимательного читателя и дает право склонить голову перед его литературным гением и провидческим даром.

Салтыков с методичностью старательного чиновника создает в литературе собственную систему, которая простирается на все возможное словесное творчество: критика, редакторская работа, теоретические исследования жанров, художественные произведения. В этом смысле писатель является жанровым магнатом: критические статьи, очерки, рассказы, повести; включение малых эпических форм в крупные как фрагментарно, так и фундаментально. Стремление к модификации жанров у Салтыкова заметно с первых литературно-художественных опытов: если «Противоречия» – повесть с элементами психологической драмы, то «Запутанное дело» – фантастическая повесть. Творческая жизнь и деятельность писателя воспринимается как своеобразная литературная «губерния».

На сегодняшний день о Салтыкове-Щедрина можно говорить как о мощной фигуре в пространстве литературного процесса с XIX по XXI век. Исследование пространства отдельного конкретного произведения писателя от узких форм обязательно выведет на всеобъемлющий широкий формат литературы: издание и редактирование журнала, создание собственного критического направления и метода, теоретико-литературные исследования и их практическое подтверждение в творчестве. Из жанрового пространства Салтыкова наблюдается прямой выход в романную практику XX и XXI веков.

«Этизм сознания» писателя (по выражению В. А. Мыслякова) [1, с. 173–200] обуславливает целостный проповеднический характер его творческой деятельности. «Риторичность, ярко выраженный морализм

и известная назидательность роднят тип критического повествования Салтыкова с типом проповеднической литературы», – справедливо утверждает М. А. Алякринская [2]. Салтыков выдвигает идеал достаточно нормативного реализма с сильным рационалистическим началом и сверяет с этим идеалом литературное творчество любого другого писателя. Несоответствие произведения логическим убеждениям и неподчинение рационалистически точной цели искусства роняет в глазах Щедрина критика художественное произведение до самого низкого уровня. Важной художественной целью для самого писателя было «отыскать мерило, которое дало бы нам возможность с большею или меньшею безошибочностью обращаться с произведениями человеческой мысли и отдавать себе отчет в том впечатлении, которое они на нас производят» [3, т. 5, с. 97]. Салтыков сделал журналистику настоящим искусством, «деловой литературой» (по определению П. В. Анненкова). Он создал «провоцирующий контекст». Щедрин собственноручно вылепил литературную «губернию», в которой есть все: художественные произведения, критика, журналы, читательская точка зрения, полемика с оппонентами. Салтыков в своей «губернии» провозглашает «культ читателя» и до конца своих дней остается верным этому культу. 12 мая 1884 года в письме к К. Д. Кавелину М. Е. Салтыков замечает*: «При моей старости и недугах, это только утешение и оставалось мне. Живу я совершенным нелюдимом, почти никого не вижу, никуда не выезжаю, чувствуя, что я везде буду в тягость. Один ресурс у меня оставался – это читатель» [Там же, т. 20, с. 22–23]. 17 мая 1884 в письме А. Л. Боровиковскому писатель отмечает: «Только и любил одно это полуотвлеченное существо, которое зовется читателем...» [Там же, т. 20, с. 24–25]. На благо этого «полуотвлеченного существа» Салтыков-Щедрин тратит все свои творческие силы.

В общую систему поисков Салтыковым новой романной формы входят литературная критика, журнальная полемика и теоретико-литературные разработки. К созданию системы нового русского романа писатель подходит с необходимым набором научного исследователя: скрупулезным отношением к анализу, логически выверенными выводами, методическими рекомендациями начинающим романистам. Салтыков-Щедрин неоднократно высказывает в литературно-критических и теоретико-литературных статьях принципы и положения нового романа, особенно в 1860–1870-е годы. Писатель всегда сознательно идет на эксперимент с формой. Его творческие поиски и переход от создания очерков к художественным циклам вполне логически объяснимы. Проблемы

* Период закрытия журнала «Отечественные записки».

генетического перехода от создания циклов к романам, общие черты и различия композиции романов и циклов проанализированы В. Козьминым [4]. Проблемой жанрового соотношения щедринских произведений интересовались и литературные критики XIX века. Н. К. Михайловский, например, писал: «Талант Салтыкова я бы назвал радужным, и переливы этой блистательной радуги составляют столько же прекрасное, сколько и редкое в литературе зрелище. Что касается формы в смысле рубрик, на которые теория делит художественные произведения, то Салтыков обращался с ними вполне бесцеремонно, подчиняя их основной струе своего творчества» [5].

Будучи на государственной службе в Вятке, Рязани и Твери, Салтыков не переставал интересоваться положением дел в литературе, переписывался с литераторами и издателями Петербурга, высказывал свои мысли о возможном развитии романного жанра. В письмах к П. В. Анненкову от 29 января и 3 февраля 1859 года он писал об А. Ф. Писемском: «Я чрезвычайно люблю роман Писемского, но от души жалею, что он сунулся в какое-то великосветское общество, о котором он судит, как семинарист... Притом, в самой завязке романа есть натяжка: когда ж бывает, чтобы штатные смотрители училищ женились на княжнах? У нас карьеры делаются проще: посредством преданности, лизанья рук и других частей тела... У нас на Руси художникам время еще не пришло... От художников наших пахнет ябедой и семинарией; все у них плотяно и толсто выходит, никак не могут форму покорить» [3, т. 18, с. 143–144]. В этих замечаниях содержатся требования Щедрина соблюдения правды жизни в литературных произведениях и заботы об обновлении формы. В 1863–1864 годах Салтыков сотрудничал с журналом «Современник». Его теоретические положения относительно русского романа оформлялись в рецензиях и письмах. Щедрин разделил образцы существующих на тот момент романов на некоторые жанровые разновидности: исторический и нравоописательный роман, разбойничий или кровавый, домашний роман и роман-хрестоматия. С 1868 года Салтыков в отсутствие Н. А. Некрасова выпускал номера журнала «Отечественные записки», выполняя обязанности ответственного редактора. К этому времени относятся и замечания относительно литературных дел в России, высказанные в письмах к А. М. Жемчужникову. Перекликаются с мыслями, высказанными в письмах, замечания в статье 1868 года «Напрасные опасения»: «Положение современной русской литературы можно сравнить с положением исследователя, которому предстоит уяснить совершенно новый вопрос. Отправный пункт найден, правильные приемы для исследования созда-

ны, но в то же время материал, находящийся под руками, так разнороден и так мало подвержен даже поверхностной разработке, что проникнуть в ту сокровенную сущность, которую заключает в себе каждое звено его, составляет затруднение очень существенное» [3, т. 8, с. 57]. В рецензиях 1868–1871 годов Салтыков-Щедрин анализирует романы М. Авдеева, Н. Лескова, А. Михайлова, Д. Мордовцева, Л. Ожигиной, Н. Витнякова, В. Ключникова, С. Максимова, В. Авсеенко, П. Боборыкина и др. Критические отзывы Щедрина настолько же образны и притягательны, насколько интересны его художественные находки. Например, предметом романа Витнякова «Русские демократы» Салтыков называет «сыроварение». «Затем, говоря языком поваренных книг, можно поступить по вкусу, то есть или определить чиновника начальником отделения в департамент отказов и удовлетворений и окончить драму общим благополучием, или же заставить героев утопиться в Неве» [Там же, с. 444–445].

На парадоксальность, противоречивость, противопоставленность и природную сопротивляемость кружковой замкнутой среде, ярко проявляющуюся в журналистике Салтыкова-Щедрина, обращает внимание Е. Н. Пенская: «Его фундаментальная, осевая, основополагающая функция признавалась как оппонентами, так и единомышленниками. <...> Его «журнализм» – совершенно особого качества. Способность вмешиваться, формировать, создавать культурный контекст, влиять, воздействовать – вот залог щедринской альтернативности... Щедрин обнаружил, создал, буквально предъявил, заставил считаться современников с “другой” литературой, функциональной, в которой принципиально иной статус получают все важнейшие составляющие: автор, текст, жанр, литературный персонаж, язык, аудитория» [6].

Логическим завершением фундаментальных исследований писателя стал практический образец романного жанра, реализованный в текстах «Истории одного города», «Дневника провинциала в Петербурге», «Убежища Монрепо», «Господ Головлевых», «Современной идиллии» и «Пошехонской старины». Салтыков создает законченные, цельные романы, в которых действующей на читателя силой является все: и автор, и текст, и жанр, и персонажи, и язык, и сама предполагаемая аудитория. Тексты писателя способны влиять на происходящие в обществе события, потому опасны и подвергаются неоднократной цензуре постоянно. Общеизвестен пример со сказкой «Вяленая вобла», которая была написана в 1884 году, а впервые опубликована полностью через 22 года, в 1906 году с последними строками: «Пестрые люди смотрели на это зрелище, плескали руками и вопили: да здравствуют ежовые рукавицы! Но История

взглянула на дело иначе и втайне положила в сердце своем: годиков через сто я непременно все это тисну!» [3, т. 16, с. 102]. Тщательное отслеживание властью текстов писателя возможно в случае прямого вторжения результатов художественной деятельности автора в политику. По этому признаку тип романа Щедрина вполне справедливо можно называть политическим. Все произведения писателя отличает актуальность проблематики. Идея или решение вопроса и основные выводы четко декларируются в книгах Салтыкова.

В определении жанровой разновидности произведений писателя основополагающим элементом является сюжетное построение романских текстов. Писатель в своих шести романах не соблюдает привычные каноны того или иного устоявшегося в мировой литературе образца, но все же мы можем увидеть следы авантюрного, семейно-бытового, социально-психологического и исторического романа-хроники в текстах Салтыкова-Щедрина. «Дневник провинциала в Петербурге» строится в соответствии с известной моделью авантюрного романа. Авантюрный роман по своему сюжету напоминает и «Современная идиллия». С главными персонажами этих двух произведений случаются различные, почти приключенческие истории, сами они участвуют в претворении в жизнь авантюрных проектов. Автор исподволь проводит мысль об авантюрном устройстве жизни в целом. Эти два романа могут быть обозначены как диалогия. «История одного города» была обозначена самим писателем как хроника, записанная архивариусом «по подлинным документам» [Там же, т. 8, с. 263]. В ней воссоздается история государства, моделью которого выступает город Глупов. Схема подлинных архивных записей соблюдена Щедриным полностью. Роман «Господа Головлевы» почти точно следует схеме традиционного русского романа и наряду с романами Тургенева или Гончарова о дворянских гнездах достоверно и точно воссоздает жизнь провинциального русского дворянства. «Убежище Монрепо» по своей структурной основе напоминает роман-размышление. Здесь главный персонаж решает вопросы поиска смысла жизни в изменяющихся условиях объективного существования.

Сюжет щедринских произведений организуется в двух плоскостях и, соответственно, получает развитие в двух направлениях. Внешняя линия развития сюжета воплощает конкретно-историческую тематику и реализует сословный конфликт русского общества. Внутренняя линия развивает тему межличностных взаимоотношений и способствует разрешению или неразрешению нравственно-психологического конфликта.

В романистике Салтыкова-Щедрина такая тенденция намечается с «Истории одного города» (с образов правдоискателей Евсеича и Пахомыча). Персонажи романов «Дневник провинциала в Петербурге» и «Современная идиллия» в самые ответственные моменты авантюрных приключений ставятся Салтыковым в ситуацию нравственного выбора. Выбор реализуется в мгновенной готовности Прокопа обокрасть своего «лучшего друга» провинциала после его смерти и оставить сестер провинциала без законного наследства обманным путем. Этот эпизод предлагается читателю как отрывок из сна провинциала. Салтыков реализует формальный эксперимент, соединяя фантастику с реальностью. Сюжет «Пошехонской старины» строится, на первый взгляд, в соответствии с требованиями жанровой разновидности романа воспитания. Пролог, эпилог и экспозиция представлены в «Пошехонской старине» почти в классическом виде. Остальные элементы сюжета выстраиваются в непривычный ряд: завязка и развитие действия рассредоточиваются по всем главам романа. Развитие действия в «Пошехонской старине» заключается в изображении становления в душе Никанора своеобразной силы противодействия системе пошехонского воспитания. Из Никанора вырастает не подобный Валентину Бурмакину или братьям Урванцовым пошехонец, а совершенно другой тип. Он сродни Имяреку из «Мелочей жизни» или Крамольникову из «Сказок». Кульминационным моментом действия следует считать момент чтения Никанором Евангелия.

Функциональность щедринской литературы обусловлена ее социальной значимостью. Масштаб фигуры, авторитет писателя у читателей и у литераторов был непререкаем. Для Салтыкова все, что не во благо общественному развитию, – иное, неприемлемое, нелитературное. Социальными и политическими являлись его критические статьи и устные советы начинающим писателям, поэтому неудивительно его влияние на литературное окружение. Многие литераторы ждали именно его реакции на свои произведения. Реакция могла быть продекларирована в критической статье или стать публицистическим фрагментом художественного произведения.

Жанровая вольница и отсутствие самоограничений у Салтыкова-Щедрина определяются:

1) значительной долей публицистического начала в произведениях писателя;

2) обязательным условием доведения явления до самой сути, до логического завершения (если психологическая драма, то ее глубина доходит до трагедии – в «Господах Головлевых»); если фантастика и гротеск,

то отчетливо и ярко, почти иллюстративно – в «Истории одного города», в «Современной идиллии»);

3) реальной подоплекой: образ градоначальника с фаршированной головой – художественная трансформация и реализация фразеологизма «съесть человека», а в основе – реальная история из времен чиновничьей службы, очевидцем которой писатель был в Вятке.

-
1. Мысляков В. А. Салтыков-Щедрин и народническая демократия. Л., 1984.
 2. Алякринская М. А. Литературная критика М. Е. Салтыкова-Щедрина (к проблеме критического метода) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1990.
 3. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. М., 1973–1976.
 4. Козьмин В. Композиция романов и циклов М. Е. Салтыкова-Щедрина : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1967.
 6. Михайловский Н. К. Щедрин // Михайловский Н. К. Соч. СПб., 1897. Т. 5.
 7. Пенская Е. Н. Проблемы альтернативных путей в русской литературе: Поэтика абсурда в творчестве А. К. Толстого, М. Е. Салтыкова-Щедрина и А. В. Сухова-Кобылина. М., 2000. Гл. 4: Салтыков-Щедрин. Провоцирующий контекст и абсурдистские художественные стратегии.

В. Н. Крылов
г. Казань

Споры о жанровых номинациях в русской критике XIX века

Русская классическая литература и критика XIX века представляют богатый материал для осмысления проблемы жанровых номинаций. Если перелистать литературно-критические статьи XIX века, то заметно, что для многих критиков важны жанровая проблематика, жанровые аспекты рассмотрения литературного процесса: «...теперь вся наша литература превратилась в роман и повесть. Какие книги больше всего читаются и раскупаются? Романы и повести. Какие книги пишут все наши литераторы, признанные и непризнанные, начиная от самой высокой литературной аристократии до неугомонных рыцарей толкуна и Смоленского рынка? Романы и повести» (В. Г. Белинский) [1, с. 116]. Ему вторит С. П. Шевырев, предлагая свое объяснение популярности романа в 30–40-е годы XIX века: «Роман и повесть, повесть и роман – из этого

круга почти не выходит наша изящная словесность. Ты думаешь, что роман и миниатюра его, повесть есть тип, соответствующий эпохе – потому он и господствует в нашей словесности. А я думаю, что на них расхода больше» [2].

Как соотносятся в истории литературы авторские определения жанров, литературно-критическая и читательская рецептивная терминология? В XIX веке проблема жанровых обозначений возникала периодически по отношению к произведениям, выбивающимся из общего ряда своей новизной, непривычностью формы и т. д. Важно подчеркнуть и то, что эволюция многих жанров проходила в неразрывной связи с формированием *жанровой терминологии*, процессами уточнения семантики слов, разграничением их. Например, хорошо известно, что 1830–1840-е годы – время формирования и утверждения в языке терминов, обозначающих жанры повествовательной литературы. Но процесс этой терминологизации в первой половине XIX века еще не был завершен. Такова судьба слова «роман»: в нем долго сохранялись (а в житейском, нетерминологическом значении, видимо, сохраняются и до сих пор) ассоциации с «легким чтением», игривостью, любовными приключениями [3].

При изучении заявленной проблемы мы опираемся на предложенную польской ученой С. Скварчинской типологию, согласно которой различаем: 1) генологические *предметы*, объективно существующие в речевом оформлении, независимо от наших верных или неверных представлений о них; 2) генологические *понятия*, то есть мысленное отражение существенных черт предмета; они создаются и существуют в сознании писателей, критиков, литературоведов, в коллективном читательском сознании; 3) генологические *названия*, которые указывают определенные предметы и представляют выработанные о данных предметах понятия; но названия не всегда соответствуют предметам, предметы – понятиям, и наоборот [4, с. 178–179]. При этом в понятии «жанр» по степени абстрактности и конкретности смысла правомерно выделить четыре взаимосвязанные сферы: 1) жанр как понятие наиболее абстрактное, общетеоретическое (роман, баллада, поэма и т. д.); 2) жанр как историческое понятие, ограниченное во времени и пространстве (не баллада вообще, а романтическая баллада); 3) жанр как понятие, учитывающее специфику национальной литературы (русский реалистический роман); 4) жанр в индивидуальном творческом преломлении (чеховский рассказ, флоровский роман) [Там же, с. 181–182]. Важно подчеркнуть, что во всех четырех сферах жанр функционирует как категория *рецепции*, как модель

чтения, как «схема восприятия, читательская компетенция, подтверждаемая и/или оспариваемая каждым новым текстом в ходе динамического процесса» [5, с. 185].

Автор, давая жанровое обозначение своему произведению, посылает определенный сигнал читателю, он соотносит его с какими-то существующими литературными нормами («Евгений Онегин» – роман в стихах; «Мертвые души» – поэма; «Вишневый сад» – комедия; «Пастух и пастушка» – современная пастораль). Для читателя, как отмечает Л. В. Чернец, «знакомство с титульным листом книги есть начало ее чтения... У достаточно опытного читателя авторские жанровые обозначения вызывают целый круг литературных ассоциаций» [6, с. 3].

Литературный критик может следовать за авторским определением, проверить его, подтвердить, проанализировать произведение в аспекте обозначенного жанра, опровергнуть и предложить свое, более точное название, что зависит нередко от доли нормативности критического метода, своего понимания жанра и требований к нему, обстоятельств литературно-критической борьбы и т. д. «Медный всадник» имел подзаголовок «петербургская повесть», ставивший задачей указать на сниженность бытовой линии сюжета. Белинский в 11-й статье «Сочинений Александра Пушкина» рассматривает ее как эпическую поэму, «самую великую Петриаду» [7, с. 471]. Пушкин, создавая трагедию «Борис Годунов», не сохранил практически ни одного из канонизированных тогда признаков трагедии. Поэтому критики разошлись в понимании ее жанра. Для Н. Полевого Пушкин решил создать северную, историческую драму, и «он сам это знает, но не решится назвать ее драмой» [8, с. 253]. Для Белинского «Борис Годунов» совсем не драма, а разве эпическая поэма. В восприятии Н. И. Надеждина это «ряд исторических сцен», «эпизод истории в лицах» [9, с. 261]. Часть из определений, не став термином, дает толчок дальнейшему изучению жанра в критике и литературоведении (так, одним из предшественников изучения социального романа можно считать П. В. Анненкова, который писал о «деловом романе» в нашей литературе, он же назвал «Дым» Тургенева «художественно-полемическим» романом; Н. А. Добролюбов назвал пьесы Островского «пьесами жизни»; в начале XX века В. Иванов будет говорить о «романах-трагедиях» Достоевского). Многие критические определения остались в сфере субъективных оценок и не имеют научного значения. Авторские обозначения, включенные в подзаголовок, – часть так называемой композиционной «рамы» произведения, его заголовочно-го комплекса и, следовательно, непременно должны учитываться в его

интерпретации. Иная ситуация возникает, когда автор не сообщает о жанровых особенностях произведения в подзаголовке, а говорит о них (и нередко по-разному) вне текста (в переписке, иных источниках), что требует дополнительных разысканий. Автор, обозначая жанр своего произведения, часто подключается к сфере его индивидуального проявления.

В критике XVIII – начала XIX веков, на этапе традиционалистского художественного сознания оценка литературного произведения строится по жанровым критериям (насколько автор выдерживает жанровую «чистоту»), что соответствует и авторскому сознанию. На этапе индивидуально-творческого сознания, начиная с романтизма, всячески выделяется оригинальность, отражение самобытной индивидуальности автора, что, в свою очередь, приводит к радикальному переосмыслению традиционных жанров и меняет подход критики. Для писателя оказывается важным определить свой жанр, особенно на переходном этапе литературы. Пушкинское определение «роман в стихах» стало терминологическим, но для того, чтобы это произошло, должен был пройти длительный этап его осмысления критиками и читателями. Современниками Пушкина вопрос о жанре «Евгения Онегина» не был решен [10, с. 8]. Для критиков «Московского телеграфа», «Северной пчелы», «Вестника Европы» это произведение не являлось романом, в первую очередь, из-за отсутствия единства. Они демонстрировали инерцию восприятия в подходе к новому типу реалистического произведения с позиций, выработанных для прежних романов. Только Белинский в 1840-е годы скажет, что время эпических поэм давным-давно прошло и что для изображения современного общества нужен роман, а не поэма, хотя для Белинского «Евгений Онегин» был романом другого времени, от которого «мы уже далеки» [Там же, с. 370]. После смерти Пушкина само слово «роман» начинает употребляться в русском языке в основном в положительном смысле.

Автор может жанровым подзаголовком убедить читателя отвлечься от привычных жанровых понятий. Так произошло с «Мертвыми душами» Гоголя. Непривычное для прозаического произведения определение («поэма») вызвало настороженное отношение читателей и недоумение многих критиков. Хотя для Гоголя, как отмечал Ю. В. Манн, на всех стадиях работы над книгой единственным определением жанра было «поэма» [11, с. 30]. Споры о «Мертвых душах», ставшие одним из наиболее ярких явлений русской критики 1840-х годов, – это и споры о жанре. О. И. Сенковский выражал недоумение по поводу авторской номинации

жанра. Как шутку оценил это название Н. Полевой. В осмысление авторского определения жанра особый вклад внесли Белинский и К. Аксаков. Но если Белинский сначала принимал слово «поэма», то затем в споре с Аксаковым изменил свою позицию. Для Аксакова поэма Гоголя «воскрешает» эпическое созерцание гомеровского типа. С этой постановкой вопроса Белинский не мог согласиться.

В русской критике, безусловно, интересна и история с восприятием «Войны и мира». Толстой сам не дает определение жанру книги, явно не вмещающейся в привычные рамки, что провоцирует интенсивность критических поисков. При этом Толстой пытался, как известно, обосновать свою позицию по отношению к жанру, формулируя ее в основном способом отталкивания от привычного (и, кстати, поднимая одним из первых вопрос о национальной специфике жанров в русской литературе).

Постановка жанровых вопросов в критике отличается от исследовательской теоретической и историко-литературного характера. Подход критики продиктован злободневностью, «токами» полемики, субъективно-эмоциональными оценками. Но, тем не менее, именно внимание критики к жанровым определениям способствовало процессам жанровой терминологизации, стимулировало дальнейшие изыскания.

-
1. *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу. М., 1988.
 2. *Шевырев С. П.* Словесность и торговля // Моск. наблюдатель. 1835. Ч. 1.
 3. *Будагов Р. А.* Из истории слова «роман» // Рус. яз. в школе. 1970. № 3.
 4. Концепция излагается по статье: *Копытянская Н. Ф.* Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости // Контекст—1986. М., 1987.
 5. *Компаньон А.* Демон теории. М., 2001.
 6. *Чернец Л. В.* Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982.
 7. *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина. М., 1985.
 8. *Полевой Н., Полевой Кс.* Литературная критика. Л., 1990.
 9. *Надеждин Н. И.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972.
 10. *Потемина Е. И.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» в отзывах прижизненной критики и откликах читателей-современников : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1998.
 11. *Манн Ю. В.* В поисках живой души: «Мертвые души»: Писатель – критика – читатель. М., 1984.

Сказочный архетип в сюжете «Чайки» А. П. Чехова

Ныне не подлежит сомнению утверждение, что Чехов является драматургом-новатором, классиком не только русской, но и мировой драматургии. Однако можно выразиться и иначе, сказав, что еретика от драматургии по прошествии ста лет канонизировали. В чем выражается еретичность пьес Чехова? Вариантов ответов на этот вопрос множество. Можно вспомнить о нарушении писателем жанровых канонов и структурной организации действия, об особенностях конфликта и т. д. В этот ряд должно включить и такую особенность, как интертекстуальность драматических текстов Чехова. До автора «Чайки» никто из писателей не пользовался столь активно, тонко и изощренно чужими текстами.

Каждая раскрытая интертекстуальная связь какой-либо пьесы Чехова с чужим произведением, чужим текстом, если только таковая не основана на исследовательском произволе, позволяет раскрыть новые смысловые грани в давно известных произведениях, добавить какие-то штрихи к образам чеховских героев. Критерием адекватности выявленных интертекстуальных связей служат художественная системность творчества Чехова, возможность проверить достоверность выдвинутых гипотез и полученных результатов на другом материале. Творчество писателя предстает в этом случае как гипертекст, то есть текстовое системное единство, скрепленное однонаправленными творческими интенциями автора, обладающее общностью поэтики, мотивов и образов.

«Чайка» справедливо признается одной «из самых литературных пьес среди шедевров мировой драматургии» [1]. Это утверждение можно уточнить: «Чайка» – одна из самых «французских» пьес Чехова. В ней с помощью разнообразных средств задается образ французского литературного пространства: упоминаются французские авторы или их произведения, читается отрывок из романа Мопассана «На водах», Сорин начинает петь песню «Во Францию два гренадера...», наконец, по тексту комедии рассеяны французские словечки и выражения, придающие определенный колорит речам героев. Кроме эксплицитных средств создания

литературности, Чехов использует и имплицитные средства, создавая с их помощью своего рода канву, по которой создается новая картина. Одна из форм работы писателя с чужими текстами – это опора на устойчивые литературные схемы, ситуации и образы.

При чтении комедии особое внимание привлекают такие ее фрагменты, содержание которых трудно (а порой и невозможно) объяснить, опираясь лишь на текстовый материал самого произведения. Остановимся на одном из таких фрагментов в первом действии. Поджидая свою музу, Нину Заречную, Треплев говорит, обращаясь к своему дяде, Сорину:

Если Заречная опоздает, то, конечно, пропадет весь эффект. Пора бы уж ей быть. **Отец и мачеха стерегут ее, и вырваться ей из дому так же трудно, как из тюрьмы.** (*Поправляет дяде галстук.*) Голова и борода у тебя взлохмачены. Надо бы постричься, что ли...

С о р и н (*расчесывая бороду*). **Трагедия моей жизни** [2].

Отец и мачеха Нины Заречной выступают в комедии как внесценические персонажи бытового фона, о которых только говорят, но которые ни разу не появляются на сцене. Почему автор посчитал необходимым дать Заречной мачеху, а не мать? На данный вопрос, конечно, возможен ответ, мотивированный жизненными реалиями: девушка когда-то потеряла мать, это, очевидно, как-то отразилось на ее судьбе, а может быть, и на характере. Сказанное является реально-бытовой мотивировкой, которая не может в полной мере объяснить авторского намерения. Если ограничиться лишь такой постановкой вопроса, то мачеха Нины оказывается чем-то относительно факультативным, что, в принципе, можно и не брать интерпретатору в расчет. Что изменится в смысловой структуре образа Заречной в случае замены слова «мачеха» выражением «злая мать»? Если исходить только из житейских реалий, то почти ничего. Почему мачеха и отец стерегут Нину, превращая ее жизнь в «тюрьму», из которой трудно убежать? Почему «взлохмаченные» голова и борода Сорина трактуются им как «трагедия жизни»? На эти и подобные им вопросы можно дать лишь приблизительный ответ, опираясь на реально-бытовые мотивировки. Такого рода фрагменты со «случайными», «необязательными» деталями можно многократно умножить. Следует признать, что и по прошествии более ста лет после постановки «Чайки» ответы на многие возникающие у читателя «простые» вопросы не даны. Быть может, потому исследователи предпочитают обходить их стороной.

Одна из особенностей художественной системы Чехова заключается в том, что реплики героев, кажущиеся на первый взгляд лишены-

ми художественного целеполагания, при раскрытии интертекстуальных связей раскрываются как логически закономерные, художественно обобщенные. Они позволяют уяснить авторскую позицию в произведении. Сказанное, конечно, не означает того, что за всякой «необязательной» деталью скрывается интертекст. Очевидно, здесь следует «индивидуализировать» каждый случай в отдельности.

Указание на то, что у Заречной именно мачеха, а не мать, может иметь связь не только с реальной действительностью, но и с литературной. Общие обстоятельства жизни Заречной поразительно напоминают ситуацию Золушки из известной сказки Шарля Перро. Со временем Золушка стала архетипическим образом, даже образом-клише. Чехов использует его как «готовый», общеизвестный, узнаваемый «проницательным читателем». Сюжетно-жанровая структура литературной сказки французского писателя экстраполируется на пьесу Чехова, вернее, на отдельные ее фрагменты. В этом случае находятся ответы на простые и вместе с тем сложные вопросы, почему у Нины мачеха, а не мать, и почему ее стерегут, превращая ее жизнь в тюрьму. Нина – это современный вариант сказочной Золушки, данный в чеховской трактовке. Естественно, что как всякий вариант, связанный с инвариантом, он в достаточной мере свободно трактует праобраз и прецедентный текст. Особо следует отметить, что самим чеховским героям их связь с литературными предшественниками неведома. Нина не видит в себе родства с Золушкой, а Треплев если и видит в себе в какой-то момент сходство с принцем, то вовсе не из сказки Перро, а из трагедии Шекспира.

Скрытая ирония ситуации заключается в том, что в приведенном выше фрагменте из комедии сходятся проекции не на одно, а на два произведения французского писателя. Сорин со своей взлохмаченной бородой, похожей на неудачный грим, имеет предшественника из другой сказки Перро. Его литературный праобраз – это Синяя Борода. Недоговоренная номинативная фраза Сорина («Трагедия моей жизни») может трактоваться двояко. Ее можно понять так, что вечно «взлохмаченная» борода сыграла каким-то образом роковую роль в судьбе героя. В проекции же на сюжет сказки Перро трагедия раскрывается в ироническом свете, как травестия известного героя, хладнокровно уморившего своих жен. В рассказе «Душечка» Оленька Племянникова и антрепренер Кукин ставят пьесу «Фауст наизнанку». Автор «Чайки» в приведенном отрывке дает имплицитный фарсовый образ, которому подошло бы название «Синяя Борода наизнанку». Связь чеховского героя с литературным предшественником позволяет понять двойную мотивировку другого утверждения

Сорина – «Меня никогда не любили женщины». Легко объяснить, почему не любили – потому что «Синяя Борода».

Известно, что Чехов обращался к сказке Ш. Перро «Семь жен Синей Бороды», но не прямо, а опосредованно, через жанр-ретранслятор, в роли которого выступала оперетта Ж. Оффенбаха, которую Чехов, очевидно, видел в свое время в театре В. Лентовского. Театральные впечатления затем нашли свое воплощение в юмористических рассказах «Сапоги» (1885) и «Мои жены» (1885).

Внутренняя ирония рождается за счет диалога чеховского текста с чужими текстами и жанрами. Внешне «нейтральный» текстовый фрагмент начинает играть смысловыми гранями, как только отыскивается скрытая литературная подоплека. Если у «Синей Бороды» было семь жен, то Сорин, этот современный инверсивный вариант «Синей Бороды», вообще никогда не был женат. Обратим внимание на то, что непосредственное обращение Кости к своему дяде разорвано авторской ремаркой – «Поправляет дяде галстук». В данном фрагменте она играет роль переключателя интонационного регистра в словах актера, указывая на смену одного подтекста другим, на переход от одной интертекстуальной связи к другой. Сорин невольно для себя выступает в роли двойника-антипода Синей Бороды.

Если выбранный нами текст Ш. Перро действительно верен, а не произволен, то он должен подкрепляться и другими фрагментами текста. Так, возникающая в первой сцене комедии тема времени важна не только собственно во внутреннем плане, но и в качестве дополнительной скрепы пьесы со сказкой Перро, где, как известно, Золушка жестко ограничена определенными временными рамками. Точность хронологических отсчетов задается в микродиалоге Треплева с работником Яковом.

Яков (*Треплеву*). Мы, Константин Гаврилыч, купаться пойдем.

Треплев. Хорошо, только через десять минут будьте на местах. (*Сматривает на часы.*) Скоро начнется.

Яков. Слушаю. (*Уходит.*)

Треплев (*окидывая взглядом эстраду*). Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая и дальше пустое пространство. Декораций никаких. Открывается вид на озеро и на горизонт. Поднимем занавес **ровно в половине девятого, когда взойдет луна.**

Сорин. **Великолепно** (Г. 13. С. 7).

Счет времени здесь идет по минутам, что и создает определенную напряженность. (Не с этим ли, в частности, связаны слова из письма Чехова Суворину о том, что он начал пьесу «форте», а закончил «пианиссимо»?) Если Яков с помощниками должны быть на месте через десять минут, а занавес поднимется «ровно в половине девятого», то очевидно, что в мо-

мент разговора часы показывают восемь пятнадцать – восемь двадцать. Точный отсчет времени важен не только для Треплева, но и для Заречной. До двенадцати часов, «рокового» для Золушки-Нины мгновения, остается чуть больше трех часов. Попутно заметим, что второй приезд Нины обусловлен тем, что мачеха и отец уехали на трое суток. «Между третьим и четвертым действием проходит два года» (Т. 13. С. 44). Таким образом, время в комедии расширяется тремя импульсами: от трех часов к трем суткам, а затем примерно к двум годам.

Еще раз возвратимся к приведенному выше отрывку и обратим внимание на недоговоренности, играющие важную роль в раскрытии интертекстов. Треплев произносит одну из своих реплик, смысл которой вроде бы и ясен из ситуации, однако грамматически она оформлена так, что допускает двойное понимание. Во фразе героя «скоро начнется» опущено подлежащее, предмет речи. Вроде бы дополнить реплику не составляет труда – начнется спектакль. И Костя подразумевает именно это слово. Но недоговоренность реплики в авторском кругозоре, думается, все же не случайна, а намеренна.

Автор населяет слово героя своими скрытыми интенциями. Только автор вполне сознает, что «скоро начнется» одновременно несколько спектаклей: один – о Мировой душе, другой – из «Гамлета», редуцированный до обмена репликами между Аркадиной с сыном, третий – «по мотивам» «Золушки», неведомый для героев. Метатеатральность свернута в одной простой фразе героя.

Обратимся к ответной реплике Якова. Слуга, выслушав распоряжение молодого барина, племянника владельца имения, вообще-то должен был бы ответить не «слушаю», а «слушаюсь». Вряд ли это простая оговорка. Однословная реплика работника, играющего роль «ассистента режиссера» Треплева, имеет добавочный скрытый смысл. Она, помимо прочего, звучит как сигнал зрителям-слушателям, которые должны вслушиваться в содержание происходящего. В комедии, видимо, содержится множество авторских «посланий» разным адресатам, обладающим разными presupпозициями.

Столь же неполна в смысловом отношении и однословная ответная реплика Сорина. Что «великолепно»? То, что будет спектакль на пленере? То, что будет играть Заречная? То, что в основе спектакля лежит произведение племянника? Реплика содержательно поливалентна и поливариантна.

Интертекстуальная связь «Золушки» с текстом первого действия комедии создает подтекстную дополнительную роль Треплеву. Очевидно,

что он получает роль сказочного «Принца», которая подкрепляется соответствующим жестовым языком, а отчасти и вербально.

Т р е п л е в (*прислушивается*). Я слышу шаги... (*Обнимает дядю.*) Я без нее жить не могу... Даже звук ее шагов прекрасен... Я счастлив безумно. (*Быстро идет навстречу Нине Заречной, которая входит.*) Волшебница, мечта моя...

Н и н а (*взволнованно*). Я не опоздала... Конечно, я не опоздала...

Т р е п л е в (*целуя ее руки*). Нет, нет, нет... (Т. 13. С. 9)

Обратим внимание на частотность в данном фрагменте авторских ремарок. Режиссер Отомар Крейча очень точно заметил по поводу роли чеховских ремарок: «Есть пьесы, которые вполне можно понять лишь по основному тексту. У Чехова, если отбросить ремарки, пьесу постичь невозможно. Основной текст потеряет очень многое, порой даже свой смысл. Без вспомогательного текста все становится туманным, трудно различимым в своем существе» [3]. Ремарки в приведенном отрывке не просто уточняют поведение героев, в смысловом отношении они равноправны с их репликами, создают неявный диалог автора с героями. Фактически здесь Нина и Треплев говорят на двух языках: на языке молодых людей конца XIX века и одновременно на возвышенном языке сказочно-литературной прозы, на стилизованном языке Принца и Золушки. Жесты героев в большей степени связаны со вторым языком, чем с первым. Костя дважды повторяет, что слышит «звук шагов» Нины. Быть может, в этих словах скрыта отсылка к сказочной реалии – к хрустальным туфелькам Золушки? С точки зрения реально-бытовой, звук шагов человека по земле неслышим. Услышать звуки шагов можно в парадной зале.

То, что «Принц»-Треплев говорит «Золушке»-Нине, оспаривается и опровергается тем, что герой говорил чуть ранее о себе. Треплев остро переживает как раз свое неаристократическое происхождение, то, что по паспорту он «киевский мещанин». Недаром это выражение выделено повтором. Константин говорит, что и отец его «киевский мещанин». Сопрягая литературное начало с реально-житейским, можно выйти к классической литературной формуле, связанной с названием известной комедии. Костя страдает от того, что он «мещанин во дворянстве».

Обратимся к словам Нины, с которыми она входит в комедию. Первая ее реплика – это полувопрос, а вторая – полуответ. Обратим внимание на заканчивающиеся фразы многоточия. Вообще-то, можно было бы первую фразу закончить вопросительным знаком, а вторую – восклицательным: «Я не опоздала? Конечно, я не опоздала!» Многоточие у Чехова – особый знак, наделенный скрытым смысловым потенциалом. Он в большей сте-

пени авторский, чем собственно языковой. С помощью многоточия Чехов обозначает ситуацию многозначности, открытости, возможности разных подходов, разных «ключей» к данному высказыванию. Показательно, что Крейча обратил внимание на то, что последняя фраза комедии заканчивается этим же знаком: «Не точка, не восклицательный знак – многоточие. И это же не случайно, это финал. Значит, это особый финал, не такой, как если бы стояла точка» [3]. На чем основывается убежденность героини в том, что она не опоздала? Видимо, на том, что пьеса Константина Гаврилыча без нее, единственной актрисы в спектакле, не могла начаться. Вместе с тем, возможна и другая мотивировка, связанная с сюжетом интертекстуальной «Золушки». Если Золушка опоздает на бал, то разрушится сказка, не будет счастливого финала. Это отчасти тоже предопределяет чувства и уверенность Нины в том, что она вовремя прибыла в имение Сорина. Таким образом, автор «конрабандным путем» проникает в речь своих героев, расслаивая ее, делая многоплановой, населяя своими интенциями.

Отзвуки «Золушки» на протяжении пьесы постепенно замирают. На первый план выходят другие интертекстуальные связи. Одна из последних отсылок к тексту Шарля Перро прозвучит в словах Аркадиной, разыгрывающей с Ниной сцену прощания.

А р к а д и н а. Вас бы проводил кто-нибудь, **моя крошка**.
Н и н а (*испуганно*). О, нет, нет! (Т. 13. С. 17)

Прием литоты, на котором строится образ Золушки, имеющей самую маленькую ножку в королевстве, подтекстно обыгрывается в реплике Аркадиной, называющей Нину ласково-иронически «крошкой». Испуганный отказ Нины от сопровождения здесь объясняется двояко, в том числе и на основе интертекстуальной связи: ведь у сказочной Золушки после двенадцати часов карета превращается в тыкву, лошади – в мышей, а сама она из принцессы – в простую бедную девушку.

Интертекстуальная связь «Чайки» с «Золушкой» определяет не только отдельные детали, особенности реплик героев, но и сам сюжет комедии в целом. Он может рассматриваться как скрыто инверсивный по отношению к сюжету сказки. Для счастливого финала в современной действительности не находится места. «Принц»-Треплев застрелился, а «Золушка»-Нина стала провинциальной актрисой средней руки.

1. Долженков П. Н. «Чайка» А. П. Чехова и «Русалка» А. С. Пушкина // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М., 1998.

2. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 13. М., 1986. С. 7. Далее это издание цитируется в тексте с указанием тома и страницы в круглых скобках. Полуужирный шрифт и курсив – наши.
3. *Крейча О.* Мой Чехов // Театр. 1991. № 1.

Е. К. Лукманова
г. Екатеринбург

Проявление театральной природы мышления Гоголя в «Размышлениях о Божественной Литургии» (к постановке вопроса)

Театральная природа произведений Гоголя не раз отмечалась исследователями его творчества. На сегодняшний день существует достаточное количество работ, литературоведческих и театроведческих, в которых категория театральности рассматривается применительно к гоголевской прозе. Нельзя обойти в данном вопросе и религиозные творения последнего периода жизни Гоголя. Так или иначе видоизменяясь, но неизменно обнаруживая себя во всех литературных произведениях Гоголя, театральная природа его мышления не могла исчезнуть бесследно и в одиночестве (как и духовность его не возникла одномоментно, но всегда была), а значит, и в его духовной прозе театральность находит свое отражение. Несмотря на кажущееся противоречие двух этих явлений, театральности и проповедничества, кажется, именно их сосуществование создает неповторимость гоголевских произведений, и духовная проза – не исключение.

«При множестве прекрасных мыслей, встречается немало объяснений обрядов богослужения произвольных и даже не правильных; есть даже выражения, противные учению Православной Церкви. Посему и размышления эти не могут быть одобрены в настоящем их виде» [1, с. 421]. Реакция петербургской Духовной цензуры на гоголевские «Размышления о Божественной Литургии» недвусмысленно указывает на расхождения преломленного в тексте понимания Гоголем Тайинства Церкви с церковным канонам. «Размышления...» создавались Гоголем

отнодью не на основе только собственных ощущений и чувствований. В. А. Воропаев приводит обширный ряд источников, послуживших Гоголю в качестве пособий, которые, кажется, должны были бы уберечь писателя от «объяснений обрядов богослужения произвольных и даже не правильных» [2]. Примеры церковной корректуры, приводимые им, доказывают, что «исправления архимандрита Кирилла были правильны в отношении догматики и хода богослужения» [Там же]. Другими словами, с теологической точки зрения цензура лишь устранила и восполнила некоторые «недочеты, происшедшие, с одной стороны, от недосмотра автора, с другой – от того, то Гоголь, вероятно, не был осведомлен о некоторых деталях богослужения, совершаемого в алтаре» [Там же]. Предположение же о неизменности присутствия театральной составляющей в любой прозе Гоголя дает основание допустить, что причина «несоответствия» догме, с одной стороны, и вместе с тем необычайная эмоциональная насыщенность и потенциальная действенность текста «Размышлений...» обусловлены своеобразием мышления автора, а именно – театральной его природой. Текст «Размышлений...» обнаруживает черты текста театрального, органичность вплетения которого в ткань духовной прозы закономерна, принимая во внимание наличие тождественности некоторых моментов храмового и сценического действия. Гоголь только укрупнил и сделал видимым то, что и так было очевидно, поскольку театральность в обряде заложена.

Отношение православия, религии, в которой нет ничего, кроме главного, ко всякого рода излишества, бесполезностям и помехам на пути истинно верующего, олицетворение коих – театр, решительно отрицательно. За два тысячелетия христианства нет ни одного святого учителя Церкви, который бы учил пользе театра, и все, кто затрагивали этот вопрос, неизменно высказывались против театральных развлечений, отвлечений, ответвлений от едино верного пути – спасения... «Ревнив Господь! Славы Моея, говорит, иному не дам» [3, с. 30]. Ибо «...наслаждениями житейскими подавляются и не приносят плода» [Лк. 8. 14] [Там же, с. 38]. А Гоголь-христианин, остро ощущающий противоречие между Евангелием, явно отрицающим облагораживающее значение театра, всеми святыми учителями, пророками и апостолами Церкви, восстающими против зрелищ, и собственным «опытом театра», заявляет о возможном изменении отношения к театру. «Церковь начала восставать противу театра в первые века всеобщего водворения христианства, когда театры одни оставались прибежищем уже повсюду изгнанного язычества и притом бесчинных его вакханалий. Вот почему так сильно гремел противу них

Златоуст. Но времена изменились» [4, с. 90]. «Времена изменились», – произносит христианин в период, когда проблема совместимости театра и Церкви решалась однозначно не в пользу первого. «Вы подкрепляете себя тем, что некоторые вам известные духовные лица восстают против театра; но они правы, а вы не правы. Разберите лучше, точно ли они восстают против театра или только противу того вида, в котором он нам теперь является», – будучи человеком глубоко и искренне верующим и безусловно осведомленным о позиции Церкви по отношению к театру, тем не менее он одним из первых заговорил об «одностороннем взгляде на предмет» [Там же]. Предвидел ли он неизбежность ослабления церковных позиций? необходимость усиления Церкви иными средствами воздействия? Или, понимая силу театра, спешил привлечь его в союзники в деле духовного просвещения? Ведь схожесть религии и театра обоюдна, двунаправлена, возможно, как театральность проявляется в богослужении, так и служение Богу – в театре.

Совокупное пространство христианства – огромный мир, включающий в себя устойчивые и многообразные формы повтора, стабильного воспроизводства обрядовости, характера взаимоотношений между членами церкви. Святой праведный Иоанн Кронштадтский писал о том, что «храм и богослужение есть олицетворение, осуществление всего христианства: тут в словах, в лицах и действиях возвещается все домостроительство нашего спасения, вся священная и церковная история, вся благодать, премудрость, верность и неизменяемость Божия в Своих делах и обетованиях, правда и святость Его, вечная сила Его» [5, с. 185]. В словах, лицах и действиях... Если не знать, что речь идет о храме, то в сознании возникает определение театра. И верно, границы между театром и Церковью, если понимать ее как земной институт, размыты. Храмовое действо по многим параметрам совпадает с действием театральным. И то, и другое представляет собой синтез искусств: живописи, музыки, вокального и ораторского искусства, архитектуры и литературы. Здесь уместно вспомнить о гоголевской увлеченности идеей синтеза искусств, увеличивающего силу воздействия, которая была связана с приверженностью его идее целостности всего сущего. Целое для Гоголя было действительно необходимо: отсутствие целостности в реальной жизни воспринималось им как мировая трагедия, к которой он, художник, имеет непосредственное отношение. «Чем сильнее угнетала Гоголя мысль о раздробленности жизни, тем решительнее заявлял он о необходимости широкого синтеза в искусстве» [6, с. 13]. В таком случае его уход от мирских тем в писательстве – не отказ от художественности, а, напротив, обращение к художес-

твенности высшего порядка, гораздо более сильной в полноте синтеза и возможной степени воздействия. Единение искусств, усиливающее общее впечатление, их соавторство и в театре, и в храме служат для достижения одной цели, воплощения одного замысла.

Во многом сходятся принципы организации пространства храмового действия и театрального. «Театральное пространство характеризуется четким разделением частей (сцены и зала), одна из которых занимает главенствующую позицию центра (сакральное пространство) и определяет существование второй части (зала); при этом установленные границы постоянно преодолеваются за счет сопереживания и постоянно выстраиваются вновь за счет действия “четвертой стены”» [7, с. 588]. Пространство храмового действия также разделяется надвое, и одна из частей также «занимает главенствующую позицию центра (сакральное пространство) и определяет существование второй части (зала)», но, в отличие от театра, в храме отсутствует «четвертая стена», а установленная граница сохраняется за счет благоговения пред священностью сакрального пространства центра, физическое пребывание в границах которого возможно только избранным (в отличие от театра, в котором попасть на сцену – вероятность не исключительная, но порой заданная постановщиком).

Театральность пространства проявляется в четком обозначении его границ. «Сценическое пространство всегда имеет реальную физическую границу, будь то рампа с занавесом или ковер, разложенный на улице бродячей трупой» [8]. Отграниченность пространства рампой и кулисами при полной невозможности перенести художественно реальное (а не подразумеваемое) действие за эти пределы – закон театра, который лишь подкрепляется тем, что каждый случай его нарушения (например, перенесение действия в зрительный зал) приобретает острую структурную отмеченность. Пространство храмового действия также имеет реальные физические границы, хотя богослужение в какой-то мере есть не что иное, как попытка перенестись в пространство метафизическое.

Время в театре всегда настоящее, действие всегда происходит «здесь» и «сейчас». Эпохальная маркировка драматургического материала не имеет значения. Сопричастность возможна лишь в настоящем. Однако и в церковном действии наличествует устремленность к вне-временному через сегодняшнее. «И весь переносится мыслию иерей во время, когда совершилось Рождество Христово, возвращая прошедшее в настоящее...» [4, с. 324]. Театр и храм – инструменты для производства пространства-времени, внеположного (противоположного) реальному, эмпирическому и – одновременно – сопряженного, сопредельного с ним.

Театр – это «машина», из которой появляется Бог, ибо постижение бесконечных смыслов в театре сопоставимо с божественным откровением.

Сходство с театром в отсутствие незначимых движений проявляется в действиях священнослужителей. А. Д. Попов писал: «Театр в основном – это зрелище. Разумеется, ведущим выражением мысли на театре является слово, но из этого не следует, что мы можем отказаться от всего комплекса выразительных средств театра: от тела, движения, мизансцены и т. д. Слово должно в театре быть оснащено всем комплексом пантомимических моментов. В этом действенная порода сценического зрелища» [9, с. 104]. Ведущим выражением мысли в церкви также является слово, Слово Божие, которое само по себе, вне иных выразительных средств очень сильно и действенно. Однако Гоголь в «Размышлении...» комментариями дополняет Слово «комплексом пантомимических моментов»: «...поклоняются оба Святому Хлебу, как поклонялись пастыри отцы новорожденному Младенцу...» [4, с. 325], «поклоняется..., как бы он поклонялся самому воплощению Христову, и приветствует в сем виде хлеба... появление Небесного Хлеба...» [Там же, с. 324]. Поклониться хлебу, «как поклонялись пастыри отцы новорожденному младенцу», – состояние кланяющегося или, скажем так, атмосферу ситуации поклона передает этот сравнительный оборот. Местоположение и схема передвижения священнослужителей в «Размышлении...» сопоставимы с мизансценическим решением спектакля. Цель любой мизансцены состоит в том, чтобы «выявить духовный мир находящихся в этой мизансцене людей, наглядно обнаружить отношения между действующими лицами» [10, с. 78]. Движение актера, мизансцена, «не есть только простое психологически или бытовое оправданное перемещение действующих лиц на сцене... [Она] есть смысловое, действенное решение сценического образа» [Там же, с. 79]. Одновременно с этим мизансцена является «пластическим образным выражением мысли отдельного куска» [Там же, с. 78]. Мизансцены храмового действия, сколь ни скупы они в своем разнообразии, выявляют духовный мир находящихся в этой мизансцене и наглядно обнаруживают взаимоотношения (в том числе иерархические) священнослужителей.

В богослужении все символично, иконно, знаково: не только иконостас и церковное пение, но и весь богослужебный чин, весь так называемый церемониал. Еще одна сходная черта отмечена Л. Гинзбург: «В театре и храме зритель должен видеть не предметы, а некоторые признаки предметов. Одни предметы имеют только блеск, другие – только форму, а третьи – только благоухание». «Театральность символична», а значит,

и символы театральны, и, соответственно, пространство Церкви, наполненное символами, сотканное из символов, символопорождающее и символами же порожденное, в высшей степени театрально. При всем том, одно и то же движение, выполненное в разный период богослужения, по Гоголю, символизирует различное: «кадит пред вертепом, изображая в сем каждении то благоухание ладана и смирны, которые были принесены вместе с золотом мудрецами...» [4, с. 325], «с кадьницей в руке идет диакон исполнить благоуханьем храм, навстречу идущего Господа, напоминая кадьнем о духовном очищении душ наших...» [Там же, с. 336]. В театре же система символов каждого спектакля в значительной мере неизменна, и если в начале спектакля символ означает то-то и то-то, к концу спектакля символ может лишь дополниться значением, не исключая изначальное заявленное толкование. Но Гоголь определяет отношение к действию, внутреннюю мотивировку движения, в этом в некоторой степени проявляется схожесть с работой над спектаклем – каждому движению, каждой реплике необходимо оправдание и мотивация (знать, для чего и почему рождается реплика или жест, – потребность актера/режиссера). «И, сотворив поклонение, отходит иерей на горнее место, как бы во глубину боговедения..., как бы то возвышеннейшее, всюду носящее место, где Сын пребывает в лоне Отчем единством Духа Святаго. И восхождением своим изображает иерей восхождение Самого Христа вместе с плотью в лоно Отчее, призывающее человека вослед стремиться в лоно Отчее...» [Там же, с. 335].

В стремлении сделать доступным пониманию хотя бы зримое, Гоголь порой озвучивает произносимое не вслух, а «про себя», словно священник и дьякон – герои, им самим выдуманные («Священник и дьякон произносят в себе...», «произнося внутри самого себя...», «воскликает мысленно...»), или дает ремарку, определяющую позицию – не зрительскую ли? – прихожан: «...Отдергивается церковная занавесь, которая отдергивается только тогда, когда следует поднять мысль молящихся к высшим горним предметам...» [Там же, с. 327]. Замечательно странная формулировка: не «отдергивается..., когда следует молящимся поднять свою мысль к...», а «когда следует поднять мысль молящихся...». Фигура некоего устроителя действия проскальзывает легкой тенью как знак возникающей режиссуры воздействия. Школьный приятель Гоголя Василий Любич-Романович вспоминал, что тот в церкви «молитвы слушал со вниманием, иногда даже повторял их нараспев, как бы служа сам себе отдельную Литургию...» А однажды «Гоголь, недовольный пением дьячков, зашел на клирос и стал подпевать обедню, ясно произнося слова молитв,

но священник, услышавший незнакомый ему голос, выглянул из алтаря и, увидев Николая Васильевича, велел ему удалиться» [2]. Стремление очутится «по другую сторону» уже тогда не давало ему покоя, вместе с ощущением, что только он знает «как».

Ю. М. Лотман отмечает диалогическую природу сценического текста («Спектакль, с одной стороны, ведет диалог с пьесой, но с другой – со зрителем» [7, с. 607]) и его знаковую сгущенность, возникающую вследствие того, что «сценический мир является знаковым по своей природе» [Там же, с. 791]. Но как спектакль представляет собой определенным образом организованный диалог героев друг с другом, так и православное богослужение – это всегда диалог: священник – певчие, священник – прихожане, однако здесь мы сталкиваемся с существенным отличием диалога в церковной службе от диалога театрального. В отличие от любого другого диалога, в театральном диалоге «должны выявляться через действие характеры действующих лиц» [11, с. 7], так определяет А. М. Паламишев сущность диалога, вводящего зрителя в театральное действие. А в диалоге церковного действия многообразие характеров исключается. Характеры отсутствуют – вместо них смиренно взывающая к Богу паства. Исключение характерности действующих лиц церковного служения не допускает элемента игры в поведении действующего/служителя. «Священник не актер, он посредник, он предстоит, он не играет Христа, он стоит на месте Христа, молится за всех. У священника это совсем не роль, он не перевоплощается – это духовное, таинственное переживание, когда человек проникается духом Христовым. Он не играет никакой роли, он служит, и это большая разница, совсем другое качество». Таким образом определяет основное отличие действия церковного от действия театрального протоиерей Николай Ведерников, клирик храма святого мученика Иоанна Воина [12]. Однако Гоголь пишет: «...Приступают к облачению себя в священные одежды, чтобы отделиться не только от других людей, – и от самих себя (!), ничего не напомнить в себе другим похожего на человека, занимающегося ежедневными житейскими делами» [4, с. 318]. «*Отделиться от самих себя*» – есть некоторая двусмысленность в этом выражении, ведь и актер, перевоплощающийся в героя пьесы, некоторым образом «отделяется от самого себя», процесс подготовки к спектаклю заключается в том числе в «облачении в... одежды, чтобы отделиться не только от других людей, – и от самих себя», чтобы «ничего не напомнить в себе другим»... Режиссура Гоголя не противоречит действию, но проявляется едва уловимыми эпитетами: «Тихо и ободренным голосом диакон произносит: «Аминь» [Там же, с. 327]. Текст литургии в основных

ее частях один и тот же, но каждая литургия дает возможность пережить его по-новому, а, следовательно, и заново пережить встречу с Богом. Но изо дня в день произносить один и тот же текст «тихо и ободренным голосом» – это уже театр.

-
1. Русская старина. 1902. № 9. Цит. по: *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями. М., 1990.
 2. *Воропаев В. А.* «Размышления о Божественной Литургии» Николая Гоголя: из истории создания и публикации. URL: <http://www.rusimfonia.ru>
 3. Театр : (О зрелищах, развлечениях и театре). М., 1998.
 4. *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями. М., 1990.
 5. *Иоанн Кронштадтский.* Мысли о Церкви и православном богослужении. Т. 1. СПб., 1905.
 6. *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя: Вариации к теме. М., 1996.
 7. *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб., 2005.
 8. *Возгриццева К. И.* Театральное пространство: культурологический аспект // Изв. Ур. гос. ун-та. 2005. № 35 // URL: <http://www.usu.ru>
 9. *Попов А. Д.* Творческое наследие. М., 1980. Кн. 2.
 10. Цит. по: *Генова Н. М.* Выпускная квалификационная работа : учеб.-метод. пособие. Омск, 2005.
 11. *Паламишев А. М.* Театр Н. В. Гоголя: Природа театральности прозы писателя. М., 1982.
 12. URL: <http://www.voskres.ru>

Дж. Л. Лундблад
г. Гетеборг (Швеция)

Своеобразие жанра «Сибирской тетради» Ф. М. Достоевского*

Те, кто еще не знаком с содержанием «Сибирской тетради», которую вел Ф. М. Достоевский в годы пребывания на каторге в Омске, прежде всего спрашивают, что именно можно найти в «тетрадке каторжной»? На это возможны два ответа – простой и сложный. Простой ответ следующий: в ней есть множество интересных, смешных, удивительных, печальных и тонких записей! Сложный ответ, однако, показывает, что «Тетрадь» является комплексным и своеобразным собранием отрывоч-

* Работа выполнена под руководством доц. А. В. Подчинова.

© Лундблад Дж. Л., 2009

ных и несвязных высказываний каторжников в Омске и солдат в Семипалатинске. «Сибирская тетрадь» трудна. Ее содержание необходимо сначала перевести с русского на русский для того, чтобы ее правильно читать и понимать. Особенной характеристикой «Тетради» является то, что она почти полностью состоит из различных диалогов, или, точнее говоря, из фрагментов и кусков разных диалогов. Это говорит о том, что Достоевскому, вероятнее всего, уже на каторге удалось начать свой путь к той совершенной полифонии, которой он достиг впоследствии в своих великих романах. Достоевский записывал в нее то, что слышал от людей вокруг. В «Сибирской тетради» сталкивается множество жанров. Здесь мы встречаем почти все малые жанры и словесные формы фольклора: пословицы, поговорки, легенды, анекдоты, шутки, проклятия, приветствия, фразеологию, брань, ругань, каламбуры и окказионализмы. На первый взгляд, кажется, что «Тетрадь» лишена присутствия самого Достоевского, что она состоит лишь из слов неизвестных, чужих людей, и ничего более. Подобную ошибку совершали исследователи творчества писателя долго, но на самом деле «Тетрадь» является своего рода, пусть и очень необычным, но все же дневником. В конце ее четыре раза приведено латинское слово «*eheu*» («увы»), связь которого с первой женой Достоевского, Марьей Дмитриевной, удалось доказать Т. И. Орнатской [1] лишь в 1980-е годы. Уже в отборе материала отчетливо виден Достоевский; ни одна из записей не находится в «Тетради» случайно, все имеют свое естественное место в ней, благодаря чему они и обладают своим особым значением для писателя. Временами замечаем, что некоторые записи стоят в «Тетради» «тематическими блоками» – в качестве особо популярных и частотных тем можно назвать, например, деньги и пьянство.

В «Сибирской тетради» присутствует 43 пословицы. Из них некоторые все еще употребляются в современном русском языке и не кажутся ни устаревшими, ни старомодными. Для многих из этих пословиц характерна вариативность: они немного изменены, отличаются от традиционных вариантов, зафиксированных в словарях. Например: «Нашего брата, дураков, ведь не сеют, а мы сами родимся» [2].

Здесь видим вариант пословицы «*Дураков не орут, не сеют, а сами рождаются*». В этом случае можно твердо сказать, какое изменение происходило с известной пословицей – из глагольной формы третьего лица множественного числа возникла глагольная форма первого лица, что указывает на то, что ее значение в определенной ситуации стало более личным. К тому же, находим личное местоимение «*мы*», которое тем сильнее подчеркивает, что пословица прямо касается либо того, кто ее говорит,

либо того, к кому она обращена. Вариативность пословиц в «Сибирской тетради» не удивительна, поскольку наблюдается среди всех записей малых форм фольклора. Для «Тетради» характерны диалогичность и постоянная сосредоточенность на коммуникативном акте, что и обуславливает вариативность дейктичного характера.

Многие поговорки, записанные Достоевским в «Тетради», не были широко известны в 1850-е годы; на жизнь и обитателей каторги в то время было наложено табу, отчасти и поэтому она впоследствии стала бесценным источником не только для литературоведов, но и для историков, этнографов и т. д. В ней содержится несколько поговорок, которые в то время не входили в литературный язык, особенно много так называемых «сибиризмов» – поговорок или слов, которыми пользовались только в Сибири. Читая подробные комментарии к последнему изданию «Сибирской тетради» в третьем томе полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского в авторской орфографии и пунктуации, которое вышло в Петрозаводске 1997 году, можно подумать, что буквально все записи ее уже объяснены, поняты и, тем самым, больше не нуждаются в изучении. Это не так. Многие записи все еще остаются «темными», их значение – диффузным; в основном это те записи, которыми Достоевский в своих произведениях не пользовался (таких 140 из 468), и те, которые носят явный автобиографический характер.

В записи номер семь есть так называемая «острожная легенда» (так назвал ее сам писатель в «Записках из Мертвого Дома»), которая сама по себе интересна, в особенности тем, что она настолько же смешна, насколько трагична:

7) Вышел на дорогу, зарезал мужика проезжего, а у него-то и всего одна луковица. Что ж, батя, ты меня посылал на добычу; вон я мужика зарезал и всего-то луковицу нашел. Дурак! луковица – ан копейка, люди говорят. Сто душ, сто луковиц – вот те и рубль (С. 7).

Запись номер десять содержит приветствие: «10) Здравствуй, ты еще жив?! а я по тебе поминки делал; десятка два камней собакам раскидал» (С. 8). Неясно, о каком похоронном ритуале здесь идет речь. Можно предполагать разные варианты расшифровки, например, что выражение «десятка два камней» значит определенную сумму денег, которые говорящий истратил на водку для поминок, на которых все страшно напились, т. е. стали как «собаки». Другое предположение – что это просто традиционное приветствие (в определенных кругах) после долгой разлуки. Окончательной расшифровки для нее, как и для многих других ей подобных записей, еще не существует.

Запись номер одиннадцать замечательна своим народным юмором. Для фольклора характерно сочетание демонологического мотива с троичностью. Эта запись в комментариях классифицирована как *«присловье»*; можно воспринимать ее как брань, как присягу, как сильное выражение, как поговорку: «11) Чорт трое лаптей сносил прежде чем их в одно место собрал. Такой народ!» (С. 8).

В «Тетради» есть немало присловий, и они все являются такими же колоритными, как и данный пример. Любопытно при чтении данного присловья представить себе, какими должны быть люди, что Дьяволу приходится сносить три пары лаптей перед тем, как их всех собрать. (Любопытно и то, что выбор обуви Дьявола свидетельствует о том, что он и не предполагал, что потребуется столько времени для этого!) Тетрадные записи, и это одна из их главных жанровых особенностей, содержат в себе множество *«картин»*: перед глазами постоянно возникают различные образы – смешные и печальные, трагичные и комичные.

Запись номер шестнадцать служит примером каламбура, несмотря на то, что это не вполне корректно в соответствии с правилами жанра: «16) У меня, небось, не украдут. Я брат сам боюсь как бы чего не украсть (тилиснуть)» (С. 8).

Однако настоящий каламбур показывает те исключительные нравы, которые были характерны для многих «хронических» воров, отбывающих свое наказание на каторге в Омске. Вор не боится того, что у него украдут, он боится, что сам украдет что-нибудь, словно это не под его контролем. В скобках дан Достоевским вариант этого слова на диалекте. Позже герой «Подростка» Аркадий приведет эту запись в качестве *«веселого слова»*, услышанного им на улице от прохожего.

Запись номер семнадцать представляет собой проклятие:

17) Чтoб тебя взяла чума Бендерская, чтoб-те язвила язва сибирская, чтoб с тобой говорила турецкая сабля. Как вас там било (колотило) так пусть и бьет (колотит) [Там же].

Данное проклятие разработано тщательно, и вряд ли его говорили «даром», скорее сгоряча, возможно, оно и было услышано писателем в ссоре между арестантами. Сам Достоевский рассказывал в «Записках из Мертвого Дома», как каторжники любили напиваться, после чего ссорились и ругались друг с другом, особенно в дни православных праздников. Интересно отметить, как выражение *«чума Бендерская»*, относящееся к XVIII веку, обретает твердую почву в народной речи.

«Тетрадь» содержит множество фразеологических выражений. Для примера приведем номер 27 – фразеологизм, который до сих пор используется в неизменном виде в современном русском языке: «(27) Пришлось зубы на полку положить» [Там же].

Некоторые варианты известных выражений Достоевскому первым удалось зафиксировать в письменном виде, как, например, следующий: «(85) Сибиряк соленые уши» (С. 12).

Запись номер 36 иллюстрирует диалог, построенный на языковой игре и проникнутый саркастической усмешкой, где речь идет о телесном наказании палками, что было самым распространенным видом наказания на сибирской каторге в XIX веке: 36) «“Вот тут-то и дали мне двести...” – “Рублей”? – “Нет брат палок”» (С. 9).

Здесь не случайно наблюдается примыкание к предыдущей записи номер 35: «Пришлось мне пройти по зеленой улице» (С. 9). Данное выражение трудно понять даже тому, для кого русский язык является родным, поскольку оно исходит из особенной ситуации, актуальной лишь для определенной среды – для каторги XIX века. Мимоходом заметим, что это выражение, употребленное писателем в «Записках из Мертвого Дома», было совсем недавно ошибочно переведено на шведский язык как «*пройти по зеленой улице*» (Bengt Samuelsson, 2007) без учета его истинного значения. «Зеленая улица» обозначала наказание, когда арестанту нужно было пройти сквозь строй солдат со шпирцутенами, получая определенное судом число ударов по обнаженной спине.

Запись номер 57 представляет собой анекдот. Это фольклорный диалог-анекдот, не получивший прямого художественного отражения в творчестве Достоевского:

57) Что везешь? дрова. Как дрова, дурак, это сено. – Коль сам знаешь, так чего спрашивать. – Как ты смеешь так отвечать! Чей ты? – Женнин, батюшка. Дурак! Я гов[орю], чей ты? Кто у вас старший, кто всех больше. Никита длинный, всех больше батюшка, вытянулся. Дурак! Я спрашиваю кто старший, кого вы боитесь? – А у соседа Михайлы сучка есть, презлющая! Без палки никто не ходи (С. 10).

Когда слышим слова: «Сибирь», «каторга», «арестанты», то представляем себе трагичную фигуру писателя Достоевского среди всего этого мрачного быта, и первое, что приходит на ум, – невеселые шутки и анекдоты. Но это не совсем так. «Сибирская тетрадь» – книга веселая; она полна шуток, анекдотов, остроумных замечаний. Многие из анекдотов записаны Достоевским в виде диалога. По их наличию в «Тетради» можно сделать вывод, что не только каторжники находили время и силу

для того, чтобы шутить и веселиться, но и Достоевский умел ценить их оживленное остроумие.

В качестве еще одного примера жанрового разнообразия «Тетради» можно считать новые слова (неологизмы): «60) Да что ты со мной лимонничаешь? Чего ты со мной апельсинничаешь?» [Там же].

Здесь появляются экзотические, немислимые в обстоятельствах «народной» каторги и солдатчины глаголы, искусственно образованные от существительных «лимон» и «апельсин». Леонид Гроссман, высказавший при опубликовании «Тетради» в 1936 году мнение, что ее главная ценность для творчества Достоевского видится в том, что она является своего рода «словарем», был отчасти прав. В ней мы действительно встречаем обилие новых, необычных и редких слов. Эти два глагола, которые писатель впоследствии применил в «Преступлении и наказании», вероятнее всего, и есть личное словотворчество писателя, который испытывал на каторге мучительную потребность в литературных занятиях. Ближайшим прототипом мог послужить глагол «миндальничать» – любезничать, кокетничать.

Краткое обозрение жанров, составляющих «Сибирскую тетрадь», позволяет выявить своеобразие жанра этой необычной книги Достоевского в целом. Большинству записей, однако, нельзя дать точные жанровые определения. Классифицировать все – задача неразрешимая. Но уточнить наше представление о художественной структуре «Тетради» помогут и те условные определения, которые даны в комментариях к ее последнему изданию. Необходимо, однако, принимать жанровые определения критически, особенно в том случае, если они кажутся слишком узкими. Запись вполне может принадлежать нескольким жанрам одновременно, в зависимости от того, где и в каком качестве она воспроизводится в последующих текстах Достоевского. Как, например, точно классифицировать жанровую принадлежность записи номер 434: «*Морген-фри, нос утри*» (С. 31), которой писатель пользовался в своем творчестве не менее одиннадцати раз?

1. Орнатская Т. И. «Сибирская тетрадь» // Достоевский : матер. и исслед. Л., 1983. Вып. 5.

2. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: Издание в авторской орфографии и пунктуации под редакцией профессора В. Н. Захарова: В 20 т. Т. 3. Петрозаводск, 1997. С. 7. Далее «Сибирская тетрадь» цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

3. Гроссман Л. Ф. Ф. М. Достоевский. Первая записная книжка // Звенья. Т. 6. М.; Л., 1936.

Л. М. Митрофанова
г. Екатеринбург

Жанровые номинации романа в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка: авторские определения и литературоведческий канон

Для меня лично писать романы – прямой убыток, но что будешь делать, если у человека такое уж «влечение – род недуга».

Д. Н. Мамин-Сибиряк

Большинство литературоведческих исследований, посвященных творчеству «певца Урала», как правило, начинается с упоминания масштабности – и в количественном, и в качественном отношении – оставленного им художественного наследия: «Автор пятнадцати романов, более пятисот повестей, рассказов, очерков, интересный публицист со своей темой и голосом. <...> В лице Мамина русская литература имеет незаурядного художника, обладающего сильным талантом» [1, с. 3]. Среди созданного уральским писателем, на первый взгляд, в «равных категориях» находятся и романное творчество, и малая проза: в отечественной литературе за Маминым не закрепилось амплу романиста или очеркиста, а число «более пятисот» в данном контексте не может оказаться предпочтительнее числа пятнадцать. Время творческой активности Мамина-Сибиряка приходится на период, в целом кризисный для романного жанра. Ушло в прошлое поколение романистов 1860–1870-х годов (Тургенев, Гончаров, Григорович, Достоевский и др.), и к концу столетия его сменила генерация «рассказчиков» – Чехов, Бунин, Куприн, Горький. Формально – в силу возрастных особенностей, а также творческих предпочтений и личностных симпатий – Мамин-Сибиряк принадлежал именно к этому поколению мастеров малой прозы. Однако «влечение» к роману – «род недуга», несмотря на обилие сложностей, связанных с их появлением на свет и последующей публикацией, оставалось устойчивым и в 1880-е, и в 1890-е годы. Лишь в начале XX столетия в одном из писем Мамин подведет своего

рода черту: «Как-то даже странно вспомнить, что я когда-то написал “Приваловские миллионы”, “Хлеб” и другие романы... Наступили вообще какие-то короткие времена... Нужно появление нового Толстого или Достоевского, чтобы заставить публику читать трехэтажные романы» [2, с. 395–396]. Однако в связи со сказанным возникает закономерный вопрос: в каких отношениях в творческой лаборатории и художественном мире «самобытного уральского писателя» находятся его малая проза и романистика? Бесценным источником для исследователя в поисках ответа на этот вопрос становятся и «Автобиографическая заметка», и «Записные книжки» Мамина-Сибиряка, но в большей степени – его многочисленные письма.

Эпистолярное наследие Мамина-Сибиряка – в частности, его письма редактору «Русской мысли» В. А. Гольцеву, брату Владимиру, отчасти матери и сестре – это выраженная в суггестивной форме творческая история многочисленных произведений писателя, а также своего рода квинтэссенция его литературно-критических взглядов. Вспомним в связи с этим высказывание М. М. Бахтина о том, что «гораздо интереснее и последовательнее те нормативные определения романа, которые даются самими романистами, выдвигающими определенную романную разновидность. <...> Такие высказывания, не пытающиеся обнять все разновидности романа в эклектическом определении, сами зато участвуют в живом становлении романа как жанра» [3]. В отношении же определений, даваемых романистом Маминым-Сибиряком, следует отметить две особенности. Во-первых, он достаточно вольно обращается с традиционной жанровой терминологией – например, часто называет собственные романы «*большими очерками*» или «*громкими статьями*» [4]. Во-вторых, еще одна особенность подобного рода авторецепции – ироничность, являющаяся в целом характерной приметой идиостиля писателя. «*Агроматный роман*», «*агроматнейший роман*», «*великая улитка*» – так, например, он называет в письмах к В. А. Гольцеву роман «Три конца», считая, впрочем, «странным» само определение «роман» в отношении задуманной им, автором, «бытовой хроники» [5].

Следует подчеркнуть, что Мамин-Сибиряк осознает необычность, странность и, как следствие, некоторую ущербность создаваемых им «больших вещей», находя, впрочем, и контраргумент такого рода ситуации: «Я знаю сам, что большие вещи мне удаются меньше, чем маленькие, но пишу *протяженно-сложенные летописи* только потому, чтобы не разбивать на осколки целую тему. Жаль ломать то, что в жиз-

ни связано органически» (курсив мой. – Л. М.) [5]. Очевидно, что обращение к романистике имело для Мамина-Сибиряка в определенном смысле вынужденный характер – ведь и писать, и зарабатывать на хлеб насущный было значительно проще с помощью рассказов и очерков. Малые художественные формы представляли для Мамина-Сибиряка значительные удобства вследствие причин внешнего характера: будучи писателем-разночинцем, Мамин почти всегда нуждался в деньгах и зарабатывал их исключительно литературным трудом. Как верно отметил в свое время Е. А. Боголюбов, «...ему было особенно и лично близко пушкинское: “Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать”» [6].

Однако определяющими в данном случае становятся причины именно концептуального, содержательно-эстетического характера, о чем писатель со всей определенностью высказался в «Автобиографической заметке», написанной в третьем лице: «Перед его глазами выступила с особой рельефностью бойкая и оригинальная жизнь этого края. <...> Нужно было долго пожить вдаль от родины и потолкаться среди разного чужого люда, чтобы окончательно выяснить себе то, чем отличалась жизнь уральского населения» [7]. Итак, уральская действительность с ее «злобами» и «проклятыми вопросами» осмысливается Маминым-Сибиряком как «целая темища», требующая и соответствующего воплощения – в форме «агроматных романов» и «протяженно-сложенных летописей». Осознание масштабности уральской темы приводит к тому, что вполне сложившиеся и завершенные романские полотна – например, «Горное гнездо» – самим автором оцениваются только как «*введение*» к другому роману, как «*страничка из Уральской летописи*», как «*очерки из жизни горного гнезда*», и уже совсем кратко – «*очерки “горного гнезда”*». Перед нами наиболее характерные примеры *самоосознания* Мамина-романиста.

Следствием подобной жизненной и творческой коллизии становится ироническое и даже несколько пренебрежительное отношение художника к «маленьким рассказикам», а также желание непременно «угнаться за темой»: «Из-за этой работы (речь идет о романе “Три конца”. – Л. М.) буду писать *маленькие рассказы* для “Новостей” и *мелких газеток*» [5]. Тезис М. М. Бахтина о том, что «роман... плохо уживается с другими жанрами» [3], несправедлив в отношении Мамина – романиста: в его романские полотна, как правило, органично входят предшествующие им рассказы и очерки, переосмысленные и переакцентированные. В результате очерковость становится важнейшей приметой идиостиля писателя.

Творческая история большинства романов Мамина-Сибиряка свидетельствует об определенной *технологии* писательского труда, отражающей взаимодействие крупных и малых жанровых форм и состоящей из следующих этапов:

- первоначальное накопление материала;
- определение основной проблематики произведения;
- разработка отдельных картин, этюдов и эскизов к нему;
- составление начальных редакций целого произведения;
- окончательное оформление последней редакции.

Такого рода этапы творческой истории обнаружил и определил в свое время Е. А. Боголюбов в отношении последнего уральского романа Мамина-Сибиряка – «Хлеб» [8]. Предложенная нами формулировка исключает конкретику, связанную непосредственно с названным романом, и данная схема становится верной в отношении творческой истории практически всех уральских романов писателя.

Отдельного разговора заслуживает и проблема *типологии* многочисленных романов Мамина-Сибиряка. Выработанное многолетней практикой маминоведения деление их на *уральские романы* и *романы об интеллигенции* сегодня может быть дополнено. С точки зрения факторов *среды* и *времени*, чрезвычайно важных в творческой биографии «уральского петербуржца» (или «петербургского уральца»?) Д. Н. Мамина, а также сформировавшихся в русской культуре регионально-локальных свертхтекстов, считаем возможным выделить в его романистике два цикла: *урало-сибирский* и *петербургский*. Однако особого внимания заслуживает вопрос о «границе» между Уралом и Сибирью, актуальный в отношении первого цикла и в целом связанный с «сибирской темой» в творчестве писателя. Вершинами этого цикла становятся «Приваловские миллионы» и «Хлеб», как бы обрамляющие его, а лучшим петербургским романом, являющимся органичной частью петербургского текста русской литературы, следует назвать роман «Черты из жизни Пепко». Весьма продуктивной в отношении романов Мамина-Сибиряка становится также типология, предложенная в свое время А. Прието. С его точки зрения, объективная структура, которую автор-романист воспринимает и которой он противостоит, может быть а) социальной группой, чисто внешней реальностью или б) самим отчужденным романистом, поскольку он является частью общества, его обязательным членом [9]. Это и позволяет Прието разделить все романы на две большие категории – несмотря на то, что они взаимосвязаны: а) *закрытый роман*, где преобладает внутренний мир человека и где автор противостоит самому

себе как объективной структуре, и б) *открытый роман*, где преобладает социальное и где автор находится в постоянном конфликте с социальной действительностью, которую он стремится изменить. С обозначенной точки зрения так называемые романы об интеллигенции Мамина-Сибиряка, в основном относящиеся к петербургскому циклу, можно классифицировать и как романы преимущественно закрытого типа. Роман «Черты из жизни Пепко» – философская и художественная квинтэссенция всего петербургского цикла романов Д. Н. Мамина-Сибиряка. Уральские же романы, в целом относящиеся к урало-сибирскому циклу, – это романы открытого типа. Начинают и завершают названный цикл «Приваловские миллионы» и «Хлеб», причем первый обладает мощной перспективной функцией относительно всего урало-сибирского цикла, а второй является его итогом и в содержательном, и в жанрово-стилевом отношениях. Промежуточное положение во всех классификациях занимает роман «Без названия»: это роман о русской («расейской»), а точнее – московской интеллигенции, склонной к рефлексии и вместе с тем социально активной, стремящейся, вслед за Ермаком, по-своему «покорить» уральские просторы.

-
-
1. *Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870–1890-х годов. Новосибирск, 2005.
 2. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собрание сочинений: В 10 т. / под общ. ред. А. И. Груздева. М., 1960. Т. 10.
 3. *Бахтин М. М.* Эпос и роман: (О методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : исслед. разных лет. М., 1975.
 4. *Боголюбов Е. А.* Роман «Горное гнездо» и его место в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка : комментарий // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч.: В 12 т. Т. 3. Свердловск, 1948.
 5. *Боголюбов Е. А.* Роман «Три конца» и его место в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка : комментарий // Мамин-Сибиряк Д. Н.. Собр. соч.: В 12 т. Свердловск, 1949. Т. 5.
 6. *Боголюбов Е. А.* Рассказы и очерки Д. Н. Мамина-Сибиряка : комментарий // Мамин-Сибиряк Д. Н.. Собр. соч.: В 12 т. Т. 10. Свердловск, 1951.
 7. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Автобиографическая заметка // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1955.
 8. *Боголюбов Е. А.* Творческая история романа «Хлеб» и его место в русской литературе 90-х годов // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч.: В 12 т. Т. 9. Свердловск, 1950.
 8. *Прието А.* Из книги «Морфология романа»: Нарративное произведение / пер. с исп. А. Б. Матвеева // Семиотика / сост., вступит. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. М., Радуга, 1983.

Функция идей Платона в «Войне и мире» и «Братьях Карамазовых»*

Тема «Толстой – Платон» не новая в литературной науке [5]. Внимание к ней вызвано серьезным и прочным интересом яснополянского мыслителя к наследию древнегреческого философа**. Несомненно, что авторитет Платона, которого Толстой считает «одним из своих ранних учителей» [8], оказал большое влияние на формирование основных экзистенциальных, антропологических, гносеологических, социально-политических и эстетико-критических взглядов Толстого [9].

Тема «Достоевский – Платон» также не нова [10], но далеко не так беспроблемна. Примечательно то, что имя философа встречается значительно реже у Достоевского, в отличие от высокой его фреквентности у Толстого. В 30-томном собрании сочинений писателя имя Платона встречается всего семь раз (шесть из них в *черновиках* и только **один** раз в публикации), имя философского персонажа Сократа упоминается пять раз (три – в *черновиках*, **два** – в публикации), а конкретного заглавия платоновского произведения вообще **нет** [11]. Даже термин «платонический» встречается только **дважды** в его творчестве [12]. Это не доказывает, что Достоевский не интересовался великим философом, наоборот, существует достаточно косвенных свидетельств о противном***. И все же подобное «отсутствие» Платона очень показательно и заостряет на себе

* Статья является дополнением к давно уже разрабатываемой проблеме о заочном интертекстуальном диалоге между знаменитыми произведениями «Война и мир» и «Братья Карамазовы», рассматриваемыми как единый текст [1; 2; 3; 4], но уже со специфической точки зрения метафизики Платона.

** Толстой неоднократно упоминает имя Платона как в своих дневниках и литературно-критических и публицистических штудиях, так и в своем художественном творчестве [6, т. 2, с. 8–9; т. 8, с. 51–52; т. 16, с. 12, 13, 128, 265; т. 17, с. 102, 128; т. 18, с. 692, 693–694; т. 19, с. 229–230; т. 21, с. 55, 70, 78, 106, 264, 269, 395, 460 и др.; т. 22, с. 57, 192, 404 и др.; 7, с. 35, 45, 60, 67–68, 157 и др.].

*** Например, примечание: «*Слова Платона о тиранах. Тираны происходят из демократии*» (Достоевский, т. 24, с. 81) – прямо отсылает к «Государству» (VIII, 564 а) [13]. В библиотеке Достоевского фигурирует заглавие «Сборник древних классиков для русских читателей» (СПб., 1876–1877) – в этой книге встречаем и Платона [см.: 14, с. 135].

© Нейчев Н. М., 2009

внимание – оно свидетельствует не о незнании, а, может быть, о **специфическом** отношении к его идеям.

В художественном мире Толстого Платон был *единственным* философом, чье влияние он *открыто* демонстрировал в своих произведениях, сначала в «Набеге», потом в «Войне и мире» и «Анне Карениной» [14]*. Каждое из них претворяет какую-нибудь из основных платоновских идей (ἰδέα): «Набег» – идею о *храбрости* (ἁνδρεία); «Война и мир» – идею о воспоминании как *припоминании* (ἀνάμνησις); «Анна Каренина» – идею о *любви* (ἀγάπη)**. Так как центром представленного исследования является платонизм в «Войне и мире», мы не будем останавливаться на анализе других сочинений писателя, тем более что существуют прекрасные исследования на эту тему***. Обобщим только, что, по мнению критиков, *существенных различий* между Толстым и Платоном *не намечается*, по меньшей мере, до 1877 года.

Исследователи проблемы «Достоевский и Платон» также ставят акцент на **общем** между двумя великими мыслителями [см., напр.: 17; 18; 19; 20; 21; 22; 23]. Это, однако, кажется нам неприемлемым, так как *contra-платоновская* тема выступает с особой категоричностью в его творчестве. Роман «Бесы», например, является сатирической пародией на платоновскую ἰδέα об идеальном государстве (проект Шигалева вдохновлен непосредственно Платоном); рассказ «Бобок» – опровержением веры в μετεμψύχωσις, в перерождение****; эпопея «Братья Карамазовы» – отрицанием идеи о припоминании (ἀνάμνησις).

Разный тип отношения к платоновским образам-идеям, однако, ярче всего выявляется в эпопеях «Война и мир» и «Братья Карамазовы».

Начнем сразу со следующего постулата: грандиозные повествования этих представительных для своих авторов произведений направлены на *спасение* как аксиологическую цель, находящуюся **вне** описываемой текстом действительности, причем сверхценностный «топос» помещается *перед* **осуществляющимся** в «Войне и мире» и *после* **осуществившемся**

* Все курсивы в тексте (кроме специально оговоренных примечанием «курсив автора») мои. – Н. Н.

** Надо подчеркнуть влияние Платона и на формирование духовной атмосферы «Детства» [16, с. 42; 14, с. 135].

*** См. список литературы в конце статьи.

**** Фраза «Воистину *душа* по **мытарствам** ходит», которой заканчивается спор «современных мертвецов» (Достоевский, т. 21, с. 53), – пророчество о неотменном испытании, ожидающем наши души перед **окончательным** судом Божиим. Таким образом, христианская эсхатология практически отрицает платоновский метемпсихоз и развращающее заблуждение о бесконечном круговороте перерождений.

гося в «Братьях Карамазовых» времяпространства. Движение к этому духовному центру протекает от *воспоминания* как чего-то сверхценного, гравитация которого «всасывает» повествование Толстого по направлению *назад* во времени, к идее о вечности **перед** историей, у Достоевского же «гравитация» воспоминания действует в *обратном направлении* – к эсхатосу, к вечности **после** истории. По нашему мнению, эта противоположная по своей сути интенциональность (которая, однако, и объединяет эти произведения на принципе «от противного») обусловлена различными идеологически-мировоззренческими праосновами обоих текстов. Мы считаем, что в «Войне и мире» такой идеологемной праосновой является прежде всего **pro-платоновская**, а в «Братьях Карамазовых» – **contra-платоновская** метафизика.

Многие из исследователей «Войны и мира» отмечают, что в эпопее присутствует персонаж (как следовало бы ожидать, *второстепенный*) [24], являющий в себе высшую эманацию идеального духовного бытия, – Платон Каратаев, который не случайно несет *имя* великого философа. В описании его телесной конституции есть нечто в высшей степени примечательное: «...*вся фигура* Платона... была **круглая**, *голова* была *совершенно круглая*, *спина*, *грудь*, *плечи*, даже *руки*, которые он носил, как бы всегда собираясь обнять что-то, были **круглые**; приятная *улыбка* и большие карие нежные *глаза* были **круглые**. <...> *Лицо* его, несмотря на мелкие **круглые** морщинки, имело выражение невинности и юности. <...> Он представился... *непостижимым*, **круглым** и *вечным* олицетворением *духа простоты* и *правды*, таким он остался навсегда» (Толстой, т. 7, с. 54, 56).

Разумеется, огромная фреквентность лексемы «круг» и ее производных (встречающихся более чем десять раз в отрывке текста, который не занимает и двух страниц), словно в данном случае для Толстого совершенно невозможно было заменить синонимически слово «круг», ни в коем случае не случайна. Круг как совершенная геометрическая фигура, как символ абсолюта и бесконечности откровенно «занят» у *платоновской* образности. В фундаментальном диалоге «Тимей» (33b) Платон пишет: «Живому существу, которое должно содержать в себе все живые существа, подобают *такие очертания, которые содержат в себе все другие*. Итак, он путем вращения округлил космос до состояния **сферы**, поверхность которой повсюду равно отстоит от центра... <...> Очертания, *из всех очертаний наиболее совершенные...*». О человеческом теле философ говорит: «Итак, боги, подражая очертаниям Вселенной, *со всех сторон* **округлой**, включили оба божественных круговращения в **сферовидное**

тело, то самое, которое мы ныне именуем *головой*) («Тимей», 44d) [13]. Сопряжение образа Платона Каратаева с метафизической «круговой» образностью (*формой, которая включает в себя все возможные формы*) дает возможность представить *бескрайнее* (дух) в *крайнем* (теле) – семантика, очевидно, восходящая к онтологии Платона.

Если круг – своеобразная «аллоформа» Каратаева, то фигура, с которой ассоциируется правдоискатель и богоискатель Пьер Безухов, – **четырёхугольник** (квадрат). Это известно из, на первый взгляд, наивных слов Наташи Ростовской: «Безухов – тот синий, темно-синий с красным, и он **четвероугольный**» (Толстой, т. 5, с. 201). Только рассмотренный контекст дает важную символическую информацию, связанную с образом Пьера Безухова, и также несомненно восходящую к метафизической геометрии платоновской онтологии. В диалоге «Тимей» (55e–56a) по вопросу о **четырёхугольнике** говорится: «Земле мы, конечно, припишем вид **куба**, ведь из всех *четырёх родов наиболее неподвижна и пригодна к образованию тел* именно земля. <...> **Квадрат** с необходимостью более устойчив».

И действительно, Пьер, этот «массивный», «толстый», неуклюжий, как «медведь» (Толстой, т. 4, с. 16–17), увлекающийся «картами», «винопийством» и чувственным во всех его проявлениях (Там же, с. 42–47, 66), ослепленный демонической красотой Элен Курагиной, ложным благородством масонства (Там же, т. 5, с. 78, 178–182 и далее), является истинным воплощением **телесного, земного, при-земленного***. Поэтому и **четырёхугольность**, так сказать, «квадратность» героя онтологически определяет его суть вплоть до роковой встречи с «круглым» Каратаевым. Встреча эта меняет четырёхугольную «геометрию» образа Пьера, так как, по мере того как он принимает (разумеется, в плане мистического) «округленность» каратаевской духовности, *в него* уже «вписывается» и небесная «круглость». Таким образом, через квадрат с вписанным в него кругом** Толстой подсознательно внушает идею, что герой постигает телесно-духовное совершенство (органически связывающее *земное с небесным*).

* Невозможно обойти стороной еще один пейоративный смысл *квадрата*. В духовной системе Толстого он символизирует не только земное и плотское начало, но и *смерть*. В знаменитом «арзамасском ужасе», пережитом писателем и позже претворенном в незаконченной повести «Записки сумасшедшего», автобиографический герой раскрывает следующим образом ужас смерти: «...еще раз попытался заснуть, все тот же ужас – красный, белый, *квадратный*» (Толстой, т. 12, с. 48).

** Символ вечного стремления к синтезу трансцендентального с земным [9, т. 1, с. 555–556] – образ «мировой души» [26].

Встреча Безухова с Каратаевым – эпохальное событие в жизни Пьера, она превращает Платона в самого важного и близкого для него человека. В их отношениях, однако, намечается нечто, что, рассматриваемое вне платоновского контекста, кажется трудно объяснимым – между ними **нет привязанности**, а при расставании в смерти **нет сострадания**. «Привязанностей, дружбы, любви Каратаев **не имел никаких**... Пьер чувствовал, что Каратаев... ни на минуту *не огорчился бы разлукой с ним*» (Толстой, т. 7, с. 56). А слова: «И Пьер *то же чувство* начинал испытывать к Каратаеву» [Там же], понятны только как перифраза часто встречающегося платоновского мотива. В диалоге «Государство» (III, 387d–e) Сократ объясняет именно это: «Достойный человек не считает чем-то ужасным смерть другого, тоже достойного человека, *хотя бы это и был его друг*,... он **не станет сетовать**,... такой человек больше кого бы то ни было доверяет **сам себе**, ведя достойную жизнь, и, *в отличие от всех остальных, мало нуждается в ком-то другом*».

После смерти Каратаева во сне о «живом и колеблющемся глобусе» Пьер получает откровение, которое раскрывает перед ним все о причинах этой «непривязанности» (Толстой, т. 7, с. 169–170).

Эти неясные образы остались бы неясными, если бы не рассматривались в объяснительной связи с метафизикой Платона. Во сне Пьера представлены в компендиуме наиболее фундаментальные идеи платонизма: 1) о божественном как круге и сфере, 2) о бессмертии душ, 3) об их круговороте и 4) о перерождении (см. также: «Филеб», 62a–b; «Федон», 70c–d). Удивительно то, что в большинстве случаев образный язык Толстого и Платона идентичен. Например, в знаменитом диалоге «Федр» (248a–b) греческий мыслитель рисует ту же картину.

Таким образом, платоновская метафизика формирует философско-идеологические основания важнейшего духовного сюжета в эпопее Толстого. Все сказанное здесь находится в прямой связи с центральной, по нашему мнению, темой «Войны и мира» – темой о *воспоминании*.

Воспоминание о Каратаеве приводит к тому, что Пьер без угрызений совести предается обыкновенным житейским радостям, семейному счастью с Наташей, тихому существованию без поисков его особого смысла (Толстой, т. 7, с. 217–218). Следовательно, новое и существенное для Пьера – это то, что *воспоминание* «отрезает» для него духовный путь в историческом направлении и превращает его жизнь в «простое» существование, в «терпение», по каратаевской формуле: «любить эту жизнь в своих страданиях, в **безвинности страданий**», то есть в ожидании смерти как будущей трансформации, отсылающей его в противоположную вре-

мени перспективу – в мир вечной и абсолютной идеи, из которой он сам произошел. По своей сути, это возрождение платоновской «философии реставрации», то есть точка зрения ретроградная в чистом и сокровенном смысле этого понятия – как в отношении индивидуальной человеческой жизни, так и для общечеловеческой философии истории, согласно которой существует постоянное возвращение к исходному состоянию вечности, но с предчувствием нового пропадания в бездну времени и включения в «плохую бесконечность» истории. В этом смысле применительно к Толстому лучше говорить о *воспоминании* в конкретно *платоновском смысле* этого слова, то есть об **анамнезисе** (*ἠνάμνησις*), *припоминании* чего-то, что душа, в силу своего бессмертия, всегда знала, но забыла, а не чего-то, что она приобрела в земном существовании, и «припоминание» которого помогает ей в пути ее здесь-и-сейчас совершенствования*.

Ту же функцию *воспоминание* (как *припоминание*) выполняет и в отношении другого центрального персонажа, князя Андрея Болконского. После многочисленных жизненных разочарований, на грани полного отчаяния, герой ищет смерти как последней надежды освобождения от брэнности земного бытия. И именно в этот роковой момент тяжело раненный князь Андрей видит страдающего на операционном столе Анатоля Курагина, человека, воплотившего в чистом виде злую силу, которая погубила счастье в его жизни. И вдруг, как-то нереально и совершенно немотивированно, вместо ненависти или удовлетворения у него поднимается чувство невыразимой словами любви к этому человеку. Причина же этого **неземного** чувства берет начало в **воспоминании** (Толстой, т. 6, с. 266–267). **Воспоминание** с «самого дальнего детства», но не конкретное воспоминание, которое касается только лично пережитого князем Андреем «блаженства» (поэтому и герой спрашивает себя: «В чем состоит связь этого человека с *моим* **детством**, с *моею* **жизнью**?») – но «спрашивал он себя, **не находя ответа**) – эти детские воспоминания «невозвратимы». Очевидно, автор имеет в виду другое, заменяя несколько ниже слово «**детство**» (касающегося конкретного и личного жизненного переживания, то есть *воспоминания*) словом «**детское**» (как обобщенное понятие внеличностной категориальности – *припоминания*). Это – воспоминание из чистой трансценденции, «детского» состояния человека, из мира любви (в котором *конкретная* любовь князя Андрея к Наташе – только

* Сам Платон ясно **разграничивает** **воспоминание** и **припоминание**. Для него воспоминание (*μνήμη*) связано с чувственными переживаниями и опытом, а припоминание (*ἠνάμνησις*) – с чисто духовным осознанием и знанием. (см.: «Филеб», 34а–с).

фрагмент, притом фрагмент бытия чувственно-мирского). Поэтому **не воспоминание** о любви к Наташе способно вызвать любовь к «врагу», только **припоминание** любви из мира **детского** и **чистого**, без примеси конкретно-чувственного, было бы настолько всесторонним, что только она, настоящая любовь, названная «агапе», была бы в состоянии объять все формы и проявления бытия. Кажется, что слова Платона в «Федре» (249с–250d) в наибольшей степени соответствуют состоянию, в котором находится герой Толстого: «Только человек, правильно *пользующийся такими воспоминаниями*,... становится подлинно совершенным. <...> **Припоминать** то, что там, на основании того, что есть здесь, нелегко любой душе... Мало остается таких душ, у которых достаточно **сильна память**. Они всякий раз, как увидят что-нибудь, **подобное** тому, что было там, **бывают поражены и уже не владеют собой**». Поэтому встреча князя Андрея со смертью (в знаменитом сне о закрытой двери, отделяющей истинное бытие от тени бытия) приводит его к сократовскому прозрению: «Да, смерть – пробуждение!» (Толстой, т. 6, с. 70) и «С этого дня началось для князя Андрея вместе с пробуждением от сна – пробуждение от жизни» [Там же, с. 71]*. И княжна Марья, и Наташа, предощущая великую перемену, происходящую в любимом человеке, осознают, что ухаживают «уже не за ним (его уже не было, он ушел от них), а за самым близким **воспоминанием** о нем – за его **телом**» [Там же]. Так же, как и в случае с Пьером Безуховым, для Толстого **припоминание** – привилегия только духа и *вечного*, а **воспоминание** принадлежит телу и *временному*. Поэтому и высшей ценностью в «Войне и мире» обладает не воспоминание (μνήμη), а припоминание (ᾠανόμνησις), что предопределяет и тотально обратную временную интенциональность текста – он ориентирован не от *настоящего* к *будущему* и к **эсхатологической вечности**, а от *стоящего* к *прошлому* и к **примордиальной вечности**.

В своей великой эпопее в словах Наташи Ростовской Толстой представляет в чистом виде платоновскую идею об анамнезисе: «Бывает с тобой, – сказала Наташа брату, ... что тебе кажется, что *ничего не бу-*

* Патриша Карден справедливо отмечает, что выражение «смерть – пробуждение» на самом деле – перифраза слов Сократа о связи между земным и божественным: «Философ был бы счастлив умереть, так как в земном существовании он видит отражение идей и надеется подняться в царство чистых форм. Эту непрерывную связь земного с божественным имеет в виду Сократ в выражении, так важном для метафизики Толстого – “смерть – пробуждение”». И далее: «Сцена, в которой князь Андрей приближается к смерти, категорически возвращает роман к его платонистическому ядру: *смерть – пробуждение*, в котором возвышенные поиски истины вознаграждаются единением философа с вечными идеями» [27].

дет – **ничего**; <...> ...*все, что хорошее, то было?*» (Толстой, т. 5, с. 286). Далее разговор протекает полностью под знаком **воспоминания** (слово «воспоминание» встречается более чем двадцать раз в границах только двух страниц). Хаотически вторгаются воспоминания из детства, они, очевидно, только *прелюдия* к **припоминанию** «чего-то», находящегося **за рамками протекающего времени**. Постепенно философствование (как сама определяет «жанр» разговора Наташа) доходит до кульминации в словах героини: «Знаешь, я думаю, – сказала Наташа шепотом..., – что когда этак *вспоминаешь, вспоминаешь, все вспоминаешь*, до того **довспоминаешься**, что **помнишь** то, что было **еще прежде, чем я была на свете**. <...> – Ведь **душа бессмертна**..., стало быть, ежели я **буду жить всегда, так я и прежде жила, целую вечность жила**» (Там же, с. 288–289).

Проведение параллелей между сказанным Наташей и учением Платона несколько не затруднительно. Например, в «Меноне» (81b–d) Сократ говорит о сути **припоминания**: «...**душа бессмертна, часто рождается и видела все** и здесь, и в Аиде... ..нет ничего такого, чего бы она не познала; поэтому ничего удивительного нет в том, что и насчет добродетели, и насчет всего прочего она способна **вспомнить** то, что *прежде ей было известно*».

Таким образом, через фундаментальную идею Платона о **припоминании знания о вечности** главная героиня Толстого выражает концептуальную модель времени всей эпопеи, заключенную в словах: «...что *ничего не будет* – **ничего**; что *все, что хорошее, то было*». «Хорошо» даже не само прошлое, а то, что даже не имеет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего, – *Вечность*.

В этом смысле можем обобщить, что «Война и мир» иллюстрирует платоновскую идею об анамнезисе (*ᾠνάμνησις*) как реставрации вечности, поэтому и саму эпопею можно назвать *эпопеей о реставрации*: она характеризуется своеобразно переломленной временной и исторической перспективой и постоянно возобновляющейся ретардацией действия, ведущей к полной его деэнергизации и обесмысливанию в плане будущего; постоянно воскресающим прошлым, ведущим через воспоминание как припоминание вечности к ослепительному мраку предыстории.

В «Братьях Карамазовых», со своей стороны, доминирует контраплатоновская тема. Она также связана с фундаментальной проблемой *воспоминания*. Но перед тем как перейти к анализу, мы остановимся на одном неприемлемом утверждении, косвенно намекающем на какое-то единомыслие Достоевского и Платона.

Комментаторы академического издания «Братьев Карамазовых» допускают, что слова в поучении старца Зосимы (подчеркнуты курсивом) восходят к платоновскому учению (см.: Достоевский, т. 15, с. 469): «На земле же воистину мы как бы блуждаем, и не было бы драгоценного Христова образа пред нами, – проповедует Зосима, – то погибли бы мы и заблудились совсем, как род человеческий пред потопом. Многие на земле от нас скрыто, но взамен того *даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горним и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных. Вот почему и говорят философы, что сущности вещей нельзя постичь на земле*» (Достоевский, т. 14, с. 290).

Даже если отбросим в сторону факт **отсутствия** здесь конкретного упоминания о Платоне (выбрана даже множественная форма: «говорят философы»), это суждение могло бы смутно уподобиться платонистическому образу мышления только в случае рассмотрения его вне контекста. Подчеркнуто христианская рамка придает словам особый иронический оттенок: даже философы догадываются о скрытой сути вещей. Это только пустая констатация, которая без «драгоценного образа Христова» не в силах разрешить загадку человеческого существования. Так что если в поучении Зосимы намечается какой-то платонизм, он направлен, скорее, «contra», нежели «pro» Платона*.

Тезис этот косвенно подтверждается и другим фактом. В своем интересном исследовании Кевин Корриган пытается ответить на вопрос, какова связь между дьяволом и Иваном Карамазовым. Порождена ли она большим сознанием Ивана, является ли его alter ego, или же отличается от него по сути – иными словами, «независим» дьявол или «зависим» от Ивана. Отбрасывая однозначные определения, исследователь постулирует: «Важно признать, что дьявол есть *и то, и другое* – он зависим и независим, в этом и весь ужас сложившейся ситуации» (курсив автора. – Н. Н.) [21]. Основания для подобного парадоксального вывода автор находит в идее, что «Достоевский, сознательно или несознательно, включает в дьявола Ивана Карамазова фундаментальные элементы традиционного представления о зле, которое восходит к Платону, развито

* Даже если допустим, что в мировоззрении Зосимы присутствует уклон в сторону идей Платона, это в очередной раз подтверждает факт, что воплощением святости в «Братьях Карамазовых» является **не он**, а мученический образ ребенка, Илюшеньки Снегирева, тленные останки которого ближе к канонической модели нетления, чем мощи старца Зосимы, ср.: «*Черты исхудалого лица* его совсем почти **не изменились**, и, странно, от *труна* почти **не было запаха**. Выражение лица было *серьезное* и как бы *задумчивое*» (Достоевский, т. 15, с. 190); подробнее об этом см.: [1].

потом платонизмом (конкретнее, Платином) и переходит к св. Августину» [Там же]. Корриган ссылается на следующие платоновские мысли, высказанные в диалоге «Тимей» (52 a–b): «...есть тождественная идея, нерожденная и негибнущая. <...> **Во-вторых, есть нечто подобное этой идее и носящее то же имя – осязаемое, рожденное, вечно движущееся, возникающее в некоем месте и вновь из него исчезающее, и оно воспринимается посредством мнения, соединенного с ощущением».**

По мнению Корригана, описанный Достоевским дьявол, этот пришедший из ада джентльмен, «бывший» (*has-been*), «вышедший из моды» (*behind the fashion*), мизерный, даже выпавший из времени, принимающий всяческие формы и роли, и одновременно с тем без определенной формы и роли, – **подобен** во всем платоновскому пространству-вместилищу (*the Receptacle*), тому «второму», которое подобно идее, но не есть сама идея, а ее фальшивое представление. Поэтому «никогда нельзя сказать о вещах, которые в нем [пространстве-вместилище] являются, что они существуют, потому что у них нет абсолютной реальности» [21]. Кроме того, платоновское пространство-вместилище, дарующее «обитель всему роду» («Тимей», 52 b–c), «как и Иванов дьявол, воспринимается “словно во сне”, потому что так же как у Платона, и в так называемом позднем платонизме материя-зло есть источник всеобщей нестабильности – “истекает из сумасшествия”» [Там же]. Дьявол Ивана Карамазова, с одной стороны, подобен реальности, со второго же взгляда, однако, оказывается без субстанции. В этом смысле Иванов дьявол «зависим **и** независим» («dependent **and** independent»), и эта ситуация складывается вследствие существующей у Достоевского «реальной параллели между портретом дьявола в кошмаре Ивана и тем, что может быть описано как традиционное **платоновское видение зла**» [ibid.: 7].

Вышеуказанные спекулятивные аналогии порождают множество вопросов и справедливых критических высказываний*. И все же

*Хорошо известно, например, что для Платона **все**, что существует зримо и осязаемо, есть не что иное, как тень действительно существующего – невидимого мира идей (ср. «Государство», VII, 514a–517d). Все материальное бытие есть не благо, а отражение настоящего блага, иными словами, не благо, а зло. Следовательно, не только «мерцающий» дьявол является продуктом платоновского пространства-вместилища, не в меньшей степени то же можно сказать и о всех остальных героях, о самой книге, об авторе и даже о нас, читателях. Этот эпизод «Братьев Карамазовых» восходит, скорее, не к платонистической, а к христианской метафизике зла; точнее – полностью соответствует учению о природе зла у св. Дионисия Ареопагита, изложенному в творении «О Божественных именах» (716c–736b): «...и то [дьявол], что борется с Ним, и существовать и бороться может лишь Его силой. Более того, скажу коротко: все сущее, поскольку существует, представляет собой добро, происходящее из Добра, а поскольку лишается Добра, не представляет собой добра

весьма показательно, что платонизм постоянно ассоциируется **не** со светлым, благоозаряющим и спасительным, **а** именно со стороной зла, с подчиненным «эвклидову разуму»* Иваном и «его» дьяволом. Не составляют исключения и другие «великие грешники» Достоевского. Вряд ли случайно, что идея Раскольникова в «Преступлении и наказании» генотипно возводится к платонизму. В своем исследовании И. Дильман рассматривает психологию преступления и наказания как «благословения» для преступника и обнаруживает множество параллелей между романом Достоевского и суждениями Сократа в связи с той же проблемой, изложенной в платоновском диалоге «Горгий». Критик утверждает, что идея Раскольникова восходит к мизантропическим убеждениям Калликла, противника Сократа [19]**. Эта концепция не менее спекулятивна, но повторяем – вряд ли случайно, что исследователи связывают платоновское понимание именно с идеями «великих грешников» Достоевского, то есть **только** с отрицательными персонажами (или, по меньшей мере, в определенный «темный» период их нравственного развития).

Итак, текст «Братьев Карамазовых» разворачивается вокруг одного скрытого, на первый взгляд, *contra*-платоновского гравитационного центра, связанного с *детским самопожертвованием* и с *подвигом сына*, Илюши Снегирева, восстанавливающего благообразие и честное имя своего отца [1]. Именно этот подвиг **формирует воспоминание, спа-**

и не существует. <...> ...**а вот такого, что во всех отношениях лишено Добра, вовсе нигде не было, нет, не будет и быть не может.** <...> **Ибо то, что совершенно непричастно к Добру, и не существует и ни на что не способно,** <...> но более или менее к Добру приближающееся, оказывается в соответствующей мере благим» [28, с. 47–49, 57].

Описание дьявола в «Братьях Карамазовых» соответствует такому пониманию зла, согласно которому дьявол существует настолько, насколько сотворен добрым по природе – и настолько же лишен субстанции, насколько истощилась в нем причастность к Добру. То же самое действительно и в отношении любого из персонажей в «Братьях Карамазовых»: они настолько авторитетны и убедительны в своей жизни и идеях, насколько причастны к «образу и подобию Божию» в своей душе – и настолько неубедительны и несубстанциальны, насколько удалились от Него; и совершенно исчезают из видимого бытия в акте самоубийства, как, например, Смердяков (Подробнее об этом см.: [1]).

* «*Эвклидов разум*» Ивана Карамазова является очередным «антическим» (в отрицательном аспекте) маркером личности героя, «умная» **теория** которого в конечном счете опровергается «сердечной» **жизнью**.

** Ср. слова Калликла: «Ежели ты доподлинно муж, то не станешь терпеть страдание, переносить несправедливость – это дело раба <...> Законы как раз и устанавливают слабосильные, а их большинство. <...> Справедливо – когда лучший выше худшего и сильный выше слабого» («Горгий», 483b–d).

сительное не только для «грешника» Мити Карамазова (в пророческом сновидении о плачущем ребенке) и для «русского инока» Алеши Карамазова (для которого ребенок Илюша является своеобразным примером нравственного подвига), но и для будущей **земной** жизни детских персонажей (разбуженной в них Илюшенькой любовью к ближнему), как, впрочем, и для всех людей в мире: «Может быть, мы *станем* даже **злыми** потом, – говорит завещательно Алеша, – даже пред дурным поступком устоять будем не в силах, над слезами человеческими *будем смеяться*, и над теми людьми, которые *говорят*, вот как давеча Коля воскликнул: “Хочу пострадать за всех людей”, – и над этими людьми может быть злобно *издеваться будем*. А все-таки как ни будем мы злы, чего не дай Бог, но как **вспомним** про то, как мы хоронили Илюшу, как мы любили его в последние дни, и как вот сейчас *говорили* так дружно и так вместе у этого камня, то самый жестокий из нас человек и самый насмешливый, *если мы такими сделаемся*, все-таки не посмеет внутри себя *посмеяться* над тем, как он был добр и хорош в эту теперешнюю минуту! Мало того, может быть, **именно это воспоминание** одно его от великого зла удержит, и он одумается и скажет: “Да, я был тогда добр, смел и честен”» (Достоевский, т. 15, с. 195–196).

Подобное понимание миропоспасительной силы *воспоминания* в «Братьях Карамазовых», однако, ничего общего не имеет с платонистической концепцией о припоминании (ἠνάμνησις), согласно которой «душа... способна **вспомнить** то, что *прежде ей было известно*» («Менон», 81b–d). В отличие от припоминания как возвращения к вечному и потустороннему миру идей, Достоевский полностью опирается на христианскую эсхатологию, согласно которой воспоминание, формировавшееся во время личного человеческого бытия, помогает человеку в его земном существовании, предохраняя от греховности («подлого поступка») и подготавливая достойно предстать перед однократным и окончательным Страшным Судом по окончании времен. «Знайте же, – говорит Алеша детям, – что ничего нет выше и сильнее, и здоровее, и полезнее **впредь для жизни**, как **хорошее** какое-нибудь **воспоминание**, и особенно вынесенное еще из детства, из родительского дома. <...> Если много набрать таких воспоминаний с собою **в жизнь**, то **спасен человек на всю жизнь**. И даже если и одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может послужить **когда-нибудь нам во спасение**» (Достоевский, т. 15, с. 195).

С этой точки зрения становится предельно ясно, что проблема воспоминания ставится и разрешается в «Войне и мире» и «Братьях Кара-

мазовых» совершенно противоположным образом – в эпопее Толстого воспоминание находится в позиции платоновского *припоминания*, спасающего миробытие через возвращение в пределы предысторической вечности, в то время как *воспоминание* в произведении Достоевского спасает лично пережитой исторической конкретикой и втягивает бытие вперед к эсхатосу, когда история уже закончилась. Поэтому основной мысли в «Войне и мире», что «труднее и блаженнее всего любить эту жизнь в своих страданиях, **в безвинности страданий**» (Толстой, т. 4, с. 592–593), соответствует совершенно противоположная и фундаментальная для «Братьев Карамазовых» мысль, что «всякий пред всеми **за всех виноват**» (Достоевский, т. 14, с. 270). Первая восходит к платонистическому пониманию об исконной чистоте вечной человеческой души, которую нельзя сохранить в этой жизни (поэтому и необходимо *пропоминание*, возвращающее ее обратно), вторая же – к первородной человеческой греховности, которую можно очистить в этой жизни (и для этого необходимо *воспоминание*).

Таким образом, оба сверхтекста русской классики раскрывают зеркально противоположные пути к вечности, и эта диалогическая противоположность утверждает их не как отдельные и независимые произведения, а как две стороны одного гипертекста, развертывающего безбрежный горизонт перед возможностью человеческого спасения.

-
1. *Нейчев Н.* «Война и мир» и «Братья Карамазовы» – формални аспекти на единната эпопея // Научни трудове на ПУ «Паисий Хилендарски». Т. 39. Кн. 1. Пловдив, 2001.
 2. *Нейчев Н.* «Война и мир» и «Братья Карамазовы» в светлината на руската месианистична идея // Там же.
 3. *Нейчев Н.* «Война и мир» и «Братья Карамазовы» като кулминация на руския месианизъм // Страница. № 4. Пловдив, 2001.
 4. *Нейчев Н.* «Война и мир» и «Братья Карамазовы» – к идее о единой русской эпопее // Материалы XXXI Всерос. науч.-метод. конф. преподавателей и аспирантов: VII Державинские чтения. СПб., 2002. Вып. 14. Ч. 2.
 5. См. об этом: *Jackson R. L.* The Second Birth of Pierre Bezukhov // *Canadian-American Slavic Studies*. 12. No. 4 (Winter 1978); *Галаган Г. Я.* Л. Н. Толстой: художественно-этические искания. Л., 1981. С. 29–43, 68–69, 72–75; *Orwin D. T.* Plato and Tolstoi. Freedom, Responsibility, and Soul: The Platonic Contribution to Tolstoi's Psychology // *Canadian Slavonic Studies*. Vol. XXV. No. 4 (December 1983); *Carden P.* The Recuperative Powers of Memory: Tolstoi's War and Peace // *The Russian Novel from Pushkin to Pasternak*. New Haven, 1983; *Gutkin I.* The Dichotomy between Flesh and Spirit: Plato's «Symposium» in «Anna Karenina» // *In the Shade of Giant: Essays on Tolstoy*. Berkeley, 1989; *Kuijl T. J.* Art, science and transcendence, a comparison between Tolstoy and Plato. Amsterdam, 1999 // URL: <http://www.xs4all.nl/~aikikai/plato/auter.htm>.; *Орвин Д. Т.* Жанр Платоновых диалогов и творчество Толстого // Рус. лит. 2002. № 1.

6. Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. М., 1978–1985. Далее ссылки на это издание будут приводиться в круглых скобках с указанием номеров тома и страницы.
7. Толстой Л. Н. Что е искусство? София, 1994.
8. Orwin D. T. Plato and Tolstoi.
9. См. также: *Kuijl T. J.* Art, science and transcendence, a comparison between Tolstoy and Plato.
10. Перечислим некоторые из известных нам исследований, посвященных этой проблеме: *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994; *Бахтин М.* Проблемы на поетиката на Достоевски. София, 1976; *Dilman I.* Punishment as a Blessing for the Wrong-doer // *Morality and Inner Life: A Studi in Plato's «Georgios».* London; N. Y., 1979; *Белов С. В.* Достоевский и Платон // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985; *Corrigan K.* Ivan's devil in The Brothers Karamazov in the light of a traditional platonic view of evil // *Forum for Modern Language Studies.* Vol. XXII. No. 1. (January 1986); *Бачинин В. А.* Платон и Достоевский: метафизика экзистенциального самоопределения // *Матер. и исслед. по истории платонизма : межвуз. сб. / под ред. А. В. Цыбы.* СПб., 2003. Вып. 5; *Абдуллаев Е.* «На пире Платона во время чумы...»: Об одном платоновском сюжете в русской литературе 1830–1930 годов. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/2/ab12.html>
11. См.: *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 5. С. 76, 199, 328; т. 10, с. 311; т. 11, с. 168; т. 15, с. 204, 210; т. 21, с. 269; т. 22, с. 182; т. 24, с. 81. Из этой справки видно, что имя философа упоминается только однажды – в романе «Бесы» // Здесь и далее ссылки на это издание будут приводиться с указанием номера тома и страницы в круглых скобках.
12. *Шайкевич А. Я, Андриющенко В. М., Ребецкая Н. А.* Статистический словарь языка Достоевского. М., 2003.
13. Все ссылки на произведения Платона приводятся в круглых скобках по следующему источнику: URL: <http://o-platone.info/texts.php>
14. *Гроссмань Л.* Библиотека Достоевского: По неизданным материалам: С приложением каталога библиотеки Достоевского. Одесса, 1919.
15. *Орвин Д. Т.* Жанр Платоновых диалогов и творчество Толстого.
16. *Галаган Г. Я.* Л. Н. Толстой: художественно-этические искания. Л., 1981.
17. *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994.
18. *Бахтин М.* Проблемы на поетиката на Достоевски. София, 1976.
19. *Dilman I.* Punishment as a Blessing for the Wrong-doer // *Morality and Inner Life: A Studi in Plato's «Georgios».* London; N. Y., 1979.
20. *Белов С. В.* Достоевский и Платон // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985.
21. *Corrigan K.* Ivan's devil in The Brothers Karamazov in the light of a traditional platonic view of evil.
22. *Бачинин В. А.* Платон и Достоевский: метафизика экзистенциального самоопределения // *Материалы и исслед. по истории платонизма : межвуз. сб. / под ред. А. В. Цыбы.* СПб., 2003. Вып. 5.
23. *Абдуллаев Е.* «На пире Платона во время чумы...»: Об одном платоновском сюжете в русской литературе 1830–1930 годов.
24. О значении и функциях второстепенного персонажа в русской классической литературе см.: *Нейчев Н.* Проблема о значении «второстепенного» персонажа в рус-

- ской литературе XIX века // Конференция МАПРЯЛ. Инновации в исследованиях русского языка, литературы и культуры : сб. докл. В 2 т. Пловдив, 2007. Т. 2.
25. *Шевалие Ж., Геербрант А.* Речник на символите: В 2 т. София, 1995–1996. Т. 1–2.
26. *Кутър Дж. К.* Енциклопедия на традиционните символи. София, 1993.
27. *Carden P.* The Recuperative Powers of Memory: Tolstol's War and Pease // The Russian Novel from Pushkin to Pasternak. New Heven, 1983.
28. *Ареопагит, св. Дионисий.* Мистическое Богословие. Божественные имена. Киев, 1991.

Г. М. Ребель
г. Челябинск

Жанровые модификации русского классического романа и современные романно-жанровые тенденции

Как следует из названия статьи, в данном случае речь пойдет о жанровой типологии второго уровня (термин А. Э. Эсалнек), то есть о жанровых модификациях или жанровых формах романа, созданных величайшими русскими романистами XIX века – Тургеневым и Достоевским, а также о продуктивности этих форм и функционировании их в современной литературе.

Жанровое мышление Тургенева и Достоевского изучалось преимущественно порознь, и на каждом из двух направлений накоплен богатый материал наблюдений и обобщений.

Роман Достоевского получал разные жанровые определения, которые нередко объективно вступали в полемику друг с другом: роман-трагедия (Вяч. Иванов, вслед за ним так считали К. Мочульский, Б. Евнин, В. Кирпотин, В. Одинок); «евангельский реализм» (Ю. Иваск, о том же пишет Г. Померанц); идеологический роман (Б. Энгельгардт), философский диалог, раздвинутый в эпопею приключений (Л. Гроссман), полифонический роман (М. Бахтин), социально-философский роман (А. Белкин), философская трагедия (Г. Щенников), универсально-синтетическая фаза социально-универсального романа (В. Недзвецкий) и т. д.

Роман Тургенева определялся как социально-психологический, общественно-идеологический, исторический (Г. Курляндская, П. Пусто-

войт), социально-политический (Г. Бялый), общественный (А. Батюто), роман частной жизни (В. Кирпотин), бытовой психологический роман с любовной интригой (У. Фохт), субъективный роман, роман кульминации личности (Н. Вердеревская), «персональный» роман испытания как вариант социально-универсального романа (В. Недзвецкий), И. А. Держачев считал его романом сознания (самосознания) героя и т. д. Уже Н. Страхов отметил в романе Тургенева философскую составляющую, Ю. Лебедев и В. Маркович пишут о наличии в нем трагического начала, которое трактуют по-разному. Целый ряд определений тургеневского романа дал Л. Пумпянский: героический роман, роман искомого героя, роман лица, роман социальной продуктивности, культурно-героический роман, «трехъярусное построение: культурно-героический роман, лирико-любовный и сатирико-бытовой, – развившееся на основе пушкинского “свободного” романа» [1, с. 381–400].

Проблема состоит в том, что приведенные жанровые аттестации нередко носят необязательный, варьирующийся даже у одного и того же исследователя характер, к тому же, далеко не все они инструментально эффективны, то есть позволяют отличить одну романную модификацию от другой. Так, определения «социально-политический», «социально-психологический», «общественно-идеологический», «нравственно-психологический», «философский» (последнее, разумеется, не в специальном, а в широком смысле этого слова) равно приложимы и к роману Тургенева, и к роману Достоевского.

Наиболее содержательны и продуктивны определения «парные», данные на контрасте, фиксирующие сравнительные жанровые качества разных моделей, – например, у Пумпянского: роман лица (Тургенев) – роман поступка (Достоевский); у Бахтина: монологический роман (Тургенев, Толстой, Гончаров) – полифонический роман (Достоевский). Однако если предлагаемая Пумпянским дифференциация носит нейтральный характер, то Бахтин явно оказывает предпочтение полифоническому роману, то есть роману Достоевского. Эту тенденцию иерархизации романских форм подхватывает В. Недзвецкий, выделяя в русской литературе XIX века «*синкретический роман* (“Евгений Онегин”, “Мертвые души”, “Герой нашего времени”), *“персональный” роман испытания* (Гончаров, Тургенев) и *универсально-синтетическую фазу* (романы Достоевского и Л. Толстого)» [2, с. 21]. Промежуточно-переходное положение тургеневского романа фиксируется в типологических раскладах В. Кирпотина, таким же образом видят ситуацию В. Одинокоев, Г. Бялый, А. Батюто, С. Шаталов, полагающие, что в сравнении с Толстым и Достоевским Тур-

гениев как романист, как психолог проигрывает. Роман Тургенева вообще не фигурирует как этапное или просто значимое явление в развитии жанра в книге В. Кожина «Происхождение романа». Л. Гинзбург настаивает на социально-исторической детерминированности героя Тургенева, об этом же пишет Г. Бялый.

Специальных сравнительных исследований творчества Тургенева и Достоевского очень немного, а лежащую в их основе интенцию очень точно сформулировала Н. Ф. Буданова, комментируя название своей монографии «Достоевский и Тургенев: творческий диалог»: «Можно возразить: книга эта больше о Достоевском, чем о Тургеневе, и “диалог” ведет преимущественно Достоевский, причем не только с Тургеневым, но и с другими русскими писателями. Подобное соображение, как мы думаем, не меняет существа дела. Пусть в диалоге “Достоевский – Тургенев” и даже в многоголосье эпохи 1860-х – начала 1880-х годов ведущим будет Достоевский, он имеет на это полное право: диалогичность художественного сознания и слова Достоевского, убедительно доказанная М. Бахтиным и другими учеными, в наше время общепризнанна» [3, с. 7].

Между тем, целостный сравнительный анализ романов Тургенева и Достоевского позволяет обнаружить, при безусловной разности, черты сходства романских миров (в образах главных героев, в построении системы персонажей), что является результатом влияния Тургенева на Достоевского (а не наоборот, как принято считать), а также не поддающуюся иерархической оценке значимость, уникальность и, в то же время, взаимодополняемость созданных писателями художественных систем.

В основу жанровой типологии нами были положены такие структурно-содержательные аспекты романного мира, как *тип героя и способ его постановки в романе* (система персонажей, композиция сюжета).

Результаты наблюдений привели к следующим выводам:

– И у Тургенева, и у Достоевского романские миры выстроены вокруг **героев-идеологов**, и *идеологическая* полемика, *идеологическая* проблематика, безусловно, занимает в этих романах огромное место, что и делает каждый из этих типов романа **идеологическим**, однако *соотношение героя и идеи* получает совершенно разную художественную интерпретацию у Тургенева и Достоевского.

– Герой Тургенева, даже такой однонаправленно-целеустремленный, как Инсаров, не сводится автором к своей идее и проверяется не ею, а самой жизнью, включением в ее естественный поток, взаимоотношениями с разными людьми. Тургеневский герой-идеолог чуток к не укладывающимся в его систему координат явлениям, на протяжении романа он дви-

жется, развивается, изменяется. Герой-идеолог Достоевского – мономан, сосредоточенный на своей идее, он образует с ней единое целое, равен ей и подчиняет ей все, что предстает его взору, преломляя сквозь эту призму и тем самым преобразуя ей в угоду не только факты, но и окружающих людей, что и превращает их в «двойников». Рабское следование собственной казуистике и приводит «придавленного», «съеденного» идеей героя Достоевского к преступлению, которое никогда и ни при каких условиях не мог бы совершить герой Тургенева. Герой Достоевского создан для *эксперимента* – того, который осуществляет он сам, и того, который автор осуществляет с ним и над ним, в то время как герой Тургенева, даже если сам он по натуре экспериментатор, живет в своем романе полно и многообразно и раскрывается не в «деле», которое задумал, а в любви, во взаимоотношениях с людьми, в смерти.

– Соответственно разнятся и способы изображения героя. «Тайная психология» Тургенева – это не набор намеков на очевидное (как считал, например, ссылаясь на Г. Курляндскую, Г. Бялый), а сложнейший филигранный психологический рисунок, слагающийся из множества элементов и создающий объемный многомерный образ героя, который не поддается однозначному исчерпывающему прочтению-«пришпиливанию» (слово из романа «Рудин»). Тургенев действительно создает преимущественно «далевой» образ героя (Бахтин), подобный тому, *как в самой жизни* нам дан другой человек – через множество самых разных его проявлений, которые только в совокупности, в сопоставлении друг с другом позволяют составить более или менее верное впечатление о нем. При таком способе изображения необходимым и очень важным его компонентом оказывается в том числе не заполненное словами, возникающее за счет умолчаний, недоговоренностей, словесной подмены пространство *свободного взаимодействия* между героем и читателем, обеспечивающее свободу тому и другому: герою – от окончательных, безапелляционных приговоров извне, читателю – для сотворчества с героем и автором.

Психологический анализ Достоевского, осуществляемый преимущественно через исповедание-самообнажение героя и прямое или косвенное (через подобие-двойничество) «изобличение» его другими персонажами, с одной стороны, делает для читателя прозрачным все, что происходит с героем в каждый конкретный момент, а с другой – имеет однонаправленный характер, ибо этот анализ устремлен к раскрытию причин и мотивов *преступления* (в широком смысле слова), а не к предъявлению личности во всей ее сложности и полноте. Иными словами, констатируемая исследователями сравнительная глубина проникнове-

ния во внутренний мир человека в романах Достоевского достигается за счет неизбежного в этом случае ограничения – отсечения всего того, что выходит за рамки *состава преступления*, что и делает художественную психологию Достоевского экстремальной, *экспериментальной*. При этом герой Достоевского самой постановкой своей в романе *приговорен* к исповеданию, к осмыслению-переосмыслению совершенного или готовящегося поступка и практически непрерывному отчету-самоотчету на эту тему, так что кажущаяся свобода самовыражения на самом деле есть вмененная ему автором обязанность. «Он моя жертвочка», «пусть погуляет пока», «он у меня *психологически* не убежит» [8, т. 6, с. 260–262] – это не только позиция героя-следователя относительно героя-преступника, это чрезвычайной важности формулировки авторской позиции относительно героя в романе Достоевского, который в определенном смысле слова является психологической лабораторией (на это указывал еще Н. Михайловский), художественной площадкой для испытания крайних психологических состояний.

– У Тургенева и Достоевского принципиально по-разному организовано романное целое. В первом случае герой погружается в естественный жизненный поток (художественную имитацию его) и ставится в *универсальные* ситуации испытания (идеологические дебаты, дружба, вражда, любовь, сыновство-отцовство, смерть), в которых он должен продемонстрировать свою *личностную* состоятельность. Проверкой идеи как таковой Тургенев не занимается, его интересует не столько сама по себе идея, сколько человек, воодушевленный ею. Роман Достоевского, напротив, строится как двойной эксперимент: герой производит опыт с идеей, которую он *выдумал*, автор экспериментирует с героем-идеологом – создает ему условия для осуществления этой идеи, с тем, чтобы проверить, сможет ли он ее «*на себе перетащить*». С этой целью и организуется противоборство персонифицированных идей, грандиозный романский диалог, который породил два контрастных жанровых определения: «роман-трагедия» (Вяч. Иванов) и «*полифонический роман*» (М. Бахтин). Однако в романах Достоевского (исключение составляет «Идиот») нет трагического героя в классическом смысле этого слова, а соответственно, нет и трагической коллизии: в судьбе Родиона Раскольникова, как и в судьбах других героев-идеологов, не слышна поступь рока, их трагедии – *надуманные, рукотворные, экспериментальные*, «результат злой воли, актуального зла» (Бобров). Определение «полифонический» применительно к роману Достоевского представляется нам более адекватным, чем «роман-трагедия», но многоголосие – это не жанрово-различительный

признак внутри романной парадигмы, а жанровый признак романа как такового, одно из его структурно-содержательных свойств, по-разному, с разной степенью интенсивности проявляющееся в разных произведениях. Роман Достоевского, по определению самого М. Бахтина, принадлежит к тому «особому типу экспериментирующей фантастики», который был в свое время абсолютно «чужд античному эпосу и трагедии», а в творчестве Достоевского, с нашей точки зрения, породил особую жанровую форму **идеологического романа-эксперимента**. Противоположную – тургеневскую – форму романа, которая *имитирует* жизнеподобие, мы обозначили **идеологический роман-как-жизнь**.

Целесообразность избранной стратегии жанровых определений подтверждается ее наложением на эпическую жанровую парадигму, в которой соответственно выделяются *эпический роман-как-жизнь*, *эпический роман-легенда*, *эпический роман-миф*, *эпический роман-фэнтези*, а также соотносительностью с такими романскими модификациями, как идеологический роман-утопия, социально-психологический роман, социально-бытовой роман (последние две формулы не нуждаются в специальных приложениях, уточняющих их природу, так как она в данном случае исчерпывающе обозначена предстоящим существительному определением).

В сущности, речь идет о жанровой типологии не только второго, но и третьего уровня: роман как таковой мы подразделяем на роман идеологический, эпический, социально-психологический, социально-бытовой и т. д. В свою очередь, идеологический и эпический романы подразделяются на соответствующие подгруппы.

Теперь о продуктивности названных моделей.

Влияние Тургенева на последующую русскую литературу, как, впрочем, во многом и влияние других классиков, было, на наш взгляд, детальным, «вычлененным», частичным: филигранный психологический рисунок, повышенный интерес к личности героя, определяющий структуру произведения, идеологическая заостренность проблематики, выразительность и точность при лаконизме описаний, лирическая насыщенность и ироническая острота повествования – все это в той или иной степени и в разных сочетаниях, несомненно, стало достоянием совокупного эстетического опыта и воплощалось в творчестве таких разных писателей, как А. Фадеев, Э. Казакевич, К. Паустовский, В. Тендряков, Б. Васильев, В. Токарева и др.

Романическая же стратегия Тургенева в целостности своей – то есть его *идеологический роман-как-жизнь*, пожалуй, остается (во всяком слу-

чае, пока) неповторимой, и первым уловил эту отрицательную перспективу и объяснил ее Достоевский, связавший эстетическое совершенство, художественную соразмерность такого романа с завершенностью нравственных и социальных форм, которые в нем отражены и которые неизбежно в какой-то исторический момент расшатываются до состояния «беспорядка и хаоса», требующего для своего воспроизведения иных приемов и иного языка. На наш взгляд, дело здесь не столько даже в объективных, сколько в субъективных предпосылках – для создания такого романа нужна богатейшая, вскормленная отечественной почвой, вобравшая в себя мировую культуру, независимая, свободная и в то же время цельная, «завершенная», уникально художественно одаренная личность, каковой был И. С. Тургенев, но сама такая личность действительно является плодом целой эпохи, ее культурным венцом.

Достоевский, если продолжить сравнение, – не венец, а «бродило», дрожжевая закваска того «смутного времени», о котором он пишет в «Подрустке» как об эстетической предпосылке новых форм. Раздираемый внутренними противоречиями, тяготеющий одновременно к *pro* и *contra* и в то же время страстно жаждущий однозначной, спасительной и утешительной ясности, он по натуре своей совпадает, резонирует, гениально творчески взаимодействует с эпохой «постоялого двора», эпохой «хаоса». И хотя его *идеологический роман-эксперимент* тоже не стал во всей своей жанровой чистоте активно воспроизводимой матрицей, однако эта жанровая форма по самой карнавальной, «мениппейной» природе своей, глубоко и убедительно исследованной М. Бахтиным, оказалась, пожалуй, более продуктивной, чем тургеневская, и, будучи изначально предрасположенной к художественной переработке нового материала, открытой новым стилистическим вливаниям, в разных вариациях воспроизводилась впоследствии. Ярчайшим примером этого является роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», который словно сделан на заказ по «мениппейному» рецепту М. Бахтина и даже используется в смежных с филологией областях как «экспериментальная модель реальности и источник эмпирических данных, на основе которых можно сформулировать некоторые категории, понятия и обобщения, вводящие в своеобразную область социологии культуры, которую можно назвать социологией повседневности» [4, с. 78].

Если говорить о современной литературе, то экспериментально-идеологический жанровый характер, безусловно, имеет роман Алексея Иванова «Золото бунта».

В отличие от двух первых романов А. Иванова («Географ глобус пропил» и «Сердце пармы»), мир которых имитирует самораскрывающуюся

действительность и разворачивается перед читателем по законам самой жизни, пространственно и духовно организованной струением-бурлением многочисленных рек – это то, что мы и называем *роман-как-жизнь*, – в «Золоте бунта» господствуют две разноприродные, но однонаправленные, схожие силы: жесткая авторская воля, закручивающая и подстегивающая детективный сюжет, и неукротимая в своем весенне-половодном безумии река Чусовая. И так же, как майское половодье и стремительный бег Чусовой искусственно подстегнуты сбросом воды из заводских прудов, чтобы беспрепятственно прошли, не застряв на мелях, железные караваны, искусственно (*экспериментально-детективно*) «взвездан» сюжет: откровенно смонтирован, выстроен, просчитан авантюрный путь Осташи, на каждой станции которого герой получает дополнительный стимул, новую загадку, неожиданную подсказку или встречает очередного помощника или антагониста. Здесь, несомненно, кроме детективных, есть другие, более мощные жанровые корни – фольклорные, авантурные – в общем, карнавалы, включая современную кинопродукцию. «Сделанность», технологичность, экспериментальность книги налицо. В самом произведении есть его прообраз: роман так же тщательно выстроен, заряжен энергией движения, как в нем самом строится, а потом спускается на воду барка. При этом перед нами, несомненно, *идеологический роман*, и авантурный характер героя и сюжета, как и у Достоевского, этому немало способствует.

Идеологическим, безусловно, является роман Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик», в котором напрямую между героями и поверх их голов идут страстные, острые и рискованные дебаты на религиозные, социальные, национальные, экзистенциальные темы. Эта книга – сгусток-конгломерат, водоворот религиозно-идеологических, национальных, ментальных, исторических, психологических судеб-страстей. А посередине, в центре перекрещивающихся интересов, претензий, обид, упований, трагедий, доносов, предательств и добрых свершений – еврей-поляк-католик-израильянин Даниэль Штайн, переводчик, посредник, связной, экскурсовод, строитель («*штайн*», «*штейн*») – камень, Петр), монах, священник, спаситель. Он же – краеугольный камень и цементирующее начало романной постройки. С одной стороны, это *роман-как-жизнь*, создающий ощущение реальности происходящего как предметом изображения, так и «документальным» способом его подачи, и, в то же время, это *роман-эксперимент*, герой которого, притом что он восходит к реальному человеку, словно заброшен в мир для того, чтобы проверить право этого мира на существование и шансы его на дальнейшую жизнь.

Эксперимент осуществляет и сам герой: он пытается воссоздать общину первохристиан, вернуть христианство к еврейским истокам, воссоединить Церковь Петра и Павла с Церковью Иакова.

Примечательно, что и роман Иванова, и роман Улицкой являют собой не только современные модификации жанровой формы Достоевского, но и напрямую апеллируют к Достоевскому, обильно цитируют его, явно и скрытно отсылают к идейно-образному миру его романов.

В «Русском романе» израильского писателя Меира Шалева [6] прямых апелляций к Достоевскому нет, но сама романная модель – все та же: идеологический роман-эксперимент. Исторический эксперимент еврейского народа по воскрешению и обретению почвы после двух тысячелетий беспочвенного существования воссоздан Шалевом не в форме героической эпопеи, как можно было бы ожидать, а в форме сложного многоголосого, многоинтонационного и многосмыслового рассказа об истории деревни-мира, основанной первопроходцами из второй (русской) алии в Израильской пустыне. Все начинается с нуля. В наличии с одной стороны – болото, с другой – выжженная земля. Надо ее осушить, напоить, возделать, удобрить, оплодотворить, заставить плодоносить и, одновременно, защититься от врагов. По существу, надо повторить акт творения. Именно таков путь и героев Иванова. Таков же удел Даниэля Штайна: назад, к первоистокам, а оттуда все сначала, без уже совершенных и испортивших дело созидания ошибок. Но процесс творения неизбежно сопровождается ошибками новыми. Рассказанная Шалевом история – это история побед и поражений, любви и ненависти, очарований и крушения надежд. В ее создании на равных принимают участие в качестве имеющих право голоса не только самые разные люди, но и животные, и растения, и насекомые. Всю это разноголосицу, все эти судьбы и страсти, порывы, взрывы, обольщения и разочарования влачит на себе рассказчик – «дедушкин Малыш», Барух Шенгар. По существу же, такая ноша под силу только роману, в который, по словам И. Гончарова, «все уходит», который – «как океан: берегов нет, или не видать; не тесно, все уместится там». Об этом же опосредованно-метафорически говорит М. Шалев: «Все эти любовные истории в нашей деревне, и застарелые счеты между домами, и ненависть между семьями – как сообщающиеся сосуды. <...> Нажимаешь с одной стороны, и вся грязь и дерьмо вылазят с другой, а в конце все выравнивается, уравнивается, успокаивается».

Вот эта «всеядность» романа, его вместительность, и «безразмерность», и «неразборчивость», безусловно, восходят к его «плебейскому

происхождению» [7, с. 145], которое переплавилось в жанрообразующее карнавальное начало, что и сделало столь востребованной, продуктивной и демократичной соответствующую жанровую форму.

Что же касается «рафинированной» романной формы, предъявленной в свое время И. С. Тургеневым, то на ее счет следует пока удовлетвориться обнадеживающим пророчеством Достоевского: «О, когда минет злота дня и настанет будущее, тогда будущий художник отыщет прекрасные формы даже для изображения минувшего беспорядка и хаоса» [8, т. 3, с. 455].

-
1. Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
 2. Недзвецкий В. А. Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция. М., 1997.
 3. Буданова Н. Ф. Достоевский и Тургенев: Творческий диалог. Л., 1987.
 4. Ионин Л. Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие. М., 2000.
 5. Подробный сравнительный анализ романов А. Иванова и Л. Улицкой см.: *Рель Г. М.* Черты романа XXI века в произведениях А. Иванова и Л. Улицкой // Нева. 2008. № 4. // URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2008/4/re11.html>
 6. См.: Шалев М. Русский роман. М., 2006.
 7. Бицилли П. М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. М., 2000.
 8. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990.

Т. Ф. Семьян
г. Челябинск

Жанрово-родовые визуальные маркеры прозаического текста

Концептуальная двойственность существования литературного текста (с одной стороны, внешнее, визуально осязаемое, в виде материального объекта, с другой – внутреннее, как совокупность идей, как цельный замкнутый мир) генерирует эстетическое единство художественного произведения, выстраивает модель действительности во всей возможной полноте ее выражения. Согласно теории знака, внешняя форма («форма выражения») должна соответствовать внутреннему

содержанию, следовательно, визуальный облик литературного текста, выступая в качестве «материального носителя» значения, должен быть связан с «идеальным носителем» – соответствующим образом-представлением.

Визуально-графические средства являются одним из способов организации читательского восприятия и оптимизируют отношения «автор – текст – читатель». Отклонение от основного графического фона визуально выделяет соответствующую часть текста, сигнализируя читателю о ее особом композиционном и тематическом статусе. Поэтому элементы визуального облика являются одним из модусов интерпретации текста. Любое изменение внутритекстового стандарта нарушает автоматизм восприятия, вызывая у читателя дополнительное усилие, сначала зрительное, потом интеллектуальное. Говоря о проблеме рецепции визуальных элементов текста, следует отметить, что условием адекватности восприятия является наличие у читателя культурного опыта; визуальные знаки текста должны быть вписаны в определенную традицию. Ю. М. Лотман указывал, что «все участники коммуникации должны уже иметь какой-то опыт, иметь навыки семиозиса» [1, с. 250]. Визуальный облик текста манифестирует определенный «порядок культуры», так как исторически он менялся и зависел от типа мышления, а также эстетических особенностей эпохи. Например, принцип обозначения начала абзаца или раздела формировался длительный период; самый древний – это принцип цветового выделения, который идет от славянской рукописной книги: это «красные строки», написанные киноварью. Важнейшим этапом в развитии русской литературы, сформировавшим два принципиально разновекторных визуальных типа текста, является разделение в XVII веке двух дискурсивных потоков – это стих и проза. Поэт Н. Гумилев писал о том, что «поэзия всегда желала отмежеваться от прозы. И типографским (прежде каллиграфическим) путем, начиная каждую строку с большой буквы, и звуковым ясно слышимым ритмом, рифмой, аллитерацией...» [2, с. 421]. Одним из самых ярких эпизодов в истории визуализации русской литературы можно считать появление в эпоху барокко так называемых фигурных стихов. (Мы говорим именно о русской литературе, так как фигурные стихи были известны еще в античную эпоху.) На очевидную связь визуального облика фигурных стихов с содержанием указывает поэт и литературовед С. Бирюков: «Известные стихи Симеона Полоцкого в виде сердца и звезды были картинками, да и вывешивались в качестве назидательных картинок с секретом, который предстояло разгадать, усвоив, таким образом, некий нравственный постулат» [3, с. 237].

Членение текста рубрикацией, выделение любого элемента внешней композиции (посвящение, эпитафия и т. д.), визуальная оппозиция стихотворного и прозаического текста и даже понимание буквенных знаков того языка, на котором представлен текст, подготовлено предшествующей традицией и наполнено определенным содержанием: все эти зрительно воспринимаемые формы конвенциональны и должны быть «опробованы» читателем опытным путем.

Визуальный облик текста является сигналом установки на родовую идентификацию произведения; при визуальном восприятии сознание читателя включает предлагаемое произведение в ту или иную культурно-историческую парадигму. При первом знакомстве с произведением читатель, прежде всего, решает для себя вопрос о родовой принадлежности текста – проще говоря, определяет, что он будет читать: стихи, прозаическое произведение или пьесу. Главным критерием здесь выступает плотность заполнения страницы. Стихотворный текст традиционно занимает центральное, симметричное оси положение на плоскости страницы, и в данном случае можно говорить об актуализации белого поля, выполняющего функцию рамки. Кроме того, сама фактура стиха обладает значимой визуальной природой, так как стихотворная речь организована не только линейно, но и вертикально. Именно в этой особенности стиховеды усматривают единственное принципиальное различие между стихом и прозой.

В драматическом тексте также наличествует вертикальный вектор (задаваемый уже в списке действующих лиц), который формируется частотным использованием абзацных отступов, необходимых для выделения реплик. Кроме того, в драматическом тексте нет объемных описательно-повествовательных фрагментов, которые в эпическом тексте доминируют. Традиционно, плотно заполненное текстом пространство страницы означает для читателя повествовательный дискурс: пейзаж, лирическое или философское отступление, описание событий и т. д., то есть зону речи автора, персонифицированного рассказчика. В то время как вертикальная дробность, создаваемая репликами, маркирует зону речи персонажа.

Вместе с тем, исследователи обнаруживают примеры, когда отсутствие визуальной маркировки также несет определенную смысловую нагрузку. Анализируя рассказ А. Чехова «Архиерей», В. И. Тюпа замечает, что один из абзацев, начинающийся как речь повествователя, «завершается медитацией героя, доносимой до нас в двухголосой форме несобственно-прямой речи. Но переход от первой формы ко второй практически

не ощути́м. Он приходится на четвертую фразу, где инспективный ракурс повествования (Когда он укрывался одеялом) сменяется интроспективным ракурсом (захотелось вдруг за границу), а далее – по сути дела, замаскированным перформативным высказыванием самого персонажа (нестерпимо захотелось!). Это незакавыченное высказывание продолжается двумя последующими фразами как не выделенная графически реплика согласия героя со словами о нем нарратора» [4, с. 54].

Наблюдения показывают, что, например, в прозе таких писателей как Гоголь, Тургенев, Достоевский, Л. Толстой ярко противопоставлены объемные описательно-повествовательные блоки текста, в которых один абзац может занимать страницу или полстраницы типографского текста, и диалоговые фрагменты. Таким образом, пространство страницы кажется максимально плотно заполненным, и визуальное впечатление от текста монолитное. Выдвинутое теоретиками положение об описании как одной из основных характеристик эпического произведения («описание, то есть воссоздание посредством слов чего-то устойчивого, стабильного или вовсе неподвижного» [5, с. 299]) получает и визуальное обоснование. Произведения классиков XIX века считаются образцом прозаического дискурса. В прозе классического типа плотность заполнения страницы наибольшая: эпический тип мышления предполагает неторопливую, обстоятельную описательность, детализацию, психологизм в качестве основных элементов, формирующих пространство повествования. Поэтому в текстах классического типа линейность зафиксирована как на нарративном, так и на визуальном уровне. В то же время в прозе Гончарова и Лескова другое соотношение визуально маркированных блоков текста: малый объем абзацев в описательно-повествовательных частях предопределяет частоту использования отступов, поэтому визуальный облик текста приобретает более дробный, чем у вышеназванных авторов, характер.

Что касается визуальных определителей жанра, то здесь, как и относительно специфики и сути этого литературного понятия, возможны спорные вопросы. Тем не менее, визуально определяемый объем произведения можно считать одной из составляющих теоретической модели жанровой структуры произведения, которая формировалась в ходе литературной традиции, где отдельное внимание уделялось акцентированию установки на аудиторию, определяющей этот объем.

Суммируя противоречивые мнения по жанровому вопросу, Н. Д. Тамарченко указывает, что острота проблемы вызывает необходимость «опереться на такое объективное и доступное точным наблюдениям

свойство текста, как его “величина”, и установить определенную зависимость между нею и содержанием. Особенно популярен этот подход в изучении эпических жанров» [6]. В данном аспекте проблемы выделяют корпус коротких нарративов и пространные повествовательные тексты. Хотя еще Ю. Н. Тынянов, к работам которого восходит высказанная идея, утверждал, что одна и та же величина текста в различных литературно-исторических контекстах может означать совершенно разное. Тем не менее, опираясь на идеи Я. Мукаржовского, М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, М. Мак-Люэна о восприятии его как конвенционально организованной деятельности, логично квалифицировать визуально определяемый объем текста как маркер канонического жанра.

Указанные выше особенности визуального облика прозаического текста характеризуют тексты классического типа XIX века, продолжают функционировать в XX веке и в новейшей литературе. Но важно заметить, что в XX веке существовал большой корпус произведений неклассического типа с другой визуальной организацией, отражающей коренные изменения в принципах заполнения пространства страницы, что, в свою очередь, было обусловлено изменившимися принципами повествования. Текст неклассического типа имеет другую степень плотности пространства страницы, физическое пространство которой представляется дробным; белое поле активизировано за счет таких визуальных элементов текста, как пробел, вертикально оформленные (в том числе драматургической разбивкой) фрагменты, отступ, лесенка, «фигурные» приемы. В прозе неклассического типа визуально-графические приемы выполняют функцию преодоления нарративной избыточности классического повествования, новый тип текста – визуально активный – предполагает изменения в отношениях «автор – читатель», требует активного читателя, способного улавливать и расшифровывать визуальные маркеры. Тексты неклассического типа имеют сложную симбиотическую структуру, где размыты основные жанрово-родовые признаки. Примеров тому множество. Один из ключевых – прозаическое творчество А. Белого, сформировавшего визуальную модель прозы неклассического типа, элементы которой были названы выше. Прозаические произведения писателей XX века – Ремизова, Хармса, Сапгира, Улитина – характеризуются усложненной родовой идентификацией, что имеет выражение в неклассическом визуальном облике, дискретном пространстве страницы.

Дискретность, даже деструкция (в том смысле, как предлагал это понятие Деррида – переразложение, модель для сборки) становится новейшей тенденцией литературного процесса. Современные писатели

актуализируют потенциал белого поля страницы, смешивая визуальные маркеры прозаического, стихотворного и драматического родов, в том числе через увеличение ширины левого и правого полей (Грауз), посредством немотивированных пробелов между словами и буквами (Оганджанов). Современная литература предлагает тексты, в которых активно задействован вещественно-зримый, пиктографический уровень языка, когда соединены изображение и слово. Исследователи русского авангарда рассматривают это явление как «конститутивный, определяющий прием» [7, с. 14]. Подобно тому, как в речевых формах вербальное уходит в изображаемое, авангардная современная литература тяготеет к изображению (не случайно так возрос интерес поэтов к возможностям визуального стихотворения). Эта особенность ярко проявляется в смешанных, креолизованных, поликодовых текстах, соединяющих в рамках художественного целого вербальный и авербальный компоненты, как, например, рисунки-пиктограммы в прозе Дениса Осокина. Такой рисунок от руки, легкий набросок подчеркивает момент стихийности мысли, непосредственной авторской воли и создает иллюзию рукописности, черновиковости, своего рода рисунка на полях рукописи. С точки зрения техники полуавтоматического рисования, можно говорить о самоманифестации характера автора. Таким образом явлена антропоидентичность текста, визуальный облик которого является проявлением феномена телесности сознания и понимается как художественная экспликация психологии и типа художественного мышления автора.

-
1. *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб., 2004.
 2. *Гумилев Н. С.* Стихи; Письма о русской поэзии. М., 1990.
 3. *Бирюков С. Е.* РОКУ УКОР: Поэтические начала. М., 2003.
 4. *Тюпа В. И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиперей» А. П. Чехова). Тверь, 2001.
 5. *Хализев В. Е.* Теория литературы. М., 1999.
 6. *Тамарченко Н. Д.* Жанр // Теория литературы : учеб. пособие: В 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1: Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004.
 7. *Glanc T.* Видение русских авангардистов. Praha, 1999.

Специфика жанрового мышления Ф. М. Решетникова*

Ф. М. Решетников – писатель-шестидесятник, получивший широкую известность в русской литературе благодаря повести «Подлиповцы», в 1864 году опубликованной в «Современнике». Фактически это первый писатель Урала, не просто принятый столицей, но и поставленный столичной критикой во главе нового литературного направления – «народного», как говорили тогда.

В художественной системе Решетникова мы находим произведения самых разных жанров, чисто количественно первенство держат рассказ и очерк. Но на протяжении всей своей недолгой жизни писатель стремился к созданию романа, это жанровое определение имеют четыре произведения писателя («Горнорабочие», «Глумовы», «Где лучше?», «Свой хлеб»). Нельзя сказать, чтобы они отличались высокими художественными достоинствами, полностью завершенным следует признать лишь роман «Где лучше?», однако для демократической критики 1860-х годов роман Решетникова в целом – как факт литературы – стал первым опытом «народного романа» [1, т. 8, с. 351–353], по своему значению не уступавшим романам великих современников писателя. В чем состояло своеобразие этой формы романа и что стало основой новой романной концепции писателя?

Анализируя становление в русской литературе середины века «романа из народной жизни» или «этнографического романа», Л. М. Лотман указывала на две тенденции формирования данной формы в 1860-е годы, причем обе, добавим мы, отчетливо свидетельствуют о романизации прозаических жанров, отмеченной еще М. Бахтиным. Первая тенденция – это «слияние очерков 60-х годов в циклы, превращение их в детали огромного эпического полотна», так что «по единству мысли, стройности плана и размаху отраженных явлений действительности» иные из них начинают сближаться с романом (но только сближаться!). Вторая тенден-

* Статья подготовлена в рамках интеграционной программы УрО – СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».

© Созина Е. К., 2009

ция – «путь “беллетризации” очерка», под который, в частности, подпадает процесс превращения очерка о «вообще» подлиповцах в повесть о вполне конкретных героях Пиле и Сысойке: «Когда Решетников назвал “Подлиповцев” “очерком”, он исходил прежде всего из той задачи, которую он ставил перед собой, создавая это произведение. Знакомство читателя с бытом населения отдаленного края – Пермской губернии, информация о положении пореформенной разоренной деревни, опровержение ложных представлений о толпах ищущих заработка рабочих, и прежде всего о бурлаках как дикой, порочной орде – вот замысел писателя, говорящий об “очерковом” задании его произведения. <...> Однако, несмотря на очерковые черты, произведение было воспринято читателями как повесть и оценено как новая и плодотворная попытка решения проблемы народного романа» [2, с. 391–392].

Циклизация как характерная особенность и тенденция развития литературы (равно поэзии и прозы) середины века была свойственна и письму Решетникова: таковы, скажем, его «Очерки обозной жизни», или «дорожные заметки» «Глухие места». Но здесь очерковость и сложение из нескольких произведений единого цикла объяснимы творческой задачей автора и характером материала. Описание путешествий и дорожных впечатлений принципиально настраивает на очерковость, иного и не предполагается – такова ставшая уже достаточно прочной в середине века литературная традиция, на которую ориентировались многие начинающие авторы. Но, в отличие, например, от Глеба Успенского, у которого очерковый цикл был равносильен и равноценен повести или роману, от Салтыкова-Щедрина, создавшего в 1860–1870-е годы сложные гибридные формы цикла-романа, цикла-повести, Решетников довольно быстро перестраивается с цикла очерков – дробной модели художественного целого – на целостную и принципиально завершенную монографическую форму, будь то повесть или роман. По-видимому, он хорошо улавливает ожидания читателей и критики и формирует у себя установку именно на роман «из народной жизни». *Очерк – повесть – роман*: такова его эволюция, совершившаяся очень скоро. «Подлиповцы» содержали первое звено этой эволюции «в себе», без подготовительных материалов, в иных случаях мы имеем эксплицированную развертку цепочки: подготовительным этапом к роману «Горнорабочие» был этнографический очерк «Горнорабочие», текст которого до нас не дошел; сохранился лишь очерк «Осиновцы», впервые опубликованный уже после смерти Решетникова в 1872 году.

Нельзя сказать, что Решетников оставляет в стороне фактуальность очерка и целиком переключается на вымысел, то есть на иной тип ху-

дожественности, оформленный по канонам художественной литературы. Очерк сохраняется в его творчестве до самого конца – как вспомогательный жанр, но все внимание сосредотачивается именно на романе, в котором объединяются фактуальное – очерковое, достоверное – начало и фикциональное, связанное, как мы сказали, с совсем иным типом языка, с собственно беллетристикой. Очевидно, именно этот пограничный характер художественной прозы Решетникова и обусловил жанровую номинацию Л. М. Лотман – «роман из народной жизни» она ставит рядом, а фактически сближает с «этнографическим романом».

Этнографический элемент для общественного и художественного сознания середины XIX века играл самую прогрессивную, животворящую роль, ибо он нес с собой реальное знание о жизни масс и фактически отвечал запросам нового метода искусства. «Демократическая беллетристика 60-х годов была пронизана этнографическими элементами», – пишет исследователь [2, с. 402]. Наиболее выраженный гибридный характер имеют два незаконченных романа писателя – «Горнорабочие» и «Глумовы», тесно связанные друг с другом: один может быть рассмотрен как непосредственное продолжение другого. «В первой части заключаются крепостные горнозаводские и завязка романа; во второй – казенные, в последней – вольные», – писал автор о замысле «Горнорабочих» Н. Некрасову [3, т. 6, с. 352]. Возможно, таким было и исполнение замысла – второй и третьей частей «Горнорабочих» не сохранилось, ибо в «Современнике» (1866, № 1) была напечатана лишь первая часть: остальные не вышли, поскольку закрылся сам журнал. Начиная новый роман, «Глумовы», писатель предполагал использовать в нем текст «Горнорабочих», однако получилось произведение новое, хотя и связанное с первым общностью темы, мотивов, характеров героев – всего того, что диктовало Решетникову становящееся уже привычным описание горнозаводской жизни. Но и этот, второй роман не был опубликован в полном объеме (в «Деле» Благосветлова были напечатаны первые две части) и потому также не дошел до нас, хотя автором был завершён [3, т. 3, с. 459]. После первой успешной публикации «Подлиповцев» Решетникову фатально не везло с печатью, и, по-видимому, лишь упорству и огромному опыту редакторской работы М. Салтыкова-Щедрина, лично редактировавшего третий роман Решетникова «Где лучше?», мы обязаны его сохранностью и полнотой.

Этнографизм присутствует во всех произведениях Решетникова, не исключая и его автобиографической повести «Между людей», меняя в последней лишь колорит – вместо народных слоёв и собственно этно-

пов и этнотипов писатель воссоздает в ней картины жизни петербургских низов, фактически люмпенов, позднее получивших название общественного «дна». Но вот что интересно: эту повесть он не претендует назвать романом, хотя на взгляд современного читателя ничуть не «романнее» выглядят «Горнорабочие» или даже четвертый роман Решетникова «Свой хлеб». Автобиографическое повествование в те времена еще не обрело романного статуса, какой оно получит в литературе XX века. А кроме того, нужно было время для того, чтобы ввести роман не из народной, а из мещанской и чиновничьей жизни в литературу в статусе собственно романа (высшего жанра по тогдашним, да и во многом сегодняшним меркам критиков и издателей). Поэтому к романной форме «Своего хлеба» в творчестве Решетникова пролегает иная эволюционная цепочка: *повести* «Ставленник» и «Между людей» – *роман* «Свой хлеб», их роднит сквозная тема – становление личности молодого человека (или девушки), причем не новой формации, а самой обычной, среднестатистической, и выбор им (ею) своего жизненного пути. Между «Подлиповцами» и «Ставленником» помещается «Никола Знаменский» – без сомнения, лучший рассказ Решетникова, по объему и полноте изображенной картины жизни претендующий на повесть. В нем писатель почти избавляется от этнографизма, составляющего материал и источник истории Пилы и Сысойки, точнее, в произведении обретается недолгое равновесие между этнографией и документализмом вкуче с необязательностью сюжетной связности очерка и добротностью простроенной формы собственно беллетристики.

Этнография не случайно выполняла такую прогрессивную и прогрессирующую роль в демократической печати тех лет, о причинах этого нужно сказать особо. Середина XIX века – это время торжества идей антропологизма и эволюционизма, захвативших область не только литературы и философии (достаточно вспомнить «Антропологический метод в философии» Н. Г. Чернышевского), но и, в первую очередь, естественных наук, чрезвычайно ценимых демократической интеллигенцией России. Во второй половине столетия в этнографии оформляется антропологическая школа, другое название которой – эволюционистская школа, и сама этнография впервые обретает качества науки. Развитие этих знаний естественным образом совпадает с утверждением в философии позитивизма, который, собственно, и был своего рода методологической, концептуальной основой реалистического метода в литературе и искусстве. Позитивизм, реализм, антропологизм – это звенья одной цепи, по крайней мере, в отношении демократической литературы и кри-

тики. Ведущей же идеей антропологической, эволюционистской школы в этнографии, как писал об этом ее основоположник Э. Тайлор в книге, вышедшей в свет в 1871 году, была идея единства человеческого рода, которая активно пропагандировалась в европейской мысли с эпохи Просвещения и была двигателем многих систем утопического социализма – от А. де Сен-Симона до Р. Оуэна, но которая благодаря этнографическим исследованиям лишь в XIX веке получила практическое подкрепление и начала обрастать доказательствами. «... Нам представляется возможным и желательным устранить соображения о наследственных изменениях человеческих рас и считать человечество однородным по природе, хотя и находящимся на различных ступенях цивилизации. Отдельные моменты нашего исследования покажут, как я надеюсь, что фазисы культуры мы вправе сравнивать, не принимая в расчет, насколько племена, пользующиеся одинаковыми орудиями, следующие одинаковым обычаям или верующие в одинаковые мифы, различаются между собой физическим строением и цветом кожи и волос» [4, с. 22].

Мысль о единстве рода человеческого (глубоко христианская по сути) составляла общегуманистическую подопку всех процессов демократизации общества и его литературы, происходивших в XIX веке. Наиболее ярко в 1840-е годы об этом сказал Ф. М. Достоевский. В 1860-е годы способность литературы вызывать у читателя катарсические чувства и прозревать человека в «последнем» из малых сих становится уже не просто насущной необходимостью, но своего рода клише, стереотипом. Не случайно все тот же Достоевский в «Записках из подполья» дал такую резкую и не всем понятную реакцию на эмотивный слой современной ему литературы разночинцев*. Однако критик «Вестника Европы» – журнала, не отличавшегося особой симпатией к простонародности и естеству, говоря о торжестве «новейшего направления» в современной литературе, дает отпор всем его «порицателям», которые «не умеют открывать под этой грязью и пошлостью и человеческой мысли, и человеческой боли, страдания, и под грубой речью услышать инстинктивный крик, вызванный изуродованною невежеством жизнью» [6]. В «Подлиповцах» Решетникова он ценит «резкую правду» (выражение И. С. Тургенева, закрепившееся в критике) в описании «не совсем русского народа, не совсем русских нравов, не совсем русской жизни». «Может быть, это и не “братья-славяне”, но тем не менее это просто братья, и потому утешаться по поводу их материальной и умственной нищеты нельзя ничем» – в той же

* См. об этом в нашей статье: [5].

«тьме» бьется и русский народ, и будет биться «до тех пор, пока в нашу жизнь не войдут действительным, а не внешним только, образом живительные элементы европейской цивилизации» [6].

Как видим, трезвое изображение «без прикрас» жизни российских инородцев, а не только русских крестьян признается насущной задачей текущей литературы даже в прозападническом журнале. Отсюда недалеко до идеи о создании класса «образованной общественности», о необходимости пропаганды в народе и о доведении его сознания до нужного уровня и проч., чем в практическом плане будет заниматься русская интеллигенция в 1870-е годы: на этом пути радикализм обретет еще одну смычку с западничеством, хотя после провалов «хождений в народ» начнет развиваться уже совсем иным путем. Вместе с тем, этнография как переводение на научную почву фактов и строгого знания любви к своему народу и интереса к жизни всех народностей империи – частей «этого великого “целого”» [6] – это то базовое основание, на котором сошлись интересы западников и славянофилов в их поздних изводах, характерных для второй половины века. Этнографический «привой» на древе просветительно-позитивистских идей – определяющая модальность литературы Урала и об Урале (как, впрочем, и о других регионах страны) в самых разных родах и жанрах: не только документальной прозы типа записок путешественников и ученых, но и беллетристики, в массовом порядке складывавшейся к концу века.

Но если для жанра очерка этнографический элемент был органичен и не вызывал особого сопротивления, то в структуру собственно художественных жанров, а уж тем более романа он вносил подчас ощутимый диссонанс. Именно композиционная неуравновешенность произведений Решетникова в совокупности с «плохим» письмом вызывали нередкое раздражение читателей, показателем которого являются статьи критиков, не особенно симпатизировавших Решетникову («Решетников принадлежит, как известно, к числу писателей, не признающих искусства и художественности в литературе», – писал В. Г. Авсеенко [7] – один из многих «отрицателей» литературного новаторства беллетристов-шестидесятников). Однако именно Решетникову – первому из писателей «народного направления» – удалось извлечь из этнографического элемента идею если не всей романной концепции, то, по крайней мере, ее важного составляющего звена; конечно, он не теоретизировал – это получилось «само собой», на волне личной причастности писателя к той «черноземной» полу-Руси, полу-чуди, к тому сомнительному плебейскому слою, за изображение которого его так ругали в печати правого лагеря.

Важнейшей особенностью романа Решетникова, которая затем становится типовой чертой «народного романа» вообще, обычно признается коллективность, собирательность изображаемых героев: не индивидуальный, но коллективный портрет героя предстает в романах Д. Мамина-Сибиряка, позднее М. Горького, А. Серафимовича, М. Шолохова и мн. др. На это когда-то указывала Л. М. Лотман, а всех раньше об этом писал М. Салтыков-Щедрин: «Все они [герои Решетникова] или, по крайней мере, громадное большинство их живут как один человек. Отсюда новая характеристическая черта народного романа – та черта, что в нем главным действующим лицом и главным типом является целая народная среда» [1, т. 8, с. 352]. Н. Шелгунов: «В романах Решетникова предмет исследования составляет не отдельный человек, не процесс его психического развития, а отношение ищущего, где лучше, человека к внешнему миру. Здесь отдельное лицо не занимает у Решетникова всего места в картине... Горюновы, Глумовы, Петровы, Караваевы – не все ли равно? – Только иные частности, а судьба одна» [8].

Действительно, уже в «Подлиповцах» налицо обобщающий, типологизирующий метод писателя, который не имел характера его личного завоевания и был выработан литературой еще в 1840–1850-е годы. Присмотримся к этому тексту повнимательнее – он наиболее показателен в плане общих тенденций творчества Решетникова. Повествование выстраивается в русле объясняющего, рационализирующего письма, предполагающего доверительный разговор с читателем («Зачем же подлиповцы живут тут? – спросит читатель», «Подлиповцев нельзя винить ни в чем: они глупы, необразованны, но кто их вразумит, куда они пойдут?..») и т. д. [3, т. 1, с. 5, 7]) и опору на риторику «общих мест» или «топов» – авторских мотивировок, создающих эффект правдоподобия описываемой картины жизни, чего и добивались обычно писатели-реалисты [см. об этом: 9, с. 257–340]. Композиция произведения аналогична той, что мы видим, например, в очерке «Хорь и Калиныч» И. Тургенева: вначале идет рассказ о жизни подлиповцев – «государственных крестьян Чудиновской волости, Чердынского уезда» (очерковая часть с элементами этнографизма), а затем, со второй главы, автор рисует Пилу и Сысойку, причем повествование здесь отчетливо драматизируется и представляет из себя ряд сцен, перемежаемых дискурсом рассказчика. Примерно так строилось повествование в отдельных главах и в первом романе натуральной школы «Кто виноват?» А. Герцена, но главным образом там, где речь шла об окружении главных героев, то есть о так называемой «среде». Но, в отличие от герценовских интеллектуалов и романтиков, от тургеневских

крестьян, масштабных и даровитых, Пила и Сысойка составляют часть среды, их взрастившей, они такие же, как и все, – думается, это понятно без дополнительных объяснений, и это обстоятельство неоднократно обсуждалось в современной писателю критике. Оторвавшись от своей деревенской среды, герои вливаются в новую – и становятся уже ее компонентами, и опять-таки не «отдельными» монадами, но частями целого, что подчеркивается сигнификативным названием второго раздела – «Бурлаки» (метонимически-сигнификативный принцип изображения человека, сложившийся в русском реализме еще в 1840-е годы). В конце повести умирают и Пила, и Сысойка, и нам их смертельно жаль, но автор-повествователь переводит разговор на судьбу многих, которых и замещают собой в его повести Пила и Сысойка: «Предоставлю читателю самому судить о положении Пилы и Сысойки. А таких бурлаков очень много». Затем судьба многих бурлаков возводится к судьбе человека в целом: «Пила говорил правду, что ему бы родиться не следовало: родился зачем-то человек; в детстве терпел горе, вся жизнь его горе-горькая, уж как ни пробовал выбиться из нищеты, нет-таки – стой! Куда лезешь, лапотник» [3, т. 1, с. 92]. Последняя фраза-окрик словно забивает героев обратно в ту социальную ячейку, из которой их вытащил автор апелляцией к сигнификату «просто человек». Круг замыкается, но и находится объяснение авторскому фатализму – как писал в сходном случае, характеризуя бурлаков, Н. Некрасов, «Прочна суровая среда, / Где поколения людей / Живут и гибнут без следа / И без урока для детей!» («На Волге», 1860).

Однако уже после смерти Сысойки повествователь решает еще на одну «зауспокойную» героям, причем в повести вновь идет возвышение частной жизни до общечеловеческой судьбы рода: «Родился человек для горе-горькой жизни, весь век тащил на себе это горе, оно и сразило его... Вся жизнь его была в том, что он старался найти себе что-то лучшее» [3, т. 1, с. 94]. Таким образом, частное объясняется и детерминируется общим, антропологизм объединяется с социальной максимой, подпитывается и держится ею и порождает в итоге безысходный трагизм авторского мироощущения.

Однако смертью Пилы и Сысойки история подлиповцев не заканчивается. Далее идет гораздо более обнадеживающий рассказ о детях Пилы, Иване да Павле, которые не только выжили, но и живут лучше своих отцов, и задаются вопросами, задавать которые бедняку не положено. Жизнь одних продолжается в жизни других; напомним удивительно верное замечание Шелгунова: «Только иные частности, а судьба одна». Не менее верное заключение о смысле целого в повести Решетникова

сделала Л. М. Лотман: «Структура повествования: герой – семья – род – сословие – общество – у него принимает форму рассказа о том, как в борьбе за существование погибают люди, вымирает целая семья и лишь в конечном счете несколько человек – осколки погибшей семьи – ощущают на себе, что инициатива их отцов, их отчаянное решение ради поисков новой жизни и “богачества” идти на смертельную опасность и самые страшные лишения, их труды дали свои результаты. Таким образом, не семья, а род одерживает эти скромные победы в борьбе за существование» [10, с. 416].

С одной стороны, этот родовой, коллективный принцип, положенный в основу типизации в произведениях Решетникова, согласуется с народным мирозерцанием, с крестьянским типом сознания, согласно которому вне «мира» человек ничто, не единица, а буквально нуль – и здесь Решетников, несмотря на то, что изображает не типовых крестьян среднерусских губерний, идет «в ногу» с писателями-современниками (от Л. Толстого до более поздних Засодимского или Златовратского). С другой же стороны, он показывает распадение этого целого, тех коллективных общностей, к которым принадлежат его герои, то есть движется в струе анализа исторических процессов расслоения крестьянства – одной из главных тем литературы второй половины века, наиболее, быть может, ярко отраженной Г. Успенским и М. Салтыковым-Щедриным. Причем для Решетникова крестьянская община, «мир», а вернее, общность прикрепленных к заводам государственных или частных крестьян, ставших горнозаводскими рабочими, – отнюдь не идеал. В отношениях между людьми здесь господствуют поистине зоологические законы, «трезвая правда» в изображении которых так поражающе действовала на критиков-современников (позднее эту линию продолжит М. Горький – недаром так велико было его уважение к Решетникову).

Чрезвычайно ярко законы социальной психологии толпы, немногим отличающие рабочих от мастеровых или мещан, описанных, скажем, в «Нравах Растеряевой улицы» Г. Успенского, даны в «горнозаводских» романах Решетникова («Горнорабочие» и «Глумовы»). Человек в этом мире также выступает всего лишь отпечатком среды и ее детищем, и это неоднократно подчеркивает автор: «Среда, в которой он проводил жизнь, была как раз по характеру Тимофея Петровича. <...> Эта среда сделала его пьяницей, взяточником и даже вором» [3, т. 3, с. 84]. Но, мысля взаимоотношения человека и среды в логике реализма натуральной школы, Решетников – как и многие писатели-шестидесятники – сосредотачивает внимание на героях, в силу каких-либо обстоятельств отпадающих от

среды. Их беда состоит в том, что привычная «социальная морфология» (выражение Э. Дюркгейма) продолжает во многом определять поведение человека и после того, как он выходит за границы своей социальной общности, а без нее человек беспомощен и бессилён – его гонит по свету, как пережаренное сало, и гонит не только стремление найти, «где лучше», но и элементарная невозможность оставаться там, где поджидают одна лишь смерть, несмолкающая тревога и страх: так происходит не только с Пилой и Сысойкой, но и с Прасковьей Игнатьевной («Глумовы»), потерявшей и мужа, и мать, оставшейся без всякой защиты и без средств к существованию, и с Пелагеей Прохоровной («Где лучше?») и ее спутниками. Дольше всех держится на плаву и тем привлекает внимание автора сильнейший, то есть наиболее инициативный и сильный характером человек, обладающий «какой-то закаленной упругостью» и непонятной «нравственной силой» [8], но и тот всегда – во власти случая, под гнетом «рокового фатализма» все той же среды – не одной, так другой. На примере судьбы и жизни одного прослеживаются закономерности целого, которые, однако, нарушает само существование таких внутренне негибких и неизбежно гибнущих одиночек.

Представляется, что в изображении своих коллективных героев – частей и элементов взрастившей их среды, где «среда», «род», «семья» главенствует над единичным и в конечном счете определяет его судьбу, Решетников парадоксальным образом продолжает и воплощает идею «родового человека», заложенную в русский роман еще в конце 1830-х – 1840-е годы, но, конечно же, неизбежно снижая и опрощая эту идею самой проекцией ее на столь «низкий» человеческий и жизненный материал. В основе идеи «родового человека», определявшей концепцию антропологизма русской реалистической литературы, лежало символическое тождество «все человечество как один человек», в том или ином виде обнаруживаемое в произведениях разных жанров А. Герцена, в высказываниях П. Я. Чаадаева, в замысле «Мертвых душ» Н. Гоголя, в поэзии Ф. Тютчева и др. [см об этом: 9, с. 34–36]. Эта символика немало способствовала развитию психоанализа в литературе. В дворянском романе она воплотилась в изображении Обломовых, Рудиных, Лаврецких и др. как сознающих героев-монад, к которым «подтягивались» и отраженным светом которых светили все остальные персонажи – их своеобразные эманации. Структура образов этих лучших, хотя и «лишних» героев «головного» реализма выстраивалась по принципу символического замещения, укрупнения и доведения характера до типа, выражающего и лучшие устремления русского общества, и его «родовые пятна». С нашей точки зрения, идею «человечество как

один человек» можно рассматривать в качестве некоей романтико-символической предтечи, предосновы антропологических идей и концептов эволюционистской школы в этнографии, распространившихся также и в литературе второй половины XIX века, в частности, основной из них – о разных народах и племенах как звеньях единой цепи, представителях единого могучего человечества, которое можно уподобить «одному» (то есть «целому», «полному», по сути, «родовому») человеку, развивающемуся от дикости и варварства до состояния цивилизации.

Герои Решетникова типологичны, но не являют собой типы, как они сложились в очеркестике 1840-х годов, да даже у современников писателя Н. Успенского, Н. Помяловского и др. или в интеллектуально-психологическом романе середины века. Как отмечал И. А. Дергачев, «... в творчестве Решетникова, в значительной мере Г. Успенского, Мамина, Чехова, принципы типизации, определяемые отказом от генерализирующих обобщений, субъективных по происхождению, становятся новыми. <...> То, что в классическом реализме считалось казусом, случаем, нетипическим, здесь получает типическое значение вследствие того, что вскрывается закономерность существования, закономерность процесса» [11, с. 31–32]. Именно эту нетипическую типологичность героев Решетникова отмечали мы выше, ей и удивлялся Н. В. Шелгунов. И если в интеллектуальном романе дворянской литературы герой – личность-монада, вполне замещающая и воплощающая целое, то в народном романе герои – части целого, которые не заменяют и не воплощают собой это целое: отношения между целым и его частью иные – не символические, мыслимые романтизмом, и не мифологические, свойственные первобытным общностям, стоящим на соответствующей ступени развития, – несмотря на то, что герои Решетникова, казалось бы, недалеко отошли от первобытного типа сознания. Распад целого и рождение каких-то новых форм социальных общностей – как ответ людей из народа на усложнение условий существования, за которое приходится постоянно и безостановочно бороться, становится предметом изображения в творчестве Решетникова, обуславливая новизну его романной концепции. Поэтому за романом уральского писателя стояло будущее – разномыслие и разноголосая литература XX в., создавшая новые формы романного целого с опорой и оглядкой на опыт предшествующей литературы.

1. Шедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полное собрание сочинений: В 20 т. М., 1937.

2. История русского романа: В 2 т. М. ; Л., 1964. Т. 2.

3. Решетников Ф. М. Полное собрание сочинений: В 6 т. / под ред. И. И. Векслера. Свердловск, 1936–1948.

4. *Тайлор Э. Б.* Первобытная культура. М., 1989.
5. *Созина Е. К.* О некоторых странностях языковой политики Человека из подполья // «Странная» поэзия и «странная» проза : филол. сб., посв. 100-летию со дня рожд. Н. А. Заболоцкого. М., 2003.
6. *Утин Е.* Задача новейшей литературы // Вестн. Европы. 1869. № 12.
7. <*Авсеев В. Г.*> Сочинения Ф. Решетникова // Заря. 1869. № 9.
8. *Шелгунов Н.* Народный реализм в литературе // Дело. 1871. № 5.
9. *Созина Е. К.* Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001.
10. Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра / под ред. Б. С. Мейлаха. Л., 1973.
11. *Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870–1890-х годов. Новосибирск, 2005.

М. Г. Степанова
г. Ярославль

Жанр были в творчестве Н. Полевого

Не удовлетворенный терминами «исторический роман» и «историческая повесть», Н. Полевой определяет свои произведения на историческую тему (и не только их) как были. Жанр были оказался достаточно распространен в литературе того времени. Возьмем на выбор один из номеров журнала, чтобы доказать этот факт. В первом номере «Сына Отечества» за 1838 год, например, опубликованы сразу три были: «Актер и журналист. Быль 1772 года. Повесть Ж. Библиофила», «Болеслав Хиждеу Дабижа. Молдавская быль XVII века», «Колдунья и 12 дочерей. Московская быль» В. Карлкофа. Уже из названий этих произведений видно, насколько они разнообразны по тематике: за основу сюжета могут быть взяты и старый анекдот, и фольклорное предание, и фантастическая история. Границы использования жанрового определения «быль» настолько расплывчаты, что требуют дополнительного объяснения. В творчестве Н. А. Полевого этот жанр получает особую внутреннюю целостность.

Н. Полевой в жанре были создает произведения и о «прошедшей» Руси, и о «настоящей». Его были могут быть созданы на любом историческом материале. Это определение отнесено самим Н. Полевым к совершенно различным произведениям: повестям – «Повесть о Симеоне, Суздальском князе», «Краковский замок», «Мешок с золотом», «Соха-

тый» (жанр ее определен как «сибирское предание», но в самом тексте встречается и определение «быль»), роману «Клятва при Гробе Господнем», сборникам «Мечты и жизнь» (полное название сборника – «Мечты и жизнь, были и повести, сочиненные Н. Полевым») и «Повести Ивана Гудошника» (в предисловии к сборнику он пишет: «...может быть, когда-нибудь доскажу я конец повести о самом Гудошнике, его *клятве при Гробе Господнем*, и что из того последовало, перескажу я его собственные повести и сказки, а теперь – вот старая сказка его и еще кое-что из его повестей и былей, что прежде начинал я пересказывать – иное кончил, иное не кончил» [1, ч. 1, с. I–II]).

Дефиниция жанра были дана Н. Полевым в предисловии к роману «Клятва при Гробе Господнем» («Разговор между Сочинителем Русских былей и небылиц и Читателем»): «*Быль* то, что *точно было*; *небылица* то, что *никогда не бывало*, сказка» [2, ч. 1, с. VI]. В этом программном для писателя предисловии жанр были определяется через сопоставление с другими художественно-историческими жанрами (в том числе небылицей, романом и другими). От небылиц *быль* отличается **документальностью** изображения исторических событий. Это не роман в полном смысле, но такое художественное произведение, в котором объектом изображения становятся не только события частной жизни, но и сам исторический процесс. Уже современники Н. Полевого отмечали, что одним из достоинств «Клятвы при Гробе Господнем» является отказ от центральной роли любовной интриги в нем. В предисловии к «Клятве при Гробе Господнем» «читатель» (один из участников разговора) сравнивает произведения Н. Полевого с романами Гете. Однако сочинитель сразу же уточняет, что это будут были «не о себе самом», а «*русские*, то есть о нашей православной матушке-Руси», кроме того, что они будут рассказаны «*по былинам* прежнего времени и *по замышлению Боянову*». Писатель вторично подчеркивает документальность своего произведения, а также указывает на широту охвата материала в нем: не борьба нескольких князей за великое княжество, а переломный этап жизни всего народа, всей Руси – вот что будет интересовать его.

Верность в изображении событий означает не фактографическую объективность, но точность в передаче их особого национального характера. Именно поэтому, с нашей точки зрения, для Н. Полевого есть действительно большая разница между «*былью*» и «*русской былью*», «*византийской легендой*» или «*былью XV-го века*». Любая конкретизация программирует повествовательную перспективу изображаемого события. Н. Полевой со всей очевидностью осознает, что одно и то же собы-

тие может быть рассказано с различных точек зрения, множество раз пересказано «по-своему». Именно поэтому Н. Полевой говорит о том, что «...история, География, Статистика, Этнография Руси все еще оставляют для нас нечто *недосказанное*, и мне хотелось бы именно это, хотя отчасти, высказать Русскими былями и небылицами» [2, ч. 1, с. VII]. Его были не заменяют собой исторические сочинения, но «досказывают» их.

Внимание романтиков к ментальным факторам не случайно, так как, будучи идеалистами, они, как подчеркивает В. Н. Орлов, выдвинули «свою, романтическую, концепцию исторического процесса, идеалистическую по существу, иррациональную по самой своей природе. Основной смысл этой концепции заключался в объяснении событий национальной истории фактами “мирового порядка”, в попытках найти определение чрезвычайно неясного, расплывчатого понятия “народного духа” как фактора исторического развития, причем национальная история понималась как средство познания “народного духа” (Шеллинг)» [3]. При всем негативном отношении исследователя к описываемой концепции, он очень верно определяет одну из самых главных ее особенностей: каждое отдельное событие осознается как часть единого мирового исторического процесса, идея, «дух народа» становятся главной целью познания, в том числе и историографического. Историк обязан найти это «общее начало» в истории, соединить историю отдельного человека с жизнью человечества.

В дальнейшем для определения понимания героями совершающегося на их глазах исторического события мы будем пользоваться термином «ментальная модель». **Ментальная модель истории – это слово героя или народа о своем времени и о своем месте в нем.** Характеризуя особенности функционирования идеи в произведениях Ф. М. Достоевского, М. М. Бахтин отмечает «слияние личной жизни с мировоззрением, интимнейшего переживания с идеей» [4, с. 131]. В этом случае повышается прямая смысловая значимость самовысказывания, осознание мира героем происходит на основе его самосознания. В исторических повестях Н. А. Полевого мы сталкиваемся с другим вариантом соединения слова о себе и о мире, также описанным М. М. Бахтиным. «В монологическом художественном мире идея, вложенная в уста героя, изображенного как твердый и заверченный образ действительности, неизбежно утрачивает свою прямую значимость, становясь таким же моментом действительности, предопределенной чертой ее, как и всякое иное проявление героя. Это идея социально-типичная или индивидуально-характерная или, наконец, простой интеллектуальный жест героя, интеллектуальная мимика

его душевного лица. Идея перестает быть идеей и становится простой художественной характеристикой. Как таковая, она и сочетается с образом героя» [Там же, с. 131–132]. Таким образом, ментальная модель в этих исторических повестях становится одной из важнейших **характеристик** героя. Это не просто сознательная жизненная установка, но рационалистический план, методически претворяемый в жизнь (в какой-то степени это крайнее проявление рационального фанатизма).

Ментальная модель у Н. Полевого определяется прежде всего национальной принадлежностью героя, «духом народа» (Шуази в повести Н. Полевого не просто представитель Шуазеля, но прежде всего француз). Национальный колорит подчеркивается при характеристике ментальной модели не только героя, но и сказителя, вводимого в повествование.

В ментальной модели исторический процесс предельно рационализируется, так как главным фактором управления историей является именно разум, сознание человека. Те же самые события в повести Н. А. Полевого представлены и с другой точки зрения. Владимир, один из героев повести, не совпадает со сказителем во взгляде на происходящие события, а судит обо всем сам, его ментальная модель событий совершенно иная: «Ты счастлив, Буслай, что неведение скрывает от тебя смрадное болото, которое называют Новгородским вечем. Ты слышишь звон вечевых колокола, как голос вольности Новгорода, богатого и сильного, а я слышу его, как набат, возвещающий близкую кончину народа доброго, но буйного, достойного счастья и влекомого к гибели страстями низкими, недостойными ни крови, ни бедствий, которых жалеют за них Новгородцы» [1, ч. 1, с. 210–211]. Ссора Буслая и Владимира показывается нам как противостояние двух ментальных моделей.

Ментальная модель характеризует не только сознание героев, их «жизнетворчество», но и самого автора. Это проявляется в четкой заданности развития событий в художественном произведении, в подчинении их воле отдельных героев, в сознательном стремлении представить события через идею, их объединяющую. Эта особенность уже была отмечена исследователями, но, как правило, с негативной модальностью: «Основа в такого рода произведениях – историческая, эстетическое же начало выступает в них как некое добавление, как что-то второстепенное, во всяком случае – вторичное» [5, с. 28]. Ментальная авторская модель в таких произведениях и составляет то неизменное, целостное, собственно историческое «ядро» событий, которое не растворено в ткани произведения. Таким образом, важнейшей характеристикой события в произведениях оказываются не только сами факты, но и объединяющая их идея. С этой

точки зрения, нам представляется необходимым исследование как фактической основы событий, изображенных в повести, так и ментальных моделей героев как важнейших факторов исторического процесса, с точки зрения романтиков.

Ментальная модель героев может быть выделена только в романтических исторических повестях. В произведениях Л. Н. Толстого или А. Н. Толстого «слово» героя об историческом событии представлено как постепенно и постоянно становящееся, изменяющееся. Кроме того, для них наиболее важным становится самоопределение в рамках того или иного исторического события, поиски своего места в мире. Исторический процесс для них – «среда обитания» человека, самостоятельно развивающаяся и лишь частично управляемая волей героев. Романтические герои не «живут» в истории. История – это результат воздействия их воли, закономерный итог познания (реализации ментальной модели). В романтических повестях ментальная модель не показывается в развитии, становлении, так как она и сама мотивируется постоянными, неизменными факторами (например, национальным). Герои, даже ценой своей жизни, стремятся доказать ее правоту. Ментальная модель, мысль в этом случае становится конечной целью всех поступков героев. Таким образом, в произведении сохраняется как один из основных компонентов структуры ориентированность повествования на мысль (философскую, политическую, нравственную), что, в свою очередь, характерно для риторического мышления. Вполне естественно, что в 1820–1830-е годы риторика уже не была единственной и всеобъемлющей эстетической системой или способом обобщения действительности (способом миропонимания). Обращение же к риторике в исторических повестях происходит на основе риторически организованной ментальной модели. Романтики были уверены в том, что истинное знание интуитивно, оно может быть получено не логическим путем, а в минуту озарения, прозрения.

Уже в самых первых исторических повестях перед Н. Полевым встала серьезная проблема: каким образом соединить в одном тексте точку зрения очевидца, участника событий и «историческое созерцание» их будущим историком. Первоначально он вводит многочисленные отступления исторического характера, в которых поясняет характер реальных исторических событий, роль в них тех или иных героев. Это приводило к двойственности самого описания: точки зрения очевидца событий и историка противоположны друг другу, они не только дополняют друг друга, но и опровергают. Факт становится той точкой, в которой сходятся вымысел и истина, ведь речь уже идет не просто об *историческом факте*, но о

факте сознания, точнее, по крайней мере двух сознаний – очевидца и историка. Даже если Н. Полевой отказывается от открытого вторжения авторского голоса в текст, то в былых историческое прошлое по-прежнему остается несводимым к одному какому-либо образу, к одной ментальной модели. Были Н. Полевого показывают событие таким, каким оно было в жизни различных людей, что создавало возможность для «углубления» художественного пространства, показа его неоднородности. Внутренняя замкнутость ментальной модели каждого героя не позволяет свести художественный образ прошлого к одной из них, следовательно, к одному сюжету.

В исторических повестях и романах Н. А. Полевого постепенно формируется способ включения в текст исторического материала, который условно, пользуясь определением самого автора, можно назвать «историей в лицах». Одно и то же событие по-разному отражается в сознании героев. Если историк опирается на сами факты, то писатель – на факты, уже отраженные в сознании людей. Такой подход не совсем тождествен известному определению А. С. Пушкина – история, изображенная «домашним образом». В повестях Н. А. Полевого речь идет не столько о влиянии истории на жизнь частных людей, сколько об осознании этими людьми истории. Иными словами, отправным моментом в произведениях писателя является формирующая историю деятельность человека, жизнь героев не имеет смысла вне исторических событий, на которые направлена вся их воля. У героев Н. А. Полевого словно нет самостоятельной жизни вне истории (в «Повести о Симеоне, Суздальском князе» князь Симеон на протяжении всей повести только изредка вспоминает о жене, в частности, перелом в сознании героя, о котором говорится в приведенном отрывке из летописи, показывается через впервые проявленную реально заботу о семье; повествователь в «Повести о Симеоне, Суздальском князе» мимоходом оговаривается о тайном венчании боярина Димитрия и Ксеньи; Святослав отвергает личностную мотивировку испытываемой им грусти, предложенную Калокиром). «История в лицах» – так определил свой подход к историческому прошлому писатель. Это история, совершающаяся в сознании людей, история, изображенная так, как ее видит человек, – не факт, а быль. Быль – это не просто достоверный рассказ о событии, но рассказ о том, что увидел и осознал в нем человек. В этом случае граница между былью и небылицей становится проницаемой.

Н. А. Полевой не принимает синтетического метода воссоздания исторического материала, который был предложен В. Скоттом. История,

изображенная «домашним образом», не удовлетворяет его, так как в ней теряется «нить судеб», основная идея исторического развития. В его подходе к историческому роману оказались если не противопоставленными, то и не слитыми воедино две стороны: «*история в лицах*» и «*быт народа в живых картинках*». Возвышенное, собственно историческое должно быть соотнесено с бытовым началом, но не более того. В повести «Градской глава», не являющейся собственно исторической, но соотносимой с ними в подходе к действительности, один из героев говорит: «Надобно пожить в провинции, надобно поглядеть на Русский народ и Русскую землю поближе. В Петербурге и то и другое у вас представляется в панораме, а не все то хорошо в действительной жизни, что красиво в произведении искусства. У жизни есть своя перспектива и свои условия» [6]. Уже в этих словах мы видим противостояние жизни и искусства. Писатель, как и его герой, готов отказать в истинности искусству, которое основано только на вымысле, не соотнесенном с перспективой, угадывающейся в историческом процессе. Историческое прошлое в художественных произведениях Н. Полевого становится не только предметом изображения, но и предметом познания, исследования.

Герои Н. Полевого осознают не столько себя, сколько окружающий мир, точнее, совершающийся на их глазах процесс исторического развития. Н. Полевой ищет в фольклорных и летописных произведениях (можно говорить о том, что для него и те, и другие источники имеют равную историческую ценность) не исторические реалии, так как весьма скептически относится к достоверности как летописных, так и поэтических источников, но проявления «народного духа», соответствующие уровню осознания действительности людьми прошлой эпохи. Главным элементом легенды ему кажется не сам факт, но его ментальная модель (один из трех сформулированных «недостаточных» образов), так как в былые времена народный взгляд на историю находил отражение, с его точки зрения, в былинах и даже в сказках [7, с. 142].

Историческое событие, представленное как ментальная модель действительности, всегда изображается писателем на фоне «коллективного сознания», народной памяти, нашедшей отражение как в фольклорных текстах, так и в аналитических комментариях повествователя. Само определение «быль» позволяет соединить индивидуальное и коллективное сознание. Таким образом, история для Н. Полевого не имеет смысла вне человеческого фактора, вне двух взаимоперекрещивающихся сознаний, событие оказывается на перекрестке взглядов из настоящего и будущее-

го. В романе «Клятва при Гробе Господнем» автор моделирует следующую ситуацию: «Воображаю себе, что с 1433-го по 1441-й год я живу в Руси, вижу главные лица, слышу их разговоры, перехожу из хижины подмосковного мужика в кремлевский терем, из собора Успенского на Новгородское вече, записываю, схватываю черты быта, характеров, речи, слова и все излагаю в последовательном порядке как что было, как одно за другим следовало: это *История в лицах*; романа нет; завязка и развязка не мои. Прочь торжественные сцены, декламация и все *coups de théâtre!* Пусть все живет, действует и говорит, как оно жило, действовало и говорило» [2, ч. 1, с. LVII–LVIII].

Повесть «Пир Святослава Игоревича» начинается с обращения повествователя к читателям: «Уничтожьте нынешние города и жилища наши на сих степях, удалите все, что гнездится теперь на них... .. пусть воображение ваше вещью птичкою пролетит после того через века и останется на том времени, когда еще ни вольный казак, ни угрюмый сын Азии татарин не жили и не кочевали тут...» [1, ч. 2, с. I]. Фактор времени оказывается на удивление значимым в былях писателя. Глубоко усвоенная писателем идея развития подчиняет композицию его произведений прослеживанию «нити времен». Н. Полевой в исторических повестях говорит о трансформации смысла события («смысловом следе» истории, по определению Л. Н. Толстого), происходящей во времени, при этом каждая новая интерпретация всегда связывается им с определенной жанровой традицией. Например, в XV веке события, положенные в основу романа «Клятва при Гробе Господнем», могли быть положены в основу «Комедии о том, как Василий Косой и брат его Димитрий Шемяка поссорились на свадебном пире с Великим князем Василием Васильевичем Темным, в 1433-м году, и о том, что из того воспоследовало» [2, ч. 1, с. LIX], в XIX веке писателю те же события кажутся достойными изображения в романе.

Таким образом, быль, по определению Н. Полевого, это «роман *бытия действительного*», не «выдумка» Шекспира и В. Скотта, но произведение, в основе которого лежит то, «что говорит *человек* и что высказывает нам *жизнь* его». Поскольку в основе жанровой дефиниции лежит ментальный признак, то сама быль может приобретать все новые и новые «лица», в зависимости от того, к изображению какой эпохи обращается писатель. Быль может сближаться то с былиной, то с «византийской легендой». Одно и то же событие по-разному видится людьми разных эпох. Автор пытается найти способ показать, например, событие XV века, но в неразрывной связи с интерпретацией того

же события уже в XIX веке. Говоря о признаках сформированности художественного историзма в произведении, Н. М. Щедрина отмечает необходимость некой дистанции между повествователем и героем. В исторической прозе Н. Полевого, в частности, в повести «Краковский замок» эта дистанцированность ощущается прежде всего в том, что повествователь обладает знанием будущего, познает прошлое в контексте других событий, еще не известных современникам. Прошедшее можно, в отличие от настоящего, по Н. Полевому, понять «вполне», «перенестись» в него, «ибо исповедь веков уже ничего не закрывает от зоркого, испытательного глаза. Люди *сказали* все, что видели, слышали, чувствовали, а время, на гробах действователей, *досказало* эпилог жизни их и общества их» [Там же].

А. С. Курилов отмечает, что историческая проза Н. Полевого в целом принадлежит к нравственному направлению, поэтому «от писателя требовалось не просто достоверного, но и поучительного рассказа о прошлом» [8]. На наш взгляд, писатель не стремится поучать. Его были обращены к современникам, это они должны учиться на уроках прошлого. Действия наших предков должны анализироваться с точки зрения не только будущего, но и тех критериев, по которым они их сами оценивали. Необходимо отметить, что история в комментариях повествователя теряла извилистость, причудливость, из нее исчезали параллельные ходы, она выпрямлялась, вытягивалась в одну линию, приобретала характер закономерности. Ведущей категорией в историософии Н. Полевого становится не причина или следствие, но цель. Каждый из героев устремлен в будущее. На это нацелены их ментальные модели. Человек познает время, но не самого себя. История – великая мистерия, в которой принимают участие народы; человек – участник иной истории – были. История – жизнь человечества, быль – история человека. Н. А. Полевой в предисловии к «Истории русского народа» говорит, что желал бы представить читателям «картины не битв и сражений, но жизни Прошедшего», в былях вместо «картины битв и сражений» мы видим борьбу человека со временем.

1. Полевой Н. А. Повести Ивана Гудошника: В 2 ч. СПб., Б/г.

2. Полевой Н. А. Клятва при Гробе Господнем: Русская быль XV века: В 4 ч. М., 1832.

3. Орлов В. Н. Н. Полевой – литератор 30–х годов // Н. Полевой : материалы по ист. рус. лит. и журналистики 30-х годов. Л., 1934.

4. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

5. *Тойбин И. М.* Творчество Пушкина 1830-х годов и вопросы историзма. Воронеж, 1976.
6. *Полевой Н. А.* Градской глава (отрывок из записок) // Сказка за сказкой. В 4 т. Т. 4. СПб., 1844.
7. *Троицкий В. Ю.* Художественные открытия русской романтической прозы 20–30-х годов XIX века. М., 1985.
8. *Курилов А. С.* «Услышать уроки истории...» // Полевой Н. А. Избранная историческая проза. М., 1990.

М. П. Шустов
г. Нижний Новгород

Жанровые номинации русской литературной сказки

Литературная сказка – одно из уникальных явлений. Она создавалась в тот период, когда фольклор как коллективное искусство переживал кризис, когда начинали формироваться жанры, в которых ярче, чем раньше, выражалось личное начало, появлялись новые способы отражения действительности, близкие к индивидуально-профессиональному искусству.

Литературная сказка, являясь производной формой сказки фольклорной и впитавшая в себя элементы индивидуального творчества, существует параллельно с народной сказкой, переживает существенные жанровые изменения. Она в одно и то же время сближается и отходит от традиций сказочного жанра, оказывая самое значительное влияние на становление жанрового ряда русской литературы.

Только А. С. Пушкин возвращает литературную сказку в лоно традиционного жанра. Попытки ближайших предшественников Пушкина (Чулкова-Левшина, Карамзина и др.) успеха не имели, так как совершенно не принимали во внимание жанровую первооснову сказки. Насколько незначительное место занимала сказка в сознании виднейших исследователей жанровой системы, говорит тот факт, что в «Разделении на роды и виды» В. Г. Белинского она даже не была упомянута.

Таким образом, благодаря Пушкину и его последователям П. Ершову, В. Далю, А. Погорельскому, В. Одоевскому сказка все-таки обретает жанровую самостоятельность в литературе. Хотя равноправным жанром

она пока еще не становится. К ней обращаются от случая к случаю, используют ее мотивы, создают на ее материале своеобразные «антисказки» (Вагнер), пользуются ее формой, чтобы реализовать свой сатирический талант (Салтыков-Щедрин), пишут стилизаторские произведения «в духе сказки» (Вельтман), широко используют «сказку для детей». Сказка не занимает в реалистической литературе XIX века подобающего ей жанрового места. Все это происходит оттого, что, еще не сложившись в качестве полноценной замены народной сказки, жанр литературной сказки начинает рассыпаться, индивидуальный авторский прием берет верх, сказка становится из общенравственного, коллективного жанром индивидуальным.

Так, например, П. П. Ершов, прямой последователь Пушкина, создает свой вариант литературной сказки, в которой уже появляется персонаж-рассказчик с обособленным от автора сознанием.

Одновременно со становлением стихотворной литературной сказки идет ее развитие в прозе (О. М. Сомов, В. И. Даль, Н. А. Полевой и др.). Даль в большей степени, чем Пушкин и Ершов, использует жанровую форму литературной сказки для отражения реальной действительности, интерпретируя чисто пушкинские художественные приемы: принцип удвоения сюжета и сказочных чудес. Практически Даль одним из первых вводит сказку в полноводный жанровый поток русской литературы.

Литературная сказка развивается не только на фольклорной основе. Еще до сказок Пушкина и Даля предпринимаются попытки создания совершенно иной литературной сказки (А. Погорельский, В. Одоевский). Если сказки Погорельского связаны с фольклором хотя бы на функциональном уровне, то сказки Одоевского, отличаясь изощренной авторской фантазией, превращаются в остро-социальный авторский гротеск. Появление к этому времени пушкинской «Пиковой дамы» подкрепляет уверенность Одоевского в том, что сказочная фантастика играет роль своеобразного толчка для условно-литературного приема, позволяющего довольно убедительно показать изнанку действительности. С другой стороны, скорее всего, «Пестрые сказки» Одоевского подтолкнули Пушкина к созданию философской притчи («антисказки») «О золотом петушке».

Появление «Пиковой дамы», «Золотого петушка» Пушкина и «Пестрых сказок» Одоевского подготавливают почву для сказок Вагнера и Салтыкова-Щедрина.

Н. Вагнер делает очередной шаг в авторской «реорганизации» сказочного жанра, создавая, скорее, авторскую аллегорическую повесть или

рассказ-аллегию с трагическим разрешением конфликта, чем сказку. Он переворачивает с ног на голову сказочные действия, делая непредсказуемым сказочный сюжет.

Вместе с творчеством Н. Вагнера в русскую литературу входит и западно-европейская сказочная традиция, ведущую роль в развитии которой сыграли сказки братьев Гримм. В свою очередь, прежде чем Якоб и Вильгельм выработали особые принципы публикации своих сказок, они изучили старейшие европейские сказочные сборники (Джамбаттисто Базиле, Шарля Перро, Иоганна Карла Августа Музеуса и др.) и даже познакомились с арабскими сказками «Тысяча и одна ночь». Заслуга братьев заключалась в том, что в фольклорной сказке они находили подлинное выражение национального и нравственного опыта народа.

Н. Вагнер впитывал западно-европейскую сказочную традицию опосредованно, через творчество любимого им Г. Х. Андерсена, на которого более полувека спустя ориентируется и молодой М. Горький, скорее, полемизируя с формой андерсеновской сказки, чем повторяя ее.

В отличие от Вагнера, Салтыков-Щедрин превращает свои сказки в социально-политические аллегории, сатирические памфлеты, еще в большей степени отходя от традиций народной сказки в пользу авторского самовыражения, трансформируя чисто фольклорные и вырабатывая с их помощью явно литературные приемы: гротескный образ, сатирический подтекст, психологический самоанализ характера персонажа, внутренний монолог в форме несобственно-прямой речи и др.

Можно сказать, что народная и литературная сказка существуют в XIX веке как бы параллельно. Причем, сказка литературная, заимствуя у фольклорной часто и содержание, и форму, отходя от традиций жанра, интегрируется в литературу. В этом плане сказка Салтыкова-Щедрина завершает один из этапов становления литературной сказки как особой авторской художественной системы, фундаментом которой является жанр народной сказки, и открывает новые возможности использования сказочной поэтики в русской литературе. К этому времени под литературной сказкой понимают: во-первых, все то, что включает в себе элемент чудесного (Пушкин); во-вторых, те произведения, которые хотя бы частично воспроизводят формальные элементы народной сказки (типа «жили-были») (Даль, Салтыков-Щедрин); в-третьих, аллегорические произведения (Вагнер), те, в которых животные обладают даром речи (Ершов); в-четвертых, произведения для детей нравоучительного, развлекательного или юмористического характера (Погорельский); «антисказки» (Вагнер) и т. д. И хотя в основе боль-

шинства литературных сказок в той или иной мере лежит традиционный жанр, лишь касаясь сказок Пушкина, можно говорить о переходе фольклорного сказочного жанра в литературный с сохранением жанровой преемственности.

Перспективы развития сказочного жанра в новой литературе многообещающи и имеют под собой реалистическую основу, но на пути их – совершеннейшая теоретическая неразработанность. В новой литературе уже имеется опыт прямого и непосредственного перенесения нового содержания в старую сказочную форму, результатом их противоестественного сочетания явилась так называемая «советская волшебная сказка», бытовавшая у нас в предвоенные годы («Сказки Н. Ф. Ковалева», 1941 и др.), – явление со стороны формы стилизаторское. «Несомненно, сказка, создаваемая в наши дни, – пишет исследователь данной проблемы, – должна найти новые художественные образцы, старые образцы волшебных сказок не могут служить средствами художественного изображения советской действительности ни в народной, ни в литературной современной сказке. Механическое перенесение фантастических образов из традиционной волшебной сказки в современную приводит только к фальши или искажению действительности» [1]. Убедившись в этом, современные писатели начинают развивать традиции нефольклорной сказки Погорельского и Одоевского. Однако, если последние связаны с традиционной волшебной сказкой хотя бы на функциональном уровне, то сказки Э. Успенского, Р. Погодина, С. Козлова, Т. Рик лишены и этого. Отказавшись от национальных фольклорных корней, авторы новых сказок предлагают и совершенно иных героев, таких, как Чебурашка, Медвежонок, Ежик, Прилагательные, Существительные. Именно в 90-е годы XX века жанр литературной сказки доказал свою способность меняться, развиваться по совершенно иному руслу. Так появляются познавательная, учебная, православная, семейно-бытовая сказка [2]. С жанром сказки эти произведения роднит стремление их авторов не только выявить, но и защитить общечеловеческую мораль, отстоять традиционные нравственные законы, но уже в современном обществе. С другой стороны, роднят со сказкой названные произведения и волшебные предметы, говорящие звери, птицы и т. п. Однако явная тяга авторов и их героев к самовыражению идет вразрез с традициями жанра сказки. Другими словами, происходит не новое становление, а дальнейшая его трансформация.

Таким образом, современная литературная сказка – довольно любопытное и загадочное явление. Ее продолжают считать жанром, обуслов-

ленным фольклорной поэтикой, однако не существующим без мифологических и литературных реминисценций и символично-ассоциативных связей.

Поэтому целый ряд исследователей посвящает свои изыскания не только выявлению генетических и структурно-типологических связей между сказкой и неомифологической прозой, но также и между сказкой и фантастической литературой (эта проблема поднимается в работах А. Ф. Бритикова, Е. Д. Тмарченко, Т. А. Чернышевой и особенно Е. М. Неелова). Кстати, трансформация сказочных образов, сюжетов и мотивов в научно-фантастической литературе сегодня представляется наиболее исследованной частью настоящей проблемы. Тем не менее, отличить современную литературную сказку от других условных форм довольно сложно, поскольку жанровая семантика сказки, а главное – лежащее в ее основе устойчивое представление о неизменных законах нравственности как о мере человеческих ценностей вступает в явное противоречие с очень сложным порою социально-философским содержанием современных художественных произведений, которые ориентируются на сказочную форму. Об этом пишет Е. М. Неелов, рассматривая проблему морального выбора героя. По мнению ученого, с которым мы склонны согласиться, решение этой проблемы серьезно модернизирует всю художественную систему современных произведений, отодвигая их тем самым от сказочной первоосновы [3, с. 94].

Изучая влияние поэтики народной сказки на авторские художественные произведения, большинство исследователей имеют в виду лишь поэтику волшебной сказки, игнорируя остальные ее жанровые разновидности. Это смазывает общую картину развития авторской литературной сказки. Более того, современная литературная сказка ориентируется не только на народную праоснову. Игнорирование этого момента закрывает перед литературной сказкой возможности жанрового саморазвития, а перед исследователем – проникновение в самую суть нового оригинального жанра.

Отсутствие четкости в определении литературной сказки связано с широтой толкования самого понятия «сказка». Литературная сказка занимает, таким образом, следующее место в иерархии сказочных жанров: фольклорная сказка – лубок – повесть-сказка – сказочно-фантастическая повесть – фэнтези – «массовая литература» – неомифологическая проза – приключенческая литература [4, с. 16]. В результате авторских манипуляций сказка литературная (как ее пытаются представить) нередко превращается из высокого жанра в «чтиво» и начинает функционировать

как продукт обыкновенного потребления. Не случайно очень часто в современной литературе пошлость и бесталанность эксплуатируют именно волшеббно-сказочную жанровую схему.

-
1. *Нечаев А. Н.* О тождестве литературы и фольклора // *Вопр. народно-поэтич. тв-ва: Пробл. соотношения фольклора и действительности.* М., 1960.
 2. *Воскобойников В., Звонарева Л.* Вчера и сегодня русской литературной сказки // *Книжное обозрение.* 1999. № 13.
 3. *Неелов Е. М.* Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Л., 1986.
 4. *Л. В. Овчинникова.* Литературная сказка XX века: Мир – герой – автор. Южно-Сахалинск, 2000.

Я. Эрикссон
г. Гетеборг (Швеция)

«Кто-то посетил мою душу...»: духовный путь Ф. М. Достоевского*

Если Н. А. Бердяев в 20-е годы прошлого столетия мог сказать, что Достоевский нам ближе, чем когда-либо, то это тем более актуально в наше время. На западе Достоевский является самым востребованным писателем-классиком. Он – мастер вечных вопросов. И поскольку история не стоит на месте, как не стоят на месте литературоведческие исследования, перед нами постоянно раскрываются новые грани его творчества, его духовного опыта.

Сам я могу свидетельствовать, что никто из теологов, не говоря о писателях вообще, не имел такого огромного влияния на мое христианское мышление, как Федор Михайлович Достоевский. Я разделяю мнение Бердяева, что «Достоевский был глубоко христианский писатель» [1, с. 213] и что «он хотел бы, чтобы всякая вера была закалена в горниле сомнений» [Там же, с. 142].

Один их крупнейших западных исследователей-славистов, автор пятитомного капитального труда о жизни и творчестве Ф. М. Достоевского (1976–2002), американский профессор сравнительного литерату-

* Статья переведена Дж. Л. Лундблад и А. В. Подчиновым.

© Эрикссон Я., 2009

роведения при университетах Принстон и Стэнфорд, Джозеф Франк, убедительно доказал, что **основная позиция Достоевского – христианская.**

Достоевский присутствует в своих романах, как немногие из писателей. У него был дар, позволивший ему выразить себя через свое творчество. «Все герои Достоевского – он сам, различная сторона его собственного духа» [Там же, с. 56], – считал Бердяев. Переломные, критические моменты в жизни имеют значительные последствия. В романе «Идиот» есть такой эпизод: князь Лев Николаевич Мышкин рассказывает дочерям генерала Епанчина о человеке, приговоренном к смертной казни. В течение пяти минут на эшафоте человек взглянул на свою жизнь другими глазами так, как он до этого никогда на нее не смотрел и больше, скорее всего, не будет смотреть.

Достоевский пережил это сам. После инсценировки смертной казни на Семеновском плацу Достоевский написал письмо своему брату Михаилу. Письмо само по себе трогательно. И в то же время оно является одним из важнейших документов для понимания моральных и духовных последствий этого трагического происшествия: «Как оглянуться на прошедшее да подумаю, сколько даром потрачено времени, сколько его пропало в заблуждениях, в ошибках, в праздности, в неуменье жить; как не дорожил я им, сколько раз я грешил против сердца моего и духа, – так кровью обливается сердце мое. Жизнь – дар, жизнь – счастье, каждая минута могла быть веком счастья. <...> Теперь, переменяя жизнь, перерождаюсь в новую форму. Брат! Клянусь тебе, что я не потеряю надежду и сохраню дух мой и сердце в чистоте. Я перерожусь к лучшему. Вот вся надежда моя, все утешение мое» [2, т. 28, кн. 1, с. 164].

Есть много примеров, указывающих на то, что Достоевский 1840-х годов сильно отличается от своего пост-сибирского *альтер-эго*.

22 декабря 1849 года Достоевский встретился с глазу на глаз со смертью. С этого момента его секулярный взгляд на жизнь коренным образом переменяется. Он начинает мучиться теми «проклятыми вопросами», которые во все времена волновали человечество. Вопросами, ответы на которые – если они вообще есть – можно найти только с помощью религиозной веры. Романы Достоевского и посвящены разрешению этого дуализма, противоречия, поискам примирения между секулярным и религиозным, христианским пониманием жизни.

По поводу плана нового большого романа Достоевский пишет Майкову: «Главный вопрос, который проведется во всех частях, – тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь, – су-

ществование Божие» [2, т. 29, кн. 1, с. 117]. По мнению Достоевского, каждый человек живет неким отношением к Богу. Либо положительным, либо отрицательным.

В 1840-е годы в Санкт-Петербурге Достоевский находился под влиянием социалистических и утопических идей. Белинский, который признал первое произведение Достоевского «Бедные люди» и тем самым способствовал литературному успеху молодого писателя, тоже оказал влияние на характер христианской веры Достоевского. Хотя Достоевский и не дошел до отрицания существования Божьего, но некоторое время был близок к атеизму.

В своих письмах он с осторожностью намекает на эти взгляды. После каторги в Омске он пишет своему брату, в этот раз из Семипалатинска: «А душу, сердце, ум – что выросло, что созрело, что завяло, что выбросилось вон, вместе с плевелами, того не передашь и не расскажешь на клочке бумаги. <...> Вообще каторга много вывела из меня и много привила ко мне. <...> Впрочем, сделай одолжение и не подозревай, что я такой же меланхолик и такой же мнительный, как был в Петербурге в последние годы. Все совершенно прошло, как рукой сняло. Впрочем, все от Бога и у Бога» [2, т. 28, кн. 1, с. 180].

Страсть Достоевского – человек и жизнь. В человеке сокрыта тайна бытия. Не жалея себя, русский писатель старается разгадать эту тайну. Стремление это очевидно с самой его молодости. Будучи восемнадцатилетним юношей, он пишет брату Михаилу: «...учиться, “что значит человек и жизнь”, – в этом довольно успеваю я. <...> Я в себе уверен. Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо я хочу быть человеком» [Там же, с. 63].

Для интеллектуалов Запада Достоевский – опасный писатель. Хотя его гениальность общепризнанна, но остается, как сказал бы Кьеркегор, страх объять его со всеми его безднами. Например, когда весной 2008 года была сделана прекрасная инсценировка «Преступления и наказания» в главном театре Малмё, то эпилог был исключен именно по этой причине. Шведским зрителям не было показано, как у Раскольникова «вместо диалектики наступила жизнь, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое» [2, т. 6, с. 422]. Та же мысль о необходимости верить прослеживается и в романе «Братья Карамазовы». Госпожа Хохлакова говорит Зосиме о своих сомнениях и жалуется: «Чем, чем возвратить веру? <...> Чем же доказать, чем убедиться?» «Но доказать тут нельзя ничего, убедиться же возможно» [2, т. 14, с. 52], – отвечает старец.

Иван Карамазов не хочет убеждаться, но сознает дилемму. «...Где же мне про Бога понять, – говорит он своему верующему брату Алеше. – Я смиренно сознаюсь, что у меня нет никаких способностей разрешать такие вопросы, у меня ум эвклидовский, земной, а потому где нам решать о том, что не от мира сего» [Там же, с. 214]. Алеша понимает, что происходит с Иваном: «Муки гордого решения, глубокая совесть! Бог, которому он не верил, и правда его одолевали сердце, все еще не хотевшее подчиниться» [Там же, с. 89].

Для Достоевского «сердце имеет причины, о которых разум не знает». Экзистенциализм Достоевского и заключается именно в отношении сердца и ума. Все дело – в парадоксальной близости между ними. В образе мыслей Дмитрия Карамазова это находит самое яркое выражение. В своем унижении он вдруг начинает петь хвалебную песнь во имя Бога: «...пусть я иду в то же самое время вслед за чертом, но я все-таки и твой сын, господи, и люблю тебя, и ощущаю радость, без которой нельзя миру стоять и быть» [Там же, с. 99]. В нем живет «насекомое». Но то же насекомое есть и в Алеше, в этом «раннем человеколюбце», и в «крови... бури родит. <...> Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут. Еще страшнее, – считает Митя, – кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны» [Там же, с. 100].

После почти десяти лет фактического заключения Достоевский начинает меньше внимания обращать на внешние обстоятельства. Шведский критик Стуре Линер в своей книге «Одиночество и единение» пишет о постсибирском периоде творчества писателя: «Идеологические и социальные мотивы менее всего интересуют Достоевского, вместо них акцент делается на внутреннюю, духовную жизнь человека, который инстинктивно возвращается к жизни после того, как был уязвлен обстоятельствами. Умение победить собственную ненависть и заменить ее любовью все больше становилось основным в его творчестве» [3, с. 94–95].

1. Бердяев Н. А. О русских классиках. М., 1993.

2. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990.

3. Linnér S. Ensamhet och gemenskar. Stockholm, 1995.

Раздел 4

Жанровое сознание и его модификации в поэзии XX – начала XXI века

Т. И. Акимова
г. Саранск

Проблема жанровых номинаций в драматургии Серебряного века

Проблема жанровых номинаций в литературе Серебряного века тесно соприкасается с новой ролью автора-творца художественного произведения, провозглашенной писателями-модернистами*. Эта роль заключалась в раскрытии при создании новаторского произведения авторского творческого начала посредством моделирования различных культурных традиций**. Особенно отчетливо момент соотношения творческого акта с прошедшими эпохами был значим для деятелей «Мира искусства». В их среде и рождалось новое понимание театра и театральности. Русский театр, будучи на протяжении двух веков искусством по преимуществу консервативным, после отмены монополии на императорские театры привлек внимание драматургов, предоставляя возможность для реализации на сцене любых жанров. Безусловно, процесс называния различных литературных явлений укладывался в общую ситуацию неомифологизма,

* Одним из первых обратил внимание на личностное начало в искусстве Н. Минский, заявивший, что художественная истина «всегда несет яркую печать личности творца» [1].

** Члены «Мира искусства» утверждали, что искусство – прежде всего выражение личности художника. В одном из первых номеров журнала С. Дягилев писал: «Произведение искусства важно не само по себе, а лишь как выражение личности творца». Полагая, что современная цивилизация антагонистична культуре, «мирискусники» искали идеал в искусстве прошлого [2].

© Акимова Т. И., 2009

с наибольшей наглядностью проявившуюся в начале XX века. Следует выделить несколько ведущих тенденций, отражающих процесс жанрового определения автором своего художественного произведения.

Во-первых, важно было на фоне тотально изменяющейся литературной ситуации конца XIX – начала XX веков провозгласить приверженность классической традиции, в качестве которой выступала в европейском мире, начиная с XVII–XVIII веков, Античность. Эта тенденция начала складываться еще во второй половине XIX века в круге поэтов «чистого искусства» (А. Майков), а затем отчетливо заявила о себе в творчестве И. Анненского. На сюжет античного мифа о Протесилае и Лаодамии создавали драматические произведения В. Брюсов и Ф. Сологуб. В 1910-х годах античный миф был востребован Вяч. Ивановым для иллюстрации своих теоретических постулатов в драматургической практике (трагедии «Прометей» (1911) и «Тантал» (1915)). В 1920-е годы к сюжетам Античности обращается М. Цветаева, создавая трилогию о Тезее, воплощенную в действительности в виде двух драм – «Ариадна» и «Федра». В ее случае Античность давала возможность усилить мотивы Судьбы и Рока, значимые для древнегреческих трагиков. Жанр трагедии при этом оставался по-прежнему вершинным для драматургов Серебряного века, тем образцом, соотношением с которым определяло меру поэтического таланта. Не случайно Н. Гумилев, поэт наиболее чуткий к художественной форме как знаку мастерства, обращается в 1918 году к написанию трагедии «Отравленная туника».

Во-вторых, значительное место в искусстве Серебряного века занимала идея возрождения «устаревших» жанров, в качестве которых предстали в начале XX века жанры эпохи Средневековья. Этому способствовали процессы религиозного самопознания, происходящие в культуре Серебряного века. К написанию мистерий обращаются Ф. Сологуб, младосимволисты (А. Белый). Привлекает поэтов и древневосточная литература, однако поэтические жанры входят некими вкраплениями в основной текст пьесы, как, например, у Н. Гумилева в арабской сказке «Дитя Аллаха». «Воскресение» средневековых жанров предполагалось представить в Старинном театре Н. Евреинова.

В-третьих, в процессе жанровых номинаций важное место отводилось реализации принципа синтеза искусств. Основой для него явился жанр драмы, который позволял проявляться либо лирической, либо эпической доминанте, в зависимости от эстетических задач автора. Так, актуализируется драматическая поэма (А. Блок «Роза и Крест»), Н. Гумилев («Гондла»), являя синтез драмы и лирики, драматическая сказка (Н. Гуми-

лев «Дерево превращений»), подчеркивая уклон в эпос. Эта тенденция могла переплетаться с первой, в результате чего появилась «вакхическая драма» И. Анненского «Фамира-Кифарэд».

Таким образом, проблема жанровой номинации, ставшая наиболее актуальной в Серебряном веке, разрешалась писателями разными путями: указанием на связь с традицией, для того чтобы ярче подчеркнуть отхождение от нее; возрождением забытых жанров, с целью представить свое авторское переосмысление художественных форм прошлого; путем синтеза смежных элементов в искусстве для решения задачи модернизации существующих жанров, прежде всего, жанра драмы.

1. *Мицз* З. Г. Статья Н. Минского «Старинный спор» и ее место в становлении русского символизма // Биография и творчество в русской культуре XX века: Блоковский сб. Тарту, 1989. Вып. IX.

2. URL: http://www.silverage.ru/obed/mir_iskus.html

А. А. Белобородова

г. Омск

Специфика дебютной книги в лирике Серебряного века

В поэзии Серебряного века типологию жанров сменила типология циклических образований. Главным отличием подобной формы, которую некоторые исследователи называют метажанром, от жанровых структур является отсутствие единства материала, вследствие чего становится принципиально важной специфика проявлений авторской индивидуальности. Именно эта специфика во многом определяет единство целого. Целью художественного единства, по мнению исследователя Т. А. Пахаревой, становится уже не «характерное для XVIII века высказывание в канонической жанровой форме, не свойственное XIX веку мгновенное изъяснение чувства, а возможно более полное запечатление своей личности во всех ее проявлениях» [1]. Распространение циклических форм в лирике начала века становится знаком преобладания личностного канона, дающего творческой индивидуальности право быть психологически и структурно организующим началом формально-содержательной целостности цикла и книги стихов.

В своих высказываниях о циклических единствах авторы осмыслили соотношение структуры и текста книги. В критике утвердилось представление о содержательности формы, структуры, без которой книга не может существовать как целостность. Однако подобные высказывания характерны, как правило, для зрелых поэтов, осознавших себя в литературе, определивших в ней свое место и ретроспективно осмысляющих собственный творческий путь. Размышляя о стихах и книгах, поэт выстраивает свой путь с позиции сегодняшнего дня, подчеркивая то, что ему кажется важным и плодотворным: мысли, образы, мотивные сцепления, стилистические и иные находки, ставшие впоследствии чертами индивидуального стиля. В связи с этим возникает проблема: как соотносить эту ретроспективную модель своего пути с общей историко-биографической картиной, выстраиваемой исследователями? В этом плане очень интересна дебютная книга, изучение ее роли и места в творчестве определенного автора и целого направления.

Значимым аспектом проблемы является книготворческая рефлексия автора, сопутствующая созданию дебютной книги. В каждом конкретном случае первая опубликованная книга становится поводом для размышлений. Для литературного дебюта рубежа веков важна не только авторская оценка работы, важен сам факт осознания роли книги как этапа жизни и творчества. По сравнению с XIX веком напряженность авторской рефлексии возрастает. Можно сказать, что история лирической книги на протяжении XIX–XX веков отражает постепенный процесс становления, изменения, проявляющийся, в том числе, и в нарастании авторефлексии. В целом лирическая книга XX века – свидетельство эстетической, культурной позиции автора, она не только репрезентативна по отношению к направлению, литературной школе, но и является актом самоопределения и осознания автором своего пути в искусстве. Рефлексия эксплицирована в самом тексте книги, в ее структуре. Можно сказать, что категория авторефлексии сопутствует лирической книге и поэзии рубежа веков в целом. Она может выражаться в разных формах и проявляется как в сильной, так и в слабой книге. Авторефлексия проявляется в подходе автора к отбору текстов, в архитектонике, рамочной композиции. Элементы авторефлексии содержат заглавие книги, посвящение, вступительные и программные тексты, адресованное читателям прозаическое вступление, как в ранних книгах символистов, и сопутствующие тексты – авторские оценки, выраженные в письмах и заметках, критике и автобиографической прозе.

Показательна в этом плане динамика названий книжных единств, прослеживаемая на протяжении становления модернизма. Во второй по-

ловине XIX века в русской литературе складывается традиция создания книжных единств, имеющих сложные метафорические заглавия. Традицию Е. Баратынского продолжают Н. Некрасов, А. Фет, Я. Полонский... Однако наряду с ними существует множество сборников, озаглавленных по жанровому или родовому принципу: «Стихи», «Стихотворения», «Сборник стихотворений». О смене типов заглавий книжных единств XIX века современный исследователь О. В. Мирошникова говорит, что в дебютной книге часто «опознавательным знаком поэтической индивидуальности – при отсутствии имени в литературе – выступали метафоры» [2, с.123], тогда как в следующих сборниках функцию представления личности выполняли ставшие известными имена авторов. Писатели, предвещающие и открывающие на рубеже веков новое направление в литературе, поступают противоположным образом – дебютная книга публикуется в подавляющем большинстве случаев под родовым названием:

1883 – первый сборник Н. М. Минского «Стихотворения».

1887 – первый сборник К. М. Фофанова «Стихотворения».

1888 – первая книга Д. Мережковского «Стихотворения. (1883–1887)», продолжают ряд книга 1896 года «Новые стихотворения. 1891–1895» и изданная в 1911 году итоговая поэтическая книга избранного «Собрание стихов. 1883–1910», куда автор отобрал тексты, которым «придавал значение».

1890 – первая книга К. Бальмонта «Сборник стихотворений».

1896 – Ф. Сологуб «Стихи. Книга Первая».

1904 – первая книга З. Гиппиус «Собрание стихов. 1889–1893»; традиционно и название следующей книги 1910 года – «Собрание стихов. Кн. 2. 1903–1909».

1908 – первая книга Ю. Н. Верховского «Разные стихотворения».

1910 – первый сборник В. Нарбута «Стихи».

1910 – первая книга М. Волошина «Стихотворения. 1900–1910».

1914 – издание единственной книги Вс. Князева «Стихи. Посмертное издание», сделанное его отцом Г. М. Князевым, опубликовавшим все сохранившиеся произведения сына. Для осмысления и характеристики поэтической книги очень важна как авторская, так и читательская рецепция. При этом книги, составленные не самим автором, всегда осознаются как в чем-то неполноценные и нуждающиеся в комментариях, часто имеющих извинительно-оправдательный оттенок. Обычно в подобных комментариях отмечаются причины постороннего вмешательства, указывается, например, что «установление соответствия опубликованного текста окончательной авторской воле – задача сложная по отношению

к большей части лирического наследия» [3, с. 560]. Или утверждается, что «состав и основные принципы... как можно предположить с достаточной степенью вероятности, отразили волю автора» [Там же, с. 562]. Либо указывается, что «после смерти... осталась рукопись готовой книги» [4, с. 670] и др. Само понятие лирической книги включает обязательное авторское участие, проявление его воли в составе и расположении текстов. Нарушение этого принципа воспринимается как деструкция, ставящая под сомнение целостность художественного текста. В середине 1910-х годов родовое название дебютной книги выглядит несколько архаично. Отклонение от общей тенденции вызвано тем, что для составителя книги – отца поэта – был важен биографический контекст, а литературная традиция отодвинулась на второй план.

В нашем списке преобладают поэты-предсимволисты и старшие символисты. Создается определенная традиция именования лирических книг, в рамках которой репрезентируется прежде всего имя нового автора. Эта традиция активно существует вплоть до начала 1900-х годов, и под ее влияние уже в 1910-е годы попадают В. Нарбут, М. Волошин.

Постепенно типология заглавий усложняется. Акцентируется авторская индивидуальность, та ее черта, которую автор считает главной. Связь между названием и содержанием книги становится усложненной, опосредованной. В заглавиях книг прослеживается движение от родового названия к жанровому, и далее – к названиям, характеризующим поэтику (стиль, манеру, направление, самооценку), и к усложненным, требующим расшифровки и допускающим различные интерпретации метафорическим заглавиям.

Любопытным образом соединяет два типа заглавия вторая книга Д. Мережковского. Хотя, с нашей точки зрения, именно ее правомерно считать дебютом автора в качестве поэта-символиста, так как первая книга, уже упомянутая нами, «Стихотворения (1883–1887)», вышла в 1888 году и продолжала традиции народнической поэзии. Позднее Мережковский создает новаторскую поэтику, которую и представляет сборник 1892 года «Символы. Песни и поэмы». Название данной книги двучастно и соединяет разные принципы: характеристику стилевой манеры и принципов художественного миромоделирования, с одной стороны, и жанра, с другой. Сходным образом, правда, значительно позднее, названы дебютные сборники Виктора Гофмана «Книга вступлений. Лирика. 1902–1904», в котором подчеркнута семантика дебюта, начала, требующего продолжения (1904), и Ю. Балтрушайтиса: «Земные ступени. Элегии, песни, поэмы» (1911). Заглавие последней книги соединяет жанро-

вый и метафорический принципы. В нем также акцентирован момент движения, пути, незавершенности, присутствующий в той или иной форме в каждой дебютной книге, характеризующий ее как специфическое метажанровое единство.

Особое место, единственное в своем роде в отслезенном нами материале, занимает заглавие дебютной книги В. Брюсова «Шедевры» (1895). В эпатирующем заглавии представлен именно момент рефлексирования, самооценка писателя.

Жанровые заглавия дебютных книг появляются почти одновременно с родовыми, но используются намного реже. В 1897 году публикуется первая книга В. Гиппиуса «Песни». Уже в 1900 году выходит единственная книга И. Коневского «Мечты и думы», в 1904 году – первая книга И. Анненского «Тихие песни», в заглавиях которых ощутим переход, движение от жанрового принципа к метафорическому.

Преобладающим типом названия в книготворчестве начала века становится усложненное метафорическое заглавие. Его принципиальная многозначность соответствует желанию авторов-модернистов углубить текст, воплотить в нем определенную модель мира, характеризующуюся законченностью и целостностью. Разновидностью метафорического заглавия становится явная или скрытая цитата. Причем в этом случае снимается необходимость эпиграфа, так как необходимый автору контекст задается изначально. Примером цитатного заглавия является название дебютной и единственной книги Ал. Добролюбова «*Natura naturans. Natura naturata*» («Природа порождающая. Природа порожденная» – цитата из Б. Спинозы). Тексты, составившие сборник, ставили в тупик читателя: на месте эпиграфов стояли названия картин, музыкальные термины, указывающие, как нужно «исполнять» произведение. В заглавии книги акцентирован момент перерождения, сотворения, выхода за пределы обыденности, возможность синтеза в искусстве. Скрытой цитатой можно считать название книги О. Мандельштама «Камень» (1913). Тютчевские зачины, мотивные переключки и перифразы, ссылки на «камень» Тютчева в «Утре акмеизма» и обращение к поэту в стихах 1930-х годов – все это позволяет исследователям убедительно выстраивать тютчевский контекст «Камня» и соответственно интерпретировать название книги [5, с. 14–15]. Цитатно также заглавие книги М. Зенкевича «Дикая порфира» (1912). Выбранные в качестве заглавия слова Е. Баратынского (из стихотворения «Последняя смерть») проясняли пафос «первобытных» стихов М. Зенкевича, с их пророчествами грядущей космической катастрофы, возвращением к первоначальному хаосу.

Метафорические заглавия в начале века становятся наиболее характерными для дебютных книг младших символистов и авторов постсимволизма. Интерпретация каждого заглавия – отдельная работа, частью сделанная, частью ждущая своих исследователей.

1903 – Вяч. Иванов «Кормчие звезды».

1904 – А. Белый «Золото в лазури»; А. Блок «Стихи о Прекрасной Даме».

1905 – Н. Гумилев «Путь конквистадоров».

1907 – С. Соловьев «Цветы и ладан»; М. Кузмин «Сети»; С. Городецкий «Ярь».

1909 – В. Пяст «Ограда»; Б. Садовский «Позднее утро».

1910 – М. Цветаева «Вечерний альбом».

1911 – Эллис «Stigmata».

1912 – А. Ахматова «Вечер», Г. Иванов «Отплытие на остров Цитеру».

1913 – Вас. Комаровский «Первая пристань»; Б. Пастернак «Близнец в тучах».

Дебютная книга как самостоятельное явление наглядно воплощает основные тенденции, существующие в литературе своего времени, причем в массе своей не передовые, а устоявшиеся, традиционные. Оригинальными в названиях дебютных книг становятся авторы, склонные к теоретическому осмыслению литературного процесса, улавливающие грядущие тенденции и не боящиеся воплощать их, удивляя и эпатуруя публику. В большинстве дебютных сборников воплощаются особенности дарования поэта, созданные книжные единства зачастую переосмысляются, авторы и исследователи видят в них отправную точку, начало пути и становления художника. Однако некоторые книги воплощают авторскую индивидуальность недостаточно. Уделом их чаще всего становится забвение или замена при ретроспективном выстраивании собственной биографии более удачным сборником. В любом случае книжному дебюту в литературе рубежа XIX–XX веков сопутствуют напряженная авторефлексия и активные поиски самоопределения, стиля, направления.

1. *Пахарева Т. А.* Поэтический мотив как средство формирования целостности художественной системы А. Ахматовой : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1992.

2. *Мирошникова О. В.* Анализ лирического цикла и книги стихов : учеб. пособие. Омск, 2001.

3. *Анненский И.* Стихотворения и трагедии / вступ. ст. А. В. Федорова. Л., 1990.

4. *Гумилев Н. С.* Стихотворения и поэмы / вступ. ст. А. И. Павловского. СПб., 2000.

5. *Мандельштам О. Э.* «Сохрани мою речь...»: Лирика разных лет: Избр. проза / сост. Б. Мягков, вступ. ст. Л. Озерова. М., 1994.

Жанровый репертуар поэзии Урала 1920-х годов*

После окончания Гражданской войны на Урале наметился общественно-политический подъем. Стала развиваться *политическая* лирика, в которой царили оптимистические настроения, выражались вера в Россию, надежда на ее мировую победу, знаменующую победу всемирной революции: «Лети же, клич наш боевой, / От края и до края: / Обольшевит шар земной / Россия трудовая» [1, т. 2, с. 66].

Распространился жанр *утопий*. Утопические контуры будущего возникали в стихах многих поэтов 1920-х годов. Так, например, стихотворение А. Потапова «В грядущее» проектирует будущую счастливую жизнь «свободных» людей – «новых богов»: «Мы из стали, железа гранитные замки, / Мы дворцы возведем королей, / Будут снова фонтаны, аллеи и парки / В том неведомом царстве людей!» [2]. Еще ранее, в 1920-м году, стихотворение Е. Обрех «В счастливую страну» развернуло пространственную экспликацию утопического социального рая: счастливая страна безоблачного счастья, где нет тревог, невзгод и болезней, где все живут в любви и согласии и мирно трудятся, растят детей, расположена в отдалении, куда ведет «тяжелый, каменистый путь» – дорога, полная опасностей и смертей: «И все вперед, через бойцов убитых / Идут толпы трудящихся по ней, / Толпы измученных, усталых и забитых. / Вперед, в тот край, где ржавых нет цепей!» [1, т. 2, с. 82].

Оптимальным средством сюжетного воплощения утверждающегося комплекса идей и представлений стал мотив пути – движение коллективных масс к заветной цели через цепь препятствий (В. Соло «Наш путь»), а жанровой формой – *марш*: «Левой, правой! Левой, правой! / Весел, звонок дробный шаг» [Там же, с. 23].

Желание сориентировать стихи на марш как способ организации движения по революционному пути проявлялось уже в названиях про-

* Исследование выполнено в русле интеграционного проекта УРО–СО РАН «Эволюция жанров в русской литературе XVII–XX вв. и региональные традиции Урала и Сибири».

© Васильев И. Е., 2009

изведений: И. Петухов «Марш революции», Г. Вольный «Марш-Динам», Градобоев «Марш спортсмена».

Произведения, получившие атрибуцию *песня*, также должны были служить общим интересам. Это поэзия подбадривания, нужная для поддержания боевого духа, оптимистического видения происходящего, повышения результативности революционной и социально-производственной деятельности, направленной на создание нового общественного строя.

Совместная жизнь, коллективное участие в общественных процессах стимулировали коммуникацию. Отсюда распространение *апеллятивных жанров*: *лозунгов, призывов, инвектив, похвал и славословий, обращений и воззваний, посланий* и т. п.

Апеллятивным жанрам в большинстве случаев свойственны *императивность, приказной стиль*, что отражается в названиях произведений: «На борьбу!», «За труд!», «На заводы!», «На фронт труда!», «Сейте!». Широко распространены *послания-обращения* к представителям различных социальных слоев, субъектам исторического процесса с вопрошанием либо побуждением к действию (борьбе, труду, единению): «Брат, рабочий, / Брат, крестьянин, / За Советы стой горой. / Помни – ты теперь хозяин над землей!» [1, т. 1, с. 215].

Чаще всего послания принимали форму *воззвания* – развернутого обращения к тем или иным лицам (чаще – группам): В. Попов «Коммунарам», И. Смородинов «Работницам всего мира», В. Буйницкий «Восставшему», В. Кленов «Идущим». Нередки *послания-приветствия* (Г. Амурский «Привет революционной молодежи»), *обращения* старшего поколения к молодым (Л. Гребнева «Уральской молодежи»). Порой в форму послания облекались *раздумья* о поэте и поэзии (Г. Амурский «Предугадать грядущее свершенье», С. Васильев «Уральским поэтам», Вен. Горн «Лирическому поэту»).

Смысл и пафос многих стихов определялись прикрепленностью к какой-либо политической дате, революционному празднику, очередной правительственной кампании. Поэзия в этих условиях оказалась интегрированной в социально-политические процессы большевистской модернизации общества, ангажированной, стала служить *агитационно-пропагандистским* целям.

Соответственно направленности общественно-политического события стихи носили либо утвердительный, либо отрицающий характер. Стихи, посвященные Октябрьской революции 1917 года, революционным датам, Первому мая, исполнены *одического* пафоса прославления и

ликования. Стихи же, низвергающие и разоблачающие недостатки, образовывали зоны *сатирической* поэзии. Сгущение обвинений в адрес отрицательных явлений, гневная отповедь врагам влекли за собой появление такого жанра, как *инвектива*. Содержанием его становились обвинения и угрозы политическим противникам (Здесьний «Колчаковским палачам»), выговоры нежелательным «социальным элементам» (Доля «Дезертиры труда»), обличение верующих и религии в целом (К. Кукин «К ликующим»), Ржанников «Похоронный марш»).

Обращение к быту и фактам повседневной жизни свидетельствовало о постепенной перестройке общего хода развития поэзии, перегруппировке ценностных устремлений и интересов: многообразные жанры *патетической* лирики в середине 1920-х годов оттесняются или, по крайней мере, дополняются жанрами *описательной* и *рефлексивной* лирики. Этому способствует наступившая эпоха нэпа, требующая внимания к конкретным сторонам человеческой жизни. Мировоззренческие реалии того времени формировались стремлением к реконструкции окружающей действительности, суть культурного процесса связывалась с объяснением, направленным на поиск однозначно трактуемой истины. Отсюда поиск «простых» слов, которые представлялись наиболее адекватными для передачи важнейшей информации о жизни.

«Простое» слово плохо уживалось с патетикой и абстракциями революционной оды. «Простое» слово говорило о внятных вещах, стремилось поведать о человеке со своей биографией и характером. Оно опиралось на систему *номинативных* жанров, в частности, на жанр *портрета*.

Первоначально (сразу после революции 1917 года) портретное изображение было весьма приблизительным, в нем царили суммарные, обобщенные признаки. Черты индивидуальности проступали слабо и спорадически. В человеке ценились свойства, роднящие его с коллективом, группой, социумом, поэтому герой не нуждался в собственной индивидуализации, отрекался от личного и готов был заменить свое собственное имя безликим обозначением «рабочий», «коммунар» и т. п. Отказ от деталей облика приводил к укрупнению изображения.

Параллельно вызревали и другие процессы. Так, например, в 1923 году появилось стихотворение И. Келлера «Рабфаковец», в котором уже явственно проступали черты личной биографии героя, чувствовалось стремление к детализации. В стихотворении нарисован живой запоминающийся портрет человека без малейшего намерения гиперболизировать черты его внешнего облика: «В полушубке, английской кепке, / Не

сдержать ей разбег кудрей, / Загорелый, сухой и крепкий, / Обожженный дыханьем дней». Автору важно боевое прошлое героя, и оно предстает в многообразии своих проявлений: «Был: в степях, на Дону, Кубани, / Партизан, военрук, комбат...» [3].

Часто характерология опирается на профессиональные приметы и особенности человека. Так возникают портреты рабочего (В. Роман «Рабочий»), кузнеца (С. Алтаев «Кузнец», Н. Бутров «В кузнице», Дм. Попов «Кузнец»), пахаря (Крестьянин «Пахарь»), столяра (А. Макаров «Веселый столяр»), телеграфистки (П. Лютиков «Телеграфистка»), пилота (И. Свободный «Песня пилота»), солдата (И. Жемчугов «Красный воин»).

Среди стихотворных портретов встречаются групповые – зарисовки социальных типов, портреты отдельных общественных групп, слоев населения: женщин, получивших свободу (Т. Лесникова «Новая женщина»), беспризорников (О. Черняева «Ничьи», И. Шламов «Дети улицы»), рабочих корреспондентов (Д. Субботин «Раньше были хулиганы...»).

Существовал в 1920-е годы и *сатирический* портрет, развенчивающий персонажа, как в стихотворении А. Лобанова «Раскаяние Колчака». Зато портретам большевистских политических деятелей – Л. Троцкого (Н. Комаров «Троцкий») и особенно В. И. Ленина (А. Климов «Кто?», Вен. Горн «В. И. Ленину») был свойствен пафос *возвеличивания*.

Рядом с портретом жила поэзия *описательная*, воспроизводящая картины окружающей жизни, интерьер, пейзаж. В *лирике природы* описательное начало, как правило, дополняется мыслями и чувствами созерцающего пейзаж человека (А. Альпин «Осень»), нередко наблюдается антропоморфизация явлений окружающей природы, порой перерастающая в символично-аллегорическое обобщение: «Краснея, раздевалась роща. / Снег долго ждал, / И вот – красивее и проще / Ее нагую увидел – / И в миг, порывный и могучий, / Он в вихре страсти охмелел, / А днем в усталости тягучей / В объятьях рощи забелел» (А. Альпин «Первый снег») [1, т. 1, с. 97].

Довольно широко распространены *ландшафтные миниатюры*, подобные лаконичной, напоминающей акварельную картину *поэтической пейзажной зарисовке* в стихотворении А. Каюрина «Весна»: «Зеленеет лес и поле, / Чище гладь хрустальных вод, / Полон воздух вешней воли, / Голубее неба свод. / На черемухе душистой / Белоснежная фата, / И покрылись дымкой мгlistой / Дали горного хребта» [Там же, с. 102].

Усиление внимания к жизненным обстоятельствам и бытовым подробностям повлекло за собой в ходе развития литературного процесса

«заземление» отдельных жанров. Так, распространенное в начале 1920-х годов *послание* нередко трансформируется в *эпистолярный* жанр. Приемы *эпистолы* сохраняются и в названии (И. Бут «Письмо», Г. Троицкий «Письмо», Н. Лекомцев «Письмо»), и в форме произведений: встречаются принятые в письме приветствия («Здорово, мой отец, / Старик, здорово» [1, т. 2, с. 29]), прощание в конце письма («Часы бьют семь. Гудок поет. / Ну, до свидания!» [1, т. 1, с. 199]).

Распространены в поэзии того времени *зарисовки* нового производственного уклада, быта и повседневности, *жизетейские истории*. Лирика в них уступает место драматургии обстоятельств. К середине 1920-х годов становится востребованным *новеллистический* жанр. В произведениях этого фабулярного типа в основе сюжета лежит некая жизненная история, нередко биография героя или какое-нибудь происшествие либо цепь событий. Такие рассказы чаще всего ретроспективны, в них сообщается о прошлом – военно-историческом, революционном.

Таким образом, уральская поэзия 1920-х годов была довольно разнообразна по своему жанровому составу, хотя преобладали в ней, безусловно, стихи политического и пропагандистского наполнения.

-
1. *Голдин В. Н.* Поэзия периода военного коммунизма, НЭП и первой пятилетки в периодической печати Урала: В 2 кн. Екатеринбург, 2006.
 2. *Потапов А.* В грядущее // Студент-рабочий. Екатеринбург. 1922. № 7.
 3. *Келлер И.* Рабфаковец // Студент-рабочий. Екатеринбург. 1923. № 2.

Д. М. Давыдов
г. Москва

Проблема жанра и жанрообозначения в современных «синтетических» текстах

На протяжении XX века (уходя корнями в век XIX-й и продолжаясь в XXI-ом) как теоретическая проблематика синтеза искусств, так и опыты практического осуществления такого синтеза оставались (и остаются) актуальными для самых различных художественных пространств.

Вместе с тем, богатейшая в своей основе культурная парадигма межвидового синтеза теоретически не вполне проявлена: огромное количес-

тво литературы, посвященной разного рода синтетическим проектам, либо выполняет манифестарные задачи, либо описывает вполне субъективно выделенные иерархии и ряды художественных явлений. Фактически нет не только общепризнанных теорий синтетического искусства, но и сколь-нибудь убедительного общего систематического описания всех феноменов, связанных с данным явлением. Не является исключением и проблема видо- и жанрообразования синтетических текстов.

Полагаем, что подобная ситуация носит не случайный, но закономерный характер, связанный с самой природой синтетических искусств, как они сложились в реальной художественной практике XX века. Мы попытаемся показать причины такого рода ситуации.

Сама природа художественного синтеза неоднозначна. В позднеромантических и модернистских утопиях синтез искусств понимался именно как синтез в философском смысле. Всякий из видов искусств осознавался недостаточным, неполным: архаическая модель единого мифа-ритуала как целостного пра-искусства виделась единственно возможной формой художественной концентрации, осуществления панэстетической идеи.

Одной из центральных концепций такого рода оказывается «произведение искусства будущего» (*Das Kunstwerk der Zukunft*) Рихарда Вагнера. Композитор и мыслитель, рассмотрев потенциал и практику всех наличных видов искусств, как «выражающих артистического человека непосредственно» (танец, музыка, поэзия), так и «творимых человеком из природного материала» (архитектура, скульптура, живопись), пишет, подытоживая свои рассуждения: «Самой же необходимой и сильной потребностью совершенного артистического человека является потребность раскрыть себя во всей полноте своего существа всему обществу, и это он может достичь при необходимом всеобщем понимании только в *драме*» [1, с. 245]. И далее: «Эти цели, цели драмы, являются единственно истинными художественными целями, которые вообще могут быть осуществлены: все, что отклоняется от них, неизбежно обречено исчезнуть в сфере неопределенного, неясного и несвободного. Этим целей, однако, не достичь *отдельному виду искусств*, они достижимы лишь для *всех вместе*, и поэтому всеобщее произведение искусства является таким единственно истинным, свободным, то есть *доступным для всех*» [Там же]. Перед нами принципиальная идея *синтеза всего*, метаискусства, заменяющего вырожденные, дробленные формы.

Позднемодернистская, авангардистская и постмодернистская теория и практика парадоксальным образом предлагают аналитический

подход к синтетическому искусству. На смену тотальному утопическому искусству приходит идея многообразия форм, так сказать, вторичной эстетической эволюции (одной из причин этого могла стать апроприация утопической тотальности единого искусства в художественных проектах тоталитарных режимов середины века). Принципиальным здесь становится синтез частных видов искусств в их конкретных жанровых проявлениях (на более низком уровне, в рамках одного из видов, мы видим усиление межжанровых скрещиваний и мутаций). Перед нами на сей раз процесс не индуктивный, но дедуктивный, не центростремительный, но центробежный.

Синтез искусств в новых условиях порождает не метаискусство, но новый вид искусства, производный, генетически связанный с родительскими искусствами, но не отменяющий их. При этом на заре формирования такого рода искусства существуют две разнонаправленные, но в равной степени характерные тенденции. С одной стороны, публика, в том числе профессиональная, склонна видеть в нарождающемся новом искусстве не феномен, но некое измененное, однако знакомое старое явление, как правило, являющееся одним из родительских видов. Наиболее четко это можно наблюдать на примере рождавшегося на грани веков массового искусства – кинематографа (как известно, его элитаризация – явление более позднее). Принципиальным оказывается то, *как именно* реципиент-современник воспринимает данное произведение, *каков статус* данного произведения в его глазах. Так, В. В. Стасов писал в письме к брату (30 мая 1896 г.): «В какое восхищение меня привела в понедельник движущаяся фотография...» [2, с. 28]. Вместе с тем, постоянно возникает аналогия с театральным искусством, спектаклем, фиксированным на пленке.

Сложение «фотография + театр» дает не механическую сумму, но принципиально, качественно иной продукт. И если для современников кинематограф – массовая поделка, то уже в следующем поколении он становится важнейшим источником художественных инноваций. Именно этот прорыв позволяет опознать в кинематографе его собственную эссенциальность.

С другой стороны, для героического периода формирования кинематографа характерен своего рода «внутренний утопизм»: как прогнозы тотальности именно данного нарождающегося вида искусства (здесь мы встречаемся с отголосками вагнеровской утопичности), так и прогнозы замены данным искусством видов, генетически выступающих родительскими, весьма распространены. Известны разговоры определенной поры

о смерти театра в связи с расцветом кинематографа (аналогичные предсказания делались позже по отношению к самому кинематографу, будто бы заменяемому телевидением).

Эти две тенденции (назовем их условно «ложное опознание» и «увеличенные надежды» соответственно) в общем и целом характерны для первого этапа существования всякого производного синтетического вида. Еще один побочный механизм здесь – косвенное влияние на родительские виды, под воздействием младшего преобразующееся (ср. театральные эксперименты 1920–1930-х, возникновение художественной фотографии и т. д.). Иное дело, в случае кинематографа эти тенденции наиболее явственны, так как, во-первых, это едва ли не единственный на сегодняшний день из «новых» синтетических видов, приобретший самостоятельность в глазах всех слоев реципиентов, во-вторых, его эволюция шла от массового к элитарному, а не наоборот, как в большинстве иных случаев.

Во всяком случае, проблематичность самостоятельного видового статуса для новообразовавшегося синтетического искусства предстает здесь во всей своей очевидности. В тот историко-культурный период, когда такого рода проблематичность оказывается основополагающим свойством данного синтетического искусства, разумно говорить об *эмбриональном* (или, если угодно, становящемся) виде искусства. Внешняя по отношению к нему интерпретационная хаотичность отзывается внутренней, структурной хаотичностью; отсутствие заданных традицией критериев (так как не выработана и сама внутренняя традиция) накладывается на отсутствие идентичных структурообразующих механизмов в родительских искусствах. Энтузиасты и пропагандисты новых видов искусств, как правило, выступают одновременно и как теоретики, и как практики, поэтому всякая концептуальная модель эмбрионального искусства, предлагаемая изнутри его, носит заведомо волюнтаристический, соответствующий художественной программе данного деятеля или определенной группы характер и не может считаться подлинно аналитической, хотя, по умолчанию, мы вынуждены обращаться именно к таким построениям – вынуждены, так как внешняя оценка в этой ситуации, как правило, некомпетентна.

Основания для внутривидового жанрового деления на этапе эмбриональности вида могут быть различными, однако основных принципов систематики два: контекстуальный перенос и функциональное распределение. Это не полностью антиномичные способы, однако их отличие принципиально. В первом случае старому понятию придается новое зна-

чение в новом поле, во втором – структурирование осуществляется исходя из внутренних нужд вида, подчас ситуационно и внеиерархично.

Рассмотреть эти принципы жанрообразования имеет смысл на примере двух эмбриональных синтетических видов, достаточно к сегодняшнему дню развившихся, однако остающихся в зоне художественного эксперимента, не автоматизированных в восприятии так называемой широкой публики. К тому же, эти столь несхожие виды объединяет общее основание: так или иначе, одним из их родительских компонентов является словесное искусство.

Речь идет о визуальной поэзии и сонорной (звуковой, саунд-) поэзии. Сами термины содержат в себе фигуру переноса: принципиально осознаваемый самостоятельным, вид привязывается, однако, в самом наименовании к родительским видам. При этом следует отметить: именно понятие поэзии вынесено в субъектную позицию, визуальное и звуковое же начала – в определение, эпитет. Но это вовсе не означает структурного преимущества именно вербальной составляющей и там, и там, напротив: многие опыты визуальной поэзии вовсе обходятся без вербального компонента в сколь-нибудь привычном понимании, либо используя графемы алфавитов (порой максимально неразличимые) в сугубо орнаментальной функции, либо вовсе без них обходясь. То же можно сказать и о сонорной поэзии: вербальный ряд может выступать и глоссолалическим фоном, и деконструироваться в ряду сэмплов, и вовсе отсутствовать, заменяясь шумовыми (то есть, по определению, невербальными) эффектами. Поэзия, положенная в основание термина, предстает здесь, скорее, как социокультурная функция: статус поэзии (и, шире, вообще словесности) в ряду иных искусств – совершенно особый; это единственный вид искусства, оперирующий естественным языком на метауровне и, в свою очередь, анализируемый на следующем метауровне теми же средствами. Поэзия понимается здесь не как стих, но как синекдоха искусства вообще и одновременно как собственно поэзия. Такого рода терминологическая нечеткость, мерцание смысла есть общее свойство эмбриональной фазы синтетического искусства.

Важно то, что структурная самоидентичность эмбриональных искусств оказывается контекстно заданной. В культурном пространстве эти феномены способны мимикрировать под родительские формы: визуальное стихотворение может публиковаться в поэтической книге или альманахе, а может экспонироваться в художественной галерее. То же наблюдается и в случае сонорной поэзии: саунд-произведение равно успешно может звучать на литературном вечере и на музыкальном концерте. При

этом утрачивается эссенциальная сущность данного вида, который растворяется в предложенном контексте. Именно поэтому особенную роль энтузиасты новых синтетических видов придают автономным проектам, долженствующим очерчивать поле данного вида в его самости, однако и здесь контекстные границы оказываются важнее структурных: картины Эрика Булатова или Ильи Кабакова, явственно имеющие синтетическую природу, включающие значимый вербальный компонент, проходят «по ведомству» изобразительного искусства, равно как многие арт-роковые или электронно-музыкальные проекты, также имеющие важную вербальную составляющую, относятся к музыке. (Параллельный пример – художественный видеоарт, позиционирующий себя независимо от кино.) По сути, перед нами ситуация историко-культурных прецедентов, а не установка на парадигматическое исчерпание «схожих» объектов. Идея институционалистов, упрощенно формулируемая: «все, что названо произведением искусства, есть произведение искусства», предстает здесь в своем частном проявлении: самоопределение внутри эмбриональных форм важнее структурной идентичности, в особенности в инновационно-экспериментальных эмбриональных формах, а не массовых (так, графическую рекламу можно рассматривать как параллельное визуальной поэзии явление в массовом искусстве, но здесь действуют не механизмы волюнтаристического самоопределения, но четкие законы формата).

В соответствии с этим и внутреннее устройство эмбриональных видов оказывается проективным, а не аналитическим. Контекстуальный перенос предполагает весьма приблизительные аналогии в иных видах искусства и предлагает рассматривать их в качестве рабочей терминологии: подчас перед нами в этом случае оказывается, так сказать, структурный экфрасис. Функциональное распределение описывает ту или иную форму исключительно в ее синхроническом, одномоментном состоянии, поэтому память жанра по определению здесь невозможна. Впрочем, оба механизма могли бы привести к формированию внутренней иерархии жанров того или иного эмбрионального вида, однако для этого необходимо пережить саму фазу эмбриональности, поскольку в ее рамках невозможна общепризнанная внутренняя иерархия, отсутствует статусный консенсус среди активистов формируемого вида.

Понятия жанра, стиля, направления, обладающие обширной исторической памятью, не могут сами по себе быть постулированы внутри молодого синтетического вида волей какой-либо группы экспертов или активистов, они требуют долгого естественного формирования. И в гораздо более устоявшихся, старых видах искусств систематика и статусное

соотношение этих понятий спорны и подчас в разных толкованиях даже противоречивы. Что же говорить о пространстве частных культурно-художественных инициатив, о пространстве манифестарного конструирования, которое представляют собой синтетические искусства?

Установки на междисциплинарность, «стирание границ» и самостоятельный статус нового вида противоречат друг другу, однако, надо понимать, они постулируются не единомоментно, но, опять-таки, исходя из частных конкретных задач данного эстетического идеолога; поэтому противоречие обыкновенно не возникает на уровне единичных высказываний, но исподволь разрушает континуальность целого:

Творчество... многих... авторов различных сонорно-поэтических школ мира расширило границы поэзии, освежив ее новыми звучаниями, способными существовать исключительно в аудиальном виде, такими, как вздохи, бормотания, шепот, лепет, храп, хрипение, чихание, чмоканье, свист и т. д. Наряду со звукоподражаниями, звукообразными словами в подобных стихах ведущую роль играли звуки, лишённые смысла и выведенные из семантического единства слов (*Дмитрий Булатов*) [3].

Итак, вот пять относительно современных классов саунд-поэзии: (1) поэмы на придуманном языке, (2) околобессмысленные поэмы; (3) фатические (т. е. интонационные. – *Д. Д.*) поэмы; (4) не-выписанные поэмы и (5) означенные (в данном случае – партитурные. – *Д. Д.*) поэмы. Некоторые из сегодняшних произведений, несмотря на их принадлежность новому времени, с очевидностью укладываются в рамки тех трех классов, которыми я очертил звуковую поэзию прошлого: (1) фольклорные представления; (2) оноματοпоэтические или миметические работы и (3) поэзия бессмыслицы, говорящая на своем собственном языке (*Дик Хиггинс*) [4].

Оба автора видят поэтическое начало в саунд-поэзии основным, музыкальное же – побочным; Хиггинс даже отказывает ей собственно в музыкальности и, параллельно, интермедиальности. Но вот, к примеру, Жан-Ив Боссер говорит о Джоне Кейдже в контексте саунд-поэзии, а Бернар Айдсик систематизирует сонорную поэзию, отталкиваясь вовсе не только и не столько от вербального начала. Он выделяет «поэзию фонетического асематического духа», «тенденцию, характеризующуюся применением самых изощренных технологий», тенденцию, связанную с «семантическим аспектом работы с текстом», «устные публикации» и «категорию, во многом близкую к перформансу» [5].

Дин Сузуки выделяет как основные направления электронику, музыкальный уклон, повторы и минимализм [6], то есть явственно ставит во главу угла звуковой компонент.

Подобное разнообразие построений мы встретим и в случае визуальной поэзии: одни принципиально обращают внимание на графическую поэзию (т. е. с преобладающим вербальным компонентом), другие – на неразрывность синтеза визуального и вербального, третьи – на максимальную широту охвата (пример – квазиконцепция так называемой «смешанной техники» Александра Очеретянского, взявшего свою терминологическую метафору методом контекстуального переноса из арсенала изобразительного искусства и понимающего под «смешанной техникой», по сути дела, всякий межвидовой и/или межжанровый монтаж, а порой и монтаж вообще).

Положение усложняется и общностью поля обоих эмбриональных видов. Большинство энтузиастов этих экспериментальных форм работают и с тем, и с другим, создавая особое межвидовое пространство «второго поколения»: так, саунд-партитуры часто оказываются одновременно визуальными объектами и т. д.

Подводя итог вышесказанному, следует заметить: аморфная структура эмбриональных видов, а равно и деконструкционные творческие стратегии большинства активистов этих новых видов искусства не позволяют говорить в данном случае о четких жанровых структурах и иерархиях, но заставляют видеть определенные тенденции, постоянно, впрочем, корректируемые авторскими проективными интенциями.

1. Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978.

2. Цит. по: Зоркая Н. М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976.

3. Булатов Д. При-говор и по-слушание // Номо sonogous : междунар. антол. саунд-поэзии. Калининград, 2001.

4. Хиггинс Д. Четыре шага к таксономии саунд-поэзии // Там же.

5. См.: Боссер Ж.-И. От звуковой поэзии к музыке // Там же.

6. См. Сузуки Д. Искусство голоса: направления в современной американской текст-саунд композиции // Там же.

Блатной фольклор как источник стихотворных новелл В. Высоцкого

Исследователи неоднократно указывали на блатной (низовой, дворовый, уличный) фольклор как на возможный источник ранних стихотворений Высоцкого [1]. Однако ученые до сих пор не пришли к единому мнению, считать ли отдельные произведения поэта блатными песнями, либо только стилизациями под блатной фольклор, либо совершенно другим жанром. Некоторые исследователи, как, к примеру, М. Воронова, утверждают, что, «в отличие от героев настоящих “блатных” песен, герой Высоцкого не зол, он... пытается поступать даже в некоторой степени гуманно». Л. Абрамова придерживается иной точки зрения, заявляя, что «никакой стилизации нет – это блатные песни... Блатной фольклор тоже не воспекает ни жестокости, ни убийства, он тоже пытается оправдывать этих людей». Профессор В. Новиков, почти отрицая существование блатных песен, считает, что в ранних песнях Высоцкого, называемых блатными, очень мало как блатной музыки, так и фени, и вообще автор «блатными», «языковыми» красками пользуется крайне скупой. Приведем еще несколько точек зрения. К примеру, Н. Шафер блатные песни считает стилизациями, Е. Сергеев – пародиями, С. Свиридов – балладами, другие «вообще никак не определяют их жанровый статус» [2, с. 3]. Подобный разброс мнений свидетельствует, как нам кажется, во-первых, о том, что у исследователей нет четкого представления о блатном фольклоре, во-вторых, указывает на сложную жанровую природу авторской песни, вобравшей в себя черты не только традиционной народной песни, но и песни блатной.

Из всех работ высокоцковедов, усмотревших блатной фольклор в качестве исходного жанра песен Высоцкого, нам хотелось бы выделить две наиболее обстоятельные. Это исследование Т. В. Сафаровой «Жанровое своеобразие песенного творчества Владимира Высоцкого» [2] и статья, а точнее, очерк И. А. Ефимова и К. Клинка «Высоцкий и блатная песня» [3].

В работе Т. В. Сафаровой для нас весьма ценными оказались указания на некоторые песни из нашего корпуса текстов, которым автор дает жанровое определение «новелла», другим определяет генезис – блатная (или дворовая) песня. Правда, исследовательница не делает жанрового анализа, к тому же, в качестве новелл и стихотворений блатного генезиса называет совсем немного текстов.

В работе И. А. Ефимова и К. Клинова впервые предпринята попытка с опорой на предыдущие дефиниции исследователей дать определение блатному фольклору [4], которое мы берем за основу: «Блатные песни – песни на уголовную (блатную) тематику, бытующие в соответствующей среде».

Наш анализ блатных песен, проведенный по сборнику «В нашу гавань заходили корабли», включающему 247 текстов блатного (низового) фольклора, позволил к этому определению предшественников добавить важные, на наш взгляд, признаки. Среди них тематика и сюжеты, персонажи, хронотоп и субъектная организация [5], которые и для блатного фольклора, и для стихотворных новелл Высоцкого выступают константами. Мы весьма дорожим мнением самого Высоцкого, который, как нам известно, является единственным поэтом, разрабатывавшим в своем репертуаре жанр новеллы. Процитируем Высоцкого, который, подчеркивая принципиальное отличие своих песен от песен эстрадных, говорил: «Я вообще все песни стараюсь писать как песни-новеллы, чтобы там что-то происходило» [6].

И выявленные нами новеллы Высоцкого по наиболее авторитетному полному изданию из серии «Голоса. Век XX» [7] свидетельствуют о его жанровых предпочтениях: из 532 стихотворений 52 – почти 10 % от всех текстов – мы интерпретируем как стихотворные новеллы.

Свою работу мы проводили в несколько этапов:

- 1) определили корпус текстов стихотворных новелл Высоцкого;
- 2) проанализировали тексты блатного фольклора на предмет выявления в них ведущей тематики, сюжета, населенности персонажами, хронотопа, субъектной организации, то есть тех признаков, которые являются актуальными для сопоставляемых жанров;
- 3) провели контент-анализ текстов блатного фольклора и стихотворных новелл.

Проведенный анализ позволил нам отнести к блатному генезису 27 новелл Высоцкого. Это «Татуировка», «Я был душой дурного общества», «Что же ты, зараза, бровь себе подбрила...», «Тот, кто раньше с нею был», «У тебя глаза – как нож», «Все позади – и КПЗ, и суд...»,

«Правда ведь, обидно», «Зэка Васильев и Петров зэка», «Сивка-Бурка», «Рецидивист», «Я женщин не бил до семнадцати лет», «Мы вместе грабили одну и ту же хату», «Наводчица», «Я любил и женщин, и проказы...», «Вот раньше жизнь...», «Песня про стукача», «Нам вчера прислали...», «Городской романс», «Попутчик», «Ой, где был я вчера», «Про двух громил – братьев Прова и Николая», «Случай», «Милицейский протокол», «Был развеселый розовый восход...», «Про речку Вачу и попутчицу Валю», «Был побег на рывок...», «Летела жизнь».

Как видим из перечня новелл, уже названия многих текстов, в которых присутствует тюремно-лагерная и хулиганская семантика, косвенно указывают на их родство с блатными песнями. Количественный состав новелл исследуемого генезиса (27 – больше половины от всех, написанных поэтом) указывает на актуальность изучения низового фольклора.

Проведем тематический анализ песен блатного фольклора и сопоставим результаты со стихотворными новеллами. Всего тематических блоков в блатном фольклоре оказалось шесть:

– разбойничество и хулиганство («Судили парня молодого», «Над обрывом есть маленький садик...» и др.);

– воровство («Сам я вятский уроженец...», «Фитиль», «Бледной луной озарился...» и др.);

– любовь и смерть («Любовь коммуниста», «Черные косы» и др.);

– Гражданская война («Джим-подшкипер», «Быстро-быстро, как песня...», «Не нужно грустить, господа-офицеры...», «Серый домик двухэтажный...» и др.);

– тяжелая судьба женщины («Бублики», «Жена алкоголика», «Не смотрите вы так сквозь прищуренный глаз...» и др.);

– сиротство, беспризорничество («Цыц вы, шкеты, под вагоном...», «Туманы», «Беспризорник», «Сирота», «Нью-Йорк», «Позабыт-позаброшен» и др.).

В новеллах Высоцкого, в отличие от текстов блатного фольклора, тематика ограничивается тремя подобными блоками. Это разбойничья, хулиганская тематика («У тебя глаза – как нож», «Мы вместе грабили одну и ту же хату», «Вот раньше жизнь...»), тема воровства («Что же ты, зараза, бровь себе подбрела...», «Рецидивист», «Тот, кто раньше с нею был», «Я женщин не бил до семнадцати лет», «Нам вчера прислали...», «Милицейский протокол») и тема сиротства, беспризорничества («Летела жизнь»). Изображение Гражданской войны, тяжелой судьбы женщины, а также любви и смерти в новеллах поэта отсутствует.

Однако тематическая наполняемость новелл Высоцкого значительно расширяется, становится богаче и разнообразнее за счет разработки военной проблематики, а, как известно, в описании подобных экстремальных ситуаций происходит испытание характера, проверка дружбы на прочность, наблюдаются проявления взаимопомощи, жертвенности, сострадания («Песня летчика» из цикла «Две песни об одном воздушном бое», «Тот, который не стрелял»).

Значительный пласт стихотворных новелл раскрывает и сложные взаимоотношения между людьми не только во время Великой Отечественной войны, но и в мирное время. И таким серьезным испытанием является дружба, в том числе и неискренняя, которая часто ведет к предательству («Правда ведь, обидно», «Песня про стукача», «Дорожная история» и др.).

Еще одной важной темой новелл Высоцкого является ревность к женщине, причем о любви возвышенной и чистой здесь не может быть и речи («Я любил и женщин, и проказы...», «Городской романс»). Для новелл Высоцкого характерно и то, что, кем бы для героя ни являлась женщина, как бы ни предавала его, он никогда не пойдет дальше угроз к ней («Тот, кто раньше с нею был»), в отличие от блатных песен, в которых угрозы вполне реальны и в которых персонаж из-за ревности может даже пойти на убийство своего соперника. Нами замечено, что в большинстве блатных песен любовные истории заканчиваются в основном смертью обоих главных героев. Сравним новеллы Высоцкого, где герой прощает изменницу: «Разлука мигом пронеслась, / Она меня не дождалась, / Но я прощаю, ее – прощаю. / Ее, как водится, простил, / Того ж, кто раньше с нею был, – / Не извиняю» [7, с. 30], и блатной фольклор, где измена женщине стоила жизни: «И впала мне в голову мысль роковая: / Убью я ее и себя. / Пусть примет в объятья земля нас сырая, / Тогда позабудет отца. / <...> Наган-то она у меня увидала, / Хотела сначала бежать, / Но пуля в горячий висок ей попала. / Пыталась она закрыть».

Сюжет в блатных песнях присутствует так же, как и в новеллах. Но главной отличительной особенностью таких песен является примитивность этих сюжетов, довольно часто встречающаяся их фрагментарность, отсутствие многих его элементов, таких как развитие действия, перипетий, реже – завязки, не всегда четкая концовка (финал), что в новеллах, напротив, представлено ярко. Кроме того, все без исключения новеллы Высоцкого остросюжетны, что является жанровой константой, а сюжеты блатного фольклора часто вялотекущие, без драматического накала, особых коллизий и интриги. В блатном фольклоре довольно часто сюжет

лишь намечен, размыт: «Над озером чаечка вьется, / Ей негде, бедняжечке, сесть. / Лети ты в Сибирь, край далекий, / Снеси ты печальную весть. / Ой, там у лесу край дороги / Наш полк, окруженный врагом. / Проклятые банды дерутся / С четвертым сибирским полком. // Патронов давно уже нету, / Совсем не осталось гранат. / Не знали мы, братцы, об этом, / Что здесь нам придется умирать. / Над озером чаечка вьется, / Ей негде, бедняжечке, сесть. / Лети ты в Сибирь, край далекий, / Снеси ты печальную весть».

В новеллах Высоцкого практически всегда ощущается сюжетная, энергичная динамика, часто сопряженная с риском, всякого рода конфликтами, даже со смертью: «Сгорели мы по недоразумению – / Он за растрату сел, а я – за Ксению. / <...> / И вот решили мы – бежать нам хочется, / Не то все это очень плохо кончится: / Нас каждый день мордуют уголовники, / И главный врач зовет к себе в любовники. / <...> / И вот – по тундре мы, как сиротиночки, – / Не по дороге все, а по тропиночке. / Куда мы шли – в Москву или Монголию, – / Он знать не знал, паскуда, я – тем более. / <...> / Нам после этого прибавили срока, / И вот теперь мы – те же самые зэка – / Зэка Васильев и Петров зэка» [7, с. 42–43].

Персонажи, которые являются двигателями сюжета, и в новеллах, и в блатных песнях чаще всего являются представителями неблагополучных слоев общества: воры, хулиганы, судимые и т. п. Главное отличие персонажей Высоцкого заключается в более детальной прорисовке их образов, они очень реалистичны, наделяются портретами, речевыми характеристиками, поступками, открыто выказывают свои чувства, переживают (Нинка из «Наводчицы», героиня «Городского романса» и др.), в то время как персонажи блатного фольклора часто обрисованы схематично, представляют собой набросок (Серенька, Манька – «Служил на заводе Серенька-пролетарий...» и др.).

Интересные сходства/различия можно заметить и в антропонимике новелл Высоцкого и блатных песен. Несмотря на использование, казалось бы, одинаковых имен главных героев и их вариаций, новеллы и блатные песни нельзя отождествлять. В обоих жанрах встречаются такие имена, как Вася, Нинка, Валька, Сергей, Вера, Маруся. В новелле Высоцкого «Я любил и женщин, и проказы...» читаем: «Я тебе, – она сказала, – *Вася*, / Дорогое самое отдам!..» / Я сказал: «За сто рублей согласен, / Если больше – с другом пополам!» [Там же, с. 60]. В блатной песне «На Дерибасовской открылася пивная»: «Но вот вошла в пивную Роза-молдаванка. / Она была собой прелестна, как вакханка. / И к ней подсел ее всегдавший попутчик / И спутник жизни *Вася Шмаровоз*». При кажущейся

похожести антропонимика в новеллах и в блатных песнях существенно различается. В блатных песнях больше собирательности, обобщенности, в то время как в новелле больше конкретики. Поэтому в первых текстах нередко отсутствуют фамилии и какие-либо упоминания конкретных исторических личностей, во вторых же текстах имена упоминаются довольно часто с фамилиями: Голубев Слава, Сережка Фомин, Борисов, Леонов.

Рассмотрим хронотоп новелл Высоцкого и блатных песен. Как показал наш анализ, действие в блатных песнях происходит в кабаке («Раз в московском *кабаке* сидели...»); в домике («В сером *домике* у портнихи комитет бунтарей заседал...», «В одном красивом месте...»); на поле боя («Под частым разрывом гремучих гранат / Отряд коммунаров сражался...», «Не нужно грустить, господа офицеры...»); на улице («Шарабан», «Нью-Йорк», «Бублики», «Шанхай», «Как-то по проспекту...», «Белые туфельки»); в ресторане («Не смотрите вы так сквозь прищуренный глаз...»); в саду («Позабыт-позаброшен», «Над обрывом есть маленький садик...»); в лесу («Сирота», «Любовь коммуниста»); на вокзале («Беспризорник», «Цыц вы, шкеты, под вагоном...»); на заводе («Пролетарочка», «Кирпичики»); в тайге («Золотоискатель»); в тюрьме («Тюремная», «Я сижу за решеткой...», «Беглец», «Лагерная») и на кладбище («Бледной луной озарился...»).

В новеллах Высоцкого действие также может происходить в ресторане или на вокзале, но отличительной особенностью является то, что у поэта вокзал является или местом прощания любящих людей («Татуировка»: «И в тот день, когда прощались на вокзале, / Я тебя до гроба помнить обещал, / Я сказал: “Я не забуду больше Вали!” / “А я – тем более!” – мне Леша отвечал...» [Там же, с. 21]), или местом прощания с прошлой жизнью («Вот раньше жизнь...»). А в блатных песнях вокзал воспринимается как конкретное место развития данных событий. Это могут быть и воровство, и действия беспризорников, и смерть сироты: «Подошел он к билетной кассе, / Тихо руку свою протянул. / Не успел еще слова промолвить, / Как охранник его завернул...»

Во временном континууме между песнями блатного фольклора и новеллами тоже улавливаются различия. В блатном фольклоре время суток, как правило, чаще всего не упоминается, так как для него характерна обобщенность, и какое время суток в песне, где героиня или герой рассказывает о своей жизни, горестях и метаниях, не так важно. Действие может происходить как ночью, так и днем, однако если в песне есть трагический финал, то кульминационное развитие сюжета и принятие

значимых решений приходится в основном на ночь, как, к примеру, в блатной песне «Серый домик двухэтажный...»: «Той же ночью за амбаром / Порешил рабочий сход / Мировым объять пожаром, / И затакал пулемет».

У Высоцкого также можно встретить все времена суток. Нередко упоминается субъективное (перцептуальное) время, когда совершалось важное для героя решение, происходило событие, имеющее для него большое значение, как в новелле «Татуировка»: «И в тот день, когда прощались на вокзале, / Я тебя до гроба помнить обещал» [Там же, с. 21]. В его новеллах может описываться вечер, причем часто при далеко не радостных воспоминаниях персонажа, как в новелле «Тот, кто раньше с нею был»: «В тот вечер я не пил, не пел». У Высоцкого изредка функционируют и целые сутки, как в новелле «У тебя глаза, как нож»: «Он шесть суток мою рану зашивал!»

Итак, проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы. В отличие от ряда высокоцковедов, мы многие тексты квалифицируем не как блатные песни, а как стихотворные новеллы, образованные на этой основе, не отрицая в них некоторые признаки уличного (дворового) фольклора.

Новеллы Высоцкого оказались тематически близкими к песням низового фольклора. Неоспоримым является то, что персонажи – главные центральные фигуры в сопоставляемых жанрах. Наличие реально-бытового хронотопа почти идентично.

Вместе с тем, новеллы Высоцкого значительно отличаются от блатных песен. Главные отличия состоят в следующем: развитая сюжетная организация и не всегда хорошо развитый сюжет в блатном фольклоре; детальная прорисовка обликов персонажей новелл, которые чаще наделены психологическими и внешними портретами, полными именами, в то время как в фольклоре этот признак совсем не обязателен.

Поскольку речь идет не о нейтральных произведениях, а о блатном фольклоре, то и признаки его будут иметь ярко выраженную эмоциональную маркированность, поэтому тематика и сюжетная организация здесь криминальная/хулиганская, персонажи не вполне благополучные, хронотоп чаще всего выражен замкнутым пространством и субъективным временем, что связано прежде всего с несвободой персонажа.

Тема нашего исследования представляется нам весьма перспективной, поскольку поэзия XX века, породившая принципиально новый жанр авторской песни, вбирает в себя признаки не только традиционных жанров, но и жанров новых, периферийных, что открывает новые возмож-

ности для значительного расширения литературно-культурологического контекста.

1. См.: *Кулагин А. В.* К проблеме «Высоцкий и фольклор»: Заметки на полях // Кулагин А. В. Высоцкий и другие. М., 2002; *Чибриков В. Ю.* Сергей Есенин и Высоцкий: Влияние поэзии Сергея Есенина на творчество Высоцкого // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века : сб. ст. Самара, 2001; *Абрамова Л., Перевозчиков В.* Факты его биографии. М., 1991; *Воронова М.* Стилистические средства маркирования лирического и ролевых героев В. С. Высоцкого // В. С. Высоцкий : исслед. и матер. Воронеж, 1994; *Новиков В. В.* В Союзе писателей не состоял. М., 1991; *Скобелев А., Шаулов С.* «Донимал их блатными аккордами»: Проблема свободы... URL: <http://www.pesni.goloca.info/dvor/a.-intelligencia.htm>.
2. См.: *Сафарова Т. В.* Жанровое своеобразие песенного творчества Владимира Высоцкого : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2002.
3. *Ефимов И. А., Клинок К. В.* Высоцкий и блатная песня. URL: http://www.otblesk.com/vysotskyi_blat.-3.htm.
4. *Скобелев А., Шаулов С. В.* Высоцкий: Мир и слово. Воронеж, 1991.
5. *Дьмова И. А.* Стихотворные новеллы Н. А. Некрасова в контексте жанровых тенденций поэзии середины XIX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2003.
6. Вагант : приложение. 1991. № 4.
7. *Высоцкий В. С.* Сочинения: В 2 т. / сост. А. Крылов. М., 2001.

И. С. Кадочникова
г. Ижевск

Жанровое своеобразие цикла Ю. Левитанского «Фрагменты сценария»

Ю. Б. Орлицкий, говоря о структуре книги Ю. Левитанского «Кинематограф», отметил, что «в ней особенно сильна целостнообразующая роль «внутренних жанров», равномерно распределенных по всему пространству книги, но составляющих, несмотря на это, своеобразные циклы» [1, с. 16]. Таких циклов (и, соответственно, «внутренних жанров») в «Кинематографе» пять: «Фрагменты сценария», «Воспоминанье о...», «Как показать...», «Сон о...», «Человек».

«Фрагменты сценария» – структурный стержень книги. Это дистанцированные друг от друга стихотворения «Время слепых дождей», «Вре-

мя улетающих птиц», «Время зимних метелей» и «Время раскрывающихся листьев». В совокупности эти четыре текста формируют сюжетную линию «Кинематографа», лейтмотивом которого является, по объективному замечанию М. Поздняева, «история одной любви – тема не сугубо интимная, но философская, мировоззренческая: это тема преодоления разлада и обретения гармонии» [2]. Цикл, помимо его сюжетообразующей функции, интересен еще и тем, что его поэтика во многом предопределена поэтикой киносценария как такового. В этой логике закономерно возникает вопрос о жанровой специфике «Фрагментов сценария», коль скоро перед нами тексты с явной ориентацией на сценарную модель.

До сих пор является проблемной квалификация киносценария с точки зрения его принадлежности литературному или кинематографическому дискурсу. Трудно сказать однозначно, литература ли дала кинематографу сценарий, или кинематограф дал сценарий литературе. В начале XX века, при зарождении кино, господствовала первая точка зрения*, в середине века, в результате приобретения кинематографом статуса «важнейшего из искусств», сценарий был осмыслен как собственно кинематографический жанр**. Сам же Левитанский подходил к проблеме сценария весьма нетривиально, выводя последний из лирической поэзии: «Лирическая поэзия еще задолго до кино уже содержала в себе некоторые элементы сценария как жанра. <...> Поэзия же, и особенно это относится к поэзии балладного типа, – это зачастую почти в целом виде – сценарий: тут и свободные переходы из одного времени или пространства в другое, тут и наплывы, и перебивы, и смещения планов, и весьма вольный монтаж кадров... Так что в определенном смысле лирическое стихотворение было предтечей сценария, и недаром Маяковский говорил, что работа сценариста и само лирическое стихотворение в чем-то напоминает сценарий неснятого фильма» [5].

Так или иначе, киносценарий занимает промежуточное место в двучлене «литература – кино», будучи носителем поэтики того и другого. И. В. Вайсфельд дал следующее, представляющееся нам весьма любопытным, определение сценария: «Киносценарий – это постсобытие, и в

* В частности, ее приверженцем был Ю. Тынянов, настаивавший на необходимости освобождения кино от литературы. Сценарий он понимал именно как литературный элемент, хотя и подчеркивал: «...неизвестно, что такое сценарий, и поэтому трудно говорить о том, каким ему нужно быть» [3].

** Ср. со словами А. П. Довженко, произнесенными на Втором всесоюзном съезде писателей в декабре 1954 г.: «Он считал, что в ближайшие годы именно кинематографический жанр – сценарий – должен стать ведущим в нашей литературе, определить свое положение в ней» [4].

этом смысле он с литературой сходен вообще, а с другой стороны, сценарий – это предсобытие, потому что за ним должно последовать рождение фильма» [6, с. 59]. Таким образом, поэтика киносценария по определению должна синтезировать в себе поэтику и литературы, и кино.

Итак, мы попытаемся выявить жанровое своеобразие цикла «Время...», отталкиваясь при этом от мысли, что подзаголовок «Фрагменты сценария» следует также квалифицировать и как обозначение собственно авторского жанра. Цикл «Время...» будет рассмотрен нами с точки зрения реализации в нем двучлена «сценарий – фильм», а также с точки зрения выявления в нем литературного и кинематографического элементов, оба из которых оказываются для Левитанского в равной степени существенными, поскольку, с одной стороны, «Кинематограф» представляет собой чисто литературный феномен, с другой – конституируется киноэстетикой XX века.

Сценарий Левитанского представляет собой форму «эмоционального сценария», если использовать типологию, предложенную С. Эйзенштейном [7], с характерной для него суггестивностью слова и приоритетом «эмоционального порыва».

Строка, открывающая цикл («*Вот начало фильма*»), выступает в качестве сигнала. Она призвана обратить читателя в зрителя, нацелить его на то, что перед ним: 1) киносценарий, претендующий на последующую реализацию на экране (конечно, сценарий Левитанского – только имитация киносценария, и на последующее воплощение на экране он изначально не ориентирован); 2) словесный текст, претендующий быть аналогом кинофильма. Строкой «Вот начало фильма» Левитанский предваряет появление самой «киноленты», подчеркивает границу киноплёнки, одновременно вынося за предел существования все, что оказывается за этой границей. Безусловно, указание на то, что фильм *начинается*, может содержаться только в структуре литературного текста, поскольку начало кино как такового зритель идентифицирует или с первым кадром фильма, или с первым его титром. Таким образом, с одной стороны, перед нами – установка на киносценарий, а с другой – на сам показ, на фильм, что говорит о двойственной природе данного текста, который может быть квалифицирован по-разному – и как собственно аналог кинодраматургии, и как аналог кинокартины. Так или иначе, но при анализе поэтики сценария мы всегда будем вынуждены апеллировать к самому кинофильму, поскольку киносценарий как таковой существует исключительно в рамках двучлена «киносценарий – фильм», с чем связан прогнозирующий характер кинодраматургии [см. об этом: 6, с. 59].

Строки «Дождь идет, / Человек по улице идет, / На руке – прозрачный дождевик, / Он идет сквозь дождь, не торопясь» сопоставимы со сценами, на которые разбито действие (ср. с представлением, что сценарист мыслит кадрами*). Таким образом, выстраивается последовательность изображений, причем каждое изображение в известной степени самостоятельно, что соответствует принципу монтажности в кино. Ю. Лотман заметил, что «мир кино – это зримый нами мир, в который внесена дискретность» [9]. И сценарий Левитанского эту дискретность отображает – за счет выделения в моделируемом мире фрагментов, которые «склеиваются» друг с другом. Каждый из этих фрагментов должен будет составить композиционный стержень соответствующего кадра: кадр «идущий дождь» + кадр «идущий человек» + кадр «дождевик на руке» + кадр «идущий человек», причем все эти кадры лишены статичности, ведь мы видим и падающий дождь, и идущего человека, и дождевик, который движется вместе с несущим его героем. Фрагменты «сыгранной жизни» расставляются в определенном порядке, который задан принципом смены планов – от общего к крупному:

Дождь идет [*общий план*],
Человек по улице идет [*средний план*],
На руке прозрачный дождевик [*крупный план*].

Ясно, что моменты внутренней реальности, которые литература может изобразить с помощью слова, кинематограф способен передать только при «воссоздании внешней выразительности физических проявлений» [10, с. 27], что мы и наблюдаем в сценарии Левитанского: о психологическом состоянии героя, который идет как бы мимо дождя, свидетельствует его внешнее поведение – ненадетый дождевик и неторопливая походка.

Таким образом, ключевой фигурой данного фрагмента текста является фигура человека (мужчины). Далее в сценарий фильма вводится образ женщины, и два отдельных микросюжета (микросюжет мужчины и микросюжет женщины) венчаются макросюжетом мужчины и женщины: «А навстречу женщина идет. / Никогда не видели друг друга. / Вот его глаза. / Ее глаза. / Вот они увидели друг друга». И вновь мы имеем дело

* Впрочем, существует и иная точка зрения. В частности, теоретик кино А. Мачерет довольно убедительно доказывает, что кадрами сценарист мыслить не может: «Кинокадры – это элемент фильма. Их еще надо режиссеру поставить, а оператору снять. Тогда они станут реальностью. А пока они находятся в сфере воображения сценариста, составляют предмет его словесного мышления. Он мыслит о них посредством слов. Иначе говоря, мыслит материалом литературы, словами» [8].

с актуализацией уже упомянутой «внешней выразительности физических проявлений»: только при соответствующем выражении глаз героев зритель фильма сможет понять, что они «никогда не видели друг друга». По сути, зритель поймет, что они «никогда не видели друг друга», только после того, как «они увидели друг друга», читатель же – наоборот, так как автор сценария сделал соответствующую оговорку.

Поскольку язык человеческого тела (и вообще телесная реальность) становится в кинематографе основным объектом изображения, то неслучайна в этой логике установка на символизм человеческого тела (глаз, лица, рук и пр.), на что указывает Ю. Лотман, выделяя этот символизм как один из полюсов пространства культурных знаков (наряду с другим полюсом, на котором находится проблема игры актера) [9, с. 322]. Особенно существенное значение этот символизм приобретает в немом кино, которое, по замечанию О. Ф. Нечая, «говорило пластическим языком фотографии в ее движении» [11, с. 12]. Казалось бы, Левитанский писал свой «сценарий» (точнее, фрагмент сценария) не для звукового, а для немом кино: «Дождь идет, / но мы не слышим звука». Однако если мы обратимся к другим «Фрагментам сценария», то обнаружим ориентацию как раз-таки на звуковой фильм: «Слышен трубный голос парохода, / голос проходящих поездов, / гул вокзала... / А весенний гром... / тихо погромыхивает где-то». Тот факт, что зритель не должен услышать звука, объясняется отсутствием этого звука не в пределах всей кинокартины, а только в пределах данного ее куска: слуховое восприятие должно свестись на нет за счет максимализации зрительного восприятия, отодвигающего на задний план звуковую сторону видимого мира. Глаза, показанные крупным планом, вытесняют картину дождя из кадра; дождь как бы вообще выносится за границу изображения, а поскольку он перестает быть видимым, он перестает быть и слышимым. Отсутствие же звукового наполнения фильма позволит зрительскому вниманию предельно сфокусироваться на предложенном кинообразе – на человеческих глазах.

Почему Юрий Левитанский обращается именно к глазам, должно быть ясно хотя бы из того, что в русской культурной традиции глаза всегда представляются «зеркалом души». А поскольку кинематограф, в отличие от литературы, делает ставку на физическую реальность, то именно она и призвана стать зеркалом реальности внутренней. Глаза, должны быть изображенными во весь экран, становятся метонимией самого человека (и мужчины, и женщины), а резкая смена среднего плана («Вот они увидели друг друга») на сверхкрупный («Лишь во весь экран – одни глаза»), в результате чего на экране оказывается уже не объект, а его

часть, должна навести зрителя на мысль о значительной семантической нагруженности образа, показанного крупным планом.

Эмоциональный сценарий Левитанского как поэтический феномен, как самоценный текст, не претендующий на последующую экранизацию, строится по принципу контаминации собственно литературного и кинематографического языка. У последнего поэт заимствует прежде всего принцип киномонтажа и игры планов, литературный же элемент данного стихотворения сводится к существенной роли образно-языковых средств, серия которых «включается» при описании человеческих глаз: «Два бездонных, / два бессонных круга, / как живая карта полушарий / этой неустроенной планеты». Сюжет сменяется экфразой, по определению не имеющей в себе эпической составляющей. Метафорическое описание глаз наталкивает на мысль о том, что автор в данном тексте выступает не только в роли сценариста, но и в роли зрителя, поскольку поэтическое сравнение глаз с полушариями планеты может возникнуть только у воспринимающей кинообраз стороны, а не у стороны его творящей (ср. со словами Ю. Левитанского: «В этой конкретно книге я... и одно из действующих лиц – и сценарист, и режиссер» [5] и зрителя: «Старый зритель, я готов / занимать любое место в тесноте твоих рядов»). Но в логике прогнозирующей функции киносценария это перевоплощение в зрителя кажется вполне закономерным: «...кинодраматург прогнозирует восприятие зрительскими аудиториями еще не поставленного фильма, прогнозирует, проецирует в конечном итоге переживания будущего зрителя...» [6, с. 59]. С другой стороны, возможно предположение, что Левитанский-сценарист действительно хотел использовать для изображения глаз круги земных полушарий, которые в принципе способны ассоциироваться с исходным образом. Глаза в кадре постепенно «превращались» бы в полушария планеты, что подчеркнуло бы всечеловеческий, всевременной и всепространственный характер события встречи мужчины и женщины и вписало бы это событие в масштаб мировой. Это предположение тем более верно, что далее Левитанский актуализирует прием наплыва: на огромные глаза, сравнимые по величине с половинами земного шара, наплывают образы из предыдущего отрезка киноленты, рисующего идущих мужчину и женщину: «...и сквозь них [глаза], / сквозь дождь, / неторопливо / человек по улице идет, / и навстречу женщина идет, / и они / увидели друг друга».

Однако вот что интересно: Левитанский дублирует сюжет, который уже был прописан в самом начале стихотворения, при этом почти до-

словно повторяя строки. Прием повтора, как это ни странно, отнюдь не связан в данном случае с киносюжетом: один и тот же фрагмент дважды актуализируется в тексте стихотворения, но в тексте сценария и тем более фильма дважды он, судя по всему, актуализироваться не должен, поскольку первая встреча может произойти только один-единственный раз, а ее повторение нивелирует значимость события. Дело в том, что стихотворение с подзаголовком «Фрагменты сценария» представляет собой не просто имитацию сценария, близкого по степени художественности литературному тексту, но и текст, осмысленный автором и репрезентированный как черновик сценария. «Перечитывая ваш “Кинематограф”, – говорила Т. Бек Ю. Левитанскому, – я отметила и такую весьма своеобразную особенность. Творческая мастерская поэта, ход его черновой мысли сделаны здесь предметом обозрения, вынесены на поверхность, “на экран”. Стихи как бы становятся одновременно и картиной жизни, и рассказом о создании этой картины» [5]. Этот смысл – смысл черновиковой природы данного стихотворения (и ряда других текстов «Кинематографа») – становится очевидным во второй (условно) части «Времени слепых дождей», рассказывающей/показывающей историю героев после встречи: «Я не знаю, / что он ей сказал, / и не знаю, / что она сказала, / но – / они уходят на вокзал. / Вот они под сводами вокзала. / Скорый поезд их везет на юг. / Что же будет дальше? / Будет море. / Будет радость – / или будет горе – / это мне неизвестно пока».

Герои фильма (а это уже подлинно герои фильма, а не только сценария) вдруг начинают вести себя не как герои фильма, а как герои жизни, существование которых отдельно от существования авторского «я»: «Я не знаю, / что он ей сказал». Художник (сценарист) уже не столько пишет историю своих персонажей, сколько наблюдает за ходом этой истории, которая развивается по собственным законам. Таким образом, «сыгранная жизнь» на какое-то время трансформируется в реальную, а сценарист, равно как и герои, – в ее участника, которому, в отличие от всезнающего и всеведующего автора, известно далеко не все о других участниках этой жизни. С другой стороны, это наталкивает на мысль, что автор в данном случае перевоплощается не в участника фильма, а в его зрителя. Если учесть, что «Фрагменты сценария» исключают всякий диалог, то в новом смысловом контексте можно говорить о немоте как о своеобразной сюжетной основе фильма. В традиции немого кино слово изображалось на экране (в виде титров), но, помимо этого, актеры произносили слова, хотя зритель их не слышал, а видел лишь «открытые ямы говорящих ртов» (Ю. Тынянов). Так и в «Кинематографе»: герои говорят,

но зритель не имеет представления о содержании их диалога, поэтому – «Я не знаю, что он ей сказал...»

Как бы то ни было, будущее представляется материалом для моделирования вариантов развития сюжета, и оно уже целиком в области творческого акта художника, от воли которого, в соответствии с традиционной концепцией автора как творца, и должны в данном случае зависеть и ход фильма, и судьба мужчины и женщины. Но поэт акцентирует внимание на самостоятельности сюжета, не детерминированного волей сценариста, но и не навязанного ему извне: сюжет существует как бы сам по себе, но – внутри художника, призванного вывести этот сюжет из латентного состояния в состояние динамики и развития, позволить сюжету состояться: «А сюжет живет во мне и ждет, / требует развития, / движенья». И теперь мы понимаем, что Левитанский в своем стихотворении вовсе не создает сценария как такового, а намечает лишь некие контуры этого сценария, который так и не получает должного развития: «Бьюсь над ним / до головокруженья, / но никак не вижу продолженья. / Лишь начало вижу. / Дождь идет. / Человек по улице идет».

Таким образом, и героиня, и сама встреча выводятся за рамки прописанной фабулы, тоже оставаясь в пределах черновиковых записей. Автором «узаконено» только начало сюжета (и, как следствие, начало киносценария и будущего фильма), репрезентирующего идущего под дождем человека, а значимость прочих образов и событий аннулируется, поскольку их не включает беловой вариант текста. «Фрагменты сценария» – это действительно только его фрагменты, указывающие на начальные кадры фильма, но фильма как такового еще не задающие, поскольку они не задают и композиционно выверенной последовательности событий (хотя и намечают их возможный разворот)*.

Итак, рассмотренное стихотворение явно не вписывается в рамки кинематографического понимания сценария, хотя и обнаруживает его (сценария) зачатки. Автору важно продемонстрировать движение художнической мысли, а вовсе не ее конечный продукт. Перед нами – творческая лаборатория сценариста, которая осмысливается эстетически: ей приписывается самоценность и значимость, а существенным оказывается не сюжет как таковой, но поиск возможных вариантов развития этого сюжета. Кинематографический момент сводится, по сути, только к начальным

* Вообще проблема «ненаписанного рассказа» возникает в творчестве Левитанского задолго до появления «Кинематографа», а именно, в стихотворении «Вот мною ненаписанный рассказ...», сюжет которого разовьется в стихотворении «Женщина, которая летела» из книги «Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом».

и финальным строкам стихотворения, сопоставимым не просто с кадром, а с кадром «состоявшимся», остальная же площадь текста строится как цепь предположений возможного хода развития истории героя. Показ стремится к рассказу о сотворении показа, отчего на передний план выходят автометаописания, категория авторского «я», что характерно для литературного (лирического), но не для кинематографического текста.

Таким образом, литературное начало вытесняет кинематографическое, но вытеснение происходит не за счет отхода от ориентации словесного текста на картину (мы понимаем, что даже несостоявшиеся кадры уже как бы и существуют, поскольку они названы), а за счет обнажения процесса создания этой картины, отчего возникает ощущение отмены уже показанного. Увидев друг друга, герои одновременно и *не увидели* друг друга, поскольку событие встречи автором сценария вычеркнуто из основного варианта сюжета. Этот мотив не-встречи («неувидения» мужчины и женщины друг другом) корреспондирует с названием стихотворения: «Время слепых дождей».

Но даже при учете того, что в конечном итоге автор остановился на кадре идущего человека и узаконил его, кадры, изображающие женщину, встречу и поездку на море, будучи однажды актуализированы в черновой записи, остаются в сознании читателя-зрителя и воспринимаются им в качестве реальных фактов воображаемого кино, а не только в качестве фактов «черновика сознания» художника. Фрагмент сценария мыслится ненаписанным*, но реально он написан. Более того, в нем намечены узловые моменты композиции, а именно: экспозиция («Человек по улице идет») и завязка («Они увидели друг друга»). Поэтому в следующих «Фрагментах сценария» (стихотворение «Время улетающих птиц») Левитанский развивает не сюжет идущего человека, а сюжет «юга», который был заявлен в предыдущих «Фрагментах»: «Скорый поезд их везет на юг». В этом и сказывается парадокс черновика: черновой набросок, от которого кинодраматург вроде бы отказался, вдруг приобретает актуальность и тоже становится составляющим окончательного варианта «фильма», но уже мыслится не началом, а продолжением сюжета. И если в стихотворении «Время слепых дождей» были обозначены такие элементы композиции сценария, как экспозиция и завязка, то во «Времени

* В творчестве Левитанского мы можем найти тексты, имеющие подзаголовок «Из ненаписанных стихотворений». И. Машковская-Левитанская, жена поэта, подчеркивала, что «это был такой жанр – ненаписанное стихотворение. «Сумасшедшее такси», «Маугли» – это стихи, которые почти не содержат ритма. Это наброски, размышления. Стихотворение не написано – оно только замыслилось. Дается только его канва» [12].

улетающих птиц» перед нами перипетии жизни героев (развитие действия), и центральное событие здесь – уход женщины. Причем во втором стихотворении цикла поэтика черновика уступает место поэтике сценария: сюжет уже исключает варианты развития, пишется «набело».

Начало третьего стихотворения («Время зимних метелей») отсылает к началу первого: «Посредине фильма снег идет. / Человек по улице идет». Конечно, только на уровне литературного текста мы можем говорить о таком языковом приеме, как синтаксический параллелизм. Кино оперирует динамическими звукозрительными образами, и его язык принципиально отличается от кинематографического. Но в любом случае, в соответствии с замыслом сценариста, «середина фильма» должна вызывать у зрителя воспоминание о его «начале». Зритель должен ощутить повтор уже имевшей место ситуации. Вновь на экране возникает идущий человек, но идет он уже не на фоне летнего дождя, а на фоне зимнего снега. Таким образом, меняется только модус действительности (происходит очередная смена времени года), сама же ситуация остается неизменной. Она лишь переносится из одного контекста в другой. Функция такого повтора весьма символична, и выводится она из заложенной в природе вещей повторяемости явлений. Герои, разъединенные расстоянием во «Времени улетающих птиц», вновь «идут» навстречу друг другу.

Левитанский оказывается «писателем» дважды: он создает стихотворный текст (автор-поэт), имитирующий сценарный текст (автор-сценарист). Сам же текст получает в этом случае тройной код: с одной стороны, для его анализа мы подключаем свое знание о поэтике лирического стихотворения, с другой – свое знание о поэтике киносценария, с третьей – свое знание о поэтике черновика. В результате взаимодействия трех разнородных поэтик рождается нечто принципиально новое, синтезирующее в себе жанровые особенности стихотворения, сценария, черновика. Распределение собственно литературной и киносценарной линий таково: явления, недоступные зрительному восприятию, изображаются в чисто поэтическом ключе, зрительные же образы прописываются по законам сценарного искусства – с ориентацией на принцип кадровости. Так, окликающие друг друга «телефонные гудки», доступные лишь слуховому восприятию, представляются в большей мере принадлежностью литературного мира (вряд ли возможно буквально перевести на язык экрана их взаимное «окликанье»), а телефонные диски, факт зримой реальности, способны стать материалом для создания визуального кинообраза. Более того, на язык экрана может быть адекватно переведен и весь ассоциативный ряд, появление которого провоцируется круглой формой диска:

«Все быстрее, / быстрее вращенье круга, / диски, / телефонные круги, / все быстрее – / диски, / диски, / диски, / бешено вертящиеся диски, / диски, / телефонные круги, / диски – сумасшедшие колеса / паровоза / и электровоза, / электрички / и автомобиля, / диски, / телефонные круги, / диски-бубны, / диски-барабаны, / цирки, / карусели, / балаганы, / диски, / телефонные круги / радиолы и магнитофона, / в городском саду аттракциона – / чертово вращенье колеса». Финальным звеном цепи «кругов» являются человеческие глаза, показанные сверхкрупным планом: «Человек звонит из автомата, / женщина звонит из автомата, / вот его глаза, / ее глаза, / два бездонных, / два бессонных круга, / где сейчас неистовствует вьюга, / и сквозь них, / сквозь вьюгу, / сквозь пургу – / два огромных телефонных диска, / два огромных круглых обелиска / на равнине белой на снегу».

Глаза, с одной стороны, становятся метонимической заменой человека, а с другой – призваны открыть зрителю внутренний мир героев. В мире же этом совершается борьба отчаяния и надежды. Метафорическим выражением этой борьбы становится образ неистовствующей вьюги как воплощения хаоса и символической пелены, лишаящей человека зрения и видения. В этой связи раскрывается смысл названия стихотворения: «Время зимних метелей» – время еще одного не-видения. Аналогия со «Временем слепых дождей» – прямая: подлинными героями обоих стихотворений оказываются человеческие глаза, ищущие и не находящие друг друга.

Итак, третье стихотворение цикла во многом отсылает нас к первому стихотворению – многократными и синтаксическими и лексико-семантическими сцеплениями с «Временем слепых дождей». Сюжет, с одной стороны, развивается, а с другой, его развитие тормозится за счет постоянной отсылки к предыдущему событию.

Если в третьем «Фрагменте...» развитие получил сюжет разъединенности, завязь которого содержалась в «начале фильма», то в четвертом, финальном, «Фрагменте сценария» (стихотворение «Время раскрывающихся листьев») развитие получает сюжет соединения, зерна которого также содержались в начальном тексте («И они увидели друг друга»). Герои и возвращаются друг к другу, и как бы впервые встречают друг друга, впервые действительно *видят* друг друга.

Таким образом, формально завязка аналогична развязке. Сюжет как бы и не движется, и его адекватным графическим выражением может служить не линия и даже не круг, а точка, из которой выходит петля, заключающая все «забытые» и не имеющие релевантности события из

жизни героев. Впрочем, эти события все же релевантны, но не для героев, а для автора сценария, который за счет актуализации этих событий (уход героини, телефонные звонки) вписал коллизию мужчины и женщины в мировой масштаб, придав ей статус центральной драмы истории человечества.

Итак, мы попытались выявить жанровое своеобразие «кинематографических» стихотворений Левитанского. Собственно целостный сценарий возникает при «склеивании» читателем четырех стихотворений в единое целое, рисующее историю отношений мужчины и женщины как историю поиска и обретения гармонии. Как нам представляется, Левитанский при создании своих «Фрагментов...» ориентировался на такую кинематографическую структуру, как сериал: четыре стихотворения как четыре серии сценария, а в последующем – четыре серии кино (по количеству времен года). Проводя ту мысль, что в основе цикла стихотворений «Время...» лежит киносценарная модель, мы обнаружили, что жанровое своеобразие «сценария» Левитанского во многом конституируется поэтикой черновика.

Жанровая специфика текстов Левитанского состоит еще и в том, что это не «сценарий», ориентированный на художественную литературу, а образец художественной литературы, ориентированный на сценарий. По сути, жанр сценария функционально переосмысливается Левитанским и подается как собственно литературный жанр: мы понимаем, что читаем стихотворение, а не текст кинодраматурга как такового (конечно, Левитанский в определенном смысле и становится кинодраматургом, но при этом четко осознает, что он *в роли* кинодраматурга). Такие опыты по трансформации кинематографического жанра в жанр художественной литературы, на тотализации чего, кстати, настаивал А. Довженко, в истории русской литературы зафиксированы. В частности, А. Вознесенскому принадлежит поэма «Крестик и ресничка», имеющая подзаголовок «Сценарий». Но отличие «сценария» Вознесенского от «сценария» Левитанского – принципиальное. Текст Вознесенского функционирует в пределах системы «литература», тогда как текст Левитанского – в пределах системы «литература – кино». Эта мысль нам представляется весьма существенной, поскольку логически она приводит нас к идее о незамкнутости в пределах исключительно литературного дискурса сценарных опытов Левитанского.

1. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. Воронеж, 1993.

2. Поздняев М. Рядом и чуть впереди // Лит. газета. 1983. 14 дек.

3. Тынянов Ю. О сценарии // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
4. Цит. по: Андроников И. Забытое выступление // Экран. 1964.
5. Левитанский Ю. Д. «Вот и живу теперь – поздний...»: (беседу вела Т. Бек) // Вопр. лит. 1982. № 6.
6. Вайсфельд И. В. Кино как вид искусства. М., 1983.
7. Эйзенштейн С. О форме сценария // Эйзенштейн С. Избр. пр-я: В 6 т. Т. 2. М., 1964.
8. Мачерет А. О поэтике киноискусства. М., 1981.
9. Лотман. Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2000.
10. Хренов Н. Кино: реабилитация архетипической реальности. М., 2006.
11. Нечай О. Ф. Основы киноискусства. М., 1989.
12. «Самоиронии у него хватало...»: Беседа Виктора Куллэ с Ириной Машковской-Левитанской // Лит. обозрение. 1997. № 6.

К. М. Комаров
г. Екатеринбург

Специфика жанра сатирического гимна в творчестве В. Маяковского

В 1915–1916 годах в поэзии Маяковского большое место занимают юмор и ирония, практически отсутствовавшие в ранних стихах, появляется и острая бичующая сатира. Проникновение юмористического смехового начала в стихи Маяковского стало логичным итогом эстетического оформления обостренного восприятия смешного в жизни, которым отличался Маяковский. Чувство смешного, мгновенный юмористический отклик на события или объекты действительности (в первую очередь, социальной) были свойственны Маяковскому на протяжении всей его жизни, о его неистощимом остроумии ходили легенды.

В процессе сотрудничества Маяковского с журналом «Новый сатирик», давшим хорошую почву для развития таланта Маяковского-сатирика, в поэтике Маяковского формируются новые сатирические формы – «гимны» и «издевательства». Однако с идейной платформой журнала, его художественной стратегией факт публикации «гимнов» связи практически не имел, на что указывает фраза самого Маяковского из автобио-

графии «Я Сам»: «В рассуждении, чего б покушать, стал писать в “Новом Сатириконе”». Об этом же свидетельствует и то, что в журнале публиковались не только сатирические, но и многие лирико-патетические вещи поэта. Стоит прислушаться и к В. Перцову, показавшему «инородность» Маяковского в журнале, концептуальное отличие утверждающей, громкой, прямой, ориентирующейся на идеал сатиры Маяковского от скепсиса Саши Черного и от скольжения по поверхности явлений, свойственно-го другим авторам-сатириконовцам.

А. С. Субботин, справедливо отмечая разнотипность «гимнов» Маяковского «по интонациям и художественной структуре», делает вывод о том, что «гимны» не могут быть рассмотрены как единый и целостный жанр: «В сущности, у Маяковского “гимн” – это родовое обозначение сатиры, саркастического или иронического пафоса. Это иная – по сравнению с лирической патетикой – жизненная позиция...» [1, с. 44]. Действительно, «гимны» Маяковского представляют довольно пеструю картину. Ироничность и несерьезность подобной номинации, претендующей, тем не менее, на жанровую, видна уже из того, что непосредственно к «гимнам» Маяковский добавляет такие стихи, как «Теплое слово кое-каким порокам» и «Мое к этому отношение», с подзаголовками, соответственно, «почти гимн» и «гимн еще почтее», откровенно комически обыгрывая номинацию «гимн» и нивелируя это обозначение именно как жанровое. Очевидно, Маяковский, с его жанровым чутьем, не мог не заметить стилевой и эстетической разнородности «гимнов» и, по точному наблюдению Субботина, в будущем отказался от какого-либо однозначного жанрового определения своих сатирических вещей.

Основной способ достижения сатирического эффекта в «гимнах» – это выворачивание наизнанку буржуазной действительности путем комического несоответствия формы и содержания, высокого пафоса гимна и жалкости, омерзительности объекта этого саркастического воспевания, восхваления. Прославление отдельных пороков и порочности некоторых социальных институтов с помощью гиперболы и гротеска доводится Маяковским до абсурда. В. Перцов так определяет этот ход: «Реальные отношения поставлены на голову, и уже самому читателю предоставляется возможность перевернуть их с головы на ноги» [2, с. 236]. То есть Маяковский апеллирует к читателю, который в процессе соучастия с автором (близость с ним достигается за счет юмористической, смеховой энергетики) должен реконструировать перевернутую действительность в нормальную. Таким образом, главная форма осуществления сатирического обличения в «гимнах» имеет парадоксально-оксюморонную природу:

жанр гимна, сохраняя свои формальные показатели, выполняет функции, противоположные его исторически установившимся задачам, – не воспевает, а обличает, высмеивает. Заметим попутно, что такой прием сатирического переосмысления жанровой природы использовался и до Маяковского, и после него. Из поэзии предшественников Маяковского сразу вспоминается «Современная ода» Н. Некрасова. После Маяковского похожим приемом пользовался, например, поэт-концептуалист Дмитрий Александрович Пригов (в частности, в цикле стихов о «милицианере»).

Однако прием этот работает в гимнах весьма непоследовательно. Непоследовательность эта проявляется уже в названиях. Если, например, «Гимн взятке» уже в названии имеет комическую нестыковку, настраивающую на восприятие текста «вопреки» написанному, то название «Гимн здоровью» вполне может быть предпослано стихотворению, где на полном серьезе прославлялось бы телесное здоровье человека. Вообще в «Гимне здоровью» сатирическая интонация почти неуловима. Это стихотворение близко стихотворению «Любовь», где Маяковский без намека на насмешку призывает человечество предаться первобытной стихийной оргиастической страсти: «Бросьте города, глупые люди! / Идите голые лить на солнцепеке / пьяные вина в меха-груди, / дождь-поцелуи в угли-щеки». Схожим образом животное, инстинктивное начало в человеческой природе актуализируется и в «Гимне здоровью»: «...голодным самкам накормим желанья / поросшие шерстью красавцы-самцы».

Важен вопрос о большем или меньшем формальном соблюдении Маяковским сущностных черт жанра. О содержательной стороне «гимнов» здесь, естественно, говорить не приходится, но, абстрагируясь от сатирических задач этих стихотворений, можно констатировать, что формальные жанровые признаки гимна (торжественный пафос, патетичность и т. д.) соблюдены только в «Гимне здоровью», «Гимне обеду» и отчасти в «Гимне критику». В «Гимне обеду» создается ощущение пусть уродливой и гротесковой, но все же патетической торжественности, приподнятости, грандиозности, монументальности: «Слава вам, идущие обедать миллионы и уже успевшие наесться тысячи». Прямое прославление находим и в «Теплом слове кое-каким порокам»: «Слава тому, кто первый нашел, / как без труда и хитрости, / чисто плотно и хорошо / карманы ближнему вывернуть и вытрясти». С другой стороны, в «Гимне судьбе» или в «Гимне ученому» презрение и неприязнь выражены прямо, открыто, без какой-либо патетики, свойственной гимну: «Смотрят: ни одного человеческого качества, / не человек, а двуногое бессилие» («Гимн ученому»). А в

стихотворении «Мое к этому отношение» раздражение Маяковского по отношению к персонажу, который очень похож на героя «Гимна обеду», вообще выражено при помощи сниженной разговорно-бытовой интонации: «А этому взял бы и дал по роже, / не нравится он мне очень».

Неоднородна и эстетическая тональность гимнов, что тоже не позволяет говорить об их жанровом единообразии. Сатира Маяковского чрезвычайно разнообразна: в «гимнах» мы находим и сатиру аллегорическую, и сатиру бурлескную, и сатиру фантастическую. Но, помимо сатирического пафоса, в «гимнах» можно уловить и нотки трагедийности. Драматические отношения лирического героя с миром, невозможность гармонии с ним определяли магистральную линию творчества Маяковского в 1912–1915 годах. Не могли они не отразиться и в первых сатирических опытах поэта, пусть даже приглушенно и опосредованно. Так, в заключительной строфе «Гимна ученому» слышатся отголоски подлинной боли поэта за человека, охваченного стадным чувством, обезличенного, безразличного к раскрытию своей индивидуальности, за человека, который «растет глуп и покорен». В «Гимне обеду» яростное обличение «желудка в панаме» продиктовано обидой за поруганное человеческое достоинство, обесцененное бессмысленным и непрерывным, принимающим уродливые формы поглощением пищи. В. Перцов абсолютно прав, что «сатирические стихи Маяковского не оставляло присущее поэту чувство трагизма действительности, тупой громадности зла, с которым надо бороться» [2, с. 230]. К тому же, в «Новом сатириконе» публиковались такие чисто трагические по тональности стихотворения, как «Вот так я сделался собакой», «Кое-что по поводу дирижера», «Чудовищные похороны» и др.

Ведущим стилиобразующим приемом в «гимнах» является гротеск, специфика которого проявляется в его амбивалентности. Эта амбивалентность соответствует смысловой направленности «гимнов» – отрицание через мнимое утверждение. Однако и в гротеске «гимнов» есть, на наш взгляд, трагедийность. Гротеск Маяковского изображает мир не просто деформированный, но мир изуродованный. Показательно, что в этом мире происходит с важными для лирики Маяковского, обновленными и актуализированными им во многих стихах и поэмах («Послушайте», «Мы», «Письмо товарищу Кострову...», «Про это», «Неоконченное» и др.) романтическими по сути своей знаками-символами устремленности человека к свободе, к просторам Вселенной, за пределы омертвляющего душу удовлетворения чисто материальных потребностей: хвост кометы засушен и нанизан на булавку, из звезд фабрикуются консервы для ненасытного «желудка в панаме». Поддерживают гротеск в создании

«сдвинутой», «смещенной» реальности и гипербола, и монолог, и другие свойственные Маяковскому средства поэтики. Изуродованный тотальной бездуховностью мир в «гимнах» не сильно отличается от художественного пространства трагедии «Владимир Маяковский» и ранней лирики поэта. Можно говорить лишь о продиктованном сатирическими задачами смещении акцентов, но не о коренном изменении подхода к действительности, о котором пишут некоторые исследователи.

Таким образом, разнородность и разноплановость сатирических гимнов Маяковского не позволяет говорить о них как о целостном жанровом образовании. Думается, что предпочтительнее рассматривать сатирический гимн как метажанровую модель, а конкретные гимны как ее типологические разновидности, анализ которых заслуживает пристального исследовательского взгляда.

1. Субботин А. С. Маяковский сквозь призму жанра. М., 1986.

2. Перцов В. О. Маяковский: Жизнь и творчество. 1893–1917. М., 1969.

Л. Которча

г. Иази (Румыния)

Достоевский в культурной памяти авангарда

Теперь
начать о Крученых главу бы,
да
страшно:
завоеет журнальная знать...
Глядишь — и читатель пойдет на убыль,
жаль:
о Крученых надо бы знать!

Н. Асеев. На чорта нам стихи.

На первый взгляд, кажется бессмысленным говорить о культурной памяти, когда речь идет об авангарде. Но уже было установлено, что нельзя обсуждать отношение авангарда к культурной традиции только по его декларациям, манифестам и программам. Правда, здесь в агрессивных и решительных выражениях утверждается разрыв авангарда с про-

шлым культуры. Это принято считать одним из определяющих элементов духа авангарда, но посмотрим, так ли обстоит дело в его творческой практике. Между прочим, относиться отрицательно к традиции – значит все же считаться с нею. Тем более, этот факт на виду в русском авангарде, для которого возврат к прошлому отождествляется с постижением той сущности жизни и действительности, к которой стремились все участники этого явления в России. Если в высказываниях творческих принципов и программ преобладает коллективный дух, то в конкретной реализации отношений с отрицаемой традицией всякий художник поступает по-своему. В статье «Непрерывность в срыве. Гоголь и Хлебников» мы уже касались этого вопроса, принимая во внимание фигуру интереснейшего русского кубофутуриста – Велимира Хлебникова – и его связь с классиком, который, правда, никогда не включается в ряд художников, отвергаемых авангардом. Вообще, в отличие от других классиков, для футуристов Гоголь представлялся моделью видения «мира навыворот» или «игры в аду» и свободного построения образа и текста.

Воспринимая его именно таким образом, Алексей Крученых совершил переход от авангарда к постмодернизму в своей поэме 1942–1944 годов «Слово о подвигах Гоголя», которой была посвящена наша работа «От авангарда к постмодернизму (А. Крученых, “Слово о подвигах Гоголя”»»). Читая не только эту поэму Крученых, но и другие его сочинения, замечаешь, что возвратом к традиции является и его отношение к Достоевскому.

Первое, что мы должны иметь в виду, когда говорим о данном вопросе, – это то, что Достоевский не был исключен из ряда авторов, которых предлагалось «сбросить с парохода современности». И, как признается позже Крученых, именно ему принадлежала главная роль в инициативе перечисления отвергнутых писателей и художников: «Помню, я предложил: “Выбросить Толстого, Достоевского, Пушкина”. Маяковский добавил: “С парохода современности”» [1, с. 52]. Но связь футуриста с автором «Идиота» не сводится к этому программному отрицанию. Во-первых, она высказывается у Крученых раньше вышеназванного манифеста и даже раньше утверждения авангарда в России как художественного движения, имеющего свою программу. Во-вторых, эта связь осложняется, утончается и принимает разные аспекты на протяжении всей его литературной деятельности, которая длилась до семидесятых годов прошлого столетия.

В период 1907–1909 годов Крученых пишет ряд статей и коротких прозаических текстов, в которых уже объявляются вопросы и позиции,

вызванные его отрицательным отношением к насыщению культурной жизни времени мистико-религиозной проблематикой, атмосферой безнадёжности и пессимизма и маньеризмом. В выяснении и выражении этих позиций тем или другим образом личности Льва Толстого и Достоевского служили отправным моментом. Так, среди ранних его текстов находятся прозаическое произведение «Право на преступление», которое сам автор оценивает как «что-то достоевистое» [1, с. 45], и «Заблудившееся добро» (о Льве Толстом). Как можно видеть из самих этих заглавий, Крученых интересуется подходом великих предшественников к вопросам морали и психологии. И делает он это, с одной стороны, чтобы уловить состояние своего времени, в котором царят пустота и бездуховность, с другой стороны, чтобы утверждать свое право на полное отрицание («преступление») такого мира и на предложение нового, еще не ясно видимого. В такой же стилистический ряд отрицания и шаржирования включаются карикатуры, которые он создает в этот период и которые пока рекомендуют его более как рисовальщика и живописца, чем как писателя. Знакомство с братьями Бурлюками на Украине в 1907 году произошло именно на художественной выставке, но позже, в 1912 году, через Давида Бурлюка, встреча с Маяковским, Каменским и Хлебниковым выдвинула на первый план литературную и теоретическую деятельность Крученых. Та же встреча придала его известному на весь Херсонес инстинкту «нахальства» и непослушания сознательное, программное выражение. Знакомство, особенно с Хлебниковым, произвело поворот от вышеуказанных вопросов содержания художественного творчества к вопросу о его сущности, инструментах и модальности реализации. При рассмотрении этих проблем, как признаются все участники движения кубофутуризма, основную роль сыграла модель жизни и творчества Николая Васильевича Гоголя, но из вдохновлявших их писателей звучало и имя Достоевского.

Так, в выяснении и выражении футуристического принципа «творческой одержимости» и «моментальности», который противопоставляется принципу «мастерства» как долгого полирования произведения, Достоевский, предпочитавший рвать свои рукописи и заново писать свои сочинения, когда он чувствовал, что написанное совсем не то, о чем он думал, служил кубофутуристам убедительным примером. В связи с этим Крученых писал о своей книжке 1913 года «Чорт и речетворцы» в мемуарных страницах «Знакомство с Бурлюками, Маяковским и Хлебниковым. Первые выступления»: «Например, я рисовал испуг мещанина перед творческой одержимостью. Как ему быть, скажем, с экстатическим Достоевским?» [1, с. 60]. Атрибут «одержимость» принимает здесь

значение доверия своему первичному импульсу, когда суть мироздания видится художником моментально и цельно во «вспышке» видения. Моментальность сочетается со «случайностью» или «свободой личного случая», как выражаются авторы предисловия к «Садку судей» (1914). Это один из центральных принципов эстетики авангарда, который, в его понимании, должен действовать на всех уровнях творчества – на уровне вдохновения, текстуализации видения и восприятия: «Чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока! (забвение, разучивание). <...> Чтоб писалось туго и читалось туго» [2]. При этом невнимание Достоевского к стилю и культивирование «экстатичности», то есть расположение своих произведений и своего стиля вне «лимитов» и нормативности, приобретали свое значение, когда кубофутуристы объявляли войну «здравому смыслу» и «хорошему вкусу» [3]. В связи с этим, в письме к Шемшурину 1915 года А. Крученых напоминает эксплицитно Достоевского, включая в проблематику существенный вопрос поэтики великого романиста: «Достоевский рвал неудачно написанные романы и писал заново – достигалась реальность формы. Как писать, так и читать надо мгновенно» [4]. Понятие «реальность формы», о котором говорится здесь, соприкасается не только с «фантастическим реализмом», о котором упоминает не раз и которому стремится дать теоретическое определение автор «Преступления и наказания», но и с проблемой футуристической «зауми». Через эту проблему открывается путь как к формальному, так и к смысловому и мировоззренческому контексту творчества Достоевского, к которому новаторы начала XX века относятся как к родственному, когда признают себя «во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности» [5].

Может быть, менее всего ожидаешь сочетания зауми и имени Достоевского. И все же это чудо происходит, да еще создано оно самым радикальным отрицателем традиции и самым постоянным из теоретиков и практиков заумного языка – Алексеем Крученых. Но удивление исчезает, когда читаешь, что футурист трактует проблему зауми не только как «отражение мужественной души сегодняшнего дня» [3], но и считаешь с «жизнью бессознательного» [6] и с «взаимоотношением сил жизни» [7]. Более всего чувствуешь, что Достоевский не забыт, когда Крученых говорит о необходимости художника дать «образцы еще не вполне определившиеся (в нем или вовне)» и когда в «Декларации заумного языка» (1921) в ряд сил жизни включаются «религиозный экстаз, мистика, любовь» [8]. Что касается первого из этих требований, достаточно напомнить тот факт, что Достоевского интересуют человек и человечество именно в станов-

лении, а не в законченности, чтобы понять, почему мы считаем, что Крученых почти дословно выражает этот мировоззренческий и поэтический принцип великого романиста, ясно проявляющийся во всем его творчестве. Для убедительной иллюстрации приведем пример из последней части «Подростка», из которого узнаем, что Достоевский, как и футуристы, находился в поиске выражения не только «текущего типа», но и хаоса вообще: «Уже множество таких, несомненно родовых семейств русских с неудержимую силою проходят массами в семейства случайные (s. a.) и сливаются с ним в общем беспорядке и хаосе. <...> Да и типы эти, во всяком случае – еще дело текущее, а потому и не могут быть художественно законченными. <...> Но что делать, однако ж, писателю..., одержимому тоской по текущему? Угадывать и... ошибаться. <...> Были бы искренни, несмотря на всю их хаотичность и случайность» [9, т. 8, с. 625]. В этих признаниях романиста выделяется своей новизной и парадоксальностью понятие «текущий тип», которое требует специального углубленного рассмотрения. В настоящей же работе мы анализируем идеи «незаконченности» и «угадывания», которые прямо отсылают к проблематике зауми, как она ставится Крученых в «Декларации заумного языка»: «К заумному языку прибегают: а) когда художник дает образы еще не вполне определившиеся (в нем или вовне), б) когда не хотят назвать предмет, а только намекнуть – заумная характеристика» [8]. «Намек» здесь приобретает такое же значение, как и «угадывание» у Достоевского, когда понятие «заумная характеристика» включается в семантическую сферу «четырёхугольной души» и «заумного значения слова»: «когда не хотят назвать предмет, а только намекнуть – заумная характеристика: он какой-то этакий, у него четырёхугольная душа, – здесь обычное слово в заумном значении» [8]. Когда он объясняет понятие «заумное значение» слова, Крученых имеет в виду возрождение через заумную речь настоящего художественного произведения, «заумного пра-образа» [8], архетипического. К заумным праобразам относятся произведение как целое и, как мы уже видели, «моментальное», и особенно «выдуманное имена» как концентрат образа и произведения. Среди последних находим имена «Свидригайлов» и «Карамазов», своей «загадочностью» зауми противопоставляющиеся именам аллегорическим, таким как Правдин и Глупышкин – с ясной и определенной значимостью.

Угадыванием и гаданием испытываются в равной мере глубина образа мира, его архетип и судьба гадателя. Искать неосуществившееся – значит, как говорит Достоевский, быть во власти «тоски одержимости», то есть переживать испуг перед неизвестным, но и радоваться поиску и

угадыванию этого же незнакомого, выиграть и проиграть. В этом смысловом контексте Крученых напоминает Германна из «Пиковой дамы». Сближением имен «Германия» и «Германн» в статье «О войне. I. Германн и Германия» Крученых, с одной стороны, комментирует реальную историческую ситуацию Второй мировой войны, с другой стороны, подходит к смыслу понятий «бездушная корректность» и «убийца». Как мы знаем, эти идеи Достоевский развивал особенно в своем «Игроке» и в слове, произносимом им в Москве при открытии памятника Пушкину. Сливая воедино обе ситуации в упомянутом произведении, футурист предлагает, так сказать, негативную сторону авантюры игры, которую он синтезирует в выражении «бросился в авантюру беспроигрышного выигрыша, сулившего куш, “мировое господство”» [10].

Другую сторону игры-авантюры он выявляет, думая о Достоевском не только как о писателе, но и как о человеке. Как мы знаем, великий романист жил как игрок, с максимальной открытостью и душевным горением в ипостаси и человека, и художника. Имея в виду эту ситуацию, Крученых придает игре другой смысл, во всяком случае, другие нюансы по сравнению с образом «Германия-Германн». Так, по его мнению, в образе Достоевского с максимальной силой выражается ипостась человека, «проигравшего» свою мечту о богатстве или о существовании без нужды, а также ипостась художника, победившего время своим творчеством. Поэма Крученых «Игрок (М[аяковском]у)» (1945) развивает мотив игры и игрока именно по линии смысла испытания лимита и утверждения маргинальности и случайности как центра нового начала XX века: «Игрок! / Нутром узнай / коварный ритм – / и напролом, / рискни, / громи / усталый / мир. / Вокзал. / рулетка. кутерьма – / Там Достоевский / брюки проиграл, / и там – Полина, / сверх-роман... / <...> рвал банк, / На карту смело – / весь лимит!» [11].

Это – образ «игры в аду», которая становится настоящей моделью мира и творчества и этим предлагается определяющим признаком настоящего художника. Конкретизируя эту мысль, в период 1940–1942 годов Крученых пишет стихотворения «Анне Ахматовой», «Муза» или «Пускай смелей встречаются цитаты», в которых перечисление имен в литературном и биографическом семантическом контексте и употребление цитаты как первичного литературного поэтического материала предлагаются в качестве приемов построения нового коварного ритма времени: «Пускай смелей встречаются цитаты, / абзацы кстати и некстати, – / у нас сегодня / карнавал и праздник. / Пусть сгинут разом супостаты / и критики-кастраты / навек, / чтоб мир не знал муры, / заботы и боязни» [11].

Как видно, литературоведческая интенция автора проскальзывает из-под поэтического текста – явление, которое более отчетливо видно и в цикле 1942 года «Стихи Борису Пастернаку» (вещь, которая во многом приближается к постмодернистскому творчеству). Здесь персонажами становятся сами Крученых, Борис Пастернак, Анна Ахматова, Николай Асеев и другие литературные деятели эпохи. Но тот факт, что в цикле особо выделяется секвенция, посвященная Достоевскому и его женским образам, внушает мысль, что его значение шире и глубже картины исторического и литературного настоящего. Через имена женских персонажей романиста, «гаданием», как говорит автор, отмечается «первое рождение Незнакомки» в русской жизни и в русской литературе: «Борис, ты помнишь, – / мы гадали об именах и судьбах... / Три надменные сестры Епанчины – / генеральские дочери в “Идиоте” / Александра, Аделаида и Аглаида – / навеки обидели / Анастасию Барашкову (воскресную жертву), / обкарнав у нее А., / превратив королеву в девку гулящую, / Настю, – / первое рождение Незнакомки / в петербургских чуланах-туманах, / в вуалях пурги. / Она тоже, в тоске и горе, – / в упругих шелках ресторанов, / но бледная насквозь – / пила шампанское, с великим мечтателем / Львом Мышкиным / и кабацким семинаристом, / – черная роза утонула в бокале / “золотого, как небо, “Аи”. / На именинах, в оранжереях / и на вокзалах, / дошла до темного склепа / до ледяного лезвия ножа – / зашелкнулся круг – / выпила напоследок / полыни полный ковш, / и Лев превратился в мышь» [11].

Вышецитированный текст Крученых, как и целый цикл «Стихов к Борису Пастернаку», стоит особого анализа – семантического, внутри- и интертекстуального. Пока скажем лишь, что поддержанная гаданием, то есть игрой на именах и судьбах, цитированием чужих текстов, перечислением собственных имен персонажей романов Достоевского и поиском их поэтической типологии в соотношении с Незнакомкой Блока, тематическая линия создателя-игрока ведет к другому направлению. Это линия трагического превращения мира царственности человека, мира «королевы», в мир хаоса и падения, мир «девки гулящей». Основателем и мастером ее выражения в русской литературе считается Достоевский, имя которого, наряду с именем Гоголя, становится для Крученых моделью абсолютного создателя, сознающего свое положение участника «игры в аду» и занимающего в исполнении этой игры свое почетное место наряду с новаторами XX века. Вот как отрицание превращается в самое интимное принятие чтением «изнутри», основанным на самых неожиданных и непредвиденных приемах. Этим доказывается еще раз, что писатели вос-

принимают творчество друг друга, идя по другим нитям произведения, чем обыкновенный читатель. А. Крученых – и об этом свидетельствуют довольно многие окружавшие его люди – был одним из самых проницательных и свободных читателей как классической, так и новой русской литературы.

-
1. См.: *Крученых А.* Знакомство с Бурлюками, Маяковским и Хлебниковым. Первые выступления // Из литературного наследия Крученых. Berkeley, 1999.
 2. См.: Слово как таковое. 1913 г. // Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров. Москва, 2001.
 3. См.: Пощечина общественному вкусу // Литературные манифесты...
 4. *Крученых А.* Письмо от авг. 1915 г.: Из переписки с Шемшуриным 1915–1917 // Из литературного наследия Крученых.
 5. См.: Предисловие к книге «Садок судей» // Там же.
 6. *Крученых А.* Письмо Шемшурину от 29.09.1915 г.: Из переписки с Шемшуриным // Из литературного наследия Крученых.
 7. Программа на афише выступлений будетлян 1914–1915 гг. // Из литературного наследия Крученых.
 8. См.: *Крученых А.* Декларация заумного языка. 1921 г. // Из литературного наследия Крученых.
 9. См.: *Достоевский Ф. М.* Подросток // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1957. Т. 8.
 10. *Крученых А.* О войне. I. Герман и Германия // Из литературного наследия Крученых.
 11. См.: *Крученых А.* Игрок (М[аяковском]у) // Из литературного наследия Крученых.

Н. В. Налегач
г. Кемерово

Смыслообразующие возможности жанровой игры в «Тихих песнях» и «Кипарисовом ларце» И. Анненского

Почти все лирическое наследие И. Анненского умещается в две поэтические книги «Тихие песни» (1904) и «Кипарисовый ларец» (1910), в которых явно воплотились процессы циклизации, повлиявшие на оформление этой новой жанровой формы. Обосновавший на рубеже веков новый принцип составления стихов в книги В. Я. Брюсов сравнивал его

с романом, предлагая, в первую очередь, обратить внимание на композицию: «Книга стихов должна быть не случайным *сборником* разнородных стихотворений, а именно *книгой*, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней» [1, с. 604–605]. И. Анненский тоже осознавал поэтическую книгу как особое эстетическое целое и, соответственно, выработал свои принципы циклизации. Один из них условно можно обозначить как жанровую игру. Жанровый принцип обнаруживается в названиях книги стихов «Тихие песни» и рубрик «Кипарисового ларца» – «Трилистники», «Складни» и «Разметанные листы».

Так, название «Тихие песни» содержит в себе жанровый элемент, поразному раскрывающийся в стихотворениях всей книги. Первое значение связано с синкретичным, не отделенным от музыкального сопровождения существованием поэзии, что было характерно для древних литератур. Как писал А. Н. Веселовский, «...в поэзии обряда, древнейшем показателе поэтического развития вообще, соединены в наивном синкретизме все роды поэзии, насколько они определяются внешними признаками формы: и драма в действии, и диалог хора, и эпический сказ, и лирическая песня; более того: все это в соединении с музыкой, которая долгое время будет сопровождать продукцию той или другой поэтической формы, последовательно выделяющейся из безразличия обрядовой поэзии: будут петь и эпос, и лирику, и в драме будет присутствовать музыкальный элемент; обособление музыки от лирического текста и одностороннее развитие последнего совершилось в Греции в послеалександровскую пору» [2]. Учитывая содержащийся в основе лирического сюжета миф об Одиссее (на что указывает и черновое название «Из пещеры Полифема», и псевдоним «Никто», под которым была опубликована книга, и отсылки к «Одиссее» Гомера в стихотворениях «В открытые окна», «Сентябрь») [3; 4; 5; 6, с. 28], можно уточнить связь этого названия с древнегреческой традицией, в которой поэт-певец (аэд) выступал служителем Муз и Аполлона. Показательно, что синкретизм музыки и слова воплотился не только посредством древнегреческих аллюзий, но и на уровне образности, обращенной к современности, в стихотворениях «Первый фортепьянный сонет», «Villa nazionale», «Второй фортепьянный сонет».

Следует также отметить лермонтовскую реминисценцию из стихотворения «Ангел», которую обнаружил в названии книги еще В. Сечкарев, указав на связь темы поэзии в этой книге с концепцией избранничества поэта, оформившейся в творчестве Лермонтова в диалоге с платоновским

мифом о крылатости души и реализовавшейся в «Тихих песнях» И. Анненского в поэтике отраженных текстов и припоминаний [7]. В этом аспекте важным представляется продолжение мотива синтеза слова и музыки в поэзии как связи неба и земли, живо ощущающейся поэтической душой.

С другой стороны, лирические жанры можно достаточно поверхностно разделить на громкие, торжественные (например, ода, кантата) и тихие, задушевные (лирический отрывок, элегия, идиллия и пр.). Если присмотреться к жанровому составу «Тихих песен», то бросается в глаза почти полное соответствие избранных жанровых форм тихому настрою – сонеты, лирические стихотворения, баллада. Исключение составляет всего лишь один текст – кантата (песнь, исполняемая хором по торжественному случаю) «Рождение и смерть поэта», получающая на этом «тихом» фоне дополнительный смысл и играющая особую роль в сюжете книги. Если принять во внимание, что в основе лирического сюжета всей книги оказывается путь поэта в поисках Музы, что заявлено в первом стихотворении «Поэзия»: «Чтоб в океане мутных далей, / В безумном чаяньи святынь, / Искать следов Ее сандалий / Между заносами пустынь» [8, с. 55], то, учитывая одиссеев подтекст этого странствия, оно оборачивается путем, полным опасностей и приключений. Причем и герой Гомера, и лирический герой Анненского вынуждены на своем пути вести поединок с Роком и Смертью. И если практически во всех стихотворениях книги, где появляется мотив личного поэтического творчества, присутствует отмеченный В. Гитиным [9, с. 34–53] мотив больных несовершенных стихов, то именно в кантате «Рождение и смерть поэта» присутствует образ идеального поэтического творчества. Пушкинская Муза, ведя своего избранника по кругам жизненных страданий и мучительной смерти, помогает ему победить последних и стать частью вечности: «О тень, о сладостная тень, / Стань вифлеемскою звездой, / Алмазом на ее груди – / И к дому бога нас веди!» [8, с. 79].

Так или иначе, жанровая игра в пределах книги «Тихие песни» напрямую связана с темой поэта и поэзии. Благодаря ей оформляется поэтическая концепция поэзии как сферы идеала, притяжение к которой ощущает поэт. Но на пути служения Музе его подстерегает другая претендентка на роль личной Музы – Персефона с ее слугами – Скукой, Тоской и Мукой. Однако память о «тихой песне» ведет лирического героя сквозь житейские моря, подобно тому, как с помощью Гермеса и Афины гомеровский Одиссей достигает Итаки. Закономерно в свете лермонтовской реминисценции, что такой чаемой Итакой в последнем стихотворении

«Желание» оказывается «монастырь, но в далеком лесу». Не менее показательно, что достижение Итаки и для Одиссея, и для лирического героя Анненского оказывается не только победой в поединке с судьбой, но и пространством, в котором они не могут избежать смерти. Гибель Одиссея от руки неузнанного Телегона, отправившегося на его поиски и приставшего к Итаке в ночи, из-за чего и произошла путаница, соответствует финальной строфе последнего стихотворения «Тихих песен»: «А когда надо мной зазвонит / Медный зов в беспросветной ночи, / Уронить на холодный гранит / Талый воск догоревшей свечи» [8, с. 82]. Нелишним представляется напомнить, что медный зов – это не только звон колокола, но и в системе античных координат зов мира мертвых. По описанию Гесиода, которое содержится в «Теогонии», дворцы Аида, Персефоны, Танатоса и врата в мир мертвых – медные. Однако не менее показателен противопоставленный Аиду символ монастыря в стихотворении «Желание», который сочетается с образным строем и лирическим сюжетом кантаты «Рождение и смерть поэта» – тень Пушкина оказывается в Раю (при этом примечательна языковая игра: не христианское – душа, но античное – тень), что, в свою очередь, отсылает к самой заглавию книги «Тихие песни», к поэтическому лермонтовскому мифу об Ангеле, несущем душу «в мир юдоли и слез» и, соответственно, принимающем ее в свои объятия при выходе из этого мира (см. фрагмент возвращения Ангелом души Тамары в небесный мир в поэме «Демон»).

Возможно, такое сочетание смыслов, заложенное в самом символе «тихие песни» в той мере, как это раскрывается в образной, жанровой и сюжетной сторонах книги, связано с мыслью Анненского о родовой памяти искусством своих религиозных корней (религия здесь понимается широко – как чувство живой связи неба и земли, идеального и материального миров). Более того, эта мысль оказывается созвучной и поддерживается обнаруженной Л. В. Кулькиной отсылкой к творчеству немецкого предромантика И. Г. Гамана, содержащейся в псевдониме «Никто»: «И. Анненский, отталкиваясь от мифологической образности древнегреческой литературы, не мог не обратить внимания на органичное единство религии и искусства, чувства и разума. В “Достопримечательных мыслях Сократа” Гаман развивает мысль о том, что язык образной аналогии должен быть основой поэзии, поскольку только лишь как “образ” язык и действительный мир могут быть поняты человеком, его чувственное и конечное бытие указывают на бытие Бога и духовные первоначала» [10]. Не менее показательна обнаруженная исследовательницей параллель другого сочинения Гамана «Эллинский

трилистник клевера» с названием первого раздела в книге «Кипарисовый ларец» [10].

Таким образом, в пределах «Тихих песен» жанровая игра актуализирует культурную память и активно участвует в создании целостного смысла всей поэтической книги. Здесь уместно вспомнить о феномене памяти жанра согласно теории исторической поэтики А. Н. Веселовского, в переписке с которым состоял И. Ф. Анненский. Так, в письме к А. Н. Веселовскому от 22 марта 1905 года И. Ф. Анненский писал: «С нетерпением жду Вашего оттиска, так как не только читаю, но штудирую все, что выходит из-под Вашего пера; вопросы же сравнительной поэтики мне, по некоторым обстоятельствам, теперь особенно интересны» [11, с. 392]. Кроме того, в работах А. Н. Веселовского о синкретизме древнего искусства содержится наблюдение, близкое тому, что, опираясь на символику И. Анненского, можно назвать поэтикой отражений: «С тех пор мы научились наслаждаться раздельно и раздельно понимать окружающие нас явления, не смешиваем, так нам кажется, явления звука и света, но идея целого, цепь таинственных соответствий, окружающих и определяющих наше “я”, полонит и опутывает нас более прежнего» [12]. В свете этой параллели название «Тихие песни», жанрово насыщаясь, порождает мифотворческий по своей сути смысл единства словесного и музыкального начал не только в древнегреческой, но и в современной поэзии. Если добавить к этому знакомство И. Анненского с трудами Ф. Ницше, переводческую работу над трагедиями Еврипида, то в свете идей, изложенных в «Рождении трагедии из духа музыки», «Тихие песни» оказываются обозначением потенциальной жанровой формы, воплощающей требование синтеза аполлонийского и дионисийского начал ради обретения главного смысла человеческой жизни – служения искусству, как утверждал Ницше: «...само противопоставление искусства серьезности существования – грубое недоразумение. Этим серьезным я позволю себе сказать, что мое убеждение и взгляд на искусство как на высшую задачу и собственно метафизическую деятельность в этой жизни, согласны с воззрением того мужа, которому я, как передовому великому бойцу на этом пути, посвящаю эту книгу» [13, с. 42].

В книге «Кипарисовый ларец» жанровый элемент содержится уже не в названии поэтического целого, но в названиях рубрик. Доказанный применительно к разделу «Трилистников» в статье В. И. Тюпы, Г. А. Мешковой и Н. В. Курбатовой [14], он, согласно поэтической логике, обнаруживается и в двух других разделах – «Складни» и «Разметанные листы». В свое время А. Е. Барзах отмечал способность И. Анненского наделять

чертами жанровой формы феномены, которые по своей природе таковыми не являются. Исследователь доказал в своей работе существование жанрового, а не только символического и мотивно-тематического компонентов смысла применительно к использованию поэтом слова «тоска» в названиях стихотворений. «Настойчивое возвращение “тоски” в заглавия стихов Анненского заставляет подозревать, что для него это слово обозначает своего рода жанровую определенность: “тоска” оказывается чем-то вроде “малого жанра”, “твердой формы”, наподобие баллады или элегии; кажется, что за этим “жанровым индексом” должны стоять некие семантические ограничения. В пользу такой характеристики говорит тот факт, что Анненский и вообще был весьма склонен к такого рода изобретательству: не захотел же он, например, именовать свои прозаические опыты статьями, эссе или просто прозой, но специально ввел для них достаточно, надо сказать, точное “жанровое” определение: “отражения”» [15].

Практически все писавшие о структуре сборника «Кипарисовый ларец» отмечали строгую композицию его разделов, подчиненную логике убывания: 3 – 2 – 1. Учитывая названия первого и третьего разделов – «Трилистники» и «Разметанные листья», можно говорить о подчинении мотива умирания не только математической логике убывания, но и органической естественной логике осеннего листопада. Показательно, что четыре последних стихотворения в разделе «Складней» «рассыпаны» и даны по отдельности, хотя тематически группируются: «Два паруса лодки одной» и «Две любви»; «Другому» с «Он и я». А знаменитое стихотворение «Невозможно», открывающее «Разметанные листья», завершается мотивом опадания слов как цветочных лепестков в осеннем саду (образ забитой калитки когда-то весеннего сада ненавязчиво посредством ассоциаций отсылает к символике утраченного рая): «Если слово за словом, что цвет, / Упадает, белея тревожно, / Не печальных меж павшими нет, / Но люблю я одно – *невозможно*» [8, с. 146]. Слово «невозможно» обретает символический смысл, если учитывать авторскую игру с наделением жанровыми признаками содержательности формы нежанровых по своей сути номинаций разделов «Кипарисового ларца». В основе смысловых нюансов этих трех разделов как возможных поэтических форм оказывается органический по своей сути образ творчества как листопада.

В свете этой символики показательна манера Анненского читать свои стихи, зафиксированная со слов М. Волошина 27 марта 1924 года Л. В. Горнунгом и Д. С. Усовым: «Выслушав нашу просьбу – прочесть стихи, Иннокентий Федорович прежде всего обратился к Валентину Ин-

нокентьевичу и велел ему принести кипарисовый ларец. “Кипарисовый ларец”, как теперь все знают, действительно существует – это шкатулка, в которой Анненский хранил свои рукописи. Иннокентий Федорович достал большие листы бумаги, на которых были написаны его стихи. Затем он торжественно, очень чопорно поднялся с места (стихи он всегда читал стоя). <...> Окончив стихотворение, Иннокентий Федорович всякий раз выпускал листы из рук на воздух (не ронял, а именно выпускал), и они падали на пол у его ног, образуя целую кучу» [16; 17, с. 48–49]. Извлекаемые из кипарисовой шкатулки и отпускаемые в свободное падение прочитанные рукописи стихов к концу читки выглядели как своеобразный листопад души, где листы со стихами – невозможные для достижения идеалы, преданные, подобно листве, праху и подчиняющиеся в таком смысле поэтическому мифу о ненужных строфах. Ирония этого способа чтения открывается в соединении со смыслом рубрикации «Кипарисового ларца». Если на поверхности смысла посредством логики убывания торжествует тема умирания, смерти, которая действительно может быть названа одной из ведущих в книге, то в глубине открывается смысл последовательного служения идеалу как объективно существующему, находящемуся за гранью человеческих сомнений и страхов, поскольку по самому своему определению он недостижим: «Но люблю я одно – невозможно».

Кстати, три раздела книги ненавязчиво образуют макро-трилистник, в основе которого оказывается заложенным смысл жизни как неотступного служения искусству. Не случайно финальное стихотворение книги «Моя Тоска» в литературоведческой традиции принято интерпретировать как имя Музы Анненского, возводя ее не только к мучительному состоянию духа, но и к романтическому томлению по идеалу.

Таким образом, можно говорить о том, что, наделяя жанровыми возможностями нежанровые по своей природе наименования поэтической книги и разделов, И. Анненский прибегает к жанровой игре как одному из циклообразующих факторов.

-
1. Брюсов В. Я. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы. 1892–1909 / под общ. ред. П. Г. Антокольского, А. С. Мясникова, С. С. Наровчатова, Н. С. Тихонова. М., 1973.
 2. Веселовский А. Н. Из введения в историческую поэтику: (Вопросы и ответы) // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989.
 3. Федоров А. В. Иннокентий Анненский – лирик и драматург // Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
 4. Мусатов В. В. «Тихие песни» Иннокентия Анненского // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. Т. 51. 1992. № 6.

5. Мусатов В. В. «Всегда над нами – власть вещей...»: Лирика Иннокентия Анненского и пушкинская традиция // Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998.
6. Петрова Г. В. Творчество Иннокентия Анненского. Великий Новгород, 2002.
7. Гитин В. Е. Точка зрения как эстетическая реальность: Лексические отрицания у Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1998.
8. Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии / вступит. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Федорова. Л., 1990.
9. Гитин В. Е. «Интенсивный метод» в поэзии И. Анненского (поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях») // Рус. лит. 1997. № 4.
10. Кулькина Л. В. Типология псевдонима «никто» в «Тихих песнях» И. Анненского // Классич. и неклассич. модели мира в отеч. и заруб. лит. Волгоград, 2006.
11. Анненский И. Ф. Письма: В 2 т. / сост., предисл., коммент. и указатели А. И. Червякова. Т. 1: 1879–1905. СПб., 2007.
12. Веселовский А. Н. Из истории эпитета // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989.
13. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки: Предисловие к Рихарду Вагнеру / пер. с нем. Н. А. Рачинского. СПб., 2005.
14. Топова В. И., Мешкова Г. А., Курбатова Н. В. Архитектоника циклизации (о «Трилистниках» И. Анненского) // Исторические пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе. Кемерово, 1992.
15. Барзах А. Е. «Тоска» Анненского // Гумилевские чтения. СПб., 1996.
16. Лавров А. В., Тименчик Р. Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия: ежегодник. Л., 1983.
17. Федоров А. В. Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л., 1984.

А. Г. Неверова

г. Омск

«Несобранный» любовный цикл в «Провинциальной пристани» А. Кутилова

*Посвящается Г. П. Великосельскому,
моему наставнику и проводнику
в мир поэзии
Аркадия Кутилова*

Хотя славу никому не известному пареньку из глухой сибирской деревни еще в начале шестидесятых годов пророчил знаменитый Твардовский, при жизни Кутилову так и не позволили побродить по «поэтическому Парнасу» в силу бескомпромиссной обличительности его стихов и весьма специфического ведения быта. Поэт был бомжем. Алкоголиком.

Не раз лежал в психиатрической больнице. Сидел в тюрьме... Но ни на секунду своей жизни не перестал быть Поэтом. И Человеком. Еще десять лет назад его имя было под категорическим запретом, публикации его стихов были библиографической редкостью. Сегодня завеса неведения слегка приоткрылась: вышли в свет сборники его стихов, такие как «Провинциальная пристань», «Скелет звезды», «Город кенгуру» и др.; столичные и региональные литературные альманахи публикуют отдельные его произведения; поэту-маргиналу была посвящена серия телепередач, повествующих о его непростой судьбе, и даже научная конференция. Однако до сих пор мало кто знает, что кроме великолепной лирической поэзии его перу принадлежит ряд поэм, стихи для детей, а также повесть, рассказы, дневниковые заметки и рассуждения.

Самым яростным защитником и пропагандистом кутиловского творчества выступил его исследователь и друг Геннадий Павлович Велкосельский, без участия которого не состоялось бы ни одно из вышеперечисленных явлений поэзии Кутилова широкому кругу читателей. Геннадий Павлович сформировал и выпустил первый (посмертный) сборник стихов опального поэта, объединенных заглавием «Провинциальная пристань» (1990), на материале которого я предприняла попытку формирования любовного лирического цикла.

Прежде всего, имеет смысл сказать о том, что тема любви в творчестве А. Кутилова – сквозная. Но наиболее полно и красочно, со всей присущей поэту пылкостью и искренностью она развивается в шестидесятые годы и, что стоит отметить, на «почве» таежной созерцательной лирики. Этот переломный момент в судьбе Кутилова ознаменовался появлением в его жизни Женщины. Женщина завладела художественным миром поэта, его домом. И пусть это царствование длилось недолго, оно предопределило дальнейшую судьбу самого Кутилова и его alter ego, а также изменило направление его лирики в сторону любовной тематики.

Под *лирическим циклом* поэты рубежа XIX–XX веков понимали целостность, равную «большому стихотворению», состоящему из отдельных частей. Вслед за ними мы признаем лирический цикл «совокупностью взаимосвязанных между собой стихотворений, которая способна воплотить целостный взгляд на мир, выразить художественную волю автора» [1]. Разумеется, речь идет о традиционных – «авторских» – циклах, однако в истории литературы (как утверждает вышеупомянутый источник) иногда возникают и неавторские объединения произведений, получившие название «несобранных» циклов. Как все

мы знаем, это такие группы произведений, которые читатель выделяет в творчестве того или иного поэта на основании ряда объединяющих принципов.

Одним из объективных оснований для создания «несобранного» любовного цикла А. Кутилова послужило наличие в нем *мотива любви-борьбы*, нашедшего в творчестве поэта нетривиальное решение. История любви героя Кутилова драматична, определяется романтическим флером, обрамлена в декорации семейного быта.

Мотив любовной борьбы у Кутилова – это и борьба «...за любовь, авторучкой звеня», и немое противостояние («Божий дар – человеческий голос мы жалеем друг другу отдать»), и самоистязание («И, может, не палец, а горло любви кольцо обручальное ждало»). Как следствия его, здесь мы можем обнаружить ряд других общелитературных мотивов: *мотив любовного уединения* («мы одни», «есть я, есть ты в зеленом кимоно», «а сам давно... бежал в тебя»), *мотив ревности* («Ревную дико, тупо, ослепленно», «Мой ревнивец трогательно древний», «чесотка ревности лихой») и *мотив самоубийства* («Я встряхнусь, как пустой мешок, и пристроюсь на пыльный крюк», «Уходит... жена или слава..., свобода, а может, и жизнь», «А в комнате банально грохнул выстрел»).

На уровне субъективной организации текста мотив любовной борьбы (признанный нами лейтмотивом) проявляется в преодолении раздельности сфер героя и героини. Пространственно обособлены местоименные локусы мужского «я» и женского «...ты» еще в так называемой завязке действия, хотя речь идет об общем местонахождении: «ты да я, да транзистор на кресле», «Я впустил тебя в душу погреться». В ходе развития любовной коллизии они удаляются друг от друга («Уйдешь с другим, зато оставишь во мне красивую печаль»), а в финале они и вовсе разведены на крайние позиции («Когда над телами *убитых враги* распивают вино...»). Беспреданное движение героя, одержимого своей любовью, не дает усидеть на месте и читателю, оказавшемуся в самом центре описываемых событий. Таким образом, мир Кутилова (субъективная сфера) всецело поглощает читателя и удерживает его в своих пределах вплоть до финала драматического действия. Достижению эффекта присутствия во многом способствует речевая организация цикла, подразумевающая индивидуально-авторский набор тропов и оригинальный поэтический синтаксис Кутилова (многократные анафорические повторы – «я люблю», «от любви» и т. п., многократные восклицания и ретардации, создаваемые с помощью многоточия). Лексика лирического героя изобилует просторечными

выражениями («картошина», «кромсать», «мил-дружок»), словами с ярко выраженной иронической, а порой и негативной экспрессией («морда», «тютя и губан», «горлопан»), окказиональными словами («добычливая охота»).

Драматизация коллизии стихотворения проходит и по горизонтали «герой – героиня», и по вертикали времен, демонстрирующей читателю антитезу мечты и действительности [1, с. 28].

В зависимости от переключки мотивов цикла, мы можем рассмотреть сюжетные функции отдельных произведений, входящих в его состав:

- 1) «Они бескрылы» – о женщинах в целом – *пролог*;
- 2) «Ты», «Любовь» – *завязка* романа;
- 3) «Я люблю! через горы и годы!..», «Ты знаешь меня?», «Я гляжу на тебя, любя...», «Счастье» – *этапы развития борьбы*;
- 4) «Война» – пик борьбы за любовь, поражение героя – *кульминация*;
- 5) «Обед», «Древность ревности», «Развод» и т. д. – *спад противостояния* между героями;
- 6) «Мечь», «А мысли шагают коряво» – для героя смысл борьбы утрачен; рефлексия – *финал*;
- 7) «В гостинице» – слово от автора – *эпилог*.

Стихотворения, составившие данный цикл, имеют различную жанровую природу, однако мы имеем основания рассматривать их совокупность как малый роман в стихах, о чем можно судить по избранному нами сюжетно-композиционному решению, изложенному выше. О том, что перед нами именно эта жанровая номинация (пускай и сформированная в критической рецепции), также позволяют заявлять логика в последовательности передачи событий и наличие «постоянного» лирического героя...

Таким образом, «несобранный» любовный цикл в книге «Провинциальная пристань» А. Кутилова представляет собой «монтажную» композицию, включающую в себя пятнадцать самостоятельных стихотворений, связанных между собой лейтмотивом, композиционно-тематическим единством, единой сюжетной линией...

В перспективе развития этой темы – уточнение объема цикла и его целостно-системный анализ. Иначе говоря, в дальнейшем предполагается проследить, как меняется смысл каждого стихотворения в контексте целого.

1. Мирошникова О. В. Анализ лирического цикла и книги стихов. Омск, 2001.

Композиция малого романа в стихах

Пролог

1. Они бескрылы

Боготворю их, солнечных и милых,
люблю сиянье знойное зрачков...
Они бескрылы, но имеют силы
нас окрывать, бескрылых мужиков!

Границы платьев берегут их прочно...
Я нарушитель ситцевых границ, –
они бескрылы – видел это точно!
А, впрочем, кто их знает, этих птиц...

Завязка

2. Ты

Кем-то в жизнь ты неласково брошена...
Безотцовщиной звали в селе...
Откопал я тебя, как картошину,
в чуть прохладной сибирской земле.

Я впустил тебя в душу погреться,
но любовь залетела вослед...

И теперь на тебя насмотреться
не смогу и за тысячу лет.

3. Любовь

Я влюблен...
Отвлекаться нельзя...
Ты да я, да транзистор на кресле...

Потихоньку
исчезли друзья,
и враги потихоньку исчезли.

Мы одни.
Заметает наш след
голубая любовная вьюга...

Как вчера
мы любили весь свет,
так сегодня мы любим друг друга.

Развитие действия

4. ***

Я люблю! через горы и годы!..
Я люблю! сквозь любые погоды!..
Я люблю! сквозь погосты-кресты,
сквозь туманы-дороги-мосты!..
Сквозь цветы восковые у морга,
сквозь судьбу, что к молитвам глуха!..
Я люблю!.. ослепленно и гордо!
От любви перекошена морда,
от любви перехвачено горло,
от любви не хватает дыха...

5. ***

Ты знаешь меня?
Ты не знаешь меня.
Я бьюсь за любовь,
авторучкой звеня.

Тебя разглядев
в миллионной толпе,
по звукам гитары
спускаюсь к тебе.

По струнам дождя
из густых облаков
стремлюсь под чечетку
твоих каблуков.

Я критик и нытик,
гороховый шут...
Откроюсь тебе,
как с небес парашют.

6. ***

Я гляжу на тебя, любя,
твои локоны тереблю...
Я люблю в тебе не тебя,
я другое в тебе люблю.

Ты – успехов моих музей,
ты – в меня из меня окно.
Для тебя я бросал друзей,
и родных разлюбил давно.

Свою меру добра и зла
ты сплела из моих систем.
Даже почерк ты мой взяла –
с завитушкой на букве «эм».
Ты – тропинка в моих снегах,
ты – письмо из Москвы в Сибирь, –
ты в долгах – голубых шелках,
ты – в силках у меня снегирь.

Ты должна мне, мой мил-другок,
я держу тебя сотней рук.
Вдруг уйдешь – и пропал должок!
Я встряхнусь, как пустой мешок,
и пристроюсь на пыльный крюк...

7. Счастье

Все в порядке! Рассыпались прядки...
Темнота нас с тобою хранит.
Пусть луна наиграется в прятки...
Наигралась. Взошла и звенит!
Поцелуй, ночные загадки...
И дымится, дымится вода...
Все в порядке, в таком уж порядке,
что секунда – и грянет беда.

Кульминация

8. Война

Есть я, есть ты в зеленом кимоно,
и телевизор смотрит диким глазом...
Я не люблю военное кино:
там все не так, как в дедовых рассказах.

Я скромный зритель, тютя и губан.
Не для меня твоей прически грива.
Тебе нужней экранный горлопан,
который «умер» точно и красиво.

Он после съемок бросится в такси,
ты в мыслях сядешь рядом на сиденье...
И вот тогда – о господи, спаси! –
мне так нужны войны цветные тени!..

И я взвзовьюсь, как утка на лету –
трофей твоей добычливой охоты.
Вот пусть тогда распорют темноту
брюхатые десантом самолеты!

Пусть бомбы сядут к праздничным столам,
пусть взрыв-букет цветет в руках у смерти.
Лежит кругом людей кровавый хлам,
и хлопья пепла носятся, как черти!..

...Я не люблю военное кино!
Люблю тебя в зеленом кимоно!
Ревную дико, тупо, ослеплено!
Люблю тебя в проклятии зеленом!..

...Зачем ты смотришь в черное окно?!

Спад

9. Обед

Что-то в жизни у нас расколосось...
Пустячок? Или смерти под стать?..
Божий дар – человеческий голос
мы жалеем друг другу отдать.

У живых, у горячих, как печка, –
на устах гробовая печать!..
Если ты бы сказала словечко,
то и я бы не смел промолчать.

Но в тарелки уткнулись носы...
Так, наверно, и плен коротают.
А на стенке пасутся часы,
щиплют время, жуют и глотают.

10. Древность ревности

Мой ревнивец –
трогательно древний,
он сидит с дубиной у горы...
Тьму кромсают
пламенно и гневно
обоюдоострые костры.
Он молчит –

лохматое сказанье...
Мысли дикаря идут вразброд...
Хочется спасти его,
да сам я
подал заявленье на развод...

11. Развод

Уходит любовь. Холодеет в душе.
Тускнеют слова и предметы.
На милом лице проступает уже
посмертная маска Джульетты.

Рассудок смиряет кипенье крови...
Твой взгляд голубее кинжала...
И, может, не палец, а горло любви
кольцо обручальное сжало.
Состарил сентябрь и фигурку твою,
твои очертанья грубеют...
Похоже, что я на расстреле стою,
И НАШИ УЖЕ НЕ УСПЕЮТ.

12. ***

В объятьях снов – пустых и страшных,
окружена обман-травой, –
ты любишь призраков вчерашних,
а я не призрак, я живой!

Ромашки туфельками давишь,
глядишь в сиреневую даль...
Уйдешь с другим, зато оставишь
во мне красивую печаль.

Июль прошел, и в самом деле
мы стали сами не свои...
Отгрохотали, отгудели,
отвыли наши соловьи.

13. Месть

«Останься! Надо!»
Не осталась...
«Приди, мне трудно!»
Не пришла...
И жизнь
по-новому слагалась,
хотя уж больше
не цвела...

Он стал расчетливым
и мудрым...
Встречая
бывшую жену,
он говорил ей:

«С добрым утром!..
Ну, как вам спится
с этим... ну-у...
Ну, как его?..»

Развязка

14. ***

А мысли шагают коряво,
а губы от страха спеклись...
Уходит... жена или слава...
свобода, а может, и жизнь.

На лучшем твоём перекрестке
она – у другого в руках.
Не порги, дружок, папироски,
не бейся в ревнивых силках.

Когда над телами убитых
враги распивают вино,
убитым уже не обидно,
убитым уже все равно...

Эпилог

15. В гостинице

Дает мне ключ приветливая тетья,
отводит койку, стол и табурет...
Сижусь, пишу... А в комнате напротив
она и он плетут любовный бред.

Она рыдает – он в ответ рыдает,
она молчит – и он сидит молчком...
А я пишу... Мне вымысла хватает...
И сам я был влюбленным дурачком...

Теперь пишу о шуточках погоды,
о соловьях, о жизни, о судьбе...
Я все пишу: закаты и восходы,
и крики ветра, близкие к мольбе...

...Она ушла разгневанно и быстро...
Остался стон и шорохи листвы...
А в комнате банально грохнул выстрел...
И я пишу: «Банально грохнул вы...»

Традиции псалма в творчестве Е. Ю. Кузьминой-Караваевой 1930-х годов

Поэты и писатели на Руси всегда отличались творческими устремлениями, основанными на убежденности, что получили они от Бога дар творческий, дар поэтический ради того, чтобы могли сами проявлять и в других пробуждать силу созидательную, очистительную, спасительную. О таких писал отец Павел Флоренский: «...художник есть чистое простое око, взирающее на мир, чистое око человечества, которым оно созерцает реальность» [1, с. 8].

«Так исторически сложилось, что в православном священстве, – пишет М. Черников в статье “Жанр молитвы в русской и английской поэзии XIX века”, – не принято было заниматься светским искусством... На Западе же это было в порядке вещей: священники издавна писали стихи, причем не обязательно на религиозные темы» [2, с. 273].

Нужно сказать, что среди служителей Церкви Христовой было немало таких, кто пытался писать стихи. Это отец Павел Флоренский, святитель Филарет (Дроздов), митрополит Московский и Коломенский, святитель Игнатий (Брянчанинов), епископ Кавказский и Черноморский, монах Гермоген, игуменья Таисия (Леушинская), монахиня Антония (Берг), монахиня Анастасия (Шерешевская) и другие. Они оказались немногими, кто поддерживал православное сознание, когда его подавляли, а впоследствии разрушали в зловещую разломную эпоху. К поэтам, оставившим яркий след в духовной жизни православных людей, с полным правом можно отнести Е. Ю. Кузьмину-Караваеву (мать Марию), поэтическое творчество которой, по словам Г. И. Беневица, «представляет собой уникальное явление в русской культуре и истории Церкви», «в душе которой, – как писал Н. Бердяев, – отразились религиозные искания и течения эпохи» [3, с. 295]. Особенностью творчества матери Марии Г. Беневиц считает «точное и яркое» воспроизведение «пройденного ею духовного пути, установку на соединение христианства и творчества» [4, с. 82]. К сожалению, духовные стихи матери Марии являются малоизученным компонентом русской культуры первой половины XX века.

Это можно объяснить тем, что духовные стихи не могли быть в центре внимания советского литературоведения. Кроме того, многие воспоминания ее современников опубликованы на французском языке и до сих пор не переведены и не изданы в России. И лишь в 90-е годы XX века усилился интерес к личности «мятежной монахини», а позднее – к ее творчеству. В настоящее время ученые, публицисты пытаются вписать имя Матери Марии в антологию русской поэзии XX века. Это такие исследователи, как Е. Богат, А. Н. Шустов, С. Кайдаш, Е. Н. Микулина, Е. Эткинд и др. В работах указанных авторов поэзия Е. Ю. Кузьминой-Караваевой рассматривается или в контексте религиозной поэзии, или исключительно в патриотическом ключе.

В данной статье мы попытаемся выявить традиции псалмов и их стихотворных переложений в поэзии Е. Ю. Кузьминой-Караваевой 1930-х годов и ответить на вопрос: можно ли говорить о самостоятельных лирических произведениях матери Марии, написанных в традиции жанра, или это парафразы сакральных текстов, стилизации, подражания образцу?

Поэтичная и талантливая книга псалмов Давида – одна из самых лирических в мировой литературе. Традиции переложения библейских текстов широко распространены как в русской, так и в мировой словесности. Как правило, литература имела дело с двумя формами обращения к библейским текстам: переложение какого-либо фрагмента псалма или подражание образцу. Чаще всего, по мнению Т. А. Ложковой, «библейский оригинал привлекает к себе внимание художника идеями, мотивом, отдельным образом, которые далее разрабатываются с заметной долей самостоятельности» [5, с. 342]. Проявление индивидуальности ощущается и в древних псалмах. Так, при сравнении изображения врагов и отношения к ним в псалмах 4, 79 и 136 видна разница авторских позиций: один верит в помощь Бога, другой считает свое положение безысходным, третий ненавидит врагов и взывает к их гибели.

Тем интереснее увидеть, как не только поэт, но и монахиня (Е. Ю. Кузьмина-Караваева в 1932 году принимает постриг) будет обращаться к сакральным текстам. Нужно отметить, что мать Мария (такое имя она получила в честь святой Марии Египетской) особым образом понимала монашеское служение – не как аскезу, умерщвление плоти и духовное совершенствование, а как монашество в миру. В 1930-е годы мотив Богоискания стал основным в творчестве Е. Ю. Кузьминой-Караваевой. Стремясь к новому типу монашества, не только созерцательному, но активному, она «отвечала на мучительные запросы мира, на муку мира» [6, с. 18]. Деятельная любовь – вот что стало главным делом ее

жизни после пострига: «...отдача души не для того, чтобы этим приобрести ее как бы с процентами... Не акт во имя свое, а акт во имя ближнего, и только во имя его...» [7, с. 369].

Совершенно естественно обращение матери Марии к Псалтири, по-разительной книге песнопений, отвечающей на все проявления жизни. Псалмы как отправной материал могли стать для монахини источником вдохновенного разговора с Богом...

Для данного жанра характерен определенный круг тем: величие и красота созданного мира, славословие Бога: «Благословлю Господа во всякое время; хвала Ему непрестанно в устах моих» [8, с. 199] [Пс 33:2], протест против несправедливости мирового устройства, борьба Добра и Зла: «Боже мой! Я вопию днем – и Ты не внемлешь мне, ночью – и нет мне успокоения» [Там же, с. 178] [Пс 21:3]. Некоторые псалмы начинаются с выражения безысходного отчаяния, но в конце часто звучит надежда, ведь вера в Бога не терпела обмана: «Сердце мое трепещет во мне, и смертные ужасы напали на меня... Я же воззову к Богу, и Господь спасет меня» [Там же, с. 239] [Пс 54:5, 17]. Поддержку в Псалтири могут найти и гордые, и одинокие, разочарованные и обуреваемые сомнениями, благочестивые и падшие духом. Сложно поделить псалмы на некие тематические группы – получится столько же частей, сколько и псалмов. Но, обращая внимание на преобладающий характер содержания, их условно можно поделить на три группы. Первую составят хвалебно-благодарственные, в которых выражается благоговение перед Богом, благодарение за различные Его дары. Сюда относятся все псалмы с надписанием «песнь», «аллилуйя», «хвала» и «во исповедание». Насчитывается 55 таких псалмов. Вторую группу составляют молитвенные псалмы, в которых авторы обращаются к Богу с какими-либо прошениями, или с «воплями» о помощи и заступлении, или с выражением глубокой печали о развращении мира. Внешним отличием таких псалмов служат молитвенные воззвания: «Господи помилуй!», «Господи, спаси, вонми, услыши» и др. К третьей группе относятся учительные псалмы, основным содержанием которых являются размышления по поводу обстоятельств личной жизни автора или жизни народа. К ним принадлежат все псалмы с надписанием «учение».

В книге Е. Ю. Кузьминой-Караваевой «Стихи» (1937) мы не найдем прямых переложений псалмов, хотя содержание лирических стихотворений напрямую соотносится с тематикой сакральных текстов и их композицией.

Традиционно псалмы начинаются с обращения к Всевышнему в форме второго лица: «Услышь, Господи, слова мои...» [8, с. 150] [Пс 5:2], «Господи Боже мой!» [Там же, с. 153–154] (Пс 7:2), «Господи!» [Там же, с. 207–208] [Пс 37:2], «Велик Господь...» [Там же, с. 227] [Пс 47:2] и т. д. Также и большинство стихотворений матери Марии 1930-х годов сохраняет эту композиционную особенность канонического текста, начало которого есть обращение к Богу: «Бывший в начале, приемли хвалу...», «Господь всех воинств, Элогим...» [6, с. 118], «О, Боже...» [Там же, с. 126], «Ты, Господи Иисусе...» [Там же, с. 136].

Центральную часть псалма составляют стихи-молитвы, восхваления, проникнутые глубокой верой в Бога и любовью к нему. Святой Афанасий Великий говорил: «Книга псалмов, кажется мне, ясно и подробно изображает всю жизнь человеческую, все состояния духа, все движения ума, и нет ничего у человека, чего бы она не содержала в себе» [8, с. 138]. Святой Иоанн Златоуст отмечал: «Каждое слово там заключает в себе беспредельное море мыслей» [Там же, с. 138]. Так и стихи матери Марии пророчествуют, наставляют, утешают, учат не завидовать, не впадать в отчаяние.

Псалтирь есть произведение многих авторов и состоит из 150 песней, из которых каждая – цельное и законченное лирическое произведение. Но несмотря на предельную искренность изложения того, что чувствовали сами авторы, особенности лирических героев нивелированы, размыты, сводятся к единому родовому понятию «Человек». Таким образом, псалмы закрепляют, по мнению Т. А. Ложковой, «типичные эмоциональные реакции на типовые бытийные ситуации» [5, с. 342]. И хотя во многих своих стихотворениях лирическая героиня Е. Кузьминой-Караваевой также не отделяет себя от мира людей, соотечественников: «...И мы за гранью вещества...» [6, с. 119], «...Все мы – ничтожность и малость...», «...Братья, братья мои, человеки...» [Там же, с. 140], читатель чувствует предельную искренность, открытость; лирическая интимность в стихотворениях «мятежной монахини» доведена до предела.

Сопоставим псалом 114 [8, с. 358] и стихотворение «Каждая мышца свинцом налита...».

(Аллилуйя)

1. Я радуюсь, что Господь услышал голос мой, моление мое.
2. Приклонил ко мне ухо Свое, и потому буду призывать Его во все дни мои.
3. Объяли меня болезни смертные, муки адские постигли меня; я встретил тесноту и скорбь.

4. Тогда призвал я имя Господне: Господи! Избавь душу мою.
5. Милостив Господь и праведен, и милосерд Бог наш.
6. Хранит Господь простодушных: я изнемог, и Он помог мне.
7. Возвратись, душа моя, в покой твой, ибо Господь облагодетельствовал тебя.
8. Ты избавил душу мою от смерти, очи мои – от слез и ноги мои – от преткновения.
9. Буду ходить пред лицом Господним на земле живых [Пс. 114].

Каждая мышца свинцом налита.
Крылья... Но крыльев давно уже нету.
Пасет мою душу бичом суета,
Неистово гонит кругами по свету.

Ничтожная, нищая, ну-ка, пляши,
Оденься в восторги и лги о заветах,
Сегодня покайся, а завтра грехи
И повторяй себя в песнях пропетых.

Каким бы тебя раскаленным клеймом
Достоинo, позорно навеки отметить,
Каким бы сковать твою шею ярмом
И истрепать на спине твоей плети.

Пригнись. Иль не слышишь, – вон Некто идет,
Который не числит даров и не мерит,
Он грех умерщвляет и горе берет,
Бескрылых кидает в надзвездный полет,
Рождается снова в пастушьей пещере.

Не надо усилий. Сама Благодать
Окамененное сердце растопит.
Я даже не смею его призывать,
Но Сам Он призывами душу торопит [6, с. 154].

114-й псалом относят к хвалебно-благодарственным. То чувство радости, которое выражает автор, показывает, что написан он после получения помощи от Господа: «избавил душу... от смерти, очи... – от слез, ноги – от преткновения». Певец благодарен Господу за то, что тот услышал его мольбы о помощи. Инверсия, которую использует автор, усиливает впечатление от гнетущих обстоятельств, придает больше экспрессии: «...болезни смертные, муки адские...», а также выполняет ритмообразующую функцию, усиливая мелодику речи. Шестой стих представляет собой предложение с разными видами связи, в котором сочинительная связь указывает на быструю смену событий: «...я изнемог, и Он помог мне». Так создается впечатление о чудесном быстром исцелении, взамен которому певец будет служить Ему своей жизнью.

Лирическая героиня стихотворения Е. Ю. Кузьминой-Караваевой также ждет избавления от душевных страданий. Но герой псалма лишен внутренних противоречий; Господь исцелил его недуг и оставил его среди живых на земле. Лирическая героиня стихотворения Е. Ю. Кузьминой-Караваевой внутренне расщеплена: ее душа стала пленницей плоти, тяжелой, как свинец, она мечется по кругу под бичами «суеты». Вторая строфа содержит презрительное обращение лирического субъекта к собственной душе – «ничтожной, нищей»; третья строфа исполнена проклятий и гнева в адрес души. Таким образом, первая половина стихотворения звучит как покаяние, самобичевание. Финал же выражает веру в благой суд Духа над душой: несмотря ни на что, ей будут дарованы крылья для надзвездной выси. Чудо здесь – не милостивый ответ на просьбу об исцелении, а чудо-парадокс, чудо безграничной любви, награда без просьбы и не по заслугам.

Канонический текст имеет оптимистическое звучание. В стихотворении матери Марии усилен мотив богооставленности, духовного томления лирического субъекта, обнаженной тоски о Боге; это вопль души, измученной тоской по России, что вносит в стихотворение трагическое начало, предчувствие близкого конца:

Я даже не смею Его призывать,
Но Сам Он призывами душу торопит.

В других стихотворениях этого периода продолжает звучать тема богооставленности:

Убери меня с твоей земли,
С этой пьяной, нищей и бездарной,
Боже силы, больше не дремли,
Бей, и бей, и бей в набат пожарный.

Господи, зачем же нас в удел
Дьяволу оставить на расправу?
В тысячу людских тщедушных тел
Влить необоримую отраву?

И не знаю, – кто уж виноват,
Кто невинно терпит немощь плоти, –
Только мир Твой богозданный – ад,
В язвах, в пьянстве, в нищете, в заботе.

Шар земной грехами раскален –
Только гной и струнья, – плоть людская.
Не запомнишь списка всех имен,
Всех, лишенных радости и рая.

От любви и горя говорю, –
Иль пошли мне ангельские рати,
Или двери сердца затворю
Для отмеренной так скупю благодати [6, с. 133].

В этом стихотворении усиливаются протестные интонации лирической героини. Мать Мария обращается к Богу с прямыми обвинениями в том, что оставил детей своих «Дьяволу... на расправу» в мире, похожем на Ад.

В псалме 79 [8, с. 290] читаем:

5. Господи Боже Сил! Доколь будешь гневен к молитвам народа твоего?
6. Ты напитал их хлебом слезным и напоил их слезами, в большой мере.
11. Горы покрылись тенью...
14. Лесной вепрь подрывает (землю), и полевой зверь объедает ее.

Автор псалма также упрекает Всевышнего в неисполнении прошений, выраженных в молитвах, в отсутствии просвета в жизни, которая только несчастьями осыпана. Но в конце псалма вновь поется слава Господу: «...да воссияет лице Твое, и спасемся!»

Певец предлагает через преодоление непонимания и обид установить дружеские, родственные, семейные отношения с Богом. Поскольку Бог – Отец наш, то, как к близкому человеку, к нему можно обратиться с обидой, с упреком, но без ропота и без хулы, так как это в христианском мире считается страшным грехом. Эпически-спокойный тон псалма сменяется в стихотворении матери Марии взволнованно-обличительными интонациями: звучит упрек Богу, оставившему «невинных» на адские земные страдания. Катастрофичность мира приобретает вселенский масштаб: «...тысячи людских тщедушных тел...», «...не запомнишь списка всех имен, / Всех, лишенных радости и рая». Богоборчество «мятежной монахини» достигает предела в вызове, в условии, которое ставит она перед Господом: «...иль пошли мне ангельские рати, / Или двери сердца затворю...» Это протест, но протест «от любви и горя». Так рождается в стихотворении еще один мотив – мотив жертвенности: «Убери меня с Твоей земли...», но взамен не лишай всех «радости и рая». Такая любовь к ближнему – истинная любовь. Она «есть основная духовно-творческая сила русской души. Без любви русский человек есть неудавшееся существо... Ум и воля русского человека приводятся в духовно-творческое движение именно любовью и верою», – писал великий русский философ И. А. Ильин в статье «О русской идее» в 1951 году [9, с. 248].

Выше уже отмечалось, что Псалтирь – произведение нескольких авторов, безусловно, искренних в излиянии чувств, но чувства эти сродни

чувствам тысяч других. В отличие от канонических псалмов, в стихотворениях матери Марии молитвенное высокое звучание часто связано с событиями личной жизни и глубоко интимно:

Принимаю Твоей же силой
И кричу через силу: «Осанна!»
Есть бескrestная в мире могила,
Над могилою надпись: Гаяна.
Под землей моя милая дочь,
Над землей осиянная ночь.
Тяжелы Твои светлые длани,
Твою правду с трудом принимаю.
Крылья дай отошедшей Гаяне,
Чтоб лететь ей к небесному раю.
Мне же дай мое сердце смирять,
Чтоб тебя и весь мир твой принять [6, с. 148].

Образы могилы, земли, ночи связаны с мотивами смерти, тоски и материнского страдания (в это время у Е. Ю. Кузьминой-Караваевой в России умирает старшая дочь Гаяна, а в 1926 году она уже потеряла младшую дочь Настю). Но несмотря на безмерное горе, она готова принять Бога, и это порыв явный, страстный: «Принимаю... / И кричу через силу: “Осанна!”» (В отличие, например, от А. Блока, отказывающегося от Бога в стихотворении «На смерть младенца»). Таким образом, монашество матерью Марией понимается как победа над смертью, возвращение к Небесному Отцу детей, «заблудшихся на всех дорогах мира» [Там же, с. 125]. Материнское сердце монахини готово принять на себя беды и страдания всех своих соотечественников:

Ты дал мне право, – говорю, как мать,
И на себя приемлю их соблазны [Там же].

И только одного мне жаль, –
Что сердце мира не вмещает [Там же, с. 179].

Таким образом, сопоставляя тексты Псалтири и стихотворения Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, написанные ею после принятия монашества в 1930-е годы, можно сделать вывод, что произведения матери Марии не являются переложениями сакральных текстов, хотя в них сохраняется стилевая окраска псалмов (высокий пафос достигается сохранением канонических обращений-формул, восходящей градацией эпитетов, синтаксическим параллелизмом и анафорами, старославянизмами и библеизмами; инверсии, аллитерации и ассонансы придают текстам напевное, молитвенное звучание). Мать Мария не подражает образцам, потому что

ощущает канон «изнутри» как естественный способ лирического самовыражения. Она *продолжает* древнюю традицию, насыщая жанр обостренной эмоциональностью человека катастрофического XX века. Наиболее актуальным для нее стал молитвенный псалом. Традиция жанровой формы псалма помогает лирической героине найти силы для перенесения жизненных невзгод, позволяет оценить конкретно-исторические обстоятельства с обобщенно-философских позиций и, наконец, становится способом саморефлексии, средством восстановления «нравственного императива» в собственном внутреннем мире.

-
1. *Флоренский П.* Слово и Дух : антол. рус. духов. поэзии. Минск, 2005.
 2. *Чернышов М.* Жанр молитвы в русской и английской поэзии XIX в. // Проблемы жанра и стиля в литературе : сб. науч. тр. Екатеринбург, 2004.
 3. *Бердяев Н.* Русская идея // Русская идея : сб. произв. рус. мыслителей. М., 2004.
 4. *Беневич Г.* Мать Мария. СПб., 2003.
 5. *Ложкова Т. А.* Система жанров в лирике декабристов. Екатеринбург, 2005.
 6. *Кузьмина-Караваева Е. Ю.* Равнина русская: Стихотворения и поэмы. СПб., 2001.
 7. *Мать Мария (Кузьмина-Караваева Е. Ю.).* Религиозно-философские сочинения. СПб., 2001.
 8. Толкование Библии, или комментарий на все книги святого писания. Стокгольм, 1987.
 9. *Ильин И. А.* О русской идее // Русская идея. М., 2004.

А. М. Тананыкина
г. Волгоград

Танатологические образы в лирике И. Ф. Анненского

Иннокентий Федорович Анненский оставил обширное литературное наследие, но, к сожалению, его бесценные труды так и не были окончательно признаны читателями и критиками при жизни поэта. Поэзию И. Ф. Анненского начинают по-настоящему ценить лишь после его смерти, когда сама личность поэта мифологизируется, культивируется в литературных кругах, и многие художники слова признают его своим настав-

ником. При жизни же у Анненского был только узкий кружок читателей, а иным критикам казалось, что он – поэт для немногих. Тем не менее, судьба его наследия полностью опровергла подобное представление.

Сейчас поэзия И. Ф. Анненского, будучи столь мало изученной, привлекает все больше и больше новых читателей как среди филологов, так и среди людей, не являющихся профессионалами в области литературоведения. Исследователям только еще предстоит по-настоящему подробно рассмотреть его небольшое, но поистине великое поэтическое наследие.

Как известно, переживание смерти является важным компонентом любой социокультурной системы и сопровождает исторический процесс становления личности. По мнению некоторых ученых, отношение к смерти – своего рода эталон, индикатор характера цивилизации. Поэтому восприятие смерти, потустороннего мира, связей между живыми и мертвыми – тема, обсуждение которой могло бы существенно углубить понимание многих сторон социально-культурной действительности минувших эпох, помочь лучше понять, каков был человек в истории.

Если принять во внимание тот факт, что от отношения людей к явлению смерти на том или ином этапе развития общества зависит способ преподнесения мотива смерти в литературе, можно сделать вывод о том, что, проанализировав стихи И. Ф. Анненского, можно увидеть, какое влияние оказала эпоха на его отношение к смерти, а значит, и на самого поэта, на его мировосприятие.

Тема смерти переживается И. Ф. Анненским, с детства страдающим тяжелым заболеванием сердца, более остро, чем многими другими поэтами. Это не могло не сказаться на мироощущении И. Ф. Анненского и тематике, пронизывающей его произведения. Главной особенностью восприятия И. Ф. Анненским явления смерти, отличающей его от современников-символистов, является то, что поэт не верит в загробную жизнь человеческой души. Таким образом, смерть для И. Ф. Анненского представляет собой окончательное завершение бытия.

В книге стихов «Кипарисовый ларец» тема смерти отразилась, в том числе, и на его композиции. Как известно, стихи в «Кипарисовом ларце» сгруппированы в так называемые «трилистники», «складни» и «разметанные листы». Поскольку подготовкой книги к печати занимался не сам поэт, а его сын В. Кривич, могут возникнуть сомнения по поводу того, кому принадлежала идея о подобной композиции сборника и наименовании его структурных частей. Для опровержения подобных сомнений можно привести единственный зафиксированный план «Кипарисового ларца», который находится в письме О. П. Хмара-Барщевской к Криви-

чу от седьмого февраля 1917 года. По свидетельству Р. Тименчика, она писала: «...поторопись с 3-ей книгой стихов – какое счастье, что Кеней, хотя спустя 7 лет, так заинтересовались... <...> Посылаю тебе копию с черновой, которую Кеня составлял у меня на Малой ул[ице] относительно выпуска своего «Кипарисового ларца» (разбивание стихов на трилистники, складни и размет[анные] листы), м[ожет] б[ыть], ты этим поруководствуешься, выпуская 3-ю книгу стихов; но уже во 2-ой книге был несколько нарушен порядок... и разбиты трилистники...

Вот копия: Порядок в сборнике: 1. Мысли-иглы, 2. 33 трилистника, 3. 9 складней, 4. 18 разметанных листов, 5. 5 романсов, 6. 2 песни под музыку, 7. 2 песни с декорацией. Итого: 139 стихотворений и одно стихотворение в прозе» [1].

Образы листов, листьев, являясь сквозными в творчестве И. Ф. Анненского, имеют свое отражение и в наименовании композиционных частей книги «Кипарисовый ларец». По справедливому утверждению Н. В. Налегач, «в стихотворениях И. Анненского неоднократно обыгрывается созвучие листов, с записанными на них стихами, с растительными листьями. В результате рождается символический мотив, подчеркивающий единство природных явлений с явлениями мира искусства» [2].

Смысловое взаимодействие образов осенней листы и листов со стихами появляется уже в книге «Тихие песни» в стихотворении «Листы», где единство двух разных слов осуществляется за счет легкого смещения грамматических форм. Здесь за образом природного листопада проявился другой – образ падающих кружащихся листов бумаги. Это наблюдение приобретает большую значимость, если вспомнить о том, какова была манера И. Ф. Анненского читать свои стихи на публике, когда он, окончив стихотворение, выпускал листы из рук на воздух. Здесь просматривается мотив осени как поры поэтического вдохновения, что характерно для пушкинской традиции. Но если рассматривать осень как время всеобщего увядания, то смысл меняется. В этом случае падающие и кружащиеся над землей листья можно интерпретировать как человеческие души, движущиеся по направлению к загробному миру, и, таким образом, здесь можно увидеть мотив смерти, а если быть точнее – самого процесса умирания. Возникает мысль о том, что все мы смертны, как бы мы ни стремились уйти от этого (листья кружатся над землей, как бы боясь прикоснуться к ней), в то же время здесь мы можем увидеть отношение самого поэта к смерти как к явлению не столько пугающему, сколько завораживающему и по-своему прекрасному. С другой стороны, проекция опадающих листьев на листы со стихами говорит об отношении И. Ф. Анненского к сво-

им произведениям и к искусству вообще. Создавая произведение искусства, творец наделяет его свойствами, присущими живым существам, и в то же время он стремится обессмертить его. Точно так же листья кружатся над землей, пытаясь избежать своей участи.

Таким образом, мы можем увидеть, что названия разделов в книге «Кипарисовый ларец» глубоко символичны и содержат в себе мотив смерти: трилистники и разметанные листья со стихами точно так же обречены на смерть и забвение, как и листья, что падают с деревьев осенней порой, но смерть их будет столь же прекрасной и торжественной.

Одним из наиболее значительных стихотворений И. Ф. Анненского, входящих в сборник «Кипарисовый ларец», является стихотворение «Вербная неделя», входящее в «Трилистник сентиментальный». Рассмотрим его более подробно.

В желтый сумрак мертвого апреля,
Попрощавшись с звездною пустыней,
Уплывала Вербная неделя
На последней, на погиблой снежной льдине;
Уплывала в дымах благовонных,
В замираньи звонов похоронных,
От икон с глубокими глазами
И от Лазарей, забытых в черной яме.
Стал высоко белый месяц на ущербе,
И за всех, чья жизнь невозвратима,
Плыли жаркие слезы по вербе
На румяные щеки херувима [4, с. 91].

Мы видим, что все стихотворение проникнуто семантикой смерти. Об этом говорит уже само его название: речь идет о вербной неделе, то есть последней неделе перед Пасхой. С одной стороны, действие происходит весной, но известно, что И. Ф. Анненский всегда отождествлял это время года не с жизнью, а наоборот, со смертью.

Вербная неделя уплывает «в желтый сумрак мертвого апреля». Наличие желтого цвета, как и образа весны, может вызвать некоторые противоречия в интерпретации стихотворения. В данном случае, на наш взгляд, наиболее логичным является употребление желтого цвета в его негативной семантике, когда он символизирует болезнь, увядание и, как конечный результат, – смерть. Более того, в стихотворении мы видим «желтый сумрак», то есть здесь имеет место темный, мрачный оттенок желтого, способный вызвать лишь негативные ассоциации. К тому же, мы видим, что действие происходит вечером, в конце дня, что можно интерпретировать как конец жизни, завершение бытия души.

Вербная неделя уплывает «на последней, на погиблой снежной льдине». Снежная льдина в данном случае может интерпретироваться как существо, обреченное на смерть. Она – последняя, и ее ждет та же участь, что уже постигла таких, как она. Для льдины сам приход весны символизирует не что иное, как приход неминуемой смерти.

Вербная неделя уплывает «в замираньи звонов похоронных». Здесь видна переключка с древней традицией, когда вместо того, чтобы хоронить тело усопшего, его пускали плыть по течению реки на плоту. Таким образом, можно сказать, что в данном случае мы имеем дело с описанием своеобразных похорон.

Уплывает «от Лазарей, забытых в черной яме». Лазарь символизирует человека, воскрешенного Иисусом Христом из мертвых. Но здесь мы видим, что его «забыли в черной яме», то есть похоронили и оставили лежать в могиле. Таким образом, И. Ф. Анненский выражает мысль о неизбежности смерти и невозможности возвращения к жизни.

Из последней строфы мы видим, что на небо взошел месяц, и наступила ночь. Как известно, символика ночи очень многопланова. Но в наиболее универсальном понимании ночь является символом физической смерти, и мы склонны утверждать, что в данном стихотворении подразумевается именно это значение.

Определенный интерес представляет образ луны в стихотворении. В стихотворении И. Ф. Анненского перед глазами читателя предстает не просто луна, а месяц, к тому же, на ущербе, то есть убывающий, стареющий месяц. Убывающий месяц говорит о движении по направлению от жизни к смерти. Отсюда видим, что образ месяца на ущербе глубоко символичен в данном стихотворении.

Также нельзя не обратить внимание на то, что в стихотворении упоминаются глаголы только прошедшего времени. Таким образом автор стремится донести до читателя, что все, что он здесь описал, уже давно закончилось, кануло в небытие.

На основании вышесказанного можно сделать вывод о том, что в данном стихотворении особое значение имеет мотив смерти.

Интересно замечание Е. В. Ермиловой: «Стихи так завораживающе-мелодичны, так “красивы”, что не сразу читается их окончательный, жесткий, безнадежный смысл: ведь эта “уплывающая”, почти убаюкивающая мелодия уносит и последнюю надежду, – “жизнь невозвратима”» [3]. Читая стихотворение «Вербная неделя», нельзя не обратить внимание на то, каким языком поэт выражает свои мысли. На наш взгляд, данное сти-

хотворение является наиболее ярким примером того, как И. Ф. Анненский относится к явлению смерти.

Несколько другим мы видим отношение поэта к смерти в стихотворении «Зимний поезд», входящем в «Трилистник вагонный». Здесь звучит все та же мысль о смерти без надежды на воскресение, но передается она через более обыденную картину. Стихотворение представляет собой описание поезда, несущегося куда-то вдаль сквозь темноту ночи:

Снегов немую черноту
Прожгло два глаза из тумана,
И дым остался на лету
Горящим золотом фонтана.
Я знаю – пышущий дракон,
Весь занесен пушистым снегом,
Сейчас порвет мятежным бегом
Завороженной дали сон [4, с. 117].

Паровоз, пышущий огнем, сравнивается с драконом. Наиболее приемлемым в данном случае представляется толкование образа дракона с точки зрения христианской культуры, а точнее – православной, где дракон полностью отождествляется со змеем как знаком сатаны, дьявола. Не случайно И. Ф. Анненский использует в своем стихотворении именно эту метафору, благодаря которой поезд предстает перед читателем как нечто ужасающее и мистическое.

Далее видим изображение вагонов поезда:

А с ним, усталые рабы,
Обречены холодной яме,
Влачатся тяжкие гробы,
Скрипя и лязгая цепями [Там же].

Вагоны, полные людей, отождествляются с гробами. Здесь можно увидеть не только мотив смерти, но и мотив обреченности: ни одному из пассажиров не избежать печальной участи. Все они движутся по направлению к смерти вслед за паровозом-драконом, являющимся своеобразным проводником в царство мертвых.

В следующей строфе возникает образ проводника. Здесь снова возникает символика ночи как времени смерти. Более того, женщина с разбитым фонарем может представляться либо как вестник смерти, либо как ангел смерти, выбирающий свою новую жертву. Не случайно фонарь ее разбит и наполовину притушен, не случайно так тихо проходит она по вагонам:

Как вор, наметивший карман,
Она тиха, пока мы живы,
Лишь молча точит свой дурман
Да тушит черные наплывы [Там же, с. 118].

Обыденная картина сна пассажиров в ночном вагоне, по которому проходит проводница с фонарем, становится метафорой смерти без надежды на воскресение:

Она – как призрачный монах,
И чем ее дозоры глуше,
Тем больше чада в черных снах
И затеканий и удуший;

Тем больше слов, как бы не слов,
Тем отвратительней дыханье,
И запрокинутых голов
В подушках красных колыханье.

Далее мы видим, что ночь теряет свою силу, и

Приподнимается Рассвет
С одра его томившей Тени [Там же].

Но поэт дает нам понять, что в этом нет смысла. Рассвет наступает, но ничто при этом не оживает, все остается таким же полумертвым. Всюду царит все тот же «хаос полусуществований».

Таким образом, мы видим, что в данном стихотворении, как и в стихотворении «Вербная неделя», присутствует мотив смерти без надежды на воскресение, но он предстает в более мрачных красках. По прочтении стихотворения «Зимний поезд» возникают более негативные эмоции, а явление смерти теряет свою трогательность и возвышенность в глазах поэта и читателя.

Определенный интерес представляет для нас образ сердца как вечного противостояния смерти. По справедливому утверждению Н. Т. Ашимбаевой, слово «сердце» является наиболее частотным в лирике И. Ф. Анненского. Поэтическое восприятие мира И. Ф. Анненским характеризуется его постоянной ориентацией на то, что чувствует сердце. Практически все воздействия внешнего мира находят в нем отклик.

Граница между жизнью и смертью всегда была необычайно тонкой для И. Ф. Анненского, и эта мысль видна почти в каждом его стихотворении. Но также в его творчестве видна мысль о непрерывном противостоянии жизни и смерти, и именно сердце является для поэта воплощением этого противостояния.

В качестве примера рассмотрим стихотворение «Nox Vitae», входящее в «Трилистник призрачный». В первых двух строфах мы видим описание ночи в саду. Здесь наблюдается явное противоречие в восприятии ночи лирическим героем:

Отраднa тень, пока крушин
Вливает кровь в хлороз жасмина...

и тут же:

Но... ветер... клены... шум вершин
С упреком давнего помина...

Но... в блекло-призрачной луне
Воздушно-черный стан растений,
И вы, на мрачной белизне
Ветвей тоскующие тени! [Там же, с. 111]

Далее становится ясно, почему у поэта возникают такие противоречивые эмоции при наступлении ночи:

Как странно слиты сад и твердь
Своим безмолвием суровым,
Так ночь напоминает смерть
Всем, даже выпцветшим покровом [Там же].

То есть ночь ассоциируется со смертью. А в следующей строфе возникает образ сердца как некоей силы, противостоящей ночи, а значит и смерти:

О тени, я не знаю вас,
Вы так глубоко сердцу чужды [Там же, с. 112].

Таким образом, мы видим, что образ сердца имеет для И. Ф. Анненского определенный, очень важный смысл, являясь символом противостояния смерти, а значит – символом жизни.

Подобные ассоциации возникают по прочтении стихотворения «Утро» из сборника «Тихие песни», где символика сердца, противостоящего смерти, передается через образ беззащитного птенца, который пытается бороться с тьмой и мраком ночи.

Нами уже был рассмотрен образ весны в стихотворении «Вербная неделя». Было упомянуто о нестандартном отношении И. Ф. Анненского к этому времени года. Мы считаем необходимым рассмотреть этот образ более подробно, поскольку упоминание весенней тематики встречается у Анненского довольно часто, и в большинстве стихотворений можно провести параллель «весна – смерть».

Проведем анализ стихотворения «Старая шарманка», входящего в «Трилистник сентиментальный» сборника «Кипарисовый ларец».

Исходя из первого катрена, понятно, что речь идет именно о весне, точнее, о самом ее начале, о том моменте, когда после продолжительной борьбы весна одерживает окончательную победу над зимой и холодом:

Небо нас совсем свело с ума:
То огнем, то снегом нас слепило,
И, ощерясь, зверем отступила
За апрель упрямая зима [4, с. 90].

Здесь мы видим воплощение традиционного отношения поэта к образу весны, когда данное время года ассоциируется с началом новой жизни.

Обратимся ко второй части стихотворения, в которой возникает образ старой шарманки:

Лишь шарманку старую знобит,
И она в закатном мленьи мая
Все никак не смеет злых обид,
Цепкий вал кружа и нажимая [Там же].

Шарманка представляет собой образ старого человека, уставшего от этой жизни, хранящего в своей памяти все перипетии судьбы. Более того, здесь виден образ сердца, также уже упоминавшийся в данном исследовании как традиционный для Анненского и как воплощение мотива вечного противостояния жизни и смерти. Это вал шарманки, продолжающий свою нелегкую работу во что бы то ни стало:

Но никак, цепляясь, не поймет
Этот вал, что ни к чему работа,
Что обида старости растет
На шипах от муки поворота [Там же].

Здесь звучит мотив обреченности. Однако в следующем катрене поэт говорит о том, что, несмотря на осознание бессмысленности дальнейшей жизни, несмотря на отсутствие надежды, человек продолжает жить, его сердце продолжает трудиться, подобно некоему механизму:

Но когда б и понял старый вал,
Что такая им с шарманкой участь,
Разве б петь, кружась, не перестал
Оттого, что петь нельзя, не мучась?.. [Там же]

Шарманка продолжает играть благодаря неустанной и мучительной работе вала, звучит ее песня, а значит, продолжается жизнь. Стоит валу остановиться – замолкнет песня шарманки, наступит смерть.

Если принимать во внимание личное восприятие И. Ф. Анненским весны, то становится вполне очевидным и естественным то, что действие данного стихотворения происходит именно в это время года. В стихотворении мы видим не только переплетение различных мотивов и образов, характерных непосредственно для творчества Анненского (мотивы скоротечности времени, обреченности, цикличности, мучительности жизни, неизбежности смерти и др.; образы сердца, времени), но и столкновение различных типов отношения к весне как времени года – традиционного, несущего в себе положительный смысл, и сугубо личного отношения поэта, проникнутого атмосферой пессимизма и обреченности. Более того, стихотворение можно рассматривать как автобиографическое, а образ шарманки, воплощающий образ измученного жизнью человека, можно проецировать на образ самого поэта, который, несмотря на заболевание сердца, обостряющееся каждую весну, продолжал во что бы то ни стало, жить, творить; чье сердце упрямо продолжало свою работу, до последнего удара борясь за жизнь.

В творчестве И. Ф. Анненского есть несколько стихотворений, содержащих в себе образ такого цветка, как лилия. Среди них можно отметить такие стихотворения, как, например, «Аромат лилеи мне тяжел», входящее в «Трилистник одиночества» книги стихов «Кипарисовый лагерь», «Еще лилии», не вошедшее в поэтические сборники, есть также целый микроцикл стихов, который так и называется – «Лилии», состоящий из трех стихотворений («Второй мучительный сонет», «Зимние лилии», «Падение лилий») и входящий в сборник «Тихие песни». Выбор этого цветка в качестве поэтического образа, на наш взгляд, не является случайным, особенно если учитывать символическую многозначность лилии. Известно, что лилия – это «один из наиболее многоплановых и даже противоречивых символов среди цветов», который может отождествляться с христианской религиозностью, чистотой, невинностью. «Христиане считали, что лилия проросла из слез Евы, когда та покидала Рай» [5, с. 764]. В соответствии с древними традициями лилия может также ассоциироваться с плодовитостью и эротической любовью. В Византии лилии символизировали процветание и королевскую власть, что способствовало тому, что они стали эмблемой французских королей. С эпохи Возрождения лилия фигурирует в искусстве как символ благой вести. Наиболее часто лилия олицетворяет собой совершенство (отсюда

выражение «золотить лилию», означающее «пытаться улучшить то, что в улучшении не нуждается»).

Белые лилии наряду с чистотой могут символизировать смерть. В то же время существует такое понятие, как пасхальная лилия – цветок, который распускается во время Пасхи и белизна которого символизирует непорочность. Опираясь на материалы анализа, проведенного нами ранее, можно утверждать, что непосредственно для И. Ф. Анненского эти два значения сливаются воедино, и, таким образом, цветок лилии в его поэзии следует считать символом смерти.

Рассмотрим стихотворение «Еще лилии», не вошедшее ни в один поэтический сборник, но, тем не менее, представляющее для нас огромный интерес. Оно представляет собой размышление поэта о моменте своей смерти и о сущности души, о том, сможет ли она, покидая этот мир, забрать с собой какую-то его частичку. При этом поэт предполагает, что у него все же будет такая возможность. Далее поэт перечисляет те элементы земной жизни, которые являются для него наиболее ценными и близкими его сердцу, и утверждает, что у него нет желания взять все это с собой после смерти, и лишь образ лилии он считает достойным сего деяния:

Я не возьму воспоминаний,
Утех любви пережитых,
Ни глаз жены, ни сказок няни,
Ни слов поэзии златых,
Цветов мечты моей мятежной
Забыв минутную красу,
Одной лилеи белоснежной
Я в лучший мир перенесу
И аромат, и абрис нежный [4, с. 139].

Образ лилии является глубоко символичным в данном стихотворении. Следует учитывать и то, что лилия является символом смерти, и то, что она может быть символом чистоты и непорочности, и христианскую интерпретацию лилии как символа невинности. Но наиболее важным нам представляется значение лилии как цветка, олицетворяющего собой совершенство, некий идеал, с которым поэт не хочет расставаться даже после своей кончины. В этом случае лилия может представляться как воплощение всего самого прекрасного, что было в жизни поэта.

Как уже было упомянуто выше, И. Ф. Анненский неоднократно обыгрывает созвучие листьев растений с листьями бумаги, на которых записаны стихи. При этом под листьями растений могут подразумеваться как листья деревьев (стихотворения «Листы», «Электрический свет в ал-

лее», «Ненужные строфы», «Третий мучительный сонет», «Кошмары»), так и лепестки цветов (микроцикл «Лилии»). По утверждению А. Ханзен-Леве, «пересечение омонимов: “листья” дерева (природа) = “листы” бумаги (культура) = тексты (искусство) – в поэтологической метафорике играет одну из центральных ролей, поскольку таким образом в омонимическом выражении объединяются природа, культура и поэзия» [6, с. 490]. Но, как уже было отмечено, для данного исследования больший интерес представляет другое свойство лирики Анненского, которому соответствует реализация этого мотива, а именно, сцепление человека с природой, с окружающим миром, что определяет психологический символизм поэтической системы Анненского.

По справедливому утверждению Н. В. Налегач, «метаморфоза опадающих с деревьев листьев в листы со стихами осуществляется с помощью лирического «я», наблюдающего картину листопада и сочувствующего нежеланию листьев коснуться праха. Именно в его сознании “зигзаги листопада” обретают смысл желанья жить и страха смерти... Именно лирический субъект надеется, что этот страх – лишь обман бытия, лишь иллюзия обреченности праху, над которым звучит веленье Творца о бесконечности “я”» [2]. В лирике Анненского звучит мотив глубокого сомнения в возможности обессмертить мгновение бытия, запечатленного в произведении искусства. Этот мотив возникает по той причине, что поэт наделяет произведения искусства, в частности, свои собственные стихи, свойствами, присущими живым организмам. То есть, как уже было отмечено в данном исследовании, Анненский наделяет листы бумаги с записанными на них стихами свойствами, присущими листьям, опадающим с деревьев, обреченным на смерть и забвение. На наш взгляд, наиболее интересно воплощение связи образа листа с мотивом смерти проявляется в стихотворении «Осенний романс», входящем в третью часть книги стихов «Кипарисовый ларец», именуемую «Разметанные листы». Рассмотрим его более подробно.

На первый взгляд, это стихотворение можно отнести к любовной лирике. Действительно, уже по прочтении первых строк видно, что речь в нем идет о сложных взаимоотношениях между мужчиной и женщиной:

Гляжу на тебя равнодушно,
А в сердце тоски не уйму...
Сегодня томительно-душно,
Но солнце таится в дыму [4, с. 152].

Снова возникает образ сердца, столь важный в поэтической системе Анненского. Мы видим, как через картину природы передается душевное

состояние лирического героя, его переживания. Поэт стремится передать ощущение тяжелой тоски, неизвестности, неопределенности. Это видно и в следующих строках:

Я знаю, что сон я лелею,
Но верен хоть снам я, – а ты?.. [Там же]

Уже здесь возникает мотив смерти, ибо речь идет об обреченном на умирание чувстве. Таким образом, мы можем говорить о мотиве смерти любви. Это подтверждается введением в стихотворение образа опадающей с деревьев листвы:

Ненужною жертвой в аллею
Падут, умирая, листья... [Там же]

В данном случае образ умирающих листьев является подтверждением смерти чувства, но также здесь возникает и мотив страха смерти произведения искусства, поскольку слово «листья» можно интерпретировать в том числе и как «листья бумаги с написанными на них стихами». При таком понимании наименование листьев «ненужною жертвой» меняет свой смысл: на них написаны стихи, посвященные чувству, обреченному на смерть и забвение. Со смертью любви эти стихи потеряют свое первоначальное значение, утратят смысл существования и тоже «умрут», явившись, таким образом, действительно напрасной жертвой.

В следующем, и последнем, четверостишии возникает мотив смерти физической:

Судьба нас сводила слепая:
Бог знает, мы свидимся ль там...
Но знаешь?.. Не смейся, ступая
Весною по мертвым листьям! [Там же]

Снова возникает образ весны, как уже было доказано, отождествляющийся у Анненского со смертью. И образ мертвых листьев – но в данном случае это уже листья, опавшие с деревьев осенью. Здесь они не только ассоциируются со смертью чувства, они являются безмолвными свидетелями его смерти, более того – свидетелями последней встречи двух любивших когда-то друг друга людей перед разлукой. Именно поэтому поэт призывает не смеяться, ступая по ним спустя долгое время, когда вся эта история должна будет уже позабыться. «Бог знает, мы свидимся ль там...» – здесь звучит мотив физической смерти (под словом «там» подразумевается загробный мир), и лирический герой уверен в том, что больше никогда в земной жизни не встретит свою возлюбленную. При этом возникает ощущение того, что смерть его наступит очень скоро,

раньше, чем придет весна, и мертвые листья будут единственными свидетелями последнего разговора с человеком, которого больше нет и о котором героиня к тому времени, вероятно, уже не будет помнить. Таким образом, мы видим, что стихотворение пронизано трагической атмосферой и содержит в себе мотивы смерти и обреченности на забвение, причем мотив смерти реализуется в трех своих ипостасях, свойственных поэзии Анненского: это мотив смерти чувства (в данном случае – любви), мотив смерти искусства (листья со стихами, стихи – жертва чувству, после его угасания лишенная смысла) и мотив физической смерти, которую предвидит лирический герой. Опираясь на сказанное выше, можно сделать вывод о том, что данное стихотворение является наиболее ярким примером воплощения мотива смерти в лирике И. Ф. Анненского, а также воплощения связи мотива смерти с образами растений.

В целом, поэтический мир И. Ф. Анненского трагичен. Человеку в поэзии И. Ф. Анненского дано, стремясь к гармонии с миром, понимать невозможность ее достижения. Таким образом, мы видим, что танатологические образы пронизывают творчество поэта, а проблема смерти и ее эстетического восприятия является очень важной для верной интерпретации практически всех его стихотворений.

-
1. *Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* О составе сборника стихов И. Ф. Анненского «Кипарисовый Ларец». URL: http://annensky.lib.ru/names/timenchik&lavrov/tim_1.htm
 2. *Налегач Н. В.* Поэтика листов-листьев в лирике И. Анненского // <http://annensky.lib.ru/yubiley/nalegach.htm>
 3. *Ермилова Е. В.* Поэзия Иннокентия Анненского. URL: <http://annensky.lib.ru/names/ermilova/ermilova.htm>
 4. *Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
 5. *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. СПб., 2003.

Содержание

| | |
|--|---|
| От составителя | 3 |
| <i>Дергачев И. А.</i> Проблемы изучения творчества Ф. М. Решетникова (тезисы) | 5 |

Раздел 1

ФОЛЬКЛОР И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XI–XVIII ВЕКОВ: ЖАНРОВЫЕ СТРАТЕГИИ И ТАКТИКИ

| | |
|---|----|
| <i>Абсаликова А. Н.</i> Ассоциативное поле образа святой Екатерины в русском культурном пространстве | 8 |
| <i>Коледич Е. Н.</i> Православная литературная традиция XVIII века в творчестве писателя Тихона Задонского | 14 |
| <i>Липилина Е. Ю.</i> Вопросы жанрового своеобразия древнерусской агиографии в исследованиях отечественных медиевистов 1970–1990-х годов..... | 22 |
| <i>Мальцева Т. В.</i> Формирование романых структур в русской литературе XVIII века: «маленький роман» | 27 |
| <i>Полетаева Е. А.</i> Новые черты в жанре северорусской агиографии XVII века (на примере Жития Никодима Кожеозерского)..... | 41 |
| <i>Приказчикова Е. Е.</i> Библиофилическая утопия масонов в XVIII веке | 46 |
| <i>Соболева Л. С.</i> Жанровая модификация заговора в рукописной традиции | 55 |
| <i>Четвертных Е. А.</i> «Ода на смерть Державина» В. Капниста: к вопросу о жанровой номинации..... | 63 |

Раздел 2

РУССКАЯ ЛИРИКА XIX ВЕКА В СВЕТЕ ЖАНРОВОЙ РЕФЛЕКСИИ

| | |
|---|----|
| <i>Баевский В. С., Марусова И. В.</i> Жанры-сюзерены и жанры-вассалы в творческой биографии Пушкина..... | 68 |
| <i>Жаткин Д. Н.</i> К вопросу о развитии жанра идиллии в пушкинскую эпоху..... | 75 |
| <i>Зырянов О. В.</i> Жанровые рефлексивы в свете исторической поэтики | 80 |
| <i>Иост О. А.</i> Взаимосвязь жанрово-родового фактора и мировоззрения в творчестве А. С. Пушкина | 91 |

| | |
|--|-----|
| <i>Калашиникова И. А.</i> Роман И. С. Тургенева «Дым» в поэтической рецепции Ф. И. Тютчева..... | 99 |
| <i>Никкарева Е. В.</i> Жанр романса в лирике М. Ю. Лермонтова..... | 106 |
| <i>Остришко И. С.</i> Жанрово-архитектонические особенности цикла-раздела «Сны» в контексте первого тома полного собрания сочинений Я. П. Полонского | 113 |
| <i>Рудакова С. В.</i> Характер изменения жанровых форм в поздней лирике Е. А. Боратынского..... | 118 |
| <i>Тихомирова Ю. А.</i> Вокальная трансляция как жанровая разновидность романтического перевода (на материале переводов И. И. Козлова с английского)..... | 128 |
| <i>Федорова О. А.</i> Жанровые искания С. П. Шевырева в лирике 1820–1830-х годов..... | 135 |

Раздел 3

ЖАНРОВОЕ САМОСОЗНАНИЕ РУССКОЙ ПРОЗЫ XIX ВЕКА

| | |
|--|-----|
| <i>Алексеев А. А.</i> Значение Свято-Введенской Оптиной пустыни для русской классической литературы XIX века..... | 140 |
| <i>Бабичева Ю. Г.</i> Рецепция жанровых установок творчества И. А. Гончарова в современном литературоведении..... | 144 |
| <i>Биккель Е. Ф.</i> «Кому ж из нас под старость день лица торжествовать придется одному?»: баден-баденская хроника последних дней А. М. Горчакова..... | 151 |
| <i>Виноградова О. А.</i> «Петербургский текст» и неклассическое видение мира | 155 |
| <i>Галимова Л. Р.</i> Проблема жанровых номинаций в малой прозе «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского | 159 |
| <i>Есаулов И. А.</i> Пасхальный архетип русской литературы как фактор жанропорождения | 164 |
| <i>Житкова Л. Н.</i> Критический метод Ап. Григорьева и структурно-стилевые особенности его текстов | 173 |
| <i>Зайцева Т. Б.</i> Гоголевские реминисценции в чеховской пьесе «Иванов» как один из способов создания иронической драмы | 179 |
| <i>Зелянская Н. Л.</i> Авторская номинация жанра как рамочный компонент нарративного пространства художественного произведения («Село Степанчиково и его обитатели» Ф. М. Достоевского)..... | 186 |
| <i>Кадочникова Н. А.</i> Судьба последнего произведения В. А. Соллогуба | 192 |

| | |
|--|-----|
| <i>Калита И. В.</i> Жанр поэмы в русской прозе – авторство и время | 199 |
| <i>Кондакова Ю. В.</i> «Мертвая душеада»: функциональные диады персонажей поэмы Н. В. Гоголя | 209 |
| <i>Королева В. Б.</i> Жанровые вариации в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина | 216 |
| <i>Крылов В. Н.</i> Споры о жанровых номинациях в русской критике XIX века | 222 |
| <i>Кубасов А. В.</i> Сказочный архетип в сюжете «Чайки» А. П. Чехова | 227 |
| <i>Лукманова Е. К.</i> Проявление театральной природы мышления Гоголя в «Размышлениях о Божественной Литургии» (к постановке вопроса) | 234 |
| <i>Лундبلاد Дж. Л.</i> Своеобразие жанра «Сибирской тетради» Ф. М. Достоевского | 241 |
| <i>Митрофанова Л. М.</i> Жанровые номинации романа в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка: авторские определения и литературоведческий канон | 247 |
| <i>Нейчев Н. М.</i> Функция идей Платона в «Войне и мире» и «Братьях Карамазовых» | 252 |
| <i>Ребель Г. М.</i> Жанровые модификации русского классического романа и современные романно-жанровые тенденции | 266 |
| <i>Семьян Т. Ф.</i> Жанрово-родовые визуальные маркеры прозаического текста | 275 |
| <i>Созина Е. К.</i> Специфика жанрового мышления Ф. М. Решетникова | 281 |
| <i>Степанова М. Г.</i> Жанр были в творчестве Н. Полевого | 292 |
| <i>Шустов М. П.</i> Жанровые номинации русской литературной сказки | 301 |
| <i>Эриксон Я.</i> «Кто-то посетил мою душу...»: духовный путь Ф. М. Достоевского | 306 |

Раздел 4

ЖАНРОВОЕ СОЗНАНИЕ И ЕГО МОДИФИКАЦИИ В ПОЭЗИИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

| | |
|--|-----|
| <i>Акимова Т. И.</i> Проблема жанровых номинаций в драматургии Серебряного века | 310 |
| <i>Белобородова А. А.</i> Специфика дебютной книги в лирике Серебряного века | 312 |
| <i>Васильев И. Е.</i> Жанровый репертуар поэзии Урала 1920-х годов | 318 |
| <i>Давыдов Д. М.</i> Проблема жанра и жанрообозначения в современных «синтетических» текстах | 322 |

| | |
|---|-----|
| <i>Дымова И. А., Урюпина Т. М.</i> Блатной фольклор как источник стихотворных новелл В. Высоцкого | 330 |
| <i>Кадочникова И. С.</i> Жанровое своеобразие цикла Ю. Левитанского «Фрагменты сценария» | 337 |
| <i>Комаров К. М.</i> Специфика жанра сатирического гимна в творчестве В. Маяковского | 349 |
| <i>Которча Л.</i> Достоевский в культурной памяти авангарда | 353 |
| <i>Налегач Н. В.</i> Словообразующие возможности жанровой игры в «Тихих песнях» и «Кипарисовом ларце» И. Анненского | 360 |
| <i>Неверова А. Г.</i> «Несобранный» любовный цикл в «Провинциальной пристани» А. Кутилова | 367 |
| <i>Овчинникова М. Н.</i> Традиции псалма в творчестве Е. Ю. Кузьминой-Караваевой 1930-х годов | 377 |
| <i>Тананькина А. М.</i> Танатологические образы в лирике И. Ф. Анненского | 385 |

Научное издание

ДЕРГАЧЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2008

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА:
НАЦИОНАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ
И РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Проблема жанровых номинаций

Материалы IX Международной научной конференции
Екатеринбург, 9–11 октября 2008 г.

В двух томах

Том 1

Составитель
Подчиненов Алексей Васильевич

Редактор и корректор *Е. В. Березина*
Компьютерная верстка *Н. Ю. Михайлов*



План изданий 2009 г., поз. 12
Подписано в печать 09.09.2009. Формат 60×84 1/16.
Бумага офсетная. Гарнитура «Times».
Уч.-изд. л. 25,4. Усл. печ. л. 23,5.
Тираж 300 экз. Заказ № 644.

Издательство Уральского университета
620083, Екатеринбург, пр. Ленина, 51
Отпечатано в ИПЦ «Издательство УрГУ»
620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.
Тел.: +7 (343) 350-56-64, 350-90-13
Факс: +7 (343) 358-93-06
E-mail: press.info@usu.ru