

# ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ

Часть 1



ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

# **ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ**

Материалы  
X Международной научной конференции  
посвященной 400-летию г. Томска  
15–17 октября 2001 г.

**Часть 1**

***ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА.  
ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XVIII – XIX ВЕКА.  
ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА***

Томск 2002

УДК 82.09  
ББК 83.3  
П 781

ISBN 5-94621-039-4

***К 125-летию  
Томского государственного университета***

П 781 Проблемы литературных жанров: Материалы X Международной научной конференции (15–17 октября 2001 г.). – Ч. 1. – Томск: Томский государственный университет, 2002. – 424 с.

Сборник посвящен исследованию закономерностей жанровых процессов в русской и зарубежной литературе. Проблемы литературных жанров рассматриваются в широком историческом и культурном контексте, в связи с идейно-философскими исканиями времени, с привлечением нового историко-литературного и архивного материала.

Для учителей средних школ, студентов, аспирантов и преподавателей высшей школы.

**Редакторы**

д-р филол. наук О.Н. Бахтина  
д-р филол. наук Н.Е. Разумова  
канд. филол. наук Н.Ж. Ветшева

**Рецензент**

д-р филол. наук, профессор  
**В.Е. Головчинер**

ISBN 5-94621-039-4

© Томский государственный университет, 2002



# ***ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА***



## ЖАНР ЖИТИЯ В СТАРООБРЯДЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ)

О.Н. Бахтина

*Томск*

Жития – самая значительная часть христианской литературы, и старообрядческой в том числе, которая обладает своими особенностями эстетики и поэтики, своими структурными и содержательными параметрами. Агиографические произведения или жития святых представляют собой тексты, которые позволяют рассмотреть некоторые аспекты святости прежде всего с историко-богословской, социально-культурной и, самое главное, с литературной точек зрения. Это дает возможность смоделировать взгляды и установки людей исторического времени создания житийных текстов, представлений о святости, спасении и обожении их авторов или редакторов. Жития позволяют реконструировать уровень религиозной жизни той или иной эпохи, характер духовности. Жития пишутся по определенным литературным канонам, имеют множество стандартных мотивов и сюжетов, приемов, типичных схем в построении текстов, все то, что составляет литературный этикет жанра в целом и литературный этикет конкретной исторической эпохи.

Прежде чем перейти к характеристике приемов создания житийных текстов, необходимо определить некоторые содержательные принципы, назначение текстов о святых. Появившиеся в последнее годы работы<sup>1</sup>, представляющие материал по истории русской духовной культуры и литературы, позволяют определить содержание основных важнейших явлений, которые определяют житийное повествование. Это прежде всего такие фундаментальные понятия христианского учения, как святость, святой, обожение, спасение и др.

Исходя из вышеназванных работ, можно сформулировать следующие положения: святой – это человек, причастный Богу, обожненный, преображенный под действием благодати Божией. В таком человеке оказывается восстановленной его первоначальная, неповрежденная грехом природа. Это, согласно христианскому учению, возможно через Христа, через его воплощение. Таким образом, человек, следующий во всем Христу, соучаствует в Божестве по Благодати и становится святым.

Второе важнейшее понятие в концепции святости – это обожение. Суть учения об обожении состоит в том, что человек может сделаться Богом по Благодати. Это учение составляет основание православной аскетической тра-

диции и почитания святых. В православии оно вырастает из опытной почвы аскетического подвига, и сегодняшнее богословие и православная философия пытаются осмыслить этот опыт в процессе магистрального развития антропологизации богословия. Современная православная философия говорит о расширенном и динамическом видении реальности человека, о сопряжении антропологии с онтологией, об открытой возможности для человека и всего земного мира превзойти свою наличную, ветхую природу.

Понятие подвига в христианской аскезе достаточно сложно. Это одновременно и процесс деятельности и определенная установка сознания человека, которая и порождает аскетический подвиг. Подвиг или христианская аскеза «есть образ действий и жизни, специально и строго направляемый к достижению христианского совершенства»<sup>2</sup>. Этот образ жизни предполагает упорные и упорядоченные усилия как внешние, так и внутренние по воздержанию, самоотречению, борьбе, отказу от страстей. Человек устремлен к Богу, ради этого он и преодолевает естество. Начальные элементы его установки: Спасение, Молитва, Любовь помогают ему в этом.

Итак, цель аскетического подвига состоит в обожении, в претворении земной, греховной природы человека в божественную. Для обыкновенного, эмпирического рассудка она безумна, несравнима ни с какими обычными целями существования. Этот путь нельзя спланировать, пройти умозрительно, описать заранее, он может быть пережит только опытно. Установка обожения – установка для христианского сознания онтологическая, но подвиг как делание не может быть всеобщим. Всякий человек, реально проходящий путь Подвига, есть, по определению, подвижник. Этот путь предполагает отвержение «мирской стихии», «обычного и общепринятого уклада жизненных правил, целей и ценностей», всего образа мыслей и строя сознания. Путь подвижника, даже если он не монах, все равно исключение, нечто «радикально отличное» от пути всех.

Жанр жития стоит у истоков старообрядческой литературы. Первые старообрядческие записи о мучениках за веру возникли еще в XVII в., но и в XX в. писатели-старообрядцы пишут жизнеописания своих подвижников и страдальцев.

Появление жанра жития в обстановке борьбы с ересью, «новой верой» – именно так восприняли реформу Никона хранители национальной старины – закономерно. Чтобы восстановить утраченную чистоту православия, вожди старообрядчества вынуждены были обратиться к первым векам христианства, к апостольской вере, к евангельским традициям.

Первые старообрядческие авторы, подражая отцам церкви, стремились запечатлеть краткие сведения о мучениках и страдальцах за веру. Например,

в Первой Беседе у протопопа Аввакума мы находим «Повесть о страдавших в России за древлецерковная благочестная предания». После 1 июня 7160 года восшествия на патриарший престол Никона начали свою борьбу отцы старообрядчества с этим «предтечей антихриста». Никон предпринял ответные меры. «Он же нас, муча много, и разослал в ссылки всех», – пишет протопоп в своей беседе и проводит сравнение с апостолами: «И рассеяны быша, яко от скорби, бывшия при Стефане апостоли» (Деян. XI, 19), которые после смерти первомученика Стефана, избитого камнями за «хульные глаголы» на Моисея и Бога, разошлись по разным сторонам проповедовать «слово божие»<sup>3</sup>.

Далее Аввакум перечисляет имена тех, кто пострадал за веру от патриарха Никона. «Тако, отец и братию мою, епископа Павла Коломенского, муча, и в Новгородских пределах огнем сожег; Даниила, костромского протопопа, муча много, и в Астрахани в земляной тюрьме заморил; такоже стриг, как и мене, в церкви, посреде народа, муромского протопопа Логина – остригше и муча, в Муром сослал, тут и скончался в мор...» (С. 80–81) В этот скорбный перечень Аввакум включает и себя: «а меня в Даурскую землю сосла, – от Москвы, чаю тысящ будет с двадцать за Сибирь, – и волоча впредь и взад 12 лет, паки к Москве вытошили, яко непогребенова мертвеца» (С. 81). Он сообщает и о своих муках, как всегда снижая пафос иронией: «Зело там употшивали палками по бокам и кнутом по спине 72 удара. А о прочих муках потонку неколи говорить, – всяко на хребте моем делаша грешницы» (С. 81). Аввакум продолжает скорбный список, сообщая о самосожженцах, таким путем сохраняющих в чистоте дух свой, и благословляет «извол сей».

Эти примеры нужны протопопу, чтобы призвать оставшихся в живых поминать погибших и пострадавших за веру. «Мы же, оставшии, еще дышуще, о всех сих поминание творим жертвою, со слезами, из глубины въздыхания неизглаголаными, воспеем, радующеся, Христа славяща: “упокой, Господи, душа раб своих, всех пострадавших от никониян на всяком месте ...”» (С. 82) Далее он как бы утешает ушедших, обращаясь к ним со словами ободрения: «Да не тужите о здешнем том окаянном житии, но веселитесь и радуйтеся праведнии о Господе, понеже преидоша от злаго во благое и от темного в житие светлое» (С. 82). Несомненно, эти слова относятся и к живущим, которые в большей мере нуждаются в поддержке. Протопоп, используя традиционный прием опытного проповедника, говорит от имени всех живущих православных христиан Руси, которых Бог в соответствии с христианской догматикой испытывает чашей страдания. «Мы же в море плаваем пучиною, и не видим своего пристанища. Не вемы бо, доколе живот наш протянется, умилосердит ли ся владыка и даст ли нам та же чаша пить, ея же сам

пил, и вас, рабов своих, напоил» (С. 82). Как видим, протопоп постоянно прибегает к евангельским образам. Образ учеников Христа, плавающих среди бурного моря, явно навеян стихами Евангелия от Марка (Мр. VI, 45–51). Образ чаши крестных мук, которую испил Христос (см. евангельский эпизод моления о чаше – Мф. XXVI, 39), естественно, переходит в фольклорный образ смертной чаши, которую испили христиане, божины рабы и уснули вечным сном. Так протопоп Аввакум в своей беседе-проповеди разъясняет христианам смысл происходящего, видит в событиях современности прямую аналогию с евангельскими временами и призывает творить память новым страдальцам за Христа.

Этот один из первых примеров поминовения мучеников за старую веру (в понимании старообрядцев истинную веру) показывает устремленность отцов старообрядчества во всем следовать апостольским заветам. В данном случае это иллюстрация к словам апостола Павла: «Поминайте наставников ваших, которые проповедовали вам слово Божие» (Евр. XIII, 7). Руководители старообрядческого движения хорошо осознавали важность сохранения памяти о погибших для назидания и воспитания единоверцев и сразу начали составлять своеобразные помянники (затем возникнут и старообрядческие синодики). Вслед за этим появятся и первые старообрядческие жития.

Для доказательства существования традиции создания кратких житий-памятей и в наше время обратимся к недавней публикации новосибирских и уральских исследователей «Сказания об одиннадцати страдальцах двадцатого века»<sup>4</sup>. Этот текст – яркий пример развития традиций древнерусской литературы в наше время в старообрядческой среде. С одной стороны, перед нами произведение, несомненно, отражающее сознание человека XX в., а с другой, поэтика текста призвана воспроизвести непревзойденный образец – евангельские принципы повествования о святом, о человеке преображенном и обожившемся.

Вступление носит характер общего рассуждения о необходимости записывать все достойное внимания, но особенно выделяются подвиги и страдания за веру. «Когда люди не имели письменности, тогда все важные и особенно трагические события у порядочных людей сохранялись (!) в памяти, а потом они изустно с большой точностью передавали их последующему поколению. Но когда человечество обогатилось письменностью, тогда вошло в обычай передавать описанию все достойное внимания, а особенно записывались на страницах истории золотыми буквами мужественные, героические подвиги и страдания за веру Божию предков христиан, живущих в языческие и безбожные времена» (С. 586).

Перед нами типичный пример современного сознания человека, получившего светское образование, поэтому во вступлении содержится рассуждение



об устной памяти народа, в которой бережно сохранялись и передавались из поколения в поколение героические события прошлого, а также привычное для массового сознания газетное трафаретное выражение – записать золотыми буквами на страницах истории мужественные, героические подвиги. Для старообрядческого автора это подвиги и страдания за веру. Затем во вступлении формулируются основные принципы организации материала, и за основу берутся именно евангельские принципы повествования. «Когда мы читаем жития и повествования о древних христианских мучениках, пострадавших за Христа, читаем рассказы об их терпении и великом мужестве при перенесении ужасных мучений, то у нас иногда возникает сомнение недоверия: не преукрашены (!) ли, мол, жизнеописания их? Как это подобные нам люди могли переносить такие невообразимые мучения?... Но ничего подобного вы, читатель, допустить не можете, когда будите (!) видеть жития страдальцев наших дней, когда мы пишем “о совершенно известных между нами событиях”, – как говорит евангелист Лука» (С. 586). Авторитет евангелиста Луки помогает старообрядческому книжнику сформулировать свой подход – писать о том, что хорошо известно самому автору, – «мы можем написать одну только истину без всяких прикрас и преувеличений» (С. 587).

Начинается рассказ о страдальцах с указания точного исторического времени. «Шел 1941-й год по новому счету. В этом году началась 2-я Великая Отечественная война с гитлеровской Германией» (С. 587). Для сознания человека XX в. это очень важный и существенный ориентир во времени и, главное, это определенный сигнал для восприятия текста – будет описываться трагический период в жизни России. О чем и пишет далее автор сказания: «В этот же наполненный ужасами год пострадали за веру Христианскую наши передовые, ревностные братья и сестры, имена которых еще раньше были записаны в Книге жизни на небесах» (С. 587). За веру пострадали истинные ревнителы, подвижники, имена которых уже были записаны на небе. И далее идет перечисление имен 11 мучеников: 6 мужчин и 5 женщин, затем сообщается краткая характеристика их духовного подвига. В заключение дается общая похвала-прославление, потому что она посмертна. Торжественность стиля подчеркнута только несколькими деталями, например, употребление слов высокой книжной лексики – «уста», предлога «перед» в церковнославянской форме – «пред», также слово «смерть» в творительном падеже дается в старой форме – «смертию», а не смертью.

Согласно христианским воззрениям, подвижник, принявший мученическую смерть, сразу попадает в рай, поэтому и благодарят Бога страдальцы, у них нет страха и смятения, всю жизнь они посвятили служению Богу и рады, что свершилось их заветное желание, они сразу соединяются с Богом на не-

бесах. После этого «краткого общего очерка» автор-агиограф переходит к жизнеописанию каждого из них, строя их по определенному канону: место рождения, происхождение, служение Богу, суть подвижнического подвига и краткая похвала.

Итак, перед нами учительный житийный текст о страдальцах-мучениках, которые за свою мученическую смерть сразу вознеслись к Богу и спасли свои души. Их пример достоин подражания для каждого верного христианина. Всякий читающий текст должен был проникнуться восхищением силой духа подвижников, стремлением также позаботиться о своей живой душе.

В заключении, которое автор создает в стилистике евангельского повествования, он прямо обращается к ушедшим со словами восхищения и прославления. «Блаженны вы, братие наши, страдальцы и мученики, пролившие кровь свою за Христа». В этих словах прежде всего обращает на себя внимание евангельская формула «Блаженны вы...» (ср. Нагорную проповедь «Блаженны нищие духом» (Матф. 5:4). Кроме того, общий мотив всех христиански ориентированных текстов – мотив пролития крови за Христа. Здесь же появляется и нечто новое, идущее от сознания старообрядца XX в., века атеистического и материалистического мироощущения, именно в это время, считает автор, ослаблена вера в Творца и загробную жизнь, но сердца христианских подвижников-старообрядцев, по его мнению, избежали этих дьявольских искушений, они «перешли бурное житейское море и достигли тихой пристани». И автор в восторге восклицает: «Вы, страдальцы, – в чертогах Небесного Отца, в немерцающем свете и непрестанной радости. О, как завидна ваша блаженная участь!» (С. 596)

Итак, жанр жития в старообрядческой литературе, существующий и плодотворно развивающийся с XVII по XX в., наиболее полно представлял путь христианских подвижников к Богу через служение истинной вере, в данном случае через сохранение древлецерковного благочестия. Житийные тексты призваны были запечатлеть духовный опыт отцов старообрядчества, мучеников и страдальцев за веру. Напряженную внутреннюю жизнь подвижников, их покаяние и исповедание передавало «живое слово» христиански ориентированного текста. Живое слово – это диалогическое слово, которое обращено одновременно к Творцу (Богу) и к духовным детям, читателям и слушателям. Вся полнота живого слова предстает в единстве слова-понятия, слова-образа и интонированного слова. Живая интонация проявляет отношение говорящего и пишущего, подготавливая нужное восприятие христианского текста. Такой текст требует особой активности воспринимающего сознания христианина, который должен знать предшествующую житийную

традицию, улавливать смысловые отсылки агиографов к другим известным житиям, чтобы делать соответствующие выводы о новом святом, соединившемся с Богом.

### Литература

- <sup>1</sup> См.: Живов В.М. Святость. Краткий словарь агиографических терминов. М., 1994; Хоружий С.С. Аналитический словарь исихастской антропологии // Синергия. Проблемы аскетичности и мистики православия. СПб.; М., 1995; Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1995–1998. Т. 1–2. и др.
- <sup>2</sup> Хоружий С.С. Аналитический словарь... С. 74.
- <sup>3</sup> Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. Иркутск. 1979. С. 80–81. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.
- <sup>4</sup> Духовная литература староверов востока России XVIII–XX вв. Новосибирск, 1999. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

## «ЖИТИЯ ВЕЛИКИХ ГРЕШНИКОВ» В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

М.Н. Климова

*Томск*

Учение о покаянии и отпущении грехов является, как известно, одним из краеугольных камней нравственной христианской доктрины. Слова Христа «...Я пришел призвать не праведников, но грешников к покаянию» (Мф.: 9,3) отчетливо обозначили принципиальное отличие его религиозного учения, выводимого с опорой на изначально несовершенный человеческий материал, а не на идеальных приверженцев Божьего Закона. Этика христианства, утверждавшая превосходство благодати над законом, а милосердия над справедливостью и потому дававшая шанс на спасение даже самому отверженному и грешному из людей, была, несомненно, одной из привлекательнейших черт новой религии и немало способствовала ее распространению. Во всяком случае, молодое русское религиозное сознание усвоило христианскую диалектику добра и зла всерьез и надолго.

Отражением этого этического постулата в христианской агиографии явилось то, что рядом с идеальной фигурой праведника от рождения, чуждого земной жизни и бесконечно далекого от ее греховных соблазнов, возник принципиально иной тип святого – великий грешник, поднимающийся к вершинам христианского идеала из бездны страшных нравственных падений. Образцами для множества подобных кратких и пространных рассказов, возникших на христианском Востоке и Западе, служили евангельские притчи о мытаре, разбойнике и блудницах, а также история чудесного преображения гонителя Савла. Постепенно на их основе в народном сознании сформировался своеобразный «миф о великом грешнике», международный по своей природе, но ставший едва ли не архетипичным для русского национального самосознания. Отечественная словесность Нового времени от Гоголя до Федора Абрамова восприняла его в качестве некоей нравственной парадигмы народной души, пытаясь с помощью этой парадигмы прогнозировать судьбу нации в переломные моменты истории<sup>1</sup>. Представляется интересным подняться к истокам мифа – т.е. проследить его отражения в древнерусской литературе. В отличие от западноевропейской средневековой традиции мифа, исследованной в обширной, но довольно описательной монографии Э. Дорна<sup>2</sup>, древнерусские рассказы о «святых грешниках» специальному анализу

до сих пор не подвергались. Данное сообщение не претендует на глубокие обобщения, а является лишь первым приближением к этой интересной и обширной теме.

Объектом рассмотрения на данном этапе стали жития «святых грешников», выбранные из Четьих-Миней Дмитрия Ростовского, а также из старопечатного Пролога. Отбору подлежали тексты, содержащие мотив нравственного преобразования павшего человека и, как правило, организованные согласно богословской триаде «грех – покаяние – спасение». В поле зрения оказались, таким образом, во-первых, рассказы о святых, жизненный путь которых содержал грешный эпизод (эпизоды), во-вторых, жития, содержащие своего рода «вставные новеллы» о грешниках, раскаявшихся под влиянием слов, деяний или чудес святого. Нередки случаи сочетания обоих моментов в пределах одного жития: такова, например, история Иакова-постника, агиографического прототипа толстовского «Отца Сергия» (день памяти 4 марта).

Круг отобранных текстов оказался невелик – их немногим более 60 (если учесть, что Четьи-Миней содержат ежемесячно около сотни житий и памятней святых, то эта выборка составит примерно 5% от годового цикла, подавляющее большинство отобранных минейных текстов известно и в проложном варианте). Собственно «святых грешников» при этом не насчитывается и трех десятков, хотя в их ряду оказываются такие популярные герои православного пантеона, как апостолы Петр и Павел (соответственно отступник и гонитель), раскаявшаяся блудница Мария Египетская, бывший языческий маг, а позднее священномученик Киприан, разбойник Моисей-мурин, пьяница и распутник мученик Вонифатий и др. Подавляющее большинство их пришло на Русь вместе с принятием христианства; собственно русских «святых грешников» удалось выявить пока не больше трех. Таким является, например, первый русский юродивый Исакий Печерский (14 февраля), принявший подвиг юродства после неудачного затворничества, когда он был соблазнен явлением бесовского лже-Христа и впал в грех гордыни. Сама история его в свою очередь служила источником греховных соблазнов<sup>3</sup>. Она, например, вызвала приступ опасной самонадеянности у еще одного печерского монаха – Никиты, позднее ставшего новгородским епископом (31 января); вскоре он был также прельщен дьяволом, приобретя дар бесовского красноречия (дьявольские козни были распознаны лишь потому, что блистательный проповедник, прекрасно знавший Ветхий Завет, избегал даже упоминаний о Евангелии)<sup>4</sup>. Третий русский святой этого ряда – местночтимый Варлаам Керетский (6 ноября), его житие будет подробнее рассмотрено в дальнейшем.

Как уже говорилось, круг православных житий «святых грешников» не велик, однако входящие в него тексты, несомненно, достойны внимания. Кстати,

подавляющее большинство из них было использовано в русской литературе Нового времени. Ко многим из этих текстов неприменимы расхожие представления о скуке и однообразии житийной литературы, жесткой заданности ее композиции и схематизме персонажей. Таково, например, знаменитое житие Марии Египетской (1 апреля) с его сложной нелинейной композицией, сюжетной занимательностью и яркими психологическими деталями. Весьма занимательно и не лишено своеобразного психологизма житие мученика Вонифатия (19 декабря), неоднократно привлекавшее русских писателей. Герой жития, пьяница и блудник, но человек добродушный и нищелюбивый, взлетает к вершинам святости в едином порыве, не стерпев зрелища мученической казни христиан. Подобные примеры можно было бы продолжать.

Как уже было сказано, первыми образцами историй «святых грешников» стали евангельские притчи, давшие одновременно основные типы подобных героев («мытарь», «блудница», «разбойник» и «гонитель»), причем обозначения эти не потеряли актуальности и в дальнейшем. Например, «разбойники» в выборке представлены св. Варваром (6 Мая), преподобным Давидом (6 сентября) и Моисеем-мурином (28 августа). С течением времени к этим типам присоединились «соблазнитель / губитель ребенка», «предатель / отступник» и «Эдип». Первые два греха, также восходящие к евангельскому тексту, долго считались особенно тяжелыми, едва ли искупимыми, а тип «Эдип» (святым здесь становится отцеубийца и кровосмеситель), продукт западноевропейского средневековья, приходит на Русь относительно поздно – на рубеже XVI–XVII вв. «Христианскими Эдипами» для русского читателя стали герои псевдожитий-повестей – папа Григорий и Андрей Критский. Последний имел (как и Мария Египетская) репутацию «наставника в покаянии» из-за своего знаменитого Великого канона, с необычной силой выразившего мольбу грешной души о спасении. Каноническое житие святого (4 июля) не содержало даже намека на греховный опыт создателя канона, зато он в избытке был представлен в его апокрифическом житии, сотканном из бродячих мотивов и смутных, но зловещих намеков безымянного героя канона.

То, что этот текст смог заменить и практически вытеснить в рукописных сборниках каноническое житие критского архиепископа, свидетельствовало о некоторых необратимых изменениях в самом житийном жанре. Трансформация жанра отразилась и в исследованном Л. А. Дмитриевым севернорусском житии Варлаама Керетского. Герой жития – священник, убивший из ревности жену, во искупление греха плавает в лодке с ее трупом по морю. Знаком его прощения становятся совершаемые им («бытовые» чудеса, после чего он превращается в местничтимого покровителя мореходов. Варлаам Керетский не стал общерусским святым, но некоторые черты его необычного



жития уже предвещают метаморфозы мифа о великом грешнике в новой русской литературе.

Жития «святых грешников» проникли в глубины народного сознания, подчас выступая в качестве готового руководства в жизненной ситуации. Выразительным примером этому – один из эпизодов Жития протопопы Аввакума, вряд ли заподозренный кем-либо в надуманности, – покаяние некоей грешной девицы, едва не приведшее молодого священника к падению во храме. Спасается он подобно житийным персонажам – св. Мартиниану или Иакову-постнику, положив руку на пламя свечи. Правда, в последующем тексте ничего не говорится о реакции видевшей это грешницы, а сам рассказчик переживает миг по-человечески понятной слабости, умоляя Бога снять с него бремя разрешителя чужих грехов. Среди рыданий он засыпает и видит сон. Сон этот (о трех кораблях) хрестоматийно известен, но интересно, что в нем переосмысливается эпизод другого жития «святого грешника» – Моисея-мурина (два корабля его судьбы видят пришедшие поклониться святому люди). Смелое новаторство жития Аввакума общеизвестно и многократно исследовано, любопытно было бы проследить и традиционные его элементы.

Завершая предварительный обзор житий «святых грешников», с которыми мог познакомиться древнерусский читатель, хотелось бы подчеркнуть необходимость специального изучения этого своеобразного пласта отечественной агиографии. Без него будут неполными наши представления о популярнейшем жанре старинной словесности, в течение столетий служившем «учебником жизни» русского человека.

## Литература

- <sup>1</sup> См.: Климова М.Н. Миф о великом грешнике в русской литературе (к постановке проблемы) // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 86–97.
- <sup>2</sup> Dorn E. Der sündige Heilige in der Legende des Mittelalters, München, 1967.
- <sup>3</sup> В новелле М.Загоскина «Нежданные гости» (из цикла «Вечер на Хопре», 1833) чтение жития Исакия вызывает сомнения у героя и тем самым едва не отдает его во власть нечистой силе.
- <sup>4</sup> Житие Никиты Новгородского, история падения которого излагалась уже в Киево-Печерском патерике, приобрело актуальность в XVI в. в связи с обретением мощей святого.

## **ЖАНРОВЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «ПОВЕСТИ О БРАЖНИКЕ» В КОНТЕКСТЕ РУКОПИСНЫХ СБОРНИКОВ XVII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII вв.**

**О.Н. Фокина**  
*Новосибирск*

В «Повести о бражнике» главный герой, грешник, побеждает в споре со святыми и входит в рай (согласно словам и поучениям против пьянства ему в рай «не входимо»). Повесть известна в 52 списках XVII–XIX вв., датировка самого раннего списка позволяет предположить, что повесть возникла ранее XVII в. Литературная история повести описана<sup>1</sup>.

Как и многим произведениям демократической литературы, «Повести о бражнике» в рукописной традиции присуща определенная свобода изложения, хотя ее сюжетная структура достаточна устойчива. Повествование распадается на эпизоды: экспозиция – краткая характеристика героя как «неоднозначного» (грешник, прославляющий Бога «за каждым ковшем»), вступление – ангелы берут душу умершего бражника и приносят к вратам рая, диалоги бражника со св. Петром, Павлом, Давидом, Соломоном, св. Николаем, Иоанном Богословом, в которых бражник обличает этих обитателей рая, ссылаясь на компрометирующие их факты, и доказывает, что он также имеет право находиться в раю, концовка – бражника пускают в рай. Изменения текста имеют следующие особенности: вольное изложение эпизодов вплоть до пересказа, перестановка фраз и слов, нарушение последовательности диалогов или исключение одного – двух диалогов. Наиболее подвижной частью текста является концовка, вбирающая в себя идейный смысл повести. Характеристика главного героя также варьируется и оказывается определенным образом связанной с концовкой.

В жанровом отношении «Повесть о бражнике» в совокупности редакций предстает неоднородным явлением. Она имеет разные названия (включающие не только тему, но и жанровые определения), в каждой редакции прослеживаются свои интертекстуальные связи в составе сборников, что придает повести новые смысловые оттенки и высвечивает ту или иную жанровую особенность. В целом литературная история свидетельствует о подвижности жанра. Установлено, что все редакторские изменения текста в той или иной степени связаны с составом сборника<sup>2</sup>. Каким образом эти связи влияют на

жанровые интерпретации повести в контексте сборника, что именно делает каждую редакцию повести новым литературным фактом?

Обобщенная характеристика состава сборников XVII в. такова: в их составе имеются произведения учительной литературы, апокрифы, жития, исторические статьи, светские повести, встречаются мелкие статьи из области космографии, географии, астрологии, молитвы. По диапазону читательских интересов эти сборники напоминают энциклопедический тип сборника<sup>3</sup>. Однако структура сборников XVII в. отличается тем, что в большинстве из них просматривается если не определенный план, то наличие циклов, в состав которых вовлекается «Повесть о бражнике». То есть в рамках сборников XVII в., напоминающих сборники энциклопедического типа, наблюдаются процессы циклизации материала. Циклообразующие связи обусловлены жанровым потенциалом повести – наличием в ней признаков диалога-прения, апокрифической легенды, новеллы, они выявляются составителем сборника и (или) редактором, кроме того, «неоднозначность» главного героя и связанная с этим идея дают возможность жанровой интерпретации. Жанровая модификация каждой редакции определяется циклом, за которым стоит составитель сборника (и, возможно, редактор) и читатель. Такое соединение в одном лице трех ипостасей создателя текста в целом характерно для рукописных сборников, но особенно ярко личностное начало, сопоставимое с авторским, проявляется в том случае, когда само содержание произведения допускает неоднозначную трактовку, как это случилось с «Повестью о бражнике».

В XVII в. выделяется пять редакций повести, которые в свою очередь распадаются на две группы в зависимости от того, как трактуется завершающий эпизод. В первой группе есть мотив «о лучшем месте» (бражник вошел в рай и сел в лучшее место, а на вопрос святых отцов, почему он это совершил, тогда когда святые прежде него вошли в рай, но к тому месту не смеют приблизиться, ответил сам господь Бог: «господине бражник наш человек, не прикасайтесь к тому месту и ныне»), во второй такого мотива нет (бражник входит в рай).

Первая группа списков включает Костромскую и Калининскую I редакции. Костромская редакция, без заглавия, была переписана в небольшом сборнике с «Беседой трех святителей», заговорами. В данном случае вопросно-ответная форма первых двух произведений послужила основанием для объединения, последняя статья имеет прикладной характер. Калининская I редакция в списке ГАКаО 916 имеет название «Сказание о премудром бражнике». В каждом из диалогов подчеркивается «мудрость» главного героя, диалоги пространны, многочисленные повторы придают повествованию фольклорно-сказовую интонацию, есть глагольные рифмы. В сборнике окружение

повести составляют произведения светские, с выраженным сюжетным повествованием – «Хождение Трифона Коробейникова», «Повесть о двух посольствах», «Повесть о бесноватой Соломонии», «Слово Иоанна Златоуста о злых женах». Сборник написан красивой скорописью второй половины XVII в., его состав свидетельствует о хорошем литературном вкусе составителя. Повесть в составе цикла предстает произведением о находчивом, «премудром» герое, необычном происшествии, имеет сказочно-новеллистический статус.

Вторая группа, без концовки о лучшем месте, представлена Ждановской, ОЛДП, Калининской 2, Забелинской редакциями. Ждановская редакция, список БАН 1.4.1 «Повесть о некоем человеке о бражнике», содержит поучительную концовку, обращение к «православным христианам», смысл ее такой: молитесь Богу, не упивайтесь без памяти, будете в раю. Таким образом, мораль в этой редакции меняется, ведь если повесть послужила основанием для поучения, то бражника пустили в рай потому, что он пил умеренно («не упивайтесь без памяти» – общее место в поучениях против пьянства). Повесть в этом сборнике расположена после апокрифической «Беседы Иерусалимской» и перед учительными словами и сказаниями из Пролога и входит, таким образом, в цикл учительной литературы, иллюстрирует поучение на тему о пьянстве, представляет своего рода «приклад» нетрадиционного типа.

Редакция ОЛДП в списке РНБ ОЛДП Q.XVIII «О пьянстве» расположена в сборнике рядом с типичным поучением против пьянства, которое названо «О пьянстве ино». В экспозиции о главном герое сказано, что он не только Бога прославлял, но и в «в нощи на камени спал и Богу ся молил», соответственно и концовка нейтральна: «Бражник же вниде в рай». Основное содержание сборника – светские повести, но повесть входит в цикл, содержащий «Историю о семи мудрецах» и поучение против пьянства, то есть может рассматриваться как своеобразный жанровый гибрид поучения против пьянства и сказания о мудрости.

Интересна подборка статей в небольшом по объему сборнике Барс. 2406, представляющая собой тематический цикл «о премудрости»: «Сказание о премудром Акире, «Сказание о некоем бражнике премудром», «О премудрости Соломона».

Редакция Калининская 2 в списке РНБ Q.XVII.XVII6 «Слово о бражнике» переписана в цикле с «Прением живота и смерти» (как и «Повесть о бражнике», «Прение живота и смерти написана в форме диалога), а также со «Словом о некоем человеке богобоязлив». В данном случае основанием для включения в цикл стала форма диалога-спора и, возможно, тема жизни и смерти. В сборнике ГАКаО 1540 повесть также переписана в цикле с «Пре-

нием живота и смерти», а также с апокрифами «Беседа трех святителей», «Хождение Богородицы по мукам», «Слово о злых женах».

Таким образом, интенсивный процесс жанрообразования, характерный в целом для переходного XVII в., на уровне редакций одного произведения связан с циклизацией материала в рукописных сборниках.

Иначе выглядят циклы в сборниках с «Повестью о бражнике» первой трети XVIII в. В двух сборниках РНБ Q.XVII.57 и Q.XVII.4 представлены две версии, идейный смысл которых резко отличается: сатирическая и апокрифическая. Буслаевская редакция (Q.XVII.57) имеет сатирически заостренную концовку: мотив о «лучшем месте» получает сатирическое развитие. Если в Костромской и Калининской I редакциях сам герой не участвует в разговоре о «лучшем месте», то в этом списке на вопрос святых, почему бражник в раю сел в лучшем месте, бражник отвечает: «Святи отцы! Не умеете вы говорить с бражником, не токмо что с трезвым». «И рекоша вся святини отцы: Буди благословен ты, бражник, тем местом во веки веков. Аминь». Таким образом, в этой редакции повесть приобретает новеллистические черты<sup>4</sup>.

Список Повести в сборнике Q.XVII.4 относится к особому виду Забелинской редакции, он имеет оригинальную концовку, сближающую эту версию с апокрифом: Иоанн Богослов советуется с Богом, святые просят за бражника (это напоминает завершающий эпизод Хождения Богородицы по мукам, где Богородица, святые и ангелы просят «Помилуй, владыко, грешных») и сам господь Бог велит открыть св. Петру двери в рай и пустить бражника. В данной редакции повесть напоминает апокрифы о путешествии в загробный мир и о Божьем милосердии.

Структура сборников Q.XVII.57 и Q.XVII.4 сходная, они замечательны тем, что в отличие от «пестрых» сборников XVII в. распадаются на две части – светского и духовного содержания. В Q.XVII.57 повесть находится в цикле светских повестей, а в Q.XVII.4 она примыкает к учительным словам. Таким образом, в сборниках первой трети XVIII в. сохраняются актуальные для Повести о бражнике с «неоднозначным» героем разные трактовки жанровых характеристик повести. Кроме того, в сборниках XVIII в. (сборник БАН 13.6.8) Повесть продолжает переписываться в цикле диалогов-прений («Слово о вере христианской и жидовской», «Прение живота и смерти»).

Принципы циклизации в сборниках второй трети XVIII – первой половины XIX вв. в целом сохраняют описанные тенденции, но в это время меняется контекст бытования, социальная среда читателей, переписчиков, создателей сборника: сборники уходят в сферу народного чтения. Из 37 рукописей этого периода только немногие напоминают своим составом «пестрые» сборники XVII в. Все остальные имеют иное лицо. В них, как правило, отсут-

ствуют произведения на историческую тему, отрывки из космографии, летописные заметки, но обязательно присутствуют апокрифы, среди которых на первом месте – «Беседа трех святителей», «О двенадцати пятницах», «Хождение Богородицы по мукам», «Страсти Христовы», «Беседа Иерусалимская», «Сны Мамера», слова, поучения, жития, чудеса, молитвы. «Повесть о бражнике», как и в ряде редакций XVII в., продолжает переписываться в циклах произведений религиозной морально-этической ориентации. На этом этапе развития в составе циклов учительской литературы определенная часть списков повести испытывает настолько выраженное влияние учительской литературы, что главный герой приближается к типу кающегося грешника. Во второй половине XVIII в. уже не появляется новых редакций повести. Циклизация в сборниках второй половины XVIII – начала XIX в. обусловлена теми же факторами, что и ранее, но однородность циклов объясняется социальным фактором: судя по записям и характеру сборников, составителями являются купцы, жители посада, крестьяне. Именно этим объясняется тот факт, что неоднозначные характеристики героя и концовка получают традиционное для учительской литературы осмысление в контексте сборника из области народного чтения.

Итак, сборники XVII – первой трети XVIII в. имеют характерные черты – все они несут ярко выраженный отпечаток индивидуальности составителя, что проявляется в том числе и в циклизации материала. Циклы, включающие Повесть о бражнике, показывают, что составители и редакторы по-разному интерпретировали жанровую принадлежность произведения, выявляя потенциальные возможности жанрового состояния повести.

## Литература

- <sup>1</sup> Фокина О.Н. Литературная история «Повести о бражнике» и проблемы народной книги. Новосибирск, 1995.
- <sup>2</sup> Фокина О.Н. Литературная история «Повести о бражнике» ... С. 56.
- <sup>3</sup> Дмитриева Р.П. Четыре сборники XV века как жанр // ТОДРЛ. Л., 1972. Т. XXVII: История жанров в русской литературе X–XVII вв. С. 264–291.
- <sup>4</sup> Панченко А.М. отмечает близость «Повести о бражнике» к новелле простой формы, новому для XVII в. жанру, имея ввиду эту редакцию // История русской литературы. В 4 т. Л., 1980. Т. 1. С. 369.



## **БИБЛИОТЕКА ПРОФЕССОРА, ИСТОРИКА ЛИТЕРАТУРЫ А.В.НИКИТЕНКО: ПОДХОДЫ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ**

Г.И. Колосова  
*Томск*

В последнее время исследователи стали уделять больше внимания вопросам изучения истории формирования книжных фондов крупных библиотек России и отдельным частным книжным собраниям. Причем изучением личных библиотек занимаются исследователи самых различных направлений, поскольку такая библиотека не только ценнейший источник для изучения личности самого владельца и круга его общения, его духовных и профессиональных интересов, но и своеобразный исторический документ того времени, когда жил и работал ее владелец. Анализ состава таких библиотек дает возможность установить целый ряд интересных явлений культурной жизни страны, которые зачастую не могут дать другие источники.

В Научной библиотеке Томского государственного университета с 1938 г. ведется планомерная работа по восстановлению личных библиотек, имеющих научное и культурно-историческое значение не только для Сибири, но и для истории культуры России. В настоящее время уже восстановлено 20 личных библиотек, в числе которых можно назвать библиотеки В.А. Жуковского, графов Строгановых, князей Голицыных, графа П.А. Валуева и др.

Значимость такой библиотеки возрастает, если ее владелец оставил заметный след в истории отечественной истории и культуры. С этой точки зрения несомненно большой культурно-исторический и научный интерес представляет библиотека Александра Васильевича Никитенко (1804–1877) – известного деятеля русской литературы XIX в., профессора и цензора. На ее примере делается попытка показать, какие именно подходы и методы возможно применить при изучении частных книжных собраний.

Первое, с чего обычно начинается исследование частного книжного собрания, это сбор сведений о его владельце и изучение истории поступления. Имя А.В. Никитенко прекрасно известно в истории русской литературы XIX в., поэтому приведу только основные вехи его жизни и творчества.

Александр Васильевич Никитенко родился 12 марта 1804 г. в деревне Ударовка Бирючинского уезда Слободско-Украинской губернии в семье крепостного, принадлежавшего графу Шереметьеву. Он рано прирастался

к чтению, был отдан в Воронежское уездное училище, которое успешно закончил. Некоторое время он, несмотря на свое крепостное состояние, подрабатывал частными уроками. Большую роль в судьбе молодого Никитенко сыграл К.Ф. Рылеев, с помощью которого 11 октября 1824 г. ему удалось получить вольную от графа, затем поступить в Петербургский университет, который он закончил в 1828 г.

О его жизни, научной и творческой деятельности, круге общения дает представление его «Дневник»<sup>1</sup>, в котором содержатся живые отклики очевидца на многие политические, общественные и культурные события в России с 20-х до середины 70-х годов XIX в. В нем содержится достаточно много фактов, которые показывают нелегкий жизненный путь Никитенко от крепостного до академика, формирование его как личности, постоянную работу по самообразованию.

Библиотека А.В. Никитенко, которая отражает профессиональные и научные интересы владельца, помогает раскрыть его мировоззрение, становление как ученого, общественного деятеля, поясняет и конкретизирует отдельные моменты его жизни.

История поступления его книжного собрания именно в библиотеку Томского университета связана с именем В.М. Флоринского, которого по праву считают не только строителем императорского Томского университета, но и основателем ее библиотеки. Он лично обращался ко многим коллегам с просьбой сообщать ему о собраниях книг, которые можно было бы получить в виде дара или приобрести за деньги.

Новые интересные сведения были получены из переписки В.М. Флоринского с И.Т. Глебовым (1806–1884) – известным в России физиологом и анатомом. Так, в письме от 5 января 1879 г. Глебов пишет: «При сем случас нужным считаю сообщить о следующем. Вероятно, Вы помните бывшего некогда профессором Сибирского (автор ошибся, нужно Санкт-Петербургского. – Г.К.) университета, а потом академика Академии наук А.В. Никитенко. Он умер, и после него осталась замечательная библиотека, составляемая им для себя. Вдова отдает ее дешево. Для университета это будет драгоценное приобретение. Это не то, что наши книги. Не упустите случая. Если хотите, можете познакомиться близко и подробно с этою библиотекою. Есть каталог»<sup>2</sup>. Вскоре Флоринский получил каталог и, ознакомившись с ним, ответил вдове профессора о своем намерении приобрести библиотеку. В 1880 г. она была приобретена, причем деньги на ее покупку в размере 2000 руб. были выделены Томской городской думой.

При поступлении в библиотеку университета книжное собрание А.В. Никитенко не было сохранено как единое целое. Книги разошлись по разным

подразделением библиотеки, небольшая часть попала в резервно-дублетный фонд. Как уже отмечалось, с 1938 г. была начата работа по восстановлению ряда личных библиотек, в число которых вошла и библиотека Никитенко.

В процессе многолетней работы изучались имеющиеся в архиве библиотеки документы. Тщательно изучались три тома печатного каталога библиотеки, где отражено 42 тыс. названий книг первоначального фонда, так как после библиографического описания издания часто указывалось, в составе какого книжного собрания оно поступило. Тщательно изучался сохранившийся в архиве библиотеки рукописный каталог, в котором оказалось зарегистрировано 2090 названий книг и 58 названий периодических изданий. При изучении уже выявленных книг была установлена характерная примета книг Никитенко – наличие на корешке ярлычка с номером, под которым книга зарегистрирована в рукописном каталоге. Кроме этого отмечались другие особенности книг: печати, штемпели, владельческие записи, автографы, различные пометы, типичность владельческого переплета и др. С учетом совокупности выявленных особенностей проводился просмотр отдельных частей основного книгохранилища и резервно-дублетного фонда библиотеки. В настоящее время библиотека полностью восстановлена, начата работа по описанию книг, параллельно ведется ее изучение.

Предварительное знакомство с составом библиотеки дало следующие результаты. В ней насчитывается около 2000 томов книг и периодических изданий, а по своему содержанию библиотека довольно однородна: это книги и журналы на русском языке гуманитарного характера. По хронологическому охвату это издания, выходявшие в России в XVIII в. – по 1870-е гг. Преобладает литература по истории, философии, богословию, литературоведению, художественные произведения, различные справочные издания и др. Книги технического содержания составляют весьма незначительную часть, а книг на иностранных языках выявлено около двух десятков, причем это в основном несколько путеводителей и книг, подаренных Никитенко. Имеется около двух десятков рукописных книг, которые датируются XVIII – нач. XIX в.

Сразу следует отметить, что к изучению библиотеки Никитенко необходимо применить комплексный историко-функциональный подход, который во многом обусловлен особенностями истории формирования и состава этой библиотеки, личностью ее владельца, его бытовыми и научными контактами, общей культурной атмосферой России XIX в.

Так, в результате изучения его рукописного каталога удалось установить, что под № 1 записана книга «Начатки христианского учения», изданная в Петербурге в 1868 г., поэтому можно считать, что только в конце 60-х годов Никитенко взялся приводить в порядок свою библиотеку. Хотя в его «Дневнике» мало

сведений о покупке им книг, но если изучать владельческие записи на книгах, можно установить, какими книжными магазинами в Петербурге он пользовался. Уже выявлено несколько книг, которые Никитенко приобрел в книжной лавке А.Ф. Смирдина, о чем свидетельствует экслибрис на книге «Памятники Российской словесности XII в.», (М., 1821). На книге «Учреждение для управлений губерний» (1781 г.) обнаружена владельческая запись – «куплена в книжной лавке господина Заикина за 8 руб. 20 декабря 1824 г.», – что указывает не только на источник приобретения книг, но и на то, что книги Никитенко стал активно приобретать сразу по приезду в Петербург.

При исследовании библиотеки Никитенко должен быть использован и книговедческий метод, который используется при изучении отдельных конкретных экземпляров книг. Как уже отмечалось, в собрании Никитенко основное место занимает литература гуманитарного характера, среди которой доминируют прижизненные издания произведений русских писателей и поэтов, многие из которых с дарственными надписями (инскриптами). Уже выявлено около 250 книг с автографами русских писателей, ученых, переводчиков, издателей, литературных и общественных деятелей России середины XIX в. Среди авторов этих своеобразных микрописем можно назвать А.И. Герцена, Н.Г. Чернышевского, И.А. Гончарова, В.А. Жуковского, Н.В. Гоголя, П.А. Вяземского, Н.Я. Бичурина, А.И. Галича и др. Книга с автографом свидетельствует о сложных и многогранных связях владельца со своими современниками, помогает раскрыть немало интересных и важных фактов.

Например, профессор царскоелицей школы А.И. Галич оставил на своей книге «Картина человека...» (СПб., 1834) автограф следующего содержания: «Любезному другу своему Александру Васильевичу Никитенко усердствует автор. Санкт-Петербург, февраля 21 дня 1834». На титульном листе своей знаменитой диссертации Н.Г. Чернышевский написал: «Александру Васильевичу Никитенко в знак глубокого уважения от его ученика». На своем сборнике «Арабески» (СПб., 1835) Н.В. Гоголь оставил такую запись: «Земляку и сослуживцу Александру Васильевичу Никитенку от искренне почитающего Гоголя».

Небольшие по содержанию записи являются, по сути, документальным подтверждением взаимоотношений владельца с выдающимися людьми своей эпохи и не только раскрывают характер этих взаимоотношений, но и существенно дополняют уже имеющиеся сведения об их жизни и творчестве. Следует отметить, что отдельные автографы этой коллекции уже являлись предметом специальных исследований, но только изучение всей коллекции книг с автографами даст возможность дополнить историко-литературный и культурно-бытовой пласт в истории культуры России этого периода.

Исследование коллекции книг с автографами уже начато, оно получило поддержку в виде гранта Президента РФ. Предполагается подготовка аннотированного каталога «Автографы на книгах библиотеки профессора и цензора А.В. Никитенко», который станет еще одним шагом на пути изучения культурной и общественной жизни России XIX в.

Несомненный интерес представляет и подборка изданий, которые в свое время были запрещены царской цензурой, но нашли свое место на книжных полках профессора и цензора А.В. Никитенко. Наиболее яркий пример – история издания трагедии И.Е. Великопольского «Янетерский» (1841 г.). В своём «Дневнике» Никитенко даёт оценку этому произведению: «Она плоха и сверх того безнравственна и полна сценами и выражениями, которые у нас не допускаются в печати». Книга была запрещена, а цензора Ольдеккопа, пропустившего её в печать, отрешили от должности. На своём экземпляре Никитенко написал: «Драма эта сожжена по предписанию Министра народного просвещения и распоряжению Цензурного комитета, мною и цензором Куртогую марта 5 1841 года в числе 700 экземпляров, для чего были затоплены четыре печки».

В библиотеке найдены четыре небольшие книжечки: «Записки Ивана Дмитриевича Якушкина» (1874), «Материалы для биографии императора Павла I» (1875), «Материалы для биографии К.Ф. Рыльева» (1875), «Материалы для биографии А.С. Пушкина» (1875), изданные в Женеве Э.Л. Каспровичем. Для ввоза и распространения в России они были запрещены, так как материал в них был перепечатан из «Исторического сборника» и «Полярной звезды», издаваемых А.И. Герценом; как Никитенко смог их приобрести и сохранить, предстоит выяснить при более глубоком их изучении. Как видим, Никитенко-профессор взял верх над Никитенко-цензором, став невольным спасителем запрещенных книг.

При изучении состава библиотеки необходимо применить функциональный метод, который помогает исследовать книгу в связи с ее реальным читателем, понять процесс работы Никитенко с книгой. В его «Дневнике» достаточно фактов, которые раскрывают его как читателя той или иной книги, причем зачастую он дает оценку прочитанного не только как цензор, но и как просто читатель, как историк литературы, а владельческие записи, оставленные на книгах, особенно ярко иллюстрируют этот процесс. Например, уже на первых страницах сочинения А. Галича «Опыт науки изящного» (СПб., 1825 г.) встречаются многочисленные подчеркивания карандашом, а в конце книги на форзаце имеются пространственные записи владельца о человеке, природе, созидании нового мира.

Несомненный интерес представляют записи, сделанные самим Никитенко на диссертациях, оппонентом при защите которых ему пришлось высту-

пять. Как оппонент Никитенко получил для рецензии докторскую диссертацию Н.Н. Булича «Сумароков и современная ему критика», на которой он записал: «Диспут в марте 1854. Оппоненты я и Сухомлинов». Кроме этого в нем находим массу владельческих помет и записей, которые дают представление, как Никитенко готовился к диспуту. Защита прошла успешно, и автор преподнес Никитенко второй экземпляр своей диссертации с дарственной записью.

В заключение хочется подчеркнуть, что в процессе изучения библиотеки А.В. Никитенко могут быть не только отработаны методы исследования частных библиотек гуманитарного характера, но и получен богатейший материал для истории книжной культуры как Сибири, так и России в целом.

Статья подготовлена при поддержке гранта Президента РФ на 2001–2002 гг. № 41/182 – РП.

### Литература

1. Никитенко А.В. Дневник. Т. 1–3. М., 1955–1956.
2. Ястребов Е.В. Сто писем русских ученых и государственных деятелей к В.М. Флоринскому. Томск, 1995. С.67.



## КНИЖНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ Г.А. СТРОГАНОВА В ТОМСКЕ (НОВЫЕ СВЕДЕНИЯ)

О.В. Крупцева  
Томск

Как известно, первым и наиболее ценным вкладом в библиотеку Томского университета явилась книжная коллекция Григория Александровича Строганова (1770–1857), в эпоху царствования Александра I снискавшего себе славу на дипломатическом поприще. В 1879 году по ходатайству попечителя Западно-Сибирского округа В.М. Флоринского коллекция была передана в дар наследниками для первого сибирского университета. Весной 1880 г. в Томск прибыл обоз с книгами, стоимость которых превышала 300000 рублей.

Ввиду своей ценности книжное собрание Г.А. Строганова сохранено как единое целое, без распыления по различным отделам, в отличие от других частных коллекций. Библиотека Г.А. Строганова универсальна по своему составу, хотя в ней преобладают книги общегуманитарного и естественнонаучного содержания. Одним из самых богатых и разнообразных является раздел художественной литературы, вобравший в себя практически весь издательский репертуар XVIII – первой половины XIX в. на французском языке.

До настоящего времени основным источником сведений о составе библиотеки Г.А. Строганова является первый печатный каталог библиотеки нашего университета<sup>1</sup>. Некоторые частные вопросы освещены в публикациях, подготовленных в разное время сотрудниками библиотеки и университета.

В течение последних десяти лет ведется работа по изучению, описанию и рекаталогизации отдельных массивов строгановской коллекции, в результате чего сведения о её составе пополняются и обновляются. В частности, в 1998 г. на первичный библиотечный учет поставлена коллекция театральных пьес, которая в генеральном каталоге нашей библиотеки представлена единой библиографической записью: *La France dramatique au 19e sciecle. Choix de 1162 pieces modernes. Paris, 1834–1853* (Инв. номер 10891). Детальный состав данной коллекции не отражен в каталогах библиотеки и, следовательно, не известен читателю. Между тем, данная коллекция пьес насчитывает более 650 единиц (а не 1162, как свидетельствует запись в каталоге), объединенных в серию под общим названием: *La France dramatique au dix-neuvieme sciecle* (*Драматическая Франция в девятнадцатом веке*). К сожалению, в доступных нам библиографических пособиях упоминаний о данной серии не

обнаружено. Однако в результате изучения рекламных проспектов и объявлений, которые регулярно помещались на обложках либо выходили в качестве приложений к отдельным выпускам, выяснилось следующее. Выпуск серии «La France dramatique au dix-neuvieme sciecle» начат в 1834 г. В период с 1834 по 1836 гг. в рамках серии печатались пьесы, премьеры которых уже состоялась в предыдущие годы, в основном в двадцатые либо в начале тридцатых годов XIX в. Начиная с 1837 г. главное место в серии отводится премьерным спектаклям текущего года.

Все брошюры серии имеют единое оформление. Издательская обложка заменяет собой титульный лист, на котором помещается традиционный набор сведений: название серии, год и место выхода, фамилии издателей, краткое название и жанр пьесы, театр, в котором она впервые поставлена, номер выпуска. Полное название пьесы, фамилии авторов, зачастую скрытых за псевдонимами, дата премьеры и актерский состав помещены на первой странице. Все выпуски пьес, поставленных в каком-либо одном театре, объединены сквозной пагинацией.

Пьесы в три-пять актов обычно выходили двояными выпусками. Стоимость одного выпуска была относительно невысокой и составляла 30 сантимов. Распространялись пьесы серии *Драматическая Франция в девятнадцатом веке* как по подписке, так и в розницу.

«Публикуя полную коллекцию пьес, которые вот уже несколько лет идут на сценах всех парижских театров, мы предоставляем публике возможность составить собственное суждение о достоинствах как жанров, так и авторов; прочитав пьесу, можно испытать те же ощущения, что и после просмотра спектакля, в тишине кабинета оставаясь вне влияния, навеянного постановкой, атмосферой театра, живостью игры», – так писали издатели в своем первом рекламном проспекте.

Издатели серии очень чутко уловили настроение времени. В начале 1930-х гг. во Франции интерес к театральным постановкам возрос чрезвычайно. Это подчёркивают создатели серии, понимая, что в условиях нарастающей борьбы классицизма и романтизма главной ареной борьбы двух направлений становится театр. В конце тридцатых годов газета “Le Moniteur universel” приводит любопытную статистику: «В 1834 году состоялось 188 театральных премьер, в 1835 – 221, в 1837 – 296, в 1837 – 298, в 1838 – 285, причём театр «Водевиль» в течение пяти месяцев был закрыт из-за пожара»<sup>2</sup>. Количество авторов, сотрудничавших в театрах Парижа, возросло со 127 в 1834 до 219 в 1837 г.

В этом же рекламном проспекте опубликован список авторов, чьи произведения планировалось издать в рамках серии. В списке более 150 фамилий:

К. Делавинь, В. Дюканж, Анисе-Буржуа, А.Ф. Деннери, Дюмануар, А. Дюма, Е. Скриб, Байяр, Теолон де Ламбер и т.д. В ходе работы над серией первоначальный список, который стал неотъемлемой частью обложки, повторяясь от выпуска к выпуску, претерпел лишь незначительные изменения. Любопытно, что в список авторов не был включён Виктор Гюго, хотя в издательском каталоге за 1847 г. он представлен сразу 9 работами. Тем не менее, в составе серии за указанный период эти работы так и не появились. Кроме того, в составе данной коллекции фигурируют имена драматургов, чьи произведения сегодня даже во Франции стали библиографической редкостью (Andrieux, Aude и др.<sup>3</sup>).

Работа над выпуском серии продолжалась в течение многих лет, переходя от одного издателя к другому. Период с 1834 по 1847 гг. представлен в строгановской библиотеке с исчерпывающей полнотой. В дальнейшем Григорий Строганов стал получать пьесы с большими пробелами. Нам не известно, почему это произошло: иссяк интерес, возникли трудности с получением либо что-то иное. Любопытно, что сам владелец прочитывал далеко не всё, что приходило на его имя из Парижа. В числе разрезанных пьес «Генрих III и его двор» А. Дюма, «Байядерки» Поль де Кока, «Австрийский Дон Жуан» и «Дочь Сида» К. Делавиня, «Матильда» Э. Сю, «Бюджет молодого семейства», «Наследница», «Лорнет» и другие пьесы Э. Скриба – всего 53 произведения.

После выхода в свет каталога пьес, работа над которым подходит к завершению, историки зарубежной литературы смогут получить дополнительный материал о состоянии литературного процесса во Франции 30-х – 40-х гг. XIX в.

## Литература

<sup>1</sup> Каталог главной библиотеки императорского Томского университета. Т. 1: Иностранное отделение. №№ 1–20000. Томск. 1889. С. 1–118, 234–369.

<sup>2</sup> См. *Le Moniteur universel*. 1839. 5 janvier. P. 18.

<sup>3</sup> См. *La France dramatique ou dix-neuvieme siecle*. Prospectus. Paris, 1834. Liv. 47–48.

## СЮЖЕТ ПРИТЧИ О БЛУДНОМ СЫНЕ В «СЛОВЕ О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

А.М. Зотов  
Кемерово

Притча о блудном сыне, повествующая об обращении заблудшегося грешника на путь праведности [Лук. 15], оказала значительное влияние на сюжеты и художественные образы древнерусской литературы («Слово о полку Игореве», «Повесть о Горе-Злочастии», «Повесть о Савве Грудцыне», «Комидия притчи о блуднѣм сынѣ» Симеона Полоцкого).

В структуре евангельской притчи определяющими являются три события: уход блудного сына из отчего дома, испытания, которым он подвергается за его пределами, возвращение домой. Уход младшего сына из отчего дома – проявление своеволия, гордыни, стремления жить своим умом. Различные жизненные испытания (пасет свиней, голодает) приводят блудного сына к осознанию порочности распутной, бездуховной, низменной жизни, которую он вел, оставив родительский дом. В отчий дом возвращается уже обновленный, нравственно прозревший герой, радушно встреченный своим отцом. В притче этой под отцом разумеется Бог, а под блудным сыном – кающийся грешник.

Сюжет притчи о блудном сыне, очевидно, лежит в основе «Слова о полку Игореве». Князь Новгород-Северский Игорь Святославич, покидая пределы родного княжества, выступает в поход, несмотря на явленный ему свыше сакральный знак – солнечное затмение: «Тогда Игорь възрѣ на свѣтлое солнце и видѣ отъ него тьмою вся своя воя прикрытъ» [1: 256]. Солнечное затмение знаменует не только последующее поражение, плен, но и помрачение ума самого князя, распаленного желанием чести и славы: «Спала князю умъ похоти, и жалость ему знамение заступи искусити Дону Великаго» [1: 256]. «Два храбрая Святъславлича, Игорь и Всеволодъ», самовольно выступившие в поход, юны, дерзновенны и непокорливы. Оба брата ведут себя так, как вели себя младшие князья, помышляющие исключительно о личной славе. Именно к таким «младшим» князьям, как к детям, обращался «на санех сѣдѣ» Владимир Мономах, понимая, что их непокорность и своеволие ведут к разобщенности и междукняжеской розни: «Поистинѣ, дѣти моя, разумѣте, како ти есть человеклоубець Богъ милостивъ и премилостивъ» [2: 460]. Все дальнейшее обращение к «младшим» князьям представляет собой подробное наставление князя-христианина и князя-воина. Владимир Мономах при-

зывает «детей своих» проявлять прежде всего заботу о сирых и убогих, не иметь гордости ни в сердце, ни в уме своем, остерегаться лжи, пьянства и блуда и одновременно наставляет князей в воинском деле. «Поучение» Владимира Мономаха не получило распространения и дошло до нас в одном единственном списке. Возможно, одной из причин этого и послужил откровенно учительный, назидательный тон изложения Владимира Мономаха, обращенного к тем, кто менее всего был расположен выслушивать эти наставления, т.е. к «младшим» князьям, «детям».

С похожими наставлениями обращаются к своему «милому чаду» родители в «Повести о Горе-Злочасти». В своем повествовании автор следует от общего к частному; пересказывая ветхозаветную историю, он обращается затем к конкретной ситуации наставления родителями своего «милого чада». Однако безмянный молодец уходит из отчего дома, не внемля словам родительского увещевания, поскольку «был в то время се мал и глупъ, / не в полномъ разумѣ и несовершен разумомъ» [3: 30]. Только этим, с точки зрения автора повести, можно объяснить неуважительное отношение героя к родителям («своему отцу стыдно покориться и матери поклониться») и настойчивое желание молодца «жити, какъ ему любо» [3: 30]. Возвращение молодца в родную обитель знаменует торжество патриархальной морали. Причем авторские оценки меняются с переменной траектории движения героя. Так молодец, возвращающийся домой, поет «хорошую напевочку» уже «от великаго крѣпкаго разума» [3: 36].

Непокорство князей Святославичей отмечено и автором «Слова о полку Игореве». Упомянут в «Слове...» и «отец их»: «Тии бо два храбрая Святъславлича, Игорь и Всеволод, уже лжу убудиста которою; ту бяше успилъ отецъ ихъ Святъславъ грозный великий Киевский...» [1: 260]. Известно, впрочем, что Святослав был двоюродным братом Игоря и Всеволода, а «отцом» он назван в «Слове...» как старший по положению князь Киевский. Однако с позиции евангельской притчи такое указание также оказывается чрезвычайно важным, ибо «младшие» князья Игорь и Всеволод выступают в «Слове...» как непокорные и своенравные дети, не слушающие родительских наставлений, поступающие наперекор воле «отца», т.е. старшего князя. Время испытать воинскую доблесть для них еще не настало. Возможно, именно в этом смысле следует понимать слова «великого Святослава», обращенные к своим своенравным племянникам: «О, моя сыновчя, Игорю и Всеволоде! Рано еста начала Половецкую землю мечи цвѣлвити, а себѣ славы искати. Нѣ нечестно одолѣсте, нечестно бо кровь поганую пролиясте» [1: 260].

Важно, что в древнерусском тексте на фонетическом уровне слова «сын» и «племянник» созвучны, что придает совершенно иное звучание всей фразе в целом. Обращение Святослава, напоминает обращение отца к своим нера-

зумным детям, а Игорь и Всеволод не случайно названы автором «Слова...» «Святославичами». Игорь и его брат Всеволод «рано <...> начали Половецкую землю мечами терзать...», не сдержав порыва, свойственного юности. Известно, однако, что Игорю на момент выступления в поход 1185 г. было 34 года. И несмотря на это, Игорь в «Слове...» – «племянник», «сын», «младший» князь, тем самым автором подчеркнута «сыновность» князя: «Пѣвше пѣснь старымъ княземъ, а потомъ молодымъ пѣти! Слава Игорю Святъславличю, Буй Туру Всеволоду, Владимиру Игоревичу!» [1: 266]. Знаменательно, что в этой заключительной похвале «старымъ», т.е. «старшим», и «младшим» князя автор «Слова...» не делает различия между Игорем и его сыном Владимиром. Оба князя равно названы им «молодыми» князьями, т.е. «младшими».

Младший сын из евангельской притчи, уйдя из отчего дома, растрчивает данную ему отцом часть имения, живя распутно: «Когда же он все прожил, настал великий голод в той стране, и он начал нуждаться. И он пошел, и пристал к одному из жителей той страны; а тот послал его на поля свои пасти свиней. С голоду он рад был бы питаться рожками, которые ели свиньи; но никто не давал ему» [Лук. 15: 14 – 16].

Князь Игорь, выступив своевольно в поход, не только не добивается славы и почестей, которыми удостаивали князя-победителя войны и песнотворцы, но, напротив, растрчивает славу, которой добился Святослав после успешного похода на половцев: «Ту Нѣмци и Венедици, ту Греци и Морава поють славу Святъславлю, кають князя Игоря, иже погрузи жирь во днѣ Каялы, рѣкы половецкия, рускаго злата насыпаша» [1: 260].

Блудный сын в евангельской притче пасет свиней, что означает крайнюю степень нравственной деградации личности, поскольку свинья не только прожорливое, нечистоплотное животное, но одна из личин дьявола. Так нечистый дух, коим был одержим некий человек, встретившийся Спасителю и ученикам его в стране Гадаринской, просит у Христа дозволения войти в стадо свиней. Становясь свинопасом, блудный сын служит злу, поклоняется дьяволу. Для князя Игоря крайней степенью нравственного падения становится плен, жизнь в неволе вдали от родного княжества. Князь, господин, Игорь оказывается рабом, невольником: «Ту Игорь князь высьѣдѣ изъ сѣдла злата, а въ сѣдло кощиево. Уныша бо градомъ забрали, а веселие пониче» [1: 260]. Тем самым совершается то, что для князя-воина может стать бесчестьем, покрыть его имя не славой, но позором, ибо для князя и простого ратника «... Луце жь бы потяту быти, нежели полонену быти...» [1: 256].

Но именно эти тяжелые испытания приводят блудного сына из евангельской притчи к нравственному прозрению, открытию истины, обретению Отца:

«Пришед же в себя, сказал: «сколько наемников у отца моего едят хлеб с избытком, а я умираю от голода! Встану, пойду к отцу моему, и скажу ему: «отче! я согрешил против неба и пред тобою, и уже недостойн называться сыном твоим; прими меня в число наемников твоих» [Лук. 15: 17–19].

Возвращения Игоря в родные пределы вызывает совершенно иное отношение к нему автора «Слова...» Сам Бог князю «путь кажетъ изъ земли Половецкой на землю Рускую, къ отню злату столу» [1: 266]. Показателем внутренних перемен, нравственного преображения личности князя оказывается траектория его возвращения домой: «Игорь ѣдетъ по Боричеву къ святѣй Богородици Пирогощей».

Путь Игоря домой – путь, который проходит всякий уклонившийся от стези истинной и возвращающийся на нее. Это путь покаяния.

В Ипатьевской летописи Игорь Святославич, находясь в половецком плену, «постоянно» винит себя в поражении и искренне раскаивается: «Азь по достоянью моему восприяхъ побѣду от повеления твоего, владыко Господи, а не поганьская дерзость обломи силу рабъ твоихъ. Не жаль ми есть за свою злбу прияти нужная вся, ихже есмь прияль азь» [1: 244].

Русская земля принимает вернувшегося блудного сына, Новгород-Северского князя Игоря, стремившегося к воинской славе и чести, но обретшего смиренномудрие и кротость, которые суть важнейшие добродетели. Радость обретения чувствуется и в заключении евангельской притчи, звучит она прежде всего в словах отца, терпеливо ждавшего сына своего и не терявшего надежды на его возвращение. Радужно, с целованием встречая сына, вернувшегося домой, отец говорит слугам своим: «... станем есть и веселиться, ибо этот сын мой был мертв и ожил; пропадал и нашелся». И начали веселиться» [Лук. 15: 22 – 24].

Этим же веселием и радостью наполнены заключительные строки «Слова о полку Игореве»: «Страны ради, гради весели» [1: 266]. Автор «Слова...» слагает заключительную похвалу князю Игорю в традициях дружинных песенных славословий, произносившихся, вероятно, на пирах: «Солнце свѣтитя на небесаѣ – Игорь князь въ Руской земли» [1: 266].

## Литература

1. Слово о полку Игореве // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 4. XII век. СПб., 1997. С. 254–268.
2. Поучение Владимира Мономаха // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 1. XI–XII века. СПб., 1997. С. 456–476.
3. Повесть о Горе-Злчастии // Памятники литературы Древней Руси: XVII век. М., 1988. С. 28–39.

## АНСАМБЛЕВЫЙ ХАРАКТЕР ДРЕВНЕРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ КАК ГЕНЕЗИС ЖАНРА «РУССКИХ БОГОВ» Д. АНДРЕЕВА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Е. Н. Красовская  
Томск

Д. Андреев является автором не только художественных произведений, его в полной мере можно отнести к теоретикам литературы. Отдельные главы «Розы мира» могут быть прочитаны как эстетический комментарий к творчеству некоторых русских писателей. Одной из сфер рефлексии автора является размышление о жанре как о формально-семантической структуре, осуществляющей связь между реальностью и искусством. В одной из литературно-теоретических статей, опубликованной под заголовком «Из неизданного» [1. С. 236–258], Д. Андреев говорит о новом литературном методе, который называет «сквозящий реализм или мета-реализм». Данный метод подразумевает «осознанное стремление к истолкованию мира, как взаимосвязанных и взаимопроникающих сфер» [1. С. 252]. Это относится как к многослойной структуре мира, воссоздаваемой автором (взаимопроникновение «по вертикали»), так и к связям внутри метакультур (взаимопроникновение культурных слоёв). В одном из определений понятия «метакультура» Д. Андреев говорит о ней как о комплексе культурного наследия отдельного сверхнарода, тем самым выходя к проблеме преемственности в культуре. В связи с этим одной из центральных для понимания картины мира автора становится проблема генезиса жанров его произведений.

Во вступительном слове к книге «Русские боги» Д. Андреев определяет её жанр как «поэтический ансамбль»: «В подобном жанре в целом можно усмотреть черты сходства с ансамблем архитектурным; поэтому мне представляется уместным закрепить за ним термин *поэтический ансамбль*» [2. С. 28]. Таким образом, уже авторское определение позволяет рассматривать жанровую природу произведения под несколькими различными углами. С одной стороны, это традиционные для литературоведения жанры. Во-первых, цикл произведений. Связующим звеном данного цикла является сознание лирического героя, рефлексия которого направлена на различные сферы человеческой жизни. Во-вторых, эпичность. В «Русских богах» собраны произведения различных жанров: поэмы, поэмы в прозе, симфонии, циклы сти-



хотворений. Если в поэмах и симфониях эпическое начало присутствует «по определению», то циклы стихотворений *организованы* по эпическому принципу. Книга состоит из двадцати пронумерованных глав, имеющих характерные названия и предварённых авторским словом и «Вступлением» (в котором заявлена основная мысль произведения), что само по себе напоминает композицию романа. Кроме того, произведение можно рассматривать как попытку создания необиблейского текста.

С другой стороны, в авторском слове заявлена ориентация на эмпирическую действительность, т.е. на архитектурный ансамбль. Это предполагает по меньшей мере два пути исследования жанрового генезиса «Русских богов».

Во-первых, связь с древнерусским зодчеством. Согласно современным теориям жанра «жанровые структуры как таковые – это преломление форм внехудожественного бытия, как социально-культурного, так и природного» [3. С. 342]. По мнению Д. Андреева, российская культура изначально была сориентирована на зодчество как на способ отражения духовного знания о «небесном праобразе и двойнике России Небесной» [4. С. 274]. Автор выстраивает свою культурную модель мира таким образом, что она является отражением модели храма. По форме перед нами произведение, состоящее из 20 глав, написанных в период с 1931 по 1958 гг., различных по жанру. По мнению исследователей, храм представляет собой синтез всех видов искусства. В «Русских богах» представлены различные направления искусства: симфонии символизируют музыкальное и драматическое [5. Ст. 22] начало, поэмы и поэтические циклы – слово, триптихи – живопись или иконографию, монтажность композиции произведения в целом – архитектуру. Всю сложную систему миров, представленных в поэтическом ансамбле «Русские боги», условно можно свести к трём традиционным сферам: мир земной (Россия), мир горний (Небесная Россия, миры «восходящего ряда») и антимиры (инфра-Россия, миры демонического ряда). Эти миры не просто взаимосвязаны, но отражаются «в системе неравнозначных зеркал». Но если мир демонический в своём основании представляет собой одномерное пространство, по сути замкнут в пределах земли, то миры восходящего ряда венчаются *пятью* куполами различных религий. Говоря об архитектуре русских храмов, исследователи отмечают: «Сначала число куполов колеблется от одного до пяти, со временем устанавливается традиция строительства пятикупольных храмов, которой была уготована долгая жизнь» [6. С. 72]. Отметим, что христианский храм вообще представляет собой модель мира, включая в себя как сакральные, так и несакральные области: «храм воплощал иерархическую идею Вселенной с безусловным подчинением земного мира небесному» [7. С. 66]. Отметим, что и модель вселенной Д. Андреева строится иерар-

хически: по мере удаления от земли разноматериальных слоёв возрастает их сакральность или антисакральность соответственно.

Для большинства древнерусских храмов была характерна ансамблевая композиция: «особенностью интерьера храмов XI в. было отсутствие единства, его нельзя охватить одним взором, впечатление складывалось в процессе “суммирования” разных видов» [6. С. 71]. Часто русские храмы представляли собой не просто одиночные постройки, а являлись комплексом сооружений, каждое из которых имело свои функции [8], а в некоторых случаях («посадские ансамбли») было построено в отличном от остальных стиле.

Во-вторых, связь с собственно литературой. Ориентация на ансамбль отсылает к традиции древнерусского искусства, которое было прежде всего религиозным, духовным. Связью с духовной сферой человеческой жизни определяется основной принцип древнерусского искусства – «ансамблевость». Именно «ансамблям» принадлежала главная роль в сложном жанровом строении литературы [7. С. 50]. Подобная композиция была характерна для произведений древнерусской литературы, восходящих к религиозному канону жития. Ансамблевый характер житий был подчёркнут В.О. Ключевским, отмечавшим, что житие напоминает архитектурную постройку [7. С. 50]. Как правило, жития создавались потомками для прославления какого-либо святого после его смерти. «Русские боги» написаны от первого лица, что может являться продолжением традиции, заявленной в XVII в. протопопом Аввакумом.

Об актуальности обращения к жанру жития как одному из истоков жанра «поэтического ансамбля» говорит и история создания произведений. Аввакум писал своё житие, находясь в ссылке. Данное произведение, согласно исследованиям, направлено на борьбу против официальной политики никоианцев. Автор выступает как агитатор, который стремится «на примере фактов собственной жизни, нарисовать образ человека, отстаивающего свои убеждения, готового на любые страдания и жертвы, если в этом будет необходимость» [5. С. 177].

Основная масса произведений, входящих в поэтический ансамбль, была написана Д. Андреевым во Владимирской тюрьме, где он находился по обвинению в «подготовке террористического акта». Автор «Русских богов» осознавал себя наследником русской культурной традиции, ставя себя в ряд с деятелями искусства, русскими святыми, чей каждодневный духовный подвиг был направлен на «просветление» и осуществление исторической миссии России.

Повествование в поэтическом ансамбле, как и в «Житии протопopa Аввакума», ведётся от первого лица. Многие факты биографии героя узнаваемы: детские походы в Кремль, первые знамения, участие в Великой Отечественной войне, тюремное заключение. Однако герой «Русских богов» не иденти-

чен автору. Факты своей биографии Д. Андреев располагает таким образом, чтобы их схема соответствовала житийному канону. Так, автор меняет местами факт тюремного заключения и участие в военных действиях. Согласно исследованиям, жития строились по определённой схеме: детство, знаменья, искушение, страдания и аскетические подвиги, блаженная кончина и чудеса, творящиеся после его смерти. Герой «Русских богов» приходит к прозрению через страдание, связанное с неприятием политической системы, и приобщение к святости (инициацию).

Ключевым моментом инициации лирического героя является его участие в боях за Ленинград (гл. 6 «Ленинградский апокалипсис»). Ладожское озеро, по которому идёт герой, представляет собой символическую границу между миром живых и миром мёртвых. В осаждённом Ленинграде его взору предстают видения иного порядка. Мир города оказывается «перевернутым»: на поверхность выходят демонические силы. Герой оказывается свидетелем метафизических событий. Его взору открываются апокалиптические картины, предстают видения inferнального порядка и миров восходящего ряда. Он оказывается участником событий и, пережив личный апокалипсис, перерождается, осознавая свою миссию как миссию поэта-пророка. Неслучайно он оказывается в госпитале, раненный в грудь, что вызывает аллюзии со стихотворением А.С. Пушкина «Пророк»:

*И он мне грудь рассек мечом  
И сердце пламенное вынул, и уголь, пылающий огнём,  
Во грудь отверстую водвинул.*

С другой стороны, сравнение бинта с лагами – атрибутами рыцарской одежды – отсылает нас к творчеству А. Блока (статья «Рыцарь-монах», посвящённая Вл. Соловьёву, и образ странствующего рыцаря из драмы «Роза и крест»). Неслучайно в стихотворении «Александру Блоку» из цикла «Голубая свеча», посвящённого Вечной Женственности, герой, перенимая эстафету А. Блока (а через его посредство и Вл. Соловьёва), надевает рыцарские одежды

*Ради имени Той,  
что светлей высочайшего рая [9. С. 236].*

становясь рыцарем и певцом Вечной Женственности.

После перерождения героя происходит слом в повествовательной структуре «Русских богов». Если все предыдущие главы так или иначе раскрывали современную герою жизнь, непосредственным участником которой он был, то теперь повествование ведётся от лица человека, которому доступно подлинное знание об истории России.

Финал «Русских богов» остаётся открытым. Как и в «Житии протопопа Аввакума», здесь нет «блаженной кончины» героя и чудес, связанных с его именем. На наш взгляд, это связано с идеей произведения, выраженной в заглавии «Русских богов». Герой поэтического ансамбля, как и автор «Жития», – не исключительная личность. Он является лишь одним из пантеона (ансамбля) «русских праведников», внёсших вклад в приближение Розы Мира. Он – наследник русской культуры, чей долг – донести истину о мироустройстве и исторической миссии России до современников и потомков.

В то же время «Русские боги» – это и история России, которая выстраивается как необиблейский текст: движение от возникновения и крещения через грехопадение и апокалипсис к обретению святости. Вершиной святости является достижение Небесного Кремля. Как и герой произведения, Россия, русская культура является лишь одной из составляющих мировой культуры. Кроме *русских богов*, есть ещё и *не-русские боги* – носители *не-русской культуры*, которые так же участвуют в борьбе со злом, в приближении Розы Мира. Согласно концепции Д. Андреева, Роза Мира является синтезом, союзом (ансамблем) религий.

Несмотря на идею соборности, заложенную в природе ансамбля, картина мира Д. Андреева организована строго иерархически. Согласно иерархии разноматериальных слоёв, составляющих мировое пространство, отметим, что среди «русских богов» есть более просветлённые личности, чья роль неизмеримо выше, чем роль героя произведения. Среди мировых культур главная роль в приближении Розы мира принадлежит России. С точки зрения Д. Андреева, именно ей, как самой младшей из метакультур, принадлежит историческая роль: объединение народов под эгидой Розы Мира, ведущее в итоге к построению гуманного, высокодуховного общества. В свою очередь, среди религий, входящих в состав Розы Мира, центральной является христианство.

## Литература

- <sup>1</sup> Д. Андреев в культуре XX века. М.: Мир Урании, 2000. 350 с.
- <sup>2</sup> Ерёмин И.П. Лекции и статьи по истории древней русской литературы. Л., 1987. 327 с.
- <sup>3</sup> Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 398 с.
- <sup>4</sup> Андреев Д. Роза мира. М.: Мир Урании, 1999, 606 с.
- <sup>5</sup> Штейнпресс Б.С. Симфония. Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. Ст. 22.
- <sup>6</sup> Гаврилина Л.М. Русская культура: проблемы, феномены, историческая типология. Калининград: КГУ, 1999. 107 с.
- <sup>7</sup> Лихачёв Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Л.: Наука, 1973. 253 с.
- <sup>8</sup> Такова композиция храма Василия Блаженного, который был построен как комплекс приделов, посвящённых различным церковным праздникам Гаврилина Л.М. Указ. соч. С. 79.
- <sup>9</sup> Андреев Д. Русские боги // Д. Андреев Собр. соч.: В 3-х т., М., 1993. Т. 1. 463 с.

# **ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XVIII – XIX ВЕКА**



## ГЕНЕЗИС И ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РЕЛИГИОЗНОЙ ПЕСНИ В ПОЭЗИИ Ф. ПРОКОПОВИЧА

Г.В. Косяков  
г. Омск

Ф. Прокопович стоит у истоков художественной прозы, поэзии, риторики, эстетической мысли XVIII в., соединяя в своем творчестве традиции древнерусской книжности и западноевропейских эстетических школ. Он, с одной стороны, является олицетворением церковной православной духовности, с другой – глубоко личностного, интимного отношения к Богу в своих лирических произведениях. Субъект лирики Ф. Прокоповича исповедует православную систему этических ценностей, устремляя свой духовный взор к Творцу, в Коем видит центр, субстанциональную основу мироздания, отсюда глубинный диалог имманентного и трансцендентного начал, Бога и человека.

Г.-В. Гегель характеризует христианское религиозное искусство следующим образом: «Это упоение взлета, это ликование души, обращающей взор свой и голос к Единому, в коем субъект видит конечную цель своего сознания...»<sup>1</sup>. В творчестве Ф. Прокоповича мы видим проявление такой религиозности, развивавшейся в рамках канонического православия. В трактате «О поэтическом искусстве» («De arte poetica») подчеркивал: «Hymni sunt, quae laudes De & sanctorum continent...»<sup>2</sup> – («Гимны суть песни, хвалы Богу и святым содержащие...»). Перевод наш. – Г.К.). Данный содержательный аспект в эстетике Ф. Прокоповича отличает жанр гимна от оды.

В творчестве поэта мы видим произведения («Речь Господня к рабу малодушному», «Всяк себе в помощь Вышняго предавай», «Кто крепок на Бога уповая»), в которых традиции православной гимнографии проявляются на нескольких уровнях: жанровом, композиционном, сакрально-символическом. В данных произведениях центральной проблемой выступает метафизика бессмертной души в ее отношении к Творцу – одна из ключевых проблем философской рефлексии XVIII в.

Создание указанных выше лирических текстов точно не датировано. Они были включены в песенные сборники XVIII в., поэтому они традиционно относятся исследователями к жанру песни. Как нам видится, важной содержательной и композиционной основой этих религиозных песен является гимн как «песнь восхождения», хвала Творцу. Неисследованными проблемами

поэтики этих произведений до сих пор остаются их сакрально-православный символический язык и открытый диалог между Богом и человеком, созвучный библейской традиции («Книге Иова»). Религиозные песни Ф. Прокоповича в своем генезисе восходят, как нам представляется, к жанровым формам псалма, молитвы, проповеди и поучения, православной литургии.

Прямой дидактизм в данных произведениях соединяется с лирическим самосознанием души, стремящейся обрести покой и полноту бытия в Боге:

О сердце трепетное! Перестань дрожать,  
полагай надежду в моей благодати<sup>3</sup>

Данные строки являются ответом Бога на трагические вопрошания человека, экспрессивно проявленные в мольбе Иова: «Где же после этого надежда моя?» (Иов. 17:15). Религиозная песня Ф. Прокоповича утверждает ключевую ценность православной культуры – сопричастность человека Богу уже в земной жизни, осуществляемую через ценностные начала надежды и благодати. Приведенный выше отрывок созвучен в своей православной символике текстам Священного Писания, православным молитвам, православной службе: «Блажени вси надеющиеся На нь»<sup>4</sup> («Всенощное Бдение»), «Излияся благодать во устнах твоих...»<sup>5</sup> («Миней месячные»).

Надежда и благодать в лирике Ф. Прокоповича – диалектически связанные символы. Надежда утверждает собой активный духовный порыв к Богу, упование на спасение и воскресение. Поэт акцентирует мотив благодати – ключевой идеи Нового Завета: «Но мы веруем, что благодатию Господа Иисуса Христа спасаемся, как и они» (Деян. 15: 11). Под благодатью в православии понимается не только весть о Спасении и Воскресении, но и возможность свободного личностного выбора. Различие Закона и Благодати стало исходной мировоззренческой основой древнерусской религиозной мысли («Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона). Благодатью осеняется соборное человечество через Слово и Любовь Бога к твари. И. А. Есаулов заключает: «... *благодать* – ядро соборности»<sup>6</sup>. Благодать в православной культуре воспринимается в качестве живой связи человека с Богом, открывающей личности смысл бытия, дарующей покой. В религиозной песне Ф. Прокоповича вера становится основой ценностной позиции автора для постижения земного бытия и места в нем человека.

В другой религиозной песне Ф. Прокоповича, «Кто крепок на Бога уповая», лирический субъект, выражая общечеловеческое, родовое начало, также априорно утверждает необходимость для человека чувствовать пребывание в Боге:



Без тебе и туне мы ужасны,  
при тебе и самый страх нестрашный<sup>7</sup>

Введение лирической темы в этом гимне также созвучно «Книге Иова» и псалмам, где частотной становится экспрессивная модель: «Услышь, Боже, вопль мой...» (Пс. 60:2). Лирический субъект актуализирует проблему смерти через резкую антитезу пассивного тела-праха и деятельного духа.

Композиция песни двухчастна: введение актуализированной темы физического разрушения и собственно религиозный гимн, проникнутый хвалой Творцу как источнику и силе жизни. Гимн, как и православные молитвы, псалмы, включает имясловие и перечисление субстанциональных характеристик Творца, имеющих для лирического субъекта глубоко личностный смысл. Песня показательна в плане ее диалоговой природы, так как обращение к Творцу, «песнь восхождения» приводят к разрешению лирическим субъектом ключевой метафизической проблемы, «самого страха» смерти. Финал гимна также построен на основе антитезы ужаса существования вне Бога и обретения твердой веры, полноты мироощущения и покоя.

В религиозной песне «Всяк себе в помощь Вышняго предавай», которая представляет собой переложение 90 Псалма, более сложная композиционная структура и диалоговое пространство. После лирического введения темы сопричастности человека Царствию Божию следует собственно гимн, затем мы видим поэтическую рефлексию относительно необходимости упования человека на Бога. Финальная часть представляет собой ответ Бога человеку, причем слово «живот» употреблено в традиции древнерусской книжности, выражая евангельскую идею бессмертной жизни:

И дам век ему долгий и пространный  
и введу его в живот обещанный<sup>8</sup>.

Все композиционные части объединены, во-первых, идеей глубинной связи земного и небесного миров, во-вторых, сакральными мотивами веры, Царствия Божиего, бессмертия души. Бог у поэта соотнесен с образами охранительного круга-крова: «под кровом Божией державы», «страж окружный». Этот образный ряд частотен в псалмах и молитвах, сравним:

Он своих рамен и своих крыл щитом  
тебе покрывает пред всяким наветом<sup>9</sup>.

Перьями Своими осенит тебя, и под  
крыльями Его будешь безопасен; щит  
и ограждение – истина Его (Пс. 90:4).

(Ф. Прокопович).

Другим сакральным мотивом выступает мотив радости, который является одним из ключевых в православном богослужении, выражая упование на воскресение и спасение: «Величит душа Моя Господа, и возрадовася дух Мой о Бозе Спасе Моем»<sup>10</sup> («Минеи месячные»). Композиционной и образной основой данного текста Ф. Прокоповича является то, что сакральные по своей природе образные доминанты скрепляют диалоговое пространство: доминанты «радости» и «охранения человека Богом» возникают в лирическом вступлении и затем органично входят в состав хвалебного гимна. Образная система этой религиозной песни полифонична: в ней звучат голоса автора, человека, поющего гимн, и Творца, что создает атмосферу диалога человека и Бога, смысловую динамику.

Итак, религиозные песни в лирике Ф. Прокоповича представляют собой глубоко личностное выражение основ православной, церковной религиозности. Преемственность по отношению к православной гимнографии проявляется здесь как на уровне мотивов, образности, так и на уровне композиции. В двух из рассмотренных нами религиозных песен гимн – особая композиционная часть, выражающая восхождение души к Богу и хвалу. Как нам видится, религиозные песни Ф. Прокоповича – важная, начальная веха в развитии таких жанров, как русская духовная ода XVIII в., литературная «молитва» XIX в., которые сохраняют имманентную православную религиозность.

## Литература

<sup>1</sup> Гегель Г.-В. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 520.

<sup>2</sup> Прокопович Ф. Сочинения / под ред. И.П. Еремина. М.; Л.: Изд-во Академии Наук СССР. 1961. С. 320.

<sup>3</sup> Там же. С. 224.

<sup>4</sup> Православный богослужебный сборник. М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2000. С. 11.

<sup>5</sup> Там же. С. 210.

<sup>6</sup> Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе (к постановке проблемы) // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сб. науч. тр. Петрозаводск, 1994. С.55.

<sup>7</sup> Прокопович Ф. Указ. собр. соч. С. 226.

<sup>8</sup> Там же. С. 225.

<sup>9</sup> Там же. С. 225.

<sup>10</sup> Православный богослужебный сборник. М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2000. С. 11.

## КАТЕГОРИЯ ИСТОРИЗМА В ТРАГЕДИИ СУМАРОКОВА «ДИМИТРИЙ САМОЗВАНЕЦ»

Е.К. Макаренко  
*Томск*

Вопрос об историчности трагедии «Димитрий Самозванец» Сумарокова вообще не ставился в литературоведении. Между тем вопрос об исторических источниках этой трагедии и о месте историзма в трагедии напрашивается сам собой, поскольку, во-первых, сюжет этой трагедии взят из отечественной истории, причем довольно недалекого прошлого – XVII в.; во-вторых, интерес к историческому началу в трагедии «Димитрий Самозванец» мотивирован и обращением самого Сумарокова к историографии примерно в это же время: тогда он работал над своей «Краткой московской летописью», где есть глава, посвященная царствованию Лжедмитрия. Историография последней трети XVIII в. активно вошла в жизнь литературы. Историей занимался Ломоносов, одновременно писавший на исторические темы художественные произведения, писала «Записки касательно российской истории» императрица Екатерина II, по «мотивам» которых сама же писала пьесы. Не случайно Сумароков приложил к трагедии портрет Лжедмитрия, тем самым сделав акцент на историчности своей трагедии, на реальном событии и реальном историческом лице, моделирующим его трагедию.

При этом Сумароков был знаком с историческими трудами того времени и при написании своей трагедии «Димитрий Самозванец» интересовался не только первоначальными источниками, летописями и синопсисами, но и читал современную историографию. Об этом мы можем судить по его письмам 1767–1771 гг. Ф. Миллеру, известному в то время историку, написавшему целостный труд, обобщающий все известные источники об эпохе «смутного времени».

Его труд «Опыт новейшей истории о России», посвященный эпохе смутного времени «от кончины Федора Ивановича до воцарения Михаила Федоровича», был опубликован в журнале «Sammlung Russischer Geschichte» в 1761 г. Этот журнал, издаваемый Миллером на немецком языке, был главным источником по русской истории для всей Европы. Сумароков переписывался с историком Миллером с 1767–1771 гг., и в своих письмах Миллер просил его прислать ему исторические журналы. Поэтому есть основания считать, что Сумароков читал собственно историографические труды, а не только летописи и синопсисы.

Поскольку в сумароковской трагедии исторические реалии и факты отсутствуют, а исторические события переиначены (кроме народного бунта и гибели Самозванца), то нам остается посмотреть, как воссоздан образ Лжедмитрия у Сумарокова и что взято из историографии, поскольку драматург сознательно строил образ Лжедмитрия соответственно установке назидания.

Миллер подчинил свое изложение принципу «о всем говорить без пристрастия» и дает описание Самозванца как сторонниками его, видевшими в нем много добродетелей и дарований, так и врагами, воспринимавшими его как воплощение пороков и зла. Самозванец у Миллера лишен той завесы обаяния и «чудесного», которая потом будет у Карамзина. Миллер отмечает у Самозванца живой, но не зрелый ум, ловкость, мастерство военного дела и смышленность<sup>1</sup>. В качествах *des falschen Demitrius*, перечисляемых Миллером, часто присутствуют характеристики – легкомыслие и безрассудство. И его высший успех в предпринятой аванюре был, как считает историк, обусловлен его шальной лихостью. Все его поступки без исключения свидетельствуют о том, что он действовал импульсивно, даже опрометчиво, и у него совершенно отсутствовало чувство опасности. Названные качества в принципе близки интерпретации этого образа у Пушкина, где Самозванец – смелый, легкомысленный от веры в фортуны и активно творящий свою судьбу. Но перечислены и отталкивающие качества, такие как сладострастие, упрямство, страсть к роскоши, приведшие к разорению казны, и высокомерное отношение к русским обычаям, что явилось основной причиной гибели Самозванца.

Таким образом, мы видим, что Самозванец в миллеровской истории вырисовывается достаточно неоднозначным человеком и правителем, но не полным тираном и бесчеловечным злодеем. Однако важно учитывать, что сумароковский Самозванец предстает перед нами уже в последний день своего царствования, когда он уже полностью распустился и позволял безнаказанно бесчинствовать своим полякам; на его совести уже было злодейское убийство Федора Годунова, надругательство над дочерью Годунова, что также отражено в истории Миллера. И тогда отмеченные Миллером в «Опыте» характеристики Лжедмитрия приобретают более зловещий характер. В принципе те же качества мы находим у сумароковского героя: сладострастие, выразившееся в желании любым путем жениться на Ксении Шуйской, своенравие и упрямство, которое не позволяло прислушаться к словам наперсника; вспыльчивость, то и дело выражавшуюся в его вспышках гнева, высокомерие к русским, усилившееся в трагедии до ненависти, и безрассудство, которое в данной трагедии находит себе место не как синоним легкомыслия, а как разнуданность страстей, когда рассудок молчит. И если прочесть о последних днях царствования Самозванца у историка Миллера, то можно узнать о таком жестоком и злодейском плане

Самозванца, как взятие снежного городка, во время которого поляки должны были стрелять по народу и боярам<sup>2</sup>. Таким образом, и та жестокость, которая так присуща Самозванцу у Сумарокова, в принципе не противоречит историческому образу из истории Миллера.

Правда, у Миллера нет жестких оценок и ярко выраженного осуждения поступков Самозванца, поэтому не складывается отталкивающее впечатление от образа Лжедмитрия. И хотя есть все основания полагать, что Сумароков знал «Опыт» Миллера, нельзя говорить о прямом влиянии миллеровского историографического описания «времени смуты» на создание художественного образа Самозванца у Сумарокова. Видимо, Миллер писал слишком научным языком и потому не вдохновлял литературу, как это было с Карамзиным. Но нужно отметить, что Самозванец у Сумарокова не лишен исторических черт, которые были описаны в тогдашней историографии.

Гораздо больше сходства в описании и оценке у сумароковского Самозванца с образом Лжедмитрия из «Краткой повести о бывших в России самозванцах» М.М. Щербатова и его «Истории Российской с древнейших времен». Конечно, по отношению к историографическим трудам Щербатова и сумароковской трагедии можно говорить лишь о совпадении интерпретации исторического образа, а не о влиянии, так как 7 том «Истории Российской» вышел в 1790 г., а «Краткая повесть» издана была в 1774 г. Но Щербатов интересовался Лжедмитрием и раньше, так как в 1771 г. вышла подготовленная им «Летопись о многих мятежах». Ю.В. Стеник предполагает, что исторические сведения для своей трагедии Сумароков черпал из тех материалов, которые предоставили в его распоряжение академик Миллер и князь Щербатов, в эти годы как раз готовивший к изданию «Летопись о многих мятежах».

Щербатов был буквально учеником Миллера и его последователем, но при этом у Щербатова образ Лжедмитрия лишен не только какого-либо обаяния, но даже и миллеровской объективности. Можно предположить, что самим Щербатовым, который читал Миллера и видел достаточно объективную оценку этого исторического лица, Лжедмитрий воспринимался как безусловно жестокий и циничный наглец. Это впечатление достигается тем, что у Щербатова описываются все факты проявления жестокости и бесчеловечности Самозванца, причем нигде нет ни попыток оправдать его поступки, ни указаний на какие-либо его достоинства. Не указываются положительные отзывы о нем его сподвижников, как это было у Миллера.

В «Истории Российской» Щербатов с самого начала дает ему оценку: «он был горд и груб, щастливые его успехи умножили его надменность и грубость»<sup>3</sup>. Такая характеристика, как легкомыслие, вообще отсутствует в его

исторических сочинениях. Помилование Шуйского Самозванцем Щербатов интерпретирует так, что «не от внутреннего расположения своего сердца» он помиловал Шуйского, о чем свидетельствуют «произведенные им многие бесчеловечия со всеми теми, на которых ему доносили»<sup>4</sup>. Причем эпитеты «бесчеловечный» и «злой» являются самыми частотными в характеристиках Самозванца у Щербатова. У Миллера нет таких резких оценок к действиям Самозванца. Он старается соблюдать научный стиль и объективность и даже чудовищную затею Самозванца, которая у Щербатова звучит как «злое намерение, достойное токмо изверга», Миллер называет нейтрально «тайным умыслом». У Миллера изображен более объективный исторический образ, чем у Щербатова, но дело в том, что Миллер писал научный труд, поэтому стремился не к субъективности изложения, а к объективности. Кроме этого, Миллер был немцем, поэтому, возможно, эта трагедия им так не переживалась, как русскими. Щербатов же не имел специальной исторической подготовки. Поэтому, во-первых, чувствуется летописная традиция в его изложении и восприятии исторических событий, а во-вторых, литературно-публицистическая сфера, которой был не чужд Щербатов, наложила отпечаток и на его историографию, которая не лишена субъективности и оценочности, и стиль скорее не научный, а художественный.

Как мы видим, образ самозванца у Щербатова гораздо более соответствует сумароковскому тирану. Это может объясняться тем, что Сумароков и Щербатов преследовали одинаковые цели, схожие с публицистическими, – описать ужасные исторические образы для назидания. Сумароков это делал для воспитания царей, а Щербатов после пугачевского восстания – для народа. Щербатов закономерно пошел по линии прагматического изложения исторических событий, ход которых «объясняется им вслед за другими рационалистами и прагматиками XVIII в. как результат сознательной деятельности исторических личностей – вождей, царей, полководцев»<sup>5</sup>. И личные качества этих исторических деятелей становятся единственными источниками исторических событий. Этот же принцип лежал и в основе сумароковской трагедии. Моральные качества Самозванца привели его к гибели, что отражено и в «Истории» Щербатова, и в сумароковской трагедии.

Такое совпадение в восприятии Самозванца у драматурга и у историка может объясняться и тем, что здесь выражается общее отношение русского человека XVIII в. к Самозванцу, идущее из средневековых религиозных представлений о самозванце как злодее, покушившемся на святой царский трон, или как антихристе. В XIX в. изменится интерпретация этого образа, образ Самозванца обрстет более обаятельными и чудесными чертами, что будет связано, вероятно, с влиянием романтизма.

Еще одним возможным пояснением к созданию Сумароковым образа однозначного злодея может быть обращение драматурга, примерно в это же время, к жанру летописи. Его «Краткая московская летопись», изданная в 1774 г., охватывает огромный исторический период от Древней Руси до Федора Алексеевича Романова. Сумароков решил сам попробовать себя в историографии, но не как историк, а как летописец. В летописях при всей объективности повествования обязательно присутствует субъективность летописца, выраженная в моралистических сентенциях или назидательных оценках. У Сумарокова субъективность создается за счет подбора фактов, часто недостоверных, опровергнутых научной историографией; так, например, Борису Годунову приписаны и поджог Москвы, и убийство датского принца, и убийство царевича, то есть подбор тех фактов, которые в своей сумме показывали определенную субъективную авторскую оценку деятельности того или иного деятеля. И в своей трагедии Сумароков в чем-то уподобился летописцу в том плане, что воссоздавал не достоверные исторические обстоятельства, а своего рода легенду о Самозванце, о некоем чудовище, захватившем святой царский трон.

Таким образом, можно сделать выводы. Кажущаяся неисторичность трагедии «Димитрий Самозванец» во многом связана с изображением исторического лица Лжедмитрия как однозначного тирана и злодея. Однако те черты, которые создают столь отталкивающий образ, присутствуют и в характеристике Самозванца в историографии Миллера, и характерны для исторического образа из щербатовской историографии. При этом, учитывая влияние историографии на Сумарокова, все же в его трагедии и в «Краткой московской летописи» можно заметить явное влияние летописной традиции, что объясняет интерес писателя не к точным, выверенным историками историческим фактам, а к тем обстоятельствам и той интерпретации исторических событий и образов, которые подчинялись моралистической задаче – «для наставления». Вспомним, что и Пушкин, признавая влияние карамзинской историографии на написание его трагедии, обращался к летописям и создал в ней образ летописца Пимена, воспроизведя стиль летописца при пересказе убийства царевича.

Таким образом, поэтика трагедии Сумарокова, написанной на сюжет из русской истории, представляет собою необходимое переходное звено от летописной моралистико-дидактической традиции к литературному художественному историзму. Не воссоздавая исторической атмосферы эпохи и исторического бытийно-бытового колорита, Сумароков, тем не менее, придерживался исторической достоверности характера, конструируя под классицистическую категорию «страсти» наиболее выразительные вымышленные обсто-

яательства, позволяющие продемонстрировать нравственно-политический урок царям в развертывании этого достоверного характера. Следовательно, тип сумароковского историзма наиболее точно может быть определен термином «характерологический».

### Литература

- <sup>1</sup> Sfmmlung Russischer Geschichte. St. 1761. Bd. 5. S. 302–305.
- <sup>2</sup> Ср. у Карамзина в «Истории государства Российского» этот план представлен как любопытное мирное зрелище с народным гулянием.
- <sup>3</sup> Щербатов М.М. История Российская от древнейших времен. СПб., 1791. Т. VII, Ч. II. С. 1.
- <sup>4</sup> Краткая повесть о бывших в России самозванцах. СПб., 1793, Изд. 3. С. 54. (Ср. у Карамзина в «Истории»: «В сии веселые дни, Самозванец, расположенный к действиям милости, простил Шуйских...»).
- <sup>5</sup> Федосов И.А. Из истории русской общественной мысли XVIII столетия. М.М. Щербатов. М., 1967. С. 50.



## ЖАНРОВАЯ ТЕОРИЯ ТРАГЕДИИ В ПУБЛИЦИСТИКЕ А.А. ШАХОВСКОГО

С.М. Шаврыгин  
*Ульяновск*

Основной материал сообщения – это письма Шаховского и его «Летописи русского театра», печатавшиеся в журналах «Пантеон» и «Репертуар и Пантеон» в начале 1840-х гг., которые никогда не рассматривались как источник эстетических принципов писателя и не были поставлены в контекст литературно-критической мысли 1820–1840-х гг. Данная сообщение не претендует на всесторонний анализ, а только намечает основные подходы к проблеме.

Теория драматургических жанров – комедии и трагедии – изначально представляла для Шаховского непосредственный интерес, ибо давала возможность поиска новых путей преобразования и реконструкции русского театра, основной цели, ради которой он согласился войти в дирекцию Императорских театров и взять на себя заведование его репертуарной частью. Ради этой задачи он предпринял в 1808 г. издание первого театрального журнала – «Драматический вестник», – в котором вопросы эстетики театра и теории драматургии занимали ведущее место. Однако это был период освоения французской классической театральной системы, и поэтому в основном в журнале печатались переводы лагарповского «Лицея», сделанные А.А. Писаревым.

Однако чрезвычайно специфическое и очень избирательное отношение французских теоретиков к античной драматургии, которую начинает осваивать в эти годы Шаховской, во второй половине 1810-х гг. привело его к необходимости пересмотра классицистических принципов и поиску новых, свежих драматургических идей. Такой поворот в сознании писателя стал возможен и благодаря воздействию на него более молодых, но талантливых драматургов, таких как Грибоедов, Катенин, Жандр. Особенно важную роль в развитии его драматургических теоретических представлений сыграл Пушкин и его окружение, с которым после десятилетия вражды сблизился Шаховской, и способствовал этому Катенин, в 1818 г. привезший Пушкина на чердак Шаховского. С этого момента начинается освоение драматургом романтической теории, эстетики драмы и формирование на этой основе собственных эстетических представлений.

Освоение романтической эстетики привело Шаховского в итоге к полному отрицанию плодотворности и эстетической целесообразности теории фран-

цузского классицизма и заставило резко полемизировать с идеями того же Катенина, отстаивавшего в 1830 г. в «Размышлениях и разборах» истинность французской классицистической теории и едко иронизировавшего по поводу некоторых мыслей и выводов А. Шлегеля.

Работы А. Шлегеля, посвященные драматической поэзии, способствовали формированию идей Шаховского, касающихся истории и теории драматургических жанров. Об этом сам драматург писал в письмах к друзьям, но всегда подчеркивал, что многие его идеи только нашли подтверждение в работах Шлегеля, а ядро его собственной теории было им выстрадано опытом собственной творческой жизни.

В основе жанровой теории трагедии у Шаховского находится представление о том, что первоначальная форма ее появилась в античной драме, а драматурги последующего и особенно нового времени лишь в той или иной мере интерпретировали и искажали ее. Первоначальной формой драматург считал трилогию Эсхила, черты поэтики которой определили всю судьбу трагедийного жанра. Среди важнейших он выделял силу, полет воображения, возвышенность содержания, смелость выражения, «образование» (строение, целое) зрелища, верность нравственной истине, пламенную любовь к славе отечества. Эти черты определяют тип «эсхиловой» трагедии, который, по мнению Шаховского, не получил должного развития в новой и новейшей литературе и культуре. Попытки воссоздать этот тип трагедии (например, В.А. Озеров «Эдип в Афинах»), не имели успеха, потому что драматурги вынуждены были применяться к вкусу, воспитанному в публике французской драматургической системой.

Гораздо ближе к этой системе был тот тип трагедии, который создал Софокл, заменивший трилогию Эсхила «сплошной трагедией» (термин Шаховского) и соответственно изменивший основные принципы трагедийной поэтики. Однако заслугой Софокла русский драматург считал сохранение духа древней трагедии, который был искажен только в творчестве Еврипида, воссоздавшего форму «сплошной трагедии», но давшего ей совершенно обратное направление, сделав «любовные страсти» основой трагедийного сюжета. Римские драматурги, введшие правило деления трагедии на пять актов, копировали именно «еврипидовский» тип трагедии и довершили разрушение первоначальной, истинной ее формы. Правила этой разрушенной, искаженной римской трагедии и легли в основу теории и практики драматургов нового времени, прежде всего французских. Поэтому Шаховской определяет классицизм французской трагедии как ложный.

Русский драматург призывает воссоздать первоначальный тип трагедии – форму эсхиловой трилогии – как самое действенное средство спасения от

засилья французской системы и диктата принципа «трех единств». Трилогия естественно снимает эту проблему, оставляя одно природное единство, присущее жанру трагедии, – единство «соучастия, возбужденного первой частью». Шаховской демонстрирует значимость этого единства на примере «Орестей» Эсхила.

Шаховской выдвигает идею народной сущности древней трагедии, заключающуюся прежде всего в постижении «высшей связи торжественного одноверия», создающего из разрозненных, «разнострастных» людей народное общество.

С этим связана идея о том, что трагедия просвещает народную веру, ибо Эсхил и Софокл «постигли божество, сколько может человеческий ум постигнуть всетворящее бесконечное и везде сущее», их мудрость оказалась очень близка мудрости «святой веры» и способствовала обращению «самых чувственных наслаждений человека в его нравственную пользу». Это высшее духовное назначение жанра Шаховской считает сопримродным ему, заключенным уже в его замысле.

Замыслы же собственных трагедий 1830-х г. драматург неизменно соотносит с той теорией жанра, которую воссоздает. Он как бы лавирует между «лучезарной высотой древней трагедии» и «кровавой грязью, в которой потонула нынешняя». Именно поэтому многие его произведения этого периода так необычны и на первый взгляд странны. Это относится прежде всего к его драматической хронике «Смольяне в 1611 году», воссоздающей если не в целостности, то во многих чертах «эсхилловский» тип трагедии, но очищенный, проясненный христианским чувством, извлекающим «из очей слушателей слезы не горести и соболезнования, но отрадного умиления, исполняющего душу благоговением и упованием на небесное правосудие».

## К ВОПРОСУ О ПРИНЦИПАХ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В КОМЕДИИ А.С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»

Э.И. Коптева  
*Омск*

В последнее время актуальным в литературоведении представляется направление исследования мифопоэтики образа, проблемы архетипического в художественном сознании.

В отношении комедии А.С. Грибоедова указанная проблематика заявлена совсем недавно (например, в работах О.Б. Лебедевой) и, несомненно, требует своего разрешения. Тем более что именно такая постановка проблемы позволяет прояснить сложный и во многом еще загадочный вопрос о жанровой доминанте произведения Грибоедова.

С момента появления текста комедии, а затем первой постановки на сцене в 1831 г. драма «Горе от ума» анализировалась по-разному, нередко вызывая резко противоположные исследовательские точки зрения. Современники Грибоедова вовсе не видели здесь сценического произведения (И.В. Киреевский, Н.И. Надеждин)<sup>1</sup>. Последующие литературоведческие изыскания сталкивали комичность изображенных Грибоедовым ситуаций и трагический пафос Чацкого (начиная со статей И.А. Гончарова «Миллион терзаний», А. Григорьева «По поводу нового издания старой вещи» до монографий И. Медведевой, Е.А. Маймина, Ю. Борисова)<sup>2</sup>.

Конкретный анализ художественной целостности произведения, тех элементов, из коих она складывается, во многом позволяет прояснить не только замысел автора, но его цель, генерализующую идею. Вопрос о жанровой природе в данном случае вторичен. Тем более что эпоха XIX в. в русском сознании часто сводила столь разные жанровые тенденции в одно целое («роман в стихах», повесть–поэма, поэма–роман, роман–повесть). С традицией жанра, конечно, надо считаться, но порой она претерпевает такую трансформацию, что обращается в свою противоположность.

Совершенно очевидно и не ново, что комедия Грибоедова является продолжательницей традиции русской стихотворной комедии, но по какой-то причине один из приемов этого жанра – а именно характеристика героя через название – не получил должного внимания при анализе главных персонажей «Горя от ума».

Философско-религиозный принцип «имена суть семена вещей» диктовал литературе Просвещения риторико-назидательный прием создания героя посредством его именованья (сколь памятны Стародумы и Скотинины!).

В списке действующих лиц комедии Грибоедова, пожалуй, есть лишь одно имя, семантика которого намеренно «зауалирована» автором, – Фамусов. Имя Фамусова обрастает метафорическими значениями, проецирующими душевные и нравственные качества персонажа. Обыгрывание латинского корня «fama» («слава», «известность») ассоциируется с сознанием самого персонажа, для которого превыше всего его общественная репутация. Полисемия латинского слова разворачивается в структуре сюжета комедии, обуславливая драматические перипетии. Прилагательное «famosus» в развитии действия играет роль мотива-метаморфозы: первичное словарное значение «известный, славный» оборачивается переносным «приобретший дурную славу, опороченный, покрытый позором»<sup>3</sup>. Так комическое выражается на уровне поэтики имени, обнаруживая в первую очередь социально-нравственный характер позиции Фамусова. Обрусевшее имя в системе художественных координат становится символом образа русского национального бытия, «философии Фамусова».

По мнению М.М. Бахтина, культурная традиция – понятие не только сознательной преемственности, но и генетической культурной памяти, в процессе творческого акта активизирующейся<sup>4</sup>.

Конфликт Фамусова и Чацкого обусловлен типом задуманных характеров. Однако если образ Фамусова становится более или менее ясен, обнаруживая свою скрытую символику, то с Чацким все сложнее. Грибоедов, создавая Чацкого (как писали в XIX в.), конечно, сознавал выделение корневой лексики чадского. Но глубина и сложность образа как раз сказывается в том, что все прямые значения и денотативные, метафорические вступают между собой в некую игру смыслов. Еще А.А. Илюшиным было тонко отмечено, как в общем контексте комедии слово «дым», «чад» обретает множество символических звучаний<sup>5</sup>.

С развитием драматического сюжета постепенно высветливается предыстория таинственного героя. Суммируем: Чацкий появляется в Москве на рассвете спустя три года. Его появление вносит смятение и сопровождается такими метафорами, как «ветер», «буря», «дым» («Я сорок пять часов, глаз мигам не прищуря, / Верст больше седьмисот пронесся, – ветер, буря...»), «Когда ж постранствуешь, воротись домой, / И дым Отечества нам сладок и приятен!»<sup>6</sup>). В первом же диалоге с Чацким Фамусов обронил: «И грянул вдруг как с облаков» (Ср. в «Грузинской ночи» Грибоедова: «Где гром Твой, власть Твоя, о, Боже вседержавный!»<sup>7</sup>). Устойчивое сочетание «грянул гром (среди ясного неба)» накладывается на фразеологизм «упасть с облаков». Создается образ

неожиданного возмездия, интуитивно улавливаемого Фамусовым (действие II, явление 3): «...так и жду содома», «Хоть душу отпусти на покаянье!»<sup>8</sup>. Возникает метафизический план, разламывающий жанровые рамки комедии. Ведь жители Содома были наказаны еще и за то, что презрели завет гостеприимства, с Божьих странников потребовали воздаяния.

Вместе с чадом («горьким, едким дымом», по В. Далю) Чацкий несет в дом Фамусова некое представление об идеальном, осуждая и вопрошая: «*Пред кем я давеча... / Был расточитель нежных слов*». Чацкого «закинула судьба» в этот «огонь», пожирающий и профанирующий высокое. Резонерство героя – только одна сторона образа. Его обличительная позиция, пафосность отражают кроме всего прочего идею Божественного возмездия. Интересно, что в словаре В. Даля слово «чад» имеет еще такое значение: природное явление, «*дым, туман при сильных грозах*»<sup>9</sup>.

Итак, различаются несколько смысловых планов образа Чацкого: 1) чад – негодование, 2) чад – иллюзия самого Чацкого, 3) чад, гром – божественный гнев (этот смысл подтверждается символикой имени героя: Александр Андреевич – «защитник призванный»).

Собственно говоря, мотив предвестия, предначертания, предопределения – один из ключевых в комедии Грибоедова. Так, например, очевидно пророчество сна Софии, казалось бы спонтанно выдуманного ею для защиты Молчалина. Но это не только пророчество, предвидение разоблачения, это еще профанация трагического приема. Угадываются ключевые мотивы трагического сна: «*темная камната*» – преисподняя, «*дыбам волоса*» – смертельная боязнь. Вместе с тем София уже здесь в I действии проговаривается, и будь Фамусов немного глубже, он бы понял, кто возлюбленный дочери: «*София: Беги сюда – и вас обоих нахожу*»<sup>10</sup> (видит София в этот момент только отца и Молчалина).

Зооморфизация «фамусовского общества» в сне Софии – еще один аспект метафизического в произведении. Люди превращаются в звероподобные существа, как в гротесковых bestiaries. Что-то адское, демоническое гнездится в их метаморфозах. Подобная аллюзия проявляется и в сне Татьяны Пушкина, предвещающем беду, ср.:

**«Горе от ума»:**

*Нас провожают стон, рев, хохот, свист чудовищ!*  
(Д. 1, явл. 4)

*Лиза: Грех не беда, молва не хороша.*

*София: Что мне молва? Кто хочет, так и судит...<sup>11</sup>*

(Д. 1, явл. 5).

**«Евгений Онегин»:**

*... Глядит она тихонько в щелку,  
И что же видит?.. За столом  
Сидят чудовища кругом: ...*

*... Лай, хохот, пень, свист и хлоп,*

*Людская молва и конский топ<sup>12</sup>.*

Явление Чацкого соответствует мотиву Судного дня, «светопреставления» (действие 3, явления 10, 19): Хлестова: «*Ночь – светопреставление!*», «*уж нет ли здесь пошара?*»). Таким образом, метафорическая оппозиция «тьма – свет» в комедии Грибоедова раскрывается в буквальном (художественном), историко-этическом («*Ум с сердцем не в ладу*»), метафизическом воплощениях.

Интрига, на которой строилась комедия (София – Молчалин – Чацкий), раскрылась. Однако традиционно комедия завершается свадебным торжеством (античная традиция, французская комедия, комедия Шекспира). Главным структурообразующим элементом комедии (если иметь в виду аристотелевскую поэтику) является перипетия от несчастья к счастью. Финал же комедии Грибоедова можно назвать пародийным, но не комичным.

### Литература

- <sup>1</sup> Киреевский И.В. Горе от ума – на Московском театре // *Европеец*. 1832. № 1; Надеждин Н.И. «Горе от ума», комедия в четырех действиях Грибоедова // *Телескоп*. 1831. № 20.
- <sup>2</sup> Медведева И. «Горе от ума» А.С. Грибоедова // Медведева И. «Горе от ума» А.С. Грибоедова. Макогоненко Г. «Евгений Онегин» А.С. Пушкина. М., 1971; Маймин Е.А. Опыт литературного анализа. М., 1972; Борисов Ю.Н. «Горе от ума» и русская стихотворная комедия. Саратов, 1978.
- <sup>3</sup> Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М., 1986. С. 317–318.
- <sup>4</sup> См.: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- <sup>5</sup> Илюшин А.А. Заметки о поэтике и стиле комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» // *Русский язык в школе*. 1974. № 6. С. 58–63.
- <sup>6</sup> Грибоедов А.С. *Горе от ума* / Вступ. ст., коммент., состав и подгот. текста С.А. Фомичева. М., 1988. С. 47, 49.
- <sup>7</sup> Там же. С. 51, 313.
- <sup>8</sup> Там же. С. 58.
- <sup>9</sup> Даль В.И. *Словарь живого великорусского языка*: в 4 т. М., 1999. Т. 4. С. 580.
- <sup>10</sup> Грибоедов А.С. *Горе от ума*. С. 42.
- <sup>11</sup> Там же. С. 42, 43.
- <sup>12</sup> Пушкин А.С. *Евгений Онегин*. М., 1976. С. 149.

## ЗАЧИН В ЛИРИКЕ ЖУКОВСКОГО

Р.А. Евсеева  
*Оренбург*

Вслед за Б.В. Томашевским, Л.Я. Гинзбург, В.Е. Холшевниковым<sup>1</sup> мы выделяем в лирической композиции три части: зачин, разработку темы и концовку. Термином “зачин” традиционно оперируют медиевисты, используя его в качестве синонима вступления<sup>2</sup>. Присутствует он и в работах фольклористов (В.М. Сидельникова, Н.П. Колпановой, В.И. Ереминой, Н.И. Кравцова и др.<sup>3</sup>). В исследованиях русской лирики как композиционный элемент зачин специально не рассматривался. В работе В.М. Жирмунского<sup>4</sup>, положившей начало изучению лирической композиции, это композиционное звено не описано. В большинстве работ сам термин не употребляется<sup>5</sup>, а присутствуют его различные вариации: экспозиция<sup>6</sup>, начало<sup>7</sup>, завязка<sup>8</sup>. Исключение составляют работы В.С. Баевского<sup>9</sup>, В.Е. Холшевникова<sup>10</sup> и С.А. Матяш. В.С. Баевский<sup>11</sup> исследует первый стих произведения как репрезентант его основных текстовых и поэтических уровней; в исследовании В.Е. Холшевникова зачин фигурирует как важнейший компонент структуры текста. Методика выделения зачина была предложена С.А. Матяш.

Руководствуясь разработками этих ученых, мы предлагаем методику выделения зачинов и их анализ в лирике В.А. Жуковского в сопоставлении с аналогичным композиционным звеном в лирике К.Н. Батюшкова. При выделении зачина мы руководствуемся формальными и содержательными критериями. Среди формальных объем, наличие/отсутствие графического пробела, завершенность/незавершенность рифменной цепи, синтаксическая законченность. Среди содержательных определенная степень завершенности начального образа, который, появляясь в зачине, обрастает новыми значениями в разработке и обобщается в концовке. По этим параметрам зачины в лирике Жуковского выглядят следующим образом.

Объем зачинов колеблется от 1 до 16 строк. Минимальные (в 1 стих) зачины характерны для эпиграмм (в 50% произведений этого жанра); в песнях и посланиях такие зачины встречаются очень редко (5,3 и 2% соответственно). Протяженных зачинов (от 10 до 16 строк) больше всего в посланиях, где их объем связан со спецификой конкретных текстов. (Например, объем зачина в 16 строк послания “Плещепу” объясняется коротким стихотворным размером – 2-стопным дактилем с мужским окончанием). Наиболее



характерны для всех жанров, кроме эпиграммы, 2-х и 4-х строчные зачины. В отличие от Жуковского, у Батюшкова картина более однородная. В его лирике объем зачинов – от 1 до 10 строк; их величина меняется в зависимости от жанра.

У обоих поэтов встречаются зачины с дробной величиной. Их появление вызвано требованием смысловой завершенности, как, например, в послании Жуковского “Я собирался к вам...”, где зачин равен 10,5 строкам (концом этого композиционного звена является фраза “*Вот так*”) и в эпиграмме Батюшкова “Перевод Лафонтеновой эпитафии”, где он составляет 1,5 строки. Подобные зачины характерны для посланий и эпиграмм.

Следующий формальный критерий, служащий для определения границы зачина, – синтаксическая законченность. Наивысшего показателя этот параметр достигает в напевных жанрах обоих поэтов: в песнях и элегиях Жуковского – 100%; в элегиях Батюшкова – 100% (песни Батюшкова ввиду их малочисленности на рассматривались). Вопреки ожиданиям, этот показатель оказался высоким и в говорных жанрах: в посланиях и эпиграммах Жуковского – 99 и 93% соответственно, в посланиях и эпиграммах Батюшкова – 95 и 91%.

Среди интонационно завершенных зачинов выделяются зачины, отмеченные вопросительной или восклицательной интонацией. Б.М. Эйхенбаум блестяще показал, что напевный стиль Жуковского во многом создается благодаря системе вопросов и ответов. Наши исследования позволяют уточнить, что эта система формируется уже в зачине, что особенно заметно в песнях: 25% песенных зачинов поэта характеризуются вопросительной интонацией, 16% – восклицательной, то есть песенные зачины Жуковского репрезентативны с точки зрения интонации. Это же можно сказать и о зачинах его элегий. Нами отмечены случаи, когда зачин интонационно более насыщен вопросительными и восклицательными структурами, чем весь остальной текст стихотворения.

Графический (чаще всего это строфический) пробел является существенным ограничителем зачина. Лишь в 2-х стихотворениях Жуковского – в элегии “Вечер” и в песне “Элизуим” – зачин составляет 2 и 1,5 строфы соответственно. Причины этого – сильные семантические связи между первыми двумя строфами: их не может разрушить даже графический пробел. В посланиях графический пробел часто делит текст не на строфы, а на разновеликие части – строфоиды, и зачин иногда является одним из них (см. “Василию Алексеевичу Перовскому”, “Подробный отчет о луне”, “К Плещееву” и др.). Показатель графически выделенных зачинов в посланиях Жуковского – 11%, в элегиях – 56%; у Батюшкова в посланиях – 0%, в элегиях – 15%.

Законченность рифменной цепи играет большую роль в создании ритмико-интонационной целостности зачина. Максимум этот показатель достигает в песнях Жуковского – 75%, в элегиях он снижается до 71%, в посланиях – до 55%, а в эпиграммах падает до 7%. При сопоставлении с зачинами Батюшкова по этому параметру (в элегиях – 79%, в посланиях – 33%, в эпиграммах – 9%) отчетливо видно, что рифменная завершенность зачина более характерна для Батюшкова<sup>12</sup>, но в целом свойственна зачинам напевных жанров обоих поэтов и не свойственна говорным.

Метрическая выделенность зачинов у Жуковского и Батюшкова, как оказалось, бывает двух типов: I – метрический перебой в разностопных стихотворениях; II – метрический перебой в вольноямбических стихотворениях. II тип, на наш взгляд, является более сильным маркером зачина, так как он, в отличие от перебоя I типа, композиционно непредсказуем. Песни и элегии Жуковского, которые не писались вольным стихом, имеют метрическую выделенность только I типа, что и объясняет относительно низкую частотность этого приема – 5,2% в песнях и 33% в элегиях. Элегия Батюшкова включала вольный стих, но не включала разностопный, поэтому в его элегиях метрическая выделенность зачина – 21%. Эти показатели наиболее близки в посланиях (соответственно 15 и 14%) и наиболее контрастны в эпиграммах (57 и 9%).

В отдельных зачинах все перечисленные способы совпадают, усиливая друг друга и делая зачин более выделенным. Таких случаев 18% у Жуковского и 4 – у Батюшкова. Перечисленные способы могут совпадать избирательно, образуя различные комбинации. Во всех случаях совпадения или различных вариантов несовпадения решающим критерием выступает смысловая завершенность зачина, т.е. определенная степень сформированности начального образа стихотворения.

Проведенное исследование позволило дать следующее определение зачина: это один из важнейших композиционных формантов лирического стихотворения, обладающий определенной синтаксической, интонационной, рифменной и смысловой завершенностью, сравнительно небольшим объемом, в ряде случаев открывающий тему и образную систему стихотворения и выполняющий функцию репрезентанта его основных текстовых и поэтических уровней.

Исследование показало, что по ряду параметров (объем в эпиграмме, метрическая, строфическая и рифменная выделенность в элегиях и песнях) говорные и напевные жанры имеют разную композицию. Различие этих жанров идет и по линии семантики зачинов: песни и элегии характеризуются зачинами, в которых все конкретные детали, предметно-вещная и событий-

ная сторона носят символический характер. Конкретика, присутствующая в них, зашифровывает лирическое переживание. Зачины говорных жанров – посланий и эпиграмм – напротив, чаще всего заостряют внимание на предметном и событийном мире.

Довольно большие зачины посланий Жуковского (как по среднему показателю – 5,4 строки, так и по диапазону величин – от 1 до 16 строк) являются следствием специфической для данного жанра композиционной свободы, проявляющейся в неуравновешенности пропорций композиционных частей. Композиция посланий Батюшкова в этом отношении более сбалансирована.

Близость многих показателей в зачинах Жуковского и Батюшкова позволяет говорить о том, что жанровые характеристики подчас оказываются более значимыми, чем индивидуальные. Это интерпретируется автором как следствие сохранения жанровости сознания у обоих поэтов.

Выявление по некоторым параметрам различия в показателях у Жуковского и Батюшкова позволяет говорить об индивидуальных особенностях композиции обоих поэтов.

## Литература

- <sup>1</sup> Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1995. С. 231–233; Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Л., 1982. С. 16–18; Холшевников В.Е. Анализ композиции лирического стихотворения // Анализ одного стихотворения. Л., 1985. С. 5–49 и др.
- <sup>2</sup> Гаспаров М.Л. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. I. М., 1997. С. 616; Он же. Строение эпникики // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 306.
- <sup>3</sup> Сидельников В.М. Поэтика русской народной лирики. М., 1959. С. 41–51; Колпакова Н.П. Русская народная бытовая песня. М.; Л., 1962. С. 127; Еремина В.И. Поэтический строй народной лирики. Л., 1978. С. 158; Кравцов Н.И. Поэтика русских народных лирических песен. М., 1974. С. 55–57.
- <sup>4</sup> Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В.М. Теория стиха. М., 1975.
- <sup>5</sup> Обзор работ по композиции см.: Копылова Н.И. Трактатка композиции лирического произведения в современном литературоведении (в работах 60-х – 70-х гг.) // Поэтика литературы и фольклора. Воронеж, 1980.
- <sup>6</sup> Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 78.
- <sup>7</sup> Черняковская Д.С. “Начало” и “конец” в структуре лирического стихотворения // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Тез. докл. республ. науч. конф. Донецк, 1977. С. 149–150.
- <sup>8</sup> Гаспаров М.Л. Композиция пейзажа у Тютчева // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. II. М., 1997. С. 333.
- <sup>9</sup> Баевский В.С. Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972. С. 22–36.
- <sup>10</sup> Холшевников В.Е. Указ. соч.
- <sup>11</sup> Матяш С.А. Вопросы поэтики русской эпиграммы. Караганда, 1991. С. 50–70.
- <sup>12</sup> Матяш С.А. Метрика и строфика К.Н. Батюшкова // Русское стихосложение XIX века. М., 1979. С. 105.

## ПОЭТИКА ПОСВЯЩЕНИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ В.А. ЖУКОВСКОГО

Н.Ж. Ветшева  
Томск

Посвящение произведений литературы и искусства реальным лицам является константой всех этапов культуры. В творчестве В.А. Жуковского посвящения играют важную роль, отражая основные особенности его эстетики и поэтики. Опыт описания имеющихся посвящений интересен с точки зрения: 1) их культурной направленности (адресаты), 2) эстетической насыщенности, 3) типологизации и 4) жанровой принадлежности.

Жуковский часто выходит за рамки непосредственных сюжетов своих произведений, снабжая их предисловиями, примечаниями, автокомментариями, эпитафиями, прозаическими и стихотворными посвящениями (например, баллады «Кассандра», «Ахилл», «Ивиковы журавли», «Двенадцать спящих дев», элегия «Славянка», «Певец во стане русских воинов», послание «Подробный отчет о луне», идиллия «Овсяный кисель», поэмы «Шильонский узник», «Ундина» и др.). Это связано с потребностью Жуковского раздвинуть пределы собственно художественного в смежные области (историческую, культурно-биографическую, эстетическую) и вместе с тем является отражением его творческой манеры, когда завершённые произведения продолжают жить в контексте подготовительных материалов (рукописных планов, «росписей» и конспектов источников замыслов и проч.). Таким образом, типичные романтические принципы сочетаются с устойчивой просветительской, учительной традицией.

Посвящения в этой палитре внесюжетных форм занимают пограничное положение: на грани Жизни и Поэзии.

Две баллады: «Громобой» (1810 г.) и «Светлана» (1812–1813 гг.) посвящены А.А. Протасовой (в замужестве Воейковой). В зависимости от времени и места бытования меняется форма посвящения. В автографах: «Милому другу Саше», при публикации: «А.А. Протасовой», в дальнейшем: «А.А. Воейковой». И «Громобой» и «Светлана», помимо указания адресата, содержат стихотворные пожелания-посвящения. Их характер дружески-биографический, форма больше этикетно-комплиментарная («*Моих стихов хоть не читай, // Но другом будь поэта*» («Громобой»). В «Светлане» более определенно звучит идеальная программа будущей жизни («*О, не знай сих страш-*

ных снов // Ты, моя Светлана»). Письма Жуковского дополняют представление о личности адресата: действительно, открытой, очаровательной, светлой, одаренной женщине. И помимо этого – не только ученице, но и помощнице в литературных трудах.

В письме к А.И. Тургеневу от 7 ноября 1810 г. он сообщает: «Между прочим, скажу тебе, чтобы поджечь твоё любопытство, что у меня почти готова еще баллада, которой главное действующее лицо диавол, которая вдвое длиннее Людмилы и гораздо ее лучше. И этот диавол, посвящен будет милой переписчице, которая сама некоторым образом по своей обольстительности – диавол»<sup>1</sup> (речь идет о балладе «Громобой»).

Заглавие баллады («Светлана») стало поэтическим именем адресата<sup>2</sup>. Идеальное пожелание не подкрепилось реальной жизнью, но верно отразило суть характера, оставшись поэтической легендой.

Вторая часть «Двенадцати спящих дев» (баллада «Вадим», 1817) посвящена Д.Н. Блудову, другу, арзамасцу, законодателю литературного вкуса, автору рецензии на «Двенадцать спящих дев»<sup>3</sup>. Автор в русле арзамасской концепции утверждает, что Жуковский первым пытался ввести в русскую литературу род народной эпопеи. По сравнению с дружески-бытовым посвящением «Светлане»-Воейковой посвящение Блудову становится актом эстетического сознания (пусть и в шутиливой форме), отмечая переход в творчестве от жанра баллады к жанру стихотворной повести, поэмы.

«Двенадцати спящим девам» предпослано и так называемое общее Посвящение («Опять ты здесь, мой благодатный Гений...»). Это перевод посвящения (Zueignung) Гете к первой части «Фауста»; написано 29 июня 1797 г., в начале третьего периода работы над трагедией (опубликовано в 1808 г.) и включает воспоминания о бывших возлюбленных, друзьях, их судьбах. Перевод Жуковского, достаточно свободный (ср. у Гете: «Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten...») <Вы приближаетесь вновь, колеблющиеся образы...> У Жуковского: «Опять ты здесь, мой благодатный Гений...»), публикуется и отдельно, под заглавием: «Мечта»<sup>4</sup>. Общее посвящение выходит за грань дружески-бытовых и литературных ассоциаций и переключает стиль дружеского послания в область высоких философских размышлений. Мечта, способная воссоединить связь времен, воскресить ушедшее, разрешает традиционное для романтизма противоречие между реальным и идеальным в творческом акте. Реальные ассоциации (смерть А.И. Тургенева, утрата Маши, распад «Арзамаса») даны на широком пространственно-временном фоне, что придает образам Памяти, Воспоминания символическое звучание.

Три следующих посвящения: поэмы «Шильонский узник» (1821–1822), стихотворной повести «Две повести» (1844) и перевода гомеровской «Одис-

сею» – ограничиваются номинацией адресатов, но подразумевают широкий спектр реального и эстетического комментария. На титульном листе отдельного издания значится: «Шильонский узник, поэма лорда Байрона. Перевел с английского В.Ж. СПб., 1822. Князю П.А. Вяземскому. От переводчика». В конце 1810 – начале 1820-х гг. именно Вяземский был катализатором интереса к романтизму байронического типа, к которому активно хотел приобщить Жуковского в противовес его «германической» традиции<sup>4</sup>.

Написанные в декабре 1844 г. «Две повести»<sup>6</sup> имели подзаголовок: «Подарок на Новый год Москвитянину», что уточнялось редакторским примечанием: «Эти стихи В.А. Жуковского относятся к одному литератору, который принимает участие в составлении «Москвитянина». Этим литератором был И.В. Киреевский (1806–1856), сын родственницы Жуковского А.П. Киреевской (Елагиной), дружбу с которой поэт пронес через всю жизнь. «Москвитянин» издавался М.П. Погодиным и редактировался Киреевским временно<sup>7</sup>.

Перевод «Одиссеи» имел следующее посвящение: «Гомерова Одиссея. Его Императорскому Высочеству Государю Великому князю Константину Николаевичу свой труд с глубочайшим почтением посвящает В. Жуковский»<sup>8</sup>.

К наиболее репрезентативным произведениям с посвящениями, окруженными ореолом ассоциаций, относятся «Ундины» и «Наль и Дамаянти».

Посвящение «Ундины» (1831–1836) является зрелым синтезом биографического и эстетического начал. «Ундине» первоначально было предпослано и прозаическое предисловие, вошедшее в отдельное издание 1837 г., но снятое самим Жуковским в четвертом издании его сочинений и не вошедшее в последнее (пятое) прижизненное собрание сочинений. «Повинуясь воле, которую мне было особенно приятно исполнить, я рассказал русскими стихами «Ундину». В 1833 г., находясь в Швейцарии и живя уединенно на берегу Женевского озера (в деревеньке Верне близ Монтре), написал я первые три главы этой повести. По возвращении моем в Россию занятия другого рода надолго отвлекли меня от начатого поэтического труда; и только в нынешнем году я мог опять за него приняться. Последние главы «Ундины» написаны в сельском уединении близ Дерпта, где я провел половину лета и мог по-прежнему посвятить досуг свой поэзии. Еллистфер. 26 июля 1836. Ж.» Это предисловие адресовано Великой княжне Марии Николаевне, о чем свидетельствует черновой автограф (РНБ, ф. 286, оп. 1, № 39 г, л. 1-1об.) с указанием адресата. Очевидно, Жуковский снимает это предисловие из-за перенасыщенности деталями «творческого хронотопа».

Причина посвящения «Ундины» Марии Николаевне проясняется в стихотворном посвящении, не имеющем ничего общего с *Zueignung* к «Undine» Фуке. Кроме продолжения высокой идеальной темы, генетически связанной

с интонацией вступления к «Двенадцати спящим девам» («*Опять ты здесь, мой благодатный Гений...*»), появляются такие новые элементы, как автокомментарий (не сводимый к обычным для Жуковского автореминисценциям). Жуковский вспоминает написанное в 1819 г. на первое причащение Марии Николаевны стихотворение «Праматерь внуче». Образ адресата посвящения рисуется в нескольких ипостасях: это и царственный младенец, перед колыбелью которого стоял когда-то поэт, и олицетворение юной прелести самой жизни (ассоциативно близкое образу Ундины в поэме), и, главное, Муза, Гений, воскрешающий способность к творчеству.

Поэма «Наль и Дамаянги» (1841), посвященная Великой княжне Александре Николаевне, по форме приближается к аллегорическому видению, обобщению жизненного пути. Реальные героини (Александра Федоровна, Александра Николаевна; Елизавета Жуковская (в девичестве Рейтерн); ушедшие из жизни Мария Андреевна Мойер и Александра Андреевна Воейкова). Посвящение построено как картины трех сменяющихся снов. Первый – аллегорическое воспоминание о юности императрицы Александры Федоровны, «невесты севера», которую Жуковский когда-то изобразил в облике восточной царевны из поэмы Томаса Мура «Лалла Рук» (стихотворения «Лалла Рук» 1821. «Явление поэзии в виде Лалла Рук», 1821). В свою очередь поводом для написания этих стихотворений в 1821 г. стал придворный праздник в Берлине, где Александра Федоровна исполняла роль индийской принцессы Лалла Рук, а Великий князь Николай Павлович – ее жениха принца Алириса. Строки посвящения 1843 г. по тональности совпадают с описанием этого праздника в письме Жуковского к А.И. Тургеневу от 7(19) февраля 1821 г.: «Но всему давала очарование великая княгиня; ее пронесли на паланкине – в процессии – она точно провела надо мною как Гений, как сон; <...> наконец, опять этот марш – с которым все пошло назад, и то же милое прелестное лицо появилось на высоте и пропало в дали – все это вместе имело что-то магическое» (Ср. ст. 28–38 посвящения к «Налю и Дамаянги»:

*... и в паланкине  
Увидел я царевну молодую,  
Невесту севера, и на меня  
Она глаза склонила мимоходом:  
И скрылось все... когда же я очнулся,  
Уж царствовала ночь и над долиной  
Горели звезды; но в моей душе  
Был светлый день; я чувствовал, что в ней  
Свершилось как будто откровенье  
Всего прекрасного, в одно живое  
Лицо спянного.*

«Долина Кашемира», бывшая для Жуковского символом обетованного счастья, сменяется в посвящении новым сном – картинами «блаженной были», полноты семейного счастья в идиллическом ключе (домик, хозяйка с малюткой дочерью и пр.).

В отличие от философско-эстетических медитаций посвящений «Двенадцати спящих дев» и «Ундины» в этом тексте господствует религиозно-метафизическая интонация, тон идиллии, притягивания жизни; ощущение смерти как этапа земной жизни в безграничности небесного бытия. Ср.: ст. 70–73, посвященные «разрозненным могилам». Это проявляется и в ощущении жизни как потока, тихого вечера. Неизменным остается мотив поэзии, воскрешающей светлые образы былого:

*И ныне я  
Тем милым именем последний цвет,  
Поэзией мне данный, знаменую  
В воспоминание всего, что было  
Сокровищем тех светлых жизни лет  
И что теперь так сладостно чарует  
Покой моей обвечеревшей жизни. (Ст. 112–118).*

Таким образом, посвящения размыкают литературные тексты в культурно-бытовой контекст, делая связь адресата и объект посвящения более многоплановыми, ассоциативно богатыми. «Домашние» посвящения (друзьям, родным) Жуковский насыщает высокой лирической, философской, эстетической проблематикой и, наоборот, «официальные» (членам царской семьи) наполняет бытовыми подробностями, тем самым устанавливая равноправность иерархически далеких друг от друга сфер бытия.

Необходимо отметить влияние пограничных жанровых форм, связанных с посвящениями в основном корпусе лирики Жуковского. Из почти 550 стихотворений примерно третью часть занимают послания, а также надписи к портретам, в альбомы, поэтические обращения. Поэтому традиционное определение Жуковского как поэта монологического типа, связанного с элегической формой сознания, а его поэзии как метафизической, основанной на принципах двоимирия, нуждается в дополнении. Жуковский тяготел и к диалогическим жанрам, устремленным к контактам с конкретной культурной ситуацией. Об этом свидетельствует его эпистолярный, общественная и личностная позиция. В связи с этим необходимо поставить проблему «биографического модуса» в эстетике и творчестве Жуковского.

Поэтике посвящений Жуковского окажутся типологически близкими опыты А.С. Пушкина. Посвящение «Евгения Онегина» П.А. Плетневу синтезирует дружескую и «эстетическую» традиции; а многоступенчатый финал романа



– финал отношения автора объективированного творческого процесса. (Автор прощается с героем, читателем, поэтическим трудом и потенциально – с жизнью). Посвящение к «Полтаве» представляет собой текст, исполненный «эзотерического смысла», высокой темы «потасенной любви» и одновременно связанный с романическим сюжетом «Полтавы» (Мария и Мазепа)<sup>9</sup>.

Посвящения в истории русской литературы нуждаются в более пристальном внимании: занимая пограничное место между литературой и жизнью, они служат комментарием к творчеству художника, углубляют смысл «основного текста» и обладают вполне определенной эстетической самоценностью.

## Литература

- <sup>1</sup> Письма В.А. Жуковского к А.И. Тургеневу. М., 1895. С. 78.
- <sup>2</sup> См. об этом в кн.: Соловьев Н.В. История одной жизни: А.А. Воейкова – «Светлана». Т. 1–2. Пг., 1915–1916.
- <sup>3</sup> *Le Conservateur impartial*. SPb., 1817. № 63. P. 325–326.
- <sup>4</sup> *Сын отечества*, 1817. Ч. 29. № 32. С. 46–47.
- <sup>5</sup> Об этом свидетельствует переписка Вяземского с А.И. Тургеневым. См.: Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 2. СПб., 1824; см. также: Жилиякова Э.М. К вопросу об отношении В.А. Жуковского к поэзии Байрона // *Художественное творчество и литературный процесс*. Томск, 1983. Вып. 5. С. 92–104.
- <sup>6</sup> *Москвитянин*. 1845. № 1.
- <sup>7</sup> О взаимоотношениях Жуковского и И.В. Киреевского см.: Долгушин Д.В. В.А. Жуковский и И.В. Киреевский: К проблеме религиозных исканий русских романтиков. Новосибирск, 2000.
- <sup>8</sup> Подробнее об этом см.: Янушкевич А.С. О посвящении и предисловии к переводу «Одиссеи» В.А. Жуковского // *Гомер. Одиссея*. Пер. В.А. Жуковского. Сер.: «Лит. памятники». Изд. под ред. В.Н. Ярхо. М., 2000. С. 347–352.
- <sup>9</sup> Гофман М.Л. Пушкинский музей А.Ф. Онегина в Париже: Общий обзор, описание и извлечения из рукописного собрания. Париж, 1926. С. 154–155. (Hoffmann Modeste. *Le Musée Puckin d'Alexandre Oneguine a Paris. Notice catalogue, extraits de quelques manuscrits*. P., 1926. P. 154–155).

## ПЕРЕНОСЫ В БАЛЛАДНОМ СТИХЕ В.А. ЖУКОВСКОГО

С.А. Матяш  
Караганда

**Переносы (enjambements)** Жуковского до сих пор не изучались. А между тем данный аспект балладного творчества поэта представляет значительный интерес как для характеристики его стихотворной техники и тенденций эволюции стиховых форм, так и для истории этого своеобразного ритмико-синтаксического явления в русской поэзии.

В первых балладах Жуковского – «Людмиле» и «Кассандре» – переносов нет совсем. Они появились только в «Светлане», где в первой же строфе следующие друг за другом переносы создавали разговорно-повествовательные интонации лиро-эпического жанра:

*Снег пололи; под окном  
Слушали; кормили  
Счётным курицу зерном...*

а в последующих строфах маркировали наиболее эмоциональные эпизоды балладного повествования («Оглянулась... милый к ней / Простирает руки»; «Вот примчались... и вмиг / Из очей пропали»). В дальнейшем переносы функционируют в большинстве баллад (в 31 из 40). Максимальная частотность переносов в «Вадиме», 1814–1817 (9,8%)<sup>1</sup>, т.е. в этой балладе они возникают в среднем в каждой 10-й строке. Однако enjambements распределяются неравномерно: 28 строф не имеют переносов, в 23-х функционирует 1 перенос, в 13-ти – 2, в 5-ти – 3, в 3-х – 4, в 2-х – 5.

*И витязь в шлеме и броне  
Из-под скалы с княжною  
Выходит. Солнце в вышине  
Горело; под горою,  
Сияя, пелу расстилал  
По камням Днепр широкий;  
И лес кругом благоухал;  
И благовест далёкий  
Был слышен. На коня Вадим,  
Перекрестясь, садится;  
Княжна по-прежнему за ним;  
И конь по берегу мчится. (II, 124)*

Подобной концентрацией переносов Жуковский маркировал отдельные звенья композиции, предвосхищая подобные приёмы в астрофических поэмах начала 20-х годов (в «Руслане и Людмиле» и других поэмах Пушкина, а также в своих собственных).

Средний показатель частотности enjambements – 3,6% – с учётом баллад «старинной повести» и 2,9% – без них. По периодам картина следующая: I – 2,7%, II – 1,9%, III – 3,5%. Данные говорят о том, что балладная норма переносов возникла уже в первом периоде. Именно она будет определять функционирование переносов в виде экзотического приёма изобразительности и выразительности во многих романтических поэмах первой половины 20-х годов («Кавказском пленнике» Пушкина, «Войнаровском» Рылеева и др.). Баллады II периода, как видим, и по рассматриваемому параметру отличаются от предыдущего; осязаемое снижение показателя enjambements объясняется тем, что амфибрахические баллады 1816–1818 гг. («Мщение», «Три песни», «Лесной царь») не имеют переносов вообще. Увеличение enjambements в III периоде, очевидно, следует интерпретировать как проявление эпических тенденций.

В балладах Жуковского есть два переноса строфических – в «Адельстане» и «Замке Смальгольм». Статистическая доля их среди всех переносов мизерна – меньше половины процента. Но строфические переносы в классической поэзии вообще редкость. Между тем их эстетическая ценность велика.

В «Адельстане» строфический перенос приходится на кульминационный момент баллады, когда заглавный герой – паладин с греховным прошлым – должен за неведомое читателю «блаженство» заплатить «ужасную цену» – принести «в дань» сына на глазах матери. Напряжённость ситуации уже подготовлена упомянутой выше «рифмой-рефреном» «сыном – паладином», а далее поэт нагнетанием ужасающих подробностей («Вдруг... из бездны появились / Две огромные руки») делает эту ситуацию экстремальной и использует её для передачи чувств матери – через жест, сменяющийся коротким возгласом. Экономия словесного выражения компенсируется выразительностью строфического переноса.

*К ним приблизил рыцарь сына...*

*Цепенеющая мать,*

*Возопит, у паладина*

*Жертву бросилась отнять*

*И воскликнула: «Спаситель!..»*

*Глас достигнул к небесам:*

*Жив младенец, а зубитель*

*Ниспровергнут в бездну сам.*

Во второй балладе с помощью строфического переноса Жуковский передаёт силу страстной любви смальгольмского барона к его «молодой жене».

Само чувство барона в балладе не названо, о нём можно только догадываться по сообщению о преступлении, совершённом из ревности, и по глубокому волнению, охватившему героя перед встречей с женой. Строфический перенос, создающий глубокую психологическую паузу, это волнение «выдаёт»:

*Он идёт в ворота, он уже на крыльце,  
Он взошёл по крутым ступеням  
На площадку, и видит: с печалью в лице,  
Одиноко-унылая, там  
Молодая жена – и тиха, и бледна,  
И в мечтании грустном глядит  
<.....>*

Примечательно, что в этой балладе любовь рыцаря-мертвеца также передана с использованием enjambement (но не строфического, а строчного):

*И сюда с высоты не сошёл бы... но ты  
Заклинала Ивановым днём?*

Сопоставление текстов переводов Жуковского с оригиналами (балладами Р. Саути и В. Скотта) показало, что строфические переносы являются плодом изобретения русского балладника: соответствующие строфы оригиналов заканчиваются точкой.

Среди балладных переносов Жуковского функционируют, в нашей терминологии, «затяжные» переносы, возникающие в тех случаях, когда оставленное (реже – перенесённое) слово на пути (вниз, по вертикали) к слову, с которым у него может возникнуть синтаксическая связь, встречает какое-либо препятствие (в виде вставной конструкции или словосочетания с сильной синтаксической связью и – иногда – разросшейся «синтаксической свитой»); в этих случаях интервал между синтаксически связанными словами расширяется и структура переноса включает не 2 (как обычно), а 3 строки или 4, как в двух «затяжных» переносах «Светлань»:

*Сорвался покров; мертвец  
(Лик мрачнее ночи)  
Виден весь – на лбу венец  
<.....>  
Вот глядит: к ней в уголок  
Белоснежный голубок  
С светлыми глазами  
Тихо вея, прилетел.*

В балладах Жуковского 8 «затяжных» переносов (2 – в «Светлане», 3 – в «Вадиме», по одному в «Громобое», «Варвике», «Ахилле»). Максимальное выражение признаков «затяжного» переноса – 9 слов (между синтаксически связанными словами), 5 строк:

*И что ж он видит? По стене,  
Как тень уединенна  
С восточной к западной стране,  
Туманным облаченна  
Покровом<sup>1</sup>, девица идёт... («Вадим»)*

Описанный механизм образования «затяжных» переносов определяет специфику их функций: они дают великолепную возможность передать длительность действия (как в примере из «Вадима»); напряжённое взглядывание, вслушивание и т.п. (как во втором примере из «Светланы»); имитацию физического ощущения препятствия («Кони быстрые, из боя / Тайный рок вас удержал) / Вы не вынесли героя...» – в «Ахилле»); длительность звука («Воспрянул он – глас смолкнул – разъярённо / Один во мгле ночной / Ревел Авон...») – в «Варвике»); задержку крупного плана «визитного» переноса<sup>4</sup> (первый пример из «Светланы») и т.п. Создав образцы «затяжных» переносов, Жуковский открыл возможности ретардации повествования, которые будут учтены большинством создателей русского стихотворного эпоса.

### Литература и примечания

- <sup>1</sup> В высшей степени интересно, что в первой балладе «старинной повести» – «Громобое», (1810), – переносы составляли всего 1,5%. Таким образом, во второй балладе их число увеличилось в шесть с половиной (!) раз. Поскольку обе баллады написаны одним размером (разностопным ямбом 4343...), одной строфой (12-стишиями, состоящими из трёх катренов перекрёстного рифмования), имеют одинаковый набор и последовательность каталектик (АБАБ...), то ясно, что эволюция стиха поэта вы является в данном случае только на уровне синтаксиса.
- <sup>2</sup> Ср. подобный перенос в стихотворении Некрасова «Поражена потерей невозвратной»: «Я жду... но ночь не близится к рассвету, / И мёртвый мрак кругом... и та, / которая воззвать могла бы к свету, / Как будто смерть сковала ей уста».
- <sup>3</sup> «Туманным облаченна / Покровом...» – обычный перенос в структуре «затяжного» переноса.
- <sup>4</sup> О «визитных» переносах как способе создания крупного плана изображения персонажей в поэмах см.: Матяш С.А. «Визитные» переносы (enjambements) в поэмах Пушкина // Вестник Оренбургского университета. Оренбург, 1999. № 2. С. 4–7.

## БАЛЛАДНЫЙ СЮЖЕТ В КОНТЕКСТЕ ПОЭМЫ И ПОВЕСТИ 1830-х ГОДОВ (А.С. ПУШКИН И В.А. ЖУКОВСКИЙ)

Э.М. Жилиякова

*Томск*

Творчество Пушкина и Жуковского 1830-х годов отмечено созданием больших эпических форм, что отражало их овладение историческими принципами изображения жизни и выработку глубокого философского понимания человеческой природы. Важную роль в формировании способов изображения человека в единстве исторического и психологического аспектов играла баллада, которая, генетически предшествуя большой эпической форме, нередко входила в ее состав как вставной жанр, но чаще выступала концептуально как угол зрения, являясь существенным, органическим элементом поэтики повести и поэмы. Создание русской поэмы и стихотворной повести 1830-х гг. происходило на фоне трансформации балладного жанра в европейской литературе и с учетом ее опыта. Важным фактором в процессе становления русской поэмы явилось творчество В. Скотта, в частности его поэма «Мармион, повесть о битве при Флоддене» («Marmion. A tale of Flodden field», 1808), являвшаяся в 1830-е гг. предметом живейшего интереса со стороны Пушкина, Жуковского, Лермонтова, Кюхельбекера.

Анализ в едином контексте трех больших поэтических произведений – «Мармиона», пушкинской «Полтавы» и «Суда в подземелье» Жуковского – дает интересный материал для разговора о своеобразии и функции балладного начала в составе большой эпической формы. В поэтической структуре всех этих произведений важное место занимает стихия фантастического и таинственного, входящая в текст балладным комплексом, как правило, связанным с изображением любовной коллизии и включающим в себя сюжет ожидания и встречи с возлюбленным; неизменные атрибуты его – ночь, луна, «скок коней», присутствие роковых сил. Генетически в русской поэзии этот сюжет и мотивы связаны с «Ленорой» Бюргера, с переводами Жуковского («Людмила», «Светлана», «Ленора») и Катенина («Ольга»), а также опосредованно с бюргеровской традицией в европейской литературе. При этом важной для русской литературы явилась трансформация балладной традиции внутри большого жанра, сам момент жанровой динамики, что так явственно проявилось в поэме «Мармион».

В двух последних строфах третьей песни «Мармиона» («Харчевня») рассказывается о том, как «мудрый Мармион», рыцарь, не знающий страха и которому даже «церковь не указ», неожиданно для юного пажа Юстаса оказывается во власти легенды о призраке, предсказывающем грядущее: «И вдруг – так суеверно... Как / В глухую полночь поскакать / Куда-то в непроглядный мрак, / Чтоб встречи с духами искать?»<sup>1</sup> В следующих строках повествователь объясняет удивление пажа («Но юноша не понимал, / Что иногда страстей накал / Колеблет ум любой...») и выводит балладную ситуацию (встречи с призраком – «Как лорд по улице скакал / Но скоро топот конских ног / Растаял в воздухе ночном»).

*«К проблеме человеческой судьбы:  
Нет, паж таких вещей не знал...  
Он у ворот спокойно ждал  
И вслушивался в ночь – но вдруг  
Вдали копыт неровный стук.  
И вот увидел он:  
Во весь опор, едва живой,  
Неверной озарен луной,  
Назад по улице ночной  
Летит Лорд Мармион.  
С коня поспешно соскользнул,  
Поводья Юстасу швырнул,  
Ни слова не сказав притом  
О бегстве бешеном своем:  
Но сразу выдал лунный свет –  
На гребне шлема перьев нет».*

В. Скотт использует балладную ситуацию, хорошо известную ему по первому своему переводу – «Ленорь» Бюргера (1796), – для создания исторического колорита и типа мироощущения средневекового человека с его обостренным чувством стихийных сил. Вместе с тем балладный сюжет в поэме выражает и авторскую концепцию сложности человеческой судьбы и характера. Акцент с драматизации положения (человек и судьба) переносится на характер героя: Мармион, герой и посланник английского короля, гибнет на победном для англичан Флодденском поле и страдает в последние минуты не от ран, а от сознания своей неверности преданной им в любви Констанс и невозможности отомстить за нее палачам. Включенная в поэму балладная ситуация оказалась способом лейтмотивно пронести через все произведение идею драматической судьбы человека в ее predeterminedности высшими таинственными силами.

Жанровое своеобразие «Мармиона» и значение поэмы для русской литературы было отмечено в работах В.М. Жирмунского, Г.А. Гуковского,

Д.П. Якубовича<sup>2</sup> и других исследователей. В.М. Жирмунский, говоря о преодолении Пушкиным байронизма, отмечает влияние «Мармиона» и на самого Байрона (в «Паризине»), и на Пушкина в «Полтаве» «и по общей теме и в отдельных мотивах»: «изображается великая историческая битва, <...> герой принимает в ней участие, и события личной жизни сплетаются с событиями величайшей исторической значительности; <...> самый образ властолюбивого и мрачного героя <...> и романтический мотив соблазненной им девушки»<sup>3</sup>. «Поэмой-балладой, поэмой, выросшей на основе амплификации баллады» называет «Мармион» Г.А. Гуковский, но, в отличие от В.М. Жирмунского, отказывает ей в статусе эпической поэмы: «Реального психологизма в ней нет, а историзм ее не выходит за рамки балладного, искусственно-яркого, декоративно-романтического колорита, не обосновывающего ни характеров, ни эмоционального содержания поэмы»<sup>4</sup>. Современный же исследователь Г.С. Усова определяет место поэмы В. Скотта в ряду произведений, предвосхищающих своими особенностями жанр «романа в стихах»<sup>5</sup>.

«Мармион», впервые переведенный на русский язык с французского прозой, вышел в 1828 г., в один год с «Полтавой» Пушкина. Типологическое сходство этих поэм сказалось не только в синтезе исторического и психологического анализа, но в описании сражений, в характеристиках героев. Например, о Петре I во Вступлении к третьей песне «Мармиона» сказано:

*Or that, whose thundering voice could wake  
The silence of the polar lake <...><sup>6</sup>  
(Или тот, чей громоподобный голос  
(Громовержца) мог разбудить  
Тишину северного озера).*

Ср. у Пушкина в «Полтаве» о Петре I: «Он весь – как Божия гроза!» Сходство проявилось во внутренней организации текста, в частности, в использовании балладного жанра, более всего сказавшегося в изображении любовной коллизии. Доминантой в описании отношений Марии и Мазепы, в изображении переживаний в решающую трагическую ночь является состояние неопределенности и таинственности. Черновые редакции текста обнаруживают стремление Пушкина найти наиболее точные формы для выражения этой драматической неопределенности: «Обман ли то воображенья – то было ли воображенье – то был ли сон воображенья»; «иль зверя плач, иль звук иной – то плач совы, иль зверя вой – иль плач совы, иль звук иной»<sup>7</sup>. При описании ночи Пушкин редуцирует и контаминирует детали, составляющие в едином тексте балладный сюжет, уходящий к Бюргеру, в том числе и через В. Скотта, и через Жуковского:



*Никто не знал, куда и как  
Они сокрылись. Лишь рыбак  
Той ночью слышал конский топот,  
Козачью речь и женский шопот,  
И утром след осьми подков  
Был виден на росе лугов; <... >  
Пред ним луной освещена  
С переплетенными власами,  
Вся в рубище, худая, бледна.  
Блестящая впалыми глазами  
Иль это сон – Мария, ты ли?; <... >  
И след ее существования  
Пропал как будто звук пустой,  
И мать одна во мрак изгнания  
Умчала горе с ницетой<sup>8</sup>.*

Кульминацией, объединяющей исторические и психологические пласты поэмы, является пейзаж – описание южной ночи, дважды повторенное в начале – для Кочубея и Мазепы:

*Тиха украинская ночь  
Прозрачно небо. Звезды блещут.  
Своей дремоты превозмочь  
Не хочет воздух. Чуть трепещут  
Сребристых тополей листы.*

А далее идет разный текст – для Кочубея и Мазепы:

*Луна спокойно с высоты  
Над Белой Церковью сияет  
И пышных гетманов сады  
И старый замок озаряет.  
И тихо, тихо все кругом;  
Но в замке шопот и смятенье,  
В одной из башен под окном  
В глубоком, тяжком размышленьи,  
Окован Кочубей сидит  
И мрачно на небо глядит.*

*Но мрачны странные мечты  
В душе Мазепы: звезды ночи,  
Как обвинительные очи,  
За ним насмешливо глядят,  
И тополи, стеснившись в ряд,  
Качая тихо головою,  
Как судьи, шепчут меж собою,  
И летней теплой ночи тьма  
Душна, как черная тюрьма.*

Красота теплой южной ночи, оттеняющая драматизм положения Кочубея и значительность его духовного мира, подчеркивает трагедию преступления и нравственных страданий Мазепы. С помощью рисунков, входящих, как и Примечания, в большой текст «Полтавы»<sup>9</sup>, а именно – виселица с пятью казненными декабристами – Пушкин создает исторический пласт поэмы, связанный не только с личностью Петра I, но и с событиями, произошедшими

на Сенатской площади в недавнем 1825 г. Таким образом, пейзажная зарисовка, дважды сопряженная с образом тюрьмы («черной тюрьмы» для отступившегося от правды Мазепы и замка заточения для Кочубея), образуя пространство балладного происхождения, становится и способом выражения пушкинской философской и общественной позиции, и средством психологического изображения разразившейся духовной драмы героев.

В 1832 г., уже написав «Ленору» (март 1831 г.), Жуковский делает вольный перевод из «Мармиона» – «Суд в подземелье», – выбрав для работы драматичный момент: суд над героиней. В своей «повести» в стихах Жуковский, в отличие от поэмы В. Скотта, делает центром произведения судьбу любящей, но несчастной женщины. Подобно Пушкину и В. Скотту, Жуковский рисует судьбу героини на широком фоне, но это не исторический пласт, а философско-нравственный с глубоким общественным подтекстом. Для решения эпической задачи Жуковский вводит балладный сюжет, ориентируясь, с одной стороны, на бюргеровскую традицию, включая личный опыт и романтический В. Скотта, а с другой – на пушкинский опыт глубокого переосмысления и развития балладного жанра.

В сравнении с В. Скоттом Жуковский несколько изменил образ героини: убрал образ злодея-сообщника, исключил резкие речи героини в адрес монахов, выдвинув на первый план трагизм судьбы незаурядной личности, что так отвечало пафосу времени<sup>10</sup>. В целях драматизации и психологической наполненности образа Жуковский пишет совершенно новую, отсутствующую у В. Скотта XIV строфу – своеобразную балладу из 48 строк по мотивам «Леноры» Бюргера, но с колоритом и подтекстом пушкинской «Полтавы». Присутствие памяти пушкинской поэмы, с мыслями о декабристах и философской концепцией человеческой судьбы, выдает избранная тема произведения – попрание человеческого достоинства, несправедный и жестокий суд. Жуковский использует тот же размер – 4-х стопный ямб. К тексту «Полтавы» корреспондирует важная художественная деталь – описание ночи в XIV строфе: «<...> Обитель снам глубоким спит, / Над церковью луна стоит <...>»; «<...> да луна / Сияет с неба <...>». Манера пейзажной живописи Жуковского, с тщательной, подробной детализацией в описании наступающей ночи – в звуках, в перемене света, пространственного движения, наконец, в контрастных переходах от тишины к шуму, от покоя к волнению, от ночи к утру. Все это подчинено созданию драматической напряженности в изображении судьбы героини и психологической достоверности ее трагедии. Но вместе с тем Жуковский остается в большей мере в XIV строфе в рамках баллады, сохраняя фантастический колорит, неопределенность, зыбкость очертаний балладного сюжета:

*И сыплет на дорогу свет;  
И виден на дороге след  
В густой пыли копыт и ног;  
И слышен ей далекий скок... "*

Фантастический колорит по контрасту с эпической определенностью и зримостью описания подземелья, судей подчеркивает присутствие Высших, порой роковых и непреодолимых, но безусловных законов и ценностей Бытия.

Таким образом, баллада входит в большие эпические формы (в поэму, повесть) для выражения авторской философской концепции, порожденной глубоким драматизмом русской жизни 1830-х годов. Освоение балладной традиции отражает сложную картину развития литературы, давая представление о жанровой динамике на различных уровнях, в национальном и межнациональном контексте.

### Литература и примечания

- <sup>1</sup> Скотт В. Мармион. СПб., 2000. С. 93. Перевод В.П. Бетаки.
- <sup>2</sup> Якубович Д.П. Лермонтов и Вальтер Скотт // Изв. АН СССР. Отд. общ. наук. М., 1935. С. 243–272.
- <sup>3</sup> Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 201–202.
- <sup>4</sup> Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 94.
- <sup>5</sup> Усова Г.С. Вальтер Скотт и его поэма «Мармион» // Скотт В. Мармион. СПб., 2000. С. 293–309.
- <sup>6</sup> Scott W. Marmion // Poetical works. London. 1881. P. 78.
- <sup>7</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. М., 1948. Т. 5. С. 248.
- <sup>8</sup> Там же. С. 289.
- <sup>9</sup> Лотман Ю.М. Посвящение «Полтавы» (адресат, текст, функция) // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х т. Таллин, 1992. Т. 2. С. 369–380.
- <sup>10</sup> Ю.М. Лотман писал по поводу общественного смысла «Суда в подземелье»: «<...>В поэме Жуковского “Суд в подземелье” читатели 1830-х гг. вычитывали не судьбу монахини, а нечто иное, применяя на себя ситуацию “суда в подземелье”» (Лотман Ю.М. Указ. соч. Т. 1. С. 317).
- <sup>11</sup> Жуковский В.А. Сочинения: В 3-х т. М. 1980. Т. 2. С.291.

## О ТИПОЛОГИИ ХРОНОТОПА (Баллады В.А. Жуковского и «Повести Белкина» А.С. Пушкина)

И.А. Поплавская  
Томск

Изучение пространственно-временной структуры художественного произведения в историко-типологическом аспекте представляет несомненный интерес. По верному замечанию современного исследователя, выделение исторически сложившихся типов хронотопа в художественном творчестве может быть положено в основу определения как отдельных художественных систем, так и типов культуры в целом<sup>1</sup>. Для рассмотрения этой проблемы обратимся вначале к балладам Жуковского.

В балладах Жуковского в процессе его творческой эволюции формируются 3 характерных модели пространственно-временной организации. Первая модель складывается уже в самой ранней по времени написания балладе «Людмила» (1808). Здесь состояние двоения бытия передается через 2 симметричных хронотопа: реальный и чудесный. Причем оба эти хронотопа имеют и горизонтальную, и вертикальную симметрию. На горизонтальном уровне организующими центрами выступают образы чужой стороны, могилы, с одной стороны, и дома, терема героини – с другой. Вертикальное же пространство выстраивается как триединство: рай – земля – ад, небо – земля – могила. Оба эти хронотопа объединяются философской идеей тождества, совпадения личной судьбы героини с ее надличностной судьбой, с судьбой, уготованной ей Творцом<sup>2</sup>. Ср.:

*Твой услышал стон творец;  
Час твой был, настал конец<sup>3</sup>*

Для хронотопа подобного типа значимыми оказываются пограничные пространственные образы: в «Людмиле» это образы крыльца, мостов, кладбищенских ворот. Что касается временных образов, то в этом типе реализуется эсхатологическая концепция времени, переводящая линейный временной ряд, в данном случае психологизированные ситуации разлуки – ожидания – встречи, в категорию вечности, завершенности отдельных человеческих судеб.

Как известно, баллады Жуковского образуют характерные дуальные пары, в которых этот хронотоп заметно варьируется. Так, в «Светлане», являющейся жанровым дублетом «Людмилы», аналогом чудесного и реального миров выступают сны героини и явь. Одновременно в этой балладе утверждается ренессансная концепция времени, при которой будущее, также соотносимое с вечностью, мыслится как уже достигнутая, свершившаяся реальность.

В дальнейшем этот тип симметричного хронотопа воспроизводится в балладах с сюжетом преступления и наказания грешника («Адельстан», «Варвик», «Ивиковы журавли»), а также в балладах с сюжетом «обретенной / обреченной» любви («Пустынник», «Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин», «Эолова арфа»)⁴.

Другой тип балладного хронотопа утверждается уже в тексте «Кассандры». Здесь формируется характерный элегический хронотоп, где ведущим оказывается развитие событий во времени, во временной перспективе и ретроспективе. Своеобразие хронотопа «Кассандры» видится в том, что он рождается через соотнесенность внешней и внутренней точек зрения. Сюжетно это реализуется в мотиве бракосочетания, где происходит слияние жизни родового, коллективного человека с жизнью отдельного индивида. Внутренний хронотоп воспроизводится в сознании героини, где происходит совмещение трагически прозреваемого будущего и радостного настоящего, что на философском уровне воспринимается как противоречие между видимостью и сущностью, между «здесь» и «там». Также значима и авторефлексия героини о своей будущей, настоящей и прошлой жизни, что составляет психологическую основу ее монолога. Ср.:

*Я забыла славить радость,  
Став пророчицей твоей.  
Слепоты погибшей сладость,  
Мирный мрак минувших дней,  
С вами скрылись наслажденья! (II, 15)*

Одновременно в сознании героини выстраивается вертикальный ряд образов, где в высшей точке находятся небеса, Феб, в центре – пустыня, внизу – ранний гроб, ад, тень стигийская. Неизменность, статичность этой вертикали во внутреннем и внешнем пространстве символизирует высшую закономерность, рок, необратимость судьбы. Внешний хронотоп имеет конструктивным центром образ повествователя, и пространственно он выстраивается по горизонтальной оси так: Троя – храм – священный лес Аполлона. Одновременно в балладе наблюдается и ситуация превращения, претворения будущего времени в настоящее. Таким образом, в элегическом хронотопе ут-

верждается исторически инвертированный тип времени, в котором будущее становится настоящим, а настоящее через авторскую дистанцированность в примечаниях к тексту баллады осмыслиется как мифологическое прошлое, как активное текстопорождающее время. Сходным образом выстраивается хронотоп и в балладе «Ахилл», выступающей жанровым дублетом «Кассандра». Однако время здесь имеет уже линейную направленность и воспринимается как рефлексия героя о будущем, о близящемся смертном часе.

В более поздний период формируется еще один балладный хронотоп, который можно было бы определить как синтагматический. Основу его составляет временная и психологическая последовательность происходящих в жизни героев событий. По мнению Ю. М. Лотмана, эстетической доминантой такой структуры является ее «включенность во временное развитие <...> Это движение воспринимается как совершенствование»<sup>5</sup>. В основном это баллады с сюжетом совершения и искупления греха. Сюда относятся «Двенадцать спящих дев», «Покаяние», «Братоубийца». В философском плане эти баллады восходят к идее превращения, метаморфозы, широко представленной в фольклоре и мифологии, однако события в них даются с точки зрения апокалиптических временных ожиданий, с предельной актуализацией религиозно-этического контекста.

В 1831 г., как известно, вышли в свет «Баллады и повести» Жуковского и «Повести Белкина» Пушкина. Оба эти издания, по замечанию современного исследователя, «выразили потребность в национальном эпосе, обозначили <...> пути его формирования»<sup>6</sup>. Фигуры рассказчиков в обеих книгах, установка на «устное» слово, живой голос, цикличность формы во многом сближают произведения двух авторов. Вместе с тем философия судьбы, поведение человека перед лицом судьбы – это центральная проблема баллад Жуковского и повестей Пушкина.

Обратимся для анализа к повести «Выстрел». Хронотоп в «Выстреле» выстраивается как изначально симметричный и включает в себя 2 главы, по 2 эпизода в каждой главе, по 2 рассказчика в каждой из них, 2 временных плана: прошлое и настоящее<sup>7</sup>. Рассмотрим симметричность хронотопа в «Выстреле» на примере нескольких микротекстов, включенных в основной текст. Трем основным действующим лицам повести соответствуют три микрожанровые структуры, образующие характерные хронотопические модели. Так, в первой части «Выстрела» рассказчик и действующее лицо подполковник И. Л. П. воспринимает Сильвио как героя таинственной романтической повести. Важнейшие элементы поэтики этого жанра: обособленность героя, характерная внешность, противоречивость поведения, отсутствие видимой мотивации поступков – присутствуют здесь. Эти сюжетные интенции поддер-

живаются и таинственными балладами Жуковского о преступлении и наказании грешника. Одновременно в сознании рассказчика формируется характерный хронотоп, конструктивными центрами которого выступают прошлое и настоящее Сильвио в их сюжетной непроясненности, схематичности. Ср.: *«Некогда он служил в гусарах... <...> Никто не знал причины, побудившей его выйти в отставку и поселиться в бедном местечке...»*<sup>8</sup>. Во второй части повести этот литературный канон подвергается частичной прозаизации, о чем свидетельствует окончание произведения. Ср.: *«Таким образом узнал я конец повести, коей начало некогда так поразило меня»* (XVIII; 74).

Сам же Сильвио соотносит себя с героем-гусаром военной повести, которая выступает в качестве своеобразной сюжетной мотивировки таинственной повести рассказчика И.Л.П. По верному замечанию современной исследовательницы, «“гусарство” является той первичной социальной группой, которая программирует характер Сильвио»<sup>9</sup>. Хронотоп этой повести определяется ритмическим соотношением давно прошедшего, прошедшего и настоящего времени и связывает два провинциальных и одно столичное пространство, связывает «свой» и «чужой» мир героя. Ср.: *«... Я служил в \*\*\* гусарском полку. <...> Однажды на бале у польского помещика <...> я сказал ему на ухо какую-то плоскую грубость. Он вспыхнул и дал мне пощечину <...> и в ту же ночь поехали мы драться. <...> Я вышел в отставку и удалился в это местечко. <...> Нынче час мой настал... <...> Еду в Москву»* (XIII; 69, 70).

Во второй части «Выстрела» граф рассказывает о своей встрече с Сильвио в традициях драматизированной психологической повести, в которой значимыми оказываются и идиллические, и анекдотические сюжетные реалии. Хронотоп этой повести во многом напоминает элегический хронотоп баллад Жуковского. Он сопрягает прошлое и настоящее, сопрягает события пятилетней давности и сегодняшний день в одной пространственной точке, что создает эстетические предпосылки для передачи динамики внутренних состояний героев. Ср.: *«Пять лет тому назад я женился. Первый месяц <...> провел я здесь, в этой деревне. Этому дому обязан я лучшими минутами жизни и одним из самых тяжелых воспоминаний»* (VIII; 73).

Итак, можно сказать, что в повести «Выстрел» формируется характерный симметрично-синтагматический хронотоп. В каждой из частей повести имеется по 2 симметричных пространственно-временных структуры, сопрягающих прошлое и настоящее и имеющих топоцентрами \*\*\* гусарский полк, местечко \*\*\* в первой части и имение графа в Н\*\*\* уезде – во второй. Симметричность хронотопа в повестях Пушкина, генетически связанная с лироэпосом, с балладами Жуковского, акцентирует проблему человеческой судь-

бы, философскую дихотомию закономерности и случайности, свободы и необходимости в человеческой жизни и в истории. Если же рассмотреть хронотоп «Выстрела» в диахронии, в динамике таинственной, гусарской и драматической повестей, принадлежащих разным субъектам повествования, то наряду с тремя названными пространственными центрами можно выделить и временную горизонталь, значимыми вехами в которой становятся давно прошедшее время первой дуэли – прошедшее время второй дуэли – настоящее время субъектов рассказывания. Такое синтагматическое развертывание сюжета позволяет говорить уже о романых проекциях повестей Пушкина. Таким образом, симметрично-синтагматический хронотоп «Выстрела» является репрезентативным и подтверждает мнение В.И. Тюпы о том, что «Повести Белкина» есть явление переходное от суммативного новеллистического цикла к роману, как бы «застигнутому» в самый момент своего становления»<sup>10</sup>.

### Литература и примечания

- <sup>1</sup> Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. С. 19.
- <sup>2</sup> Подробнее об этом см.: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 256.
- <sup>3</sup> Жуковский В.А. Сочинения: В 3 т. М., 1980. Т. 2. С. 13. В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию в тексте.
- <sup>4</sup> Подробнее об этом см.: Степанищева Т. Баллады Жуковского: границы и возможности жанра // Проблемы границы в культуре. Тарту, 1998. С. 99, 104.
- <sup>5</sup> Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. Вып. 1. Тарту, 1970. С. 25.
- <sup>6</sup> Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985. С. 191.
- <sup>7</sup> Подробнее анализ симметричных категорий в «Выстреле» см. в кн.: Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 164–171.
- <sup>8</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1949. Т. VIII. С. 65. В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.
- <sup>9</sup> «Замысел, труд, воплощение...» М., 1983. С. 167.
- <sup>10</sup> Тюпа В.И. Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ. М., 2001. С. 114.



## МЕСТО ПРОЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В.А. ЖУКОВСКОГО

И. А. Айзикова

*Томск*

Сегодня можно констатировать, что многие грани энциклопедического дарования В. А. Жуковского глубоко осмыслены и документально конкретизированы. И это делает очевидной необходимость постановки ряда новых актуальных проблем. Одной из важнейших среди них является проблема национального значения прозы Жуковского, которая мало известна не только широкому кругу читателей, но до последнего времени практически не привлекала и внимания исследователей. Между тем уже современники оценивали прозаические произведения Жуковского как «примерные» (А. А. Бестужев-Марлинский), как «драгоценные образцы повествований» (П. А. Плетнев). На необходимость включения прозы Жуковского в контекст его творчества и развития отечественной словесности указывали ведущие дореволюционные исследователи (Н. С. Тихонравов, В. И. Резанов, П. Н. Сакулин и др.). Не претендуя в данной статье на решение этой масштабной научной проблемы, обратимся лишь к ее постановке и попытаемся очертить место и значение прозы Жуковского в его творческой эволюции, а также в истории русской прозы и словесности в целом, «образованность» которой, по словам самого Жуковского, определялась именно уровнем развития прозы.

Точкой отсчета для многих исследований Жуковского стала трехтомная коллективная монография «Библиотека В. А. Жуковского в Томске». Здесь была убедительно показана необходимость и важность системного подхода к изучению творчества первого русского романтика, с которого, как справедливо указывает Ф. З. Канунова, «начинается в литературе XIX века блестящая плеяда классиков <...>, отличающихся подлинным универсализмом мышления»<sup>1</sup>. Проза Жуковского – не исключение в этом отношении. Она, безусловно, представляет собой сложную, динамичную систему, выстраиваемую автором на определенной этико-онтологической концепции мира и человека. Формирование этики и онтологии, антропологии и антропософии Жуковского – все это давало мощный стимул его художественным исканиям в области прозы, происходившим на протяжении всего творческого пути.

Концептуальным материалом для нашего представления о поэтико-онтологической системе Жуковского-прозаика являются не только художественные (очень разнообразные по своему составу), но и многочисленные прозаиче-

ческие тексты публицистического, философского, литературоведческого, искусствоведческого, научного характера. Границы объема прозаического наследия Жуковского, вследствие специфического понимания поэтом-романтиком начала XIX в. категории «проза», очертить оказывается достаточно сложно. Решение этой проблемы уходит в осмысление принципов теории прозы Жуковского, в его понимание многофункциональности прозы и ее огромного художественного потенциала. Прозу Жуковский воспринял изначально как некую конструкцию без свойственной классицизму четкой жанровой иерархии. Именно здесь ему легко было трансформировать жанры, переводить их из канонических в неканонические. Сомнению была подвергнута Жуковским-прозаиком каноничность межжанровых и даже жанрово-родовых границ. Жанр в прозе Жуковского чуть ли не с самого начала уступает место другой категории – автор. Потому оказывается возможной и столь характерной для Жуковского-прозаика жанровая интеграция. Разные жанровые традиции, модифицируясь, складываются в новое метажанровое целое. Жанровый канон уступает место «внутренней мере» текста<sup>2</sup>, которую автор устанавливает для себя в процессе создания произведения. С учетом этого обстоятельства неудивительно, что проза Жуковского как живая развивающаяся система оказывается удивительно созвучной задачам, выдвинутым общественной и культурной жизнью России первой трети XIX в., прежде всего, выражению того нового в сфере духовного бытия личности, которое принес с собой рубеж XVIII–XIX вв.

Вместе с тем необходимо учитывать факт обращения к прозе Жуковского-поэта. Во многом его проза живет взаимодействием с лирикой и лиро-эпосом. Не случайно этапы становления Жуковского-прозаика органично вписываются в русло его поэтического творчества. Любопытна и такая общая для художественного наследия Жуковского особенность: большую долю прозы Жуковского (как и поэзии) составляют переводы, в связи с чем высвечиваются весьма своеобразные грани прозы Жуковского, позволяющие определить ее место и в творчестве Жуковского, и в истории русской литературы.

Осмысление прозы Жуковского как цельного явления, уникальной и вместе с тем характерной для русской литературы системы, определяется самой природой его художественного сознания, тяготеющего к универсализму, синтетизму. В разные периоды творчества обращение Жуковского к прозе имело свой определенный смысл, на первый план выдвигались те или иные уровни системы, в зависимости от социально-философских, нравственно-эстетических исканий и самого Жуковского, и времени. В целом же интерес поэта-романтика к прозе, его активные и целенаправленные художественные поиски в этой сфере – свидетельство общих глубинных сдвигов, происходивших

в русской литературе первой трети 19 века и определявших ее закономерное, объективное движение в сторону прозы.

Опорные пункты концепции мира и человека и художественных прозаических форм ее выражения находим уже в ранней прозе Жуковского, относящейся к периоду между 1797 г., когда было создано его первое опубликованное прозаическое произведение – статья «Мысли при гробнице», и 1806 г., когда была закончена публикация переведенного Жуковским шедевра мировой прозы – романа Сервантеса «Дон Кихот». Следует назвать и еще одну, промежуточную дату – 1803 г., когда Жуковский по приглашению Н.М. Карамзина стал публиковать свою прозу в «Вестнике Европы». Развитие прозаического творчества Жуковского, как видим, сразу пошло по двум путям – оригинальная проза и прозаические переводы, где, в свою очередь, выстроились сложные, взаимодействующие ряды. В разных направлениях, жанрах Жуковский пробует силу своего пера и таким образом расширяет пространство русской прозы. Почти одновременно он пишет произведения, ориентированные на лирические жанровые традиции (элегии, оды), и переводит большой по объему авантюрный роман автора так называемого «второго ряда» (А. Коцебу «Gerüfte Liebe» – «Мальчик у ручья, или Постоянная любовь»), создает свою первую историческую повесть, первую критическую статью, которая была посвящена жанру путешествия, и работает над переводом романа Сервантеса и повестей французского моралиста Флориана.

Именно в 1797–1806 гг., во многом прошедших для Жуковского под знаком Карамзина, рождались первые идеи и образы его прозы. Если рассматривать произведения этих лет в их совокупности, то можно сделать вывод о том, что внимание Жуковского-прозаика было сосредоточено на выработке принципов психологической прозы, предметом изображения которой являлся новый тип личности, находящейся в постоянном процессе самопознания и самосовершенствования. Вместе с тем изображение внутреннего состояния человека потребовало новых объяснений сути его связей с миром. Предельно важны Жуковскому и процессы интеллектуализации, философизации прозы, ее гражданский и нравственный пафос. Особую роль в этом сыграло увлечение Жуковского французскими и немецкими просветителями. Жуковский активно переводит их прозу – укажем на его незавершенные замыслы издания в собственном переводе «Избранных сочинений Ж.-Ж. Руссо» и «Примеров слога, выбранных из лучших французских прозаических писателей», на его многочисленные незаконченные переводы 1804–1806 гг.<sup>3</sup> Незавершенность можно назвать особенностью поэтики ранней прозы Жуковского, которая являет собой энциклопедию прозаических возможностей, открываемых Жуковским: очень скоро они окажутся востребованными русской прозой.

Энциклопедизм прозы Жуковского как следствие синкретизма его мышления, единая система ее этических основ как фундамент психологизма, принципиально эстетический характер поисков в области прозы – все это нашло свое развитие в прозаических произведениях, написанных и переведенных для «Вестника Европы» (1807–1811 гг.), когда Жуковский стал редактором, а потом соредактором журнала. Эти произведения, в первую очередь, беллетристические, можно рассматривать как лабораторию Жуковского – мастера психологического анализа. Параллельно в небеллетристических текстах посвоему утверждались определенные философские и нравственно-этические концепции, способствовавшие повышению онтологического статуса прозы. В целом же проза «Вестника Европы» выстраивалась по принципу функционального взаимодополнения в условиях размывания жанрово-родовых границ. Проза «младших жанров» («популярная» или «моральная практическая философия», письма, путешествия, анекдоты), отражая важнейшую черту мышления Жуковского, тесную взаимосвязанность в его сознании морали и эстетики, философии и психологии, отличалась органичным сочетанием этического и эстетического, художественного, беллетристического и документального, публицистического. Выполняя прежде всего познавательные функции, будучи направлены на формирование сознания читателя, они являлись хорошей школой для Жуковского-прозаика и сыграли свою роль в становлении русской прозы. В повестях по-своему, в сравнении с балладами, с одной стороны, и небеллетристическими текстами, – с другой, отразилось романтическое миропонимание Жуковского, универсализм его мышления, движение к целостному охвату действительности, к отображению сложной взаимосвязанности человека и мира. Типологически же все они родственны, заключая в себе как эстетическое единство две стихии творчества Жуковского – эпическое и лирическое.

1815–1824 гг. в творческом развитии Жуковского занимают, как известно, совершенно особое место. Это, по точному выражению А.С. Янушкевича, «эпоха романтических манифестов». Весьма примечательно, что именно на это время приходится издание (1-е) «Переводов в прозе» в 5 ч. (1816–1817); сюда вошел большой корпус текстов, публиковавшихся ранее в «Вестнике Европы». В 1818 г. Жуковский впервые ввел в собрание своих сочинений прозу – это было второе издание, в котором проза составила отдельный том. А в 1824 г. были опубликованы как программные произведения «Путешествие по Саксонской Швейцарии» и «Рафаэлева Мадонна». Глубоко закономерным представляется и обращение Жуковского в эти годы к переложению Библии. Речь идет о его «Библейских повестях» (1817–1819 гг.)<sup>4</sup>, представляющих собой своеобразный пересказ ряда глав, отобранных Жу-

ковским из первой части Пятикнижия Моисеева – Бытия – и скомпонованных его творческой мыслью. Создание «Библейских повестей» следует связать и с педагогической деятельностью писателя в императорском доме, с его занятиями с Великой Княгиней Александрой Федоровной. Не останавливаясь сейчас на этом, отметим лишь, что в архиве Жуковского хранятся несколько папок с его весьма любопытной прозой, написанной с педагогической целью<sup>5</sup>.

К концу 1820-х гг. интенсивность прозаического творчества Жуковского не уменьшается. Его путь к эпосу в эти годы пролегает через сближение поэзии и прозы (лишь укажем на его стихотворные переложения европейской романтической прозы и попытки обратного переложения – например, собственных стихотворных лиро-эпических произведений в прозу). Вместе с тем Жуковский последовательно занимается собственно прозой, как переводной (проза «Детского собеседника», «Собирателя», «Муравейника»), так и оригинальной. Последняя все более насыщается глубокой философией, историософией, эстетикой и при этом являет собой образцы художественных прозаических текстов, отличающихся необычайным поэтическим синтетизмом, органичным соединением не только разных жанровых, родовых традиций, но и соединением разных видов духовной деятельности человека.

Поздняя проза Жуковского (1840-х гг.), практически вся оригинальная, относится к так называемым малым, промежуточным, небеллетристическим жанрам, которые были распространены в 1820–1840-е гг., являясь наиболее удачной формой для синтеза философского, эстетического, религиозного и художественного начал. Она расширяет наши знания о духовных исканиях русского образованного общества первой половины XIX в., о генезисе русской религиозно-философской традиции, отражает назревавшую в русской литературе и культуре XIX в. острую потребность интеграции и универсализации методов художественного познания. Уже в 1830-е гг. и особенно в 1840-е Жуковский (подобно Гоголю, молодым славянофилам, Чаадаеву, декабристам) как к «глубинному источнику питания» (Н. Бердяев) обратился к религии. Думается, сегодня наступил такой момент, когда мы можем обратить взгляд на онтологические и антропософские концепции Жуковского и воспринять его как прозаика-философа, религиозно-нравственного мыслителя, стоявшего у истоков русской классической прозы с ее нравственно-философской и религиозно-философской насыщенностью.

Таким образом, в сегодняшних размышлениях о судьбах русской прозы и о творчестве первого русского романтика его прозаическое наследие занимает свое вполне определенное и значимое место, позволяя достроить картину его творческой эволюции до целого и конкретизировать историю русской

прозы, ее перехода из века Просвещения в век романтизма и реализма, от сентиментальной повести и многочисленных небеллетристических малых жанров к классическому русскому роману.

### Литература и примечания

- <sup>1</sup> Канунова Ф.З. Некоторые проблемы идейного и творческого развития В.А. Жуковского // Библиотека В.А. Жуковского в Томске: в 3-х ч. Томск, 1978–1988. Ч. 2. Томск, 1984. С. 4.
- <sup>2</sup> Это понятие теоретически эксплицировано в работах Н.Д. Тмарченко, М.М. Гиршмана, С.Н. Бройтмана.
- <sup>3</sup> РНБ. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 16, 17, 18.
- <sup>4</sup> РНБ. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 94-1, 94-2.
- <sup>5</sup> РНБ. Ф. 286. Оп. 1. Ед. хр. 93, 95, 96.

## МОТИВ СУДЬБЫ В ПЕРЕВОДЕ «ОДИССЕИ» В.А. ЖУКОВСКИМ

С.Ю. Макушкина  
*Томск*

Рассматривая категорию судьбы, мы неизбежно затрагиваем несколько моментов, связанных с истолкованием ее как в гомеровских поэмах, так и у Жуковского. Один из важнейших уровней этого истолкования – вопрос о границах творения судьбы: в каких пределах судьба творится богами и в каких пределах она творится человеком. Следовательно, принципиальный вопрос и для Гомера, и для Жуковского – вопрос о пределах судьбы как взаимоналожении интенции богов и интенции людей. В этом отношении важен вопрос об этичности или неэтичности судьбы у Жуковского и у Гомера. Во втором случае судьба выступает надличностной силой, имеющей статус закона и реализующейся, несмотря на любые (этичные или нет) поступки человека. В первом случае судьба выступает инвариантом этического поведения человека.

Основные тенденции при передаче мотива судьбы Жуковским – это интенсификация, заострение, акцентирование, с одной стороны, судьбы как безличного закона, с другой – связи концепта судьбы с представлением о должном, справедливом.

Первая тенденция отчетливо намечается в статье «О меланхолии в жизни и в поэзии» (1846), написанной во время работы над переводом «Одиссеи», где чувство меланхолии, являющееся, по мнению автора статьи, неотъемлемым элементом жизни древних, непосредственно связывается с их религией и представлениями о судьбе. При этом Жуковский выделяет в представлениях древних греков о судьбе только «безлично-фаталистическую» (термин В.П. Горана) тенденцию: «Отец богов, Юпитер, ... не мог ничего против слепого, безжалостного фатума».<sup>1</sup>

Это проявляется уже при переводе Жуковским формульных выражений, закрепивших наиболее архаические представления в гомеровских поэмах. Так, «ἀλλ' ἡ τοι μὲν πάντα θεῶν ἐν γούνασι κεῖται» («... это лежит на коленях богов», I, 267–268, 400; XVI, 129) – гомеровское формульное выражение. Как в «Илиаде», так и в «Одиссее» оно означает, что судьбы смертных находятся в руках богов. Оно соответствует также выражению «боги напряли», «пряжа богов», смысл которого в том, что боги предопределяют некие события в судьбе человека. Оба эти выражения связаны с образами

Прях – богинь судьбы, прядущих нить судьбы человека. Следовательно, функции богинь судьбы как субъектов предопределения в этих случаях приписаны богам. И чтобы подчеркнуть то, что боги являются субъектами судьбы, их делают прядильщиками, несмотря на то, что это женское занятие и связано с женскими божествами. Это подчеркивает устойчивость и архаичский характер представлений о судьбе, связанных с пряжей и прядением<sup>2</sup>.

Жуковский, осознавая формульность этого выражения, переводит его всегда одинаково, создавая тем самым свою формулу: «*в лоне бессмертных сокрыто*». Здесь, однако, не отчетливо выражена активная роль богов, являющихся субъектами судьбы. Эта формула означает не столько то, что судьбы людей зависят от богов, сколько то, что судьбы эти сокрыты от смертных. Причем почти всегда Жуковский дублирует эту формулу дополнительным подчеркиванием предназначенности: «*назначено ль свыше ему*» (I, 264); «*кто... назначен... Царствовать*» (I, 397–398). Обращает на себя внимание, кроме обычной у переводчика интенсификации мотива судьбы, пассивный залог (назначено, назначен), который указывает на безличность судьбы.

Что касается выражения *ἐτεκλῶσαντο θεοὶ* («боги напряли, пряжа богов»), то из семи случаев употребления его в «Одиссее» в шести Жуковский переводит без актуализации мотива прядения: «*боги назначили*» (I, 17), «*боги ниспослать не хотели*» (III, 208), «*уготовал Кронион*» (IV, 208), «*боги ниспослали*» (VIII, 579), «*предназначили боги*» (XI, 139), «*они посылают*» (XX, 196). Однако Жуковский в этих случаях точно сохраняет представления о богах как субъектах судьбы, принимающих прямое участие в управлении миром.

В одном случае (XVI, 64), напротив, Жуковский использует мотив прядения, однако субъектом судьбы здесь являются не антропоморфные индивидуализированные божества, а сама судьба, имеющая безличный характер: «*судьбиною соткано было*».

Там, где мы имеем дело с достаточно разработанными, отрефлектированными представлениями о судьбе в гомеровских поэмах, Жуковский трансформирует текст, добиваясь акцентирования мотива судьбы. Один из наиболее частотных в этом отношении приемов – добавление слов «*неминуемо*», «*неизбежно*» или «*неминуемый*», «*неизбежный*». Например, в I, 200–201: «*теперь же тебе предскажу, что в дух (Θυμῷ) бессмертные ниспосылают и что совершится, я знаю (уверен)...*» У Жуковского: «*... чему неминуемо сбывться, как сам я Верю...*» I, 266; IV, 346: «*все сделали бы скоро умирающими и горькобрачными*», у Жуковского: «*Сделался б брак им, судьбой неизбежно постигнутым, горек*». Эпитет *κῆμρος* образован из двух слов: «*быстрый*» и «*судьба, доля, смерть*». Вместо наречия (или части слова) «*скоро*», «*быстро*» Жуковский употребляет «*неизбежно*», а судьбу отождествляет



со смертью, что в целом соответствует гомеровским представлениям. Однако Жуковский не следует представлениям о смерти как расплате «сверх судьбы». Здесь очевидно, что судьба, то есть смерть, настигла бы женихов неизбежно именно в связи с их поведением. Таким образом, судьба оказывается неким безличным регулятором справедливости. Подобную функцию слова «неизбежный», «неумолимый» выполняют в II, 316; II, 163; V, 308; V, 436 и т.д.

В целом ряде стихов, где у Гомера нет упоминания судьбы, Жуковский вводит это понятие: например, в I, 86–87 говорится только о воле богов относительно возвращения Одиссея. Жуковский вводит слова «*срок наступил возвратиться*», подчеркивая, что происходящее с Одиссеем предначертано заранее и совершается согласно этому предначертанию. В I, 234–235 у Гомера боги сделали «неизвестным», «невидимым» Одиссея «более всех смертных»; у Жуковского они покрыли «*Участь его неприступною тьмою для целого света*». Подобная трансформация и в I, 282–283; IV, 317; VII, 24–25; VII, 211–212; X, 50–54; XV, 491–492; XV, 523–524 и т.д.

Еще более показательно, что Жуковский делает власть судьбы отличительным признаком человека, его постоянной характеристикой, эпитетом. У Гомера такими эпитетами людей, отличающими их от богов, являются («едоки хлеба», «живущие на земле», «смертные»); например («*сиять для бессмертных) и смертных людей на плодоносную землю*» (III, 3). Эпитетом *θνητός* Гомер подчеркивает, что люди подвержены смерти, в отличие от богов. В переводе Жуковского люди также противопоставляются богам, но в основе этого противопоставления лежит не только подверженность смерти, но и подвластность року, боги в этом контексте оказываются року неподвластными, в отличие от Гомера: «...*чтоб сиять для бессмертных богов и для смертных, Року подвластных людей, на земле плодоносной живущих*». Причем эта собственная формула Жуковского располагается в особо интонируемой позиции (начало стиха), что подчеркивает ее принципиальную значимость для переводчика. Эта формула приобретает в переводе Жуковского системный характер: ср. Гомер: «*если же ты одна из смертных, живущих на земле*», Жуковский: «*Если ж одна ты из смертных, под властью судьбины живущих...*» (VI, 153). Гомер: «*нет никого терпящего большие бедствия из людей, кого бы вы знали, с кем я мог бы сравняться в несчастьях*», Жуковский: «...*из всех, вам В мире известных людей земнородных, судьбою гонимых, Самым злосчастнейшим бедственной жизнью моей я подобен*» (VII, 211–212). У Гомера III, 3 – XII, 386, Жуковский: «*Гелиос, смело сий для бессмертных богов и для смертных, Року подвластных людей, на земле плодоносной живущих*» (XII, 385–386), Гомер: «*Если бы все подле-*

жало свободному выбору смертных», Жуковский: «Если бы все по желанию смертных, судьбине подвластных, Делалось...» (XVI, 148) и т.д. Очевидно стремление Жуковского подчеркнуть, усилить надличностный характер судьбы в «Одиссее», который в гомеровских представлениях о судьбе и так доминирует.

Однако в «Одиссее» Гомера как от лица повествователя, так и в речи Зевса заявляется возможность совершения человеком чего-либо «сверх судьбы», возможность свободного выбора и даже своеволия. В таком случае устанавливается определенная связь между человеческим поведением и сроком его смерти. Очевидная важность для Гомера этой проблемы подчеркивается не только введением ее в прооймион (упоминание ἀτασθαλία – «безумства», «преступностей» спутников Одиссея), но и речью Зевса (I, 32–43), где она предстает в наиболее развернутом виде и где дается «парадигматический ответ» (Ярхо В.Н.) на вопрос о собственной вине человека<sup>3</sup>. По мнению Р.В. Гордезиани, «основной смысл слова Зевса заключается в том, что, если человек совершит что-то сверх судьбы (в результате своей преступности), наперекор воле бога, он за это ответит. И действительно, вся поэма является иллюстрацией этого довода»<sup>4</sup>. В этом отношении в поэме противопоставлены спутники Одиссея, Эгист, женихи Пенелопы, с одной стороны, и сам Одиссей, Пенелопа, Телемах и т.д. – с другой.

Несомненно важно поэтому проанализировать этот отрывок в интерпретации Жуковского. Прежде всего обращает на себя внимание его интонационное и синтаксическое построение. Во-первых, переводчик вводит вопросительную интонацию, отсутствующую в подлиннике, во-вторых, чаще, чем Гомер, использует enjambement, в-третьих, при помощи инверсии добивается постановки в начало стиха важных для него в смысловом отношении слов, причем в ряде случаев сочетает такую постановку с переносом.

Так, 33–34 стихи: «ἔξ ἡμέων γάρ φασι κάκ' ἔμμεναι, οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ // σφῆσιν ἀτασθαλίῃσιν ὑπὲρ μόρον ἄλγε' ἔχουσι» («от нас ведь, они говорят, зло происходит, но ведь они сами // своими преступлениями (безумствами) сверх судьбы беды имеют») Жуковский переводит: «Зло от нас, утверждают они, но не сами ли часто / Гибель, судьбе вопреки, на себя навлекают безумством?» В начало стиха вынесены Жуковским слова «зло» и «гибель», причем если в первом случае перевод полностью соответствует слову «κακά», то во втором – ἄλγεα значит «несчастья, беды, бедствия», а не «гибель». Жуковский использует здесь формулу, найденную им для 7 стиха I песни («Гибель они на себя навлекли...»), чем подчеркивает связь того, о чем говорит Зевс, с судьбой спутников Одиссея. Сама эта связь соответствует подлиннику, где такую функцию несут слова σφετέρησιν ἀτασθαλίῃσιν («свои-

ми преступлениями»). Необходимо также добавить, что в 33 ст. первая стопа является хорейской – показатель важности интонации этого отрывка.

В монологе Афины, следующем за речью Зевса (I, 48–49), устанавливается противопоставление Эгисфа и Одиссея. Эгисф навлекает на себя гибель «своими безумствами», погибает «сверх судьбы». В отличие от него, Одиссей характеризуется эпитетом δαίφρων («наделенный разумом»).

Поскольку гомеровская добродетель имеет интеллектуальный характер, противопоставляются нравственные системы Эгисфа и Одиссея. Безумие ведет к преступлению, а нормальное функционирование рассудка обеспечивает следование нравственной норме. Поэтому второй эпитет Одиссея – δῦσμος («злополучный»), – который употребляет Афина, подчеркивает, что, в отличие от Эгисфа, Одиссей терпит бедствия незаслуженно<sup>5</sup>. В переводе Жуковский меняет оба эпитета. Так, эпитет «хитроумный» уже не констатирует факт наличия рассудка, разума у Одиссея, а качественно характеризует его. Переводчик опускает противопоставление между «безумствами» спутников Одиссея и Эгисфа и благоразумием Одиссея, поскольку для современников Жуковского оно уже не является этически проявленным. Второй эпитет Жуковский разворачивает: «тяжкой своею судьбой» (само слово, образованное от μόρος, одного из наименований судьбы у Гомера, дает на это основания). Несмотря на то, что этот монолог Афины переведен не эквилинеарно: 17 стихов вместо 18-ти (довольно редкий случай в «Одиссее», в которой только первая песня отличается в переводе Жуковского всего на четыре стиха), на то, что чаще, чем в подлиннике используется enjambement (только три стиха у Жуковского не содержат переноса, у Гомера – половина), Жуковский ставит слова «тяжкой своею судьбой» на первое место в стихе, в особо интонируемую позицию, что соответствует позиции эпитета δῦσμος.

Таким образом, у Гомера доминирует объективное истолкование судьбы, предначертанной богами, ее развертывание, осложненное моментами участия самого человека. Жуковский принципиально разводит эти два аспекта, тем самым усиливая драматический модус судьбы в своем переводе, что проявляется в мотивной структуре поэмы. Необходимость такого разведения продиктована прежде всего эстетикой Жуковского, в которой судьба человека – не столько результат действия надличностных сил, сколько итог совпадения человека со своей судьбой, что реализуется и в сюжете перевода: возмущение Одиссея есть результат воли богов и напряженных усилий самого человека, реализация его внутренней интенции.

Жуковский драматически усиливает момент неизбежности предначертанной судьбы, подвластности смертных людей року. В такой ситуации оказывается еще более значимым поведение людей, изначально предназначенных смерти и тем не менее выстраивающих свою жизнь в соответствии с этикой.

## Литература

- <sup>1</sup> Жуковский В.А. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1985. С. 343–344.
- <sup>2</sup> Горан В.П. Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск, 1990. С. 213–216.
- <sup>3</sup> См. Гордезиани Р.В. Проблемы гомеровского эпоса. Тбилиси, 1978. С. 105, 110–112, 143–148.  
Ярхо В.Н. Вина и ответственность в гомеровском эпосе // ВДИ. М., 1962. № 2 (80). С. 3–26.
- <sup>4</sup> Гордезиани Р.В. Указ. соч. С. 110.
- <sup>5</sup> Об этом же говорит Н.Т. Голинкевич: Голинкевич Н.Т. Читаем Гомера. М., 1996. С. 55.

## МИФ ОБ АГАСФЕРЕ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ РОМАНТИКОВ

Л.А. Ходанен  
*Кемерово*

Среди произведений, созданных в контексте канонических христианских мотивов и средневековой литературы, особое место занимает апокрифическая легенда о Странствующем Жиде. Нарастающий интерес к ней литературы прослеживается уже в эпоху предромантических веяний, перерастая в период романтизма в достаточно заметную группу произведений. Молодой Гете начинает поэму «Вечный Жид» (1774), К.Ф.Д. Шубарт обращается к этой христианской легенде в драматической поэме «Вечный Жид» (1787), среди европейских романтиков к этому сюжету обращались Шелли, Цедлиц. В русской культуре образ Вечного Жида, вероятно, начал осваиваться в эпоху барокко с ее интересом к символическим и аллегорическим сюжетам, «вечным типам». Примечательно упоминание о нем в первых русских мифологических лексиконах XVIII в. По сравнению с европейским, в русском романтизме, насколько удалось нам проследить, интерес к легенде об Агасфере возникает немного позднее. Одним из первых ее осваивает В.К. Кюхельбекер, к ней обращается Жуковский в последний период своего творчества, почти параллельно легенда приходит в массовый романтизм, где оригинальный вариант трактовки (опубл. 1838 г.) создает Е. Бернет (псевдоним Василия Кирилловича Жуковского). Таким образом, можно говорить о достаточно заметном вхождении легенды в художественный контекст русского романтизма 1830-х гг., с характерным для этого времени интересом к библейско-христианским сюжетам и мотивам, с нарастанием философской проблематики. Мы сосредоточим внимание на рассмотрении художественной структуры и жанровой поэтики, которую создавали русские романтики, ища воплощение нового мифологического содержания. Такой формой стал зрелый лиро-эпос, большие мифолого-исторические поэмы. Рассматривая авторские варианты интерпретации христианской легенды, мы прослеживаем типологические особенности развития мифологического лиро-эпоса в русском романтизме.

Вначале определим основное ядро легенды об Агасфере, которое оказалось продуктивным в процессе развития жанровой поэтики лироэпоса. В работах А.Н. Веселовского, а позднее у С.С. Аверинцева определены основ-

ные этапы формирования средневековой легенды об Агасфере. Отмечены основания для мифологизации имени героя (Эспера-Диос, Бутадеус, Картафил). Имя Агасфер в легенде появится позднее, в конце XVI в., придя из ветхозаветной легенды об Эсфири. Возникновение легендарного сюжета происходило как связывание двух событий: герой оскорбляет Христа, идущего на Голгофу, отказом в кратком приюте у порога его дома и получает наказание в виде вечного скитания в ожидании второго пришествия и обещанного за ним прощения.

Почающий смысл легенды отсылает и к ветхозаветным заповедям (наказание Каину), и к новозаветным пророчествам о «Сыне Человеческом, грядущем в Царствии Своем» (Мф., 16:28). Свойство легенды приурочивать события к определенной исторической, историко-мифологической эпохе привносит еще один смысл, связанный не столько с первым событием, сколько с последующими странствиями Агасфера. В его обреченности на вечные скитания возникают параллели с судьбой еврейского народа (А.Н. Веселовский). Наряду с виной в убийстве Христа, они несут в себе живую память о «священной истории», о связи Ветхого и Нового Заветов. В эсхатологическом будущем они должны примириться с Богом через обращение к Христу наследников древних ветхозаветных обетов. Именно это второе будущее событие расширяет жанровые рамки легенды. Организующим началом в ней выступает циклическое время мифа с его четкой фиксацией начала и конца мира, космологией и эсхатологией. Странствия героя мифологизируются по мере приобщения к разным эпохам священной истории, развиваясь от правременни к настоящему и ожидаемому будущему. Провиденциальный смысл событий определен приговором Бога. С.С. Аверинцев отмечает двойной парадокс как структурный принцип жанра легенды, реализованный в судьбе Агасфера. Встреча с ним пугает, и в то же время он свидетель о Христе, в покаянии и обращении он способен превратиться в доброе знамение для всего мира.

Характерный для романтизма философско-эстетический универсализм, стремление к прозрению сущего или высшего смысла в реальных явлениях и судьбах стал основой для романтических интерпретаций легенды об Агасфере. Наряду с этим романтической эстетике импонирует одинокий герой-скиталец, его настроения безнадежности, разочарования, надмировая скорбь воспринимаются как романтическое отчуждение, противопоставленность всему миру, близок романтизму и пророческий смысл его судьбы.

Поэма Кюхельбекера «Агасвер» (1832–1846) является наиболее полным и законченным произведением русского романтизма, в котором представлена интерпретация легенды об Агасфере. Особенности авторского видения легенды реализованы в наиболее общих чертах построения поэмы: это хро-

нотоп с преобладающими характеристиками пространства и выбранная система персонажей – собеседников, оппонентов Агасфера, героев событий, свидетелями которых он стал. Авторская позиция заявлена во вступлении к поэме, завершаясь в эпилоге символическим возвращением к современности.

Сохраняя свойственный романтической поэме параллелизм судьбы автора и героя, Кюхельбекер начинает поэму лирическим монологом о неостановимом ходе человеческой жизни, утверждая высший промысел в исчезновении с земли и возвращении в светлый дом вечности. Успокоит душу в эти моменты светлая вера, и блажен тот, чей спутник она в эти мгновенья. Таким образом, во вступлении возникает противопоставление собственной судьбы и судьбы Агасфера, надежда для себя обрести блаженство успокоения, освященное светлой верой, но одновременно автора не покидает тревога о том, осуществится ли такой переход, является ли он «бессмертья светлого наследником». Финальная часть поэмы, в которой представлена встреча Агасфера с Христом, искупление Агасфера и его смерть, симметрично соотнесена с вступлением. Смерть как наступающее отдохновение героя, награда за тысячелетия его скитаний и страданий становится воплощением сбывшегося промысла, торжества христианской концепции человеческого бытия.

В создании мифопоэтической картины мира у Кюхельбекера особая роль принадлежит пространству. Организация пространства поясняет образ самого Агасфера, исключительность его судьбы, и вместе с тем через категорию пространства более всего выражена сама идея произведения в ее безотносительности ко времени как таковому, состоящая в раскрытии глубокого вечного смысла христианского искупления, в его неотвратимости. В характеристике мифопоэтического пространства поэмы отметим его объемность, включенность и земного, и астрального пространств, хотя и с явным преобладанием именно земного. В своем развертывании пространство поэмы обладает некоей дискретностью, расчлененностью, которая позволяет выделить в нем отдельные значимые топосы. Такая дифференциация определяет семантические акценты развития сюжета, одновременно соединяя время и пространство. Помещая Агасфера в разные места, Кюхельбекер актуализирует значимость этих мест и происходящих в них событий во всей концепции мифопоэтического мира поэмы: это Святая земля Палестины, Рим, Германия, Франция и Россия.

В развитии сюжета и наполнении его мифологическим содержанием особую роль приобретают хронотопы *порога* и *пути*. На пороге своего дома Агасфер отталкивает Христа. Это становится началом выхода героя за пределы реально-биографического времени и пространства. Агасфер перестает быть им подвластным, становясь вечным скитальцем. Путь героя пролегает

сквозь время и пространство к высшим сакральным ценностям, которые он когда-то должен обрести. Примечательной особенностью пути Агасфера является его земная природа, он приближен к этапам истории, к историческим героям. Наряду с хромотопичностью, организация художественного пространства поэмы выражает сущностный комплекс идей, лежащих в основе христианско-мифологической картины мира. В сменяющихся картинах эпох и исторических событий постоянно обнаруживается скрытое противопоставление войны, страстей и мирной жизни, причастности к вере. Характерному для классического эпоса идеалу, гармонизирующему героинку и идиллию, в романтической поэме противостоит утверждение о борьбе с плотскими страстями, искушениями честолюбия и индивидуализма, которым на смену должны прийти начала любви и братства.

Пространственные перемещения героя и роль наблюдателя жестоких, страшных событий истории Кюхельбекер дополняет введением разного рода контактов Агасфера с другими персонажами. Первый его контакт с миром реализован как отчаянный порыв умереть в сражении за Иерусалим, но у героя есть и другие роли: советчик-провидец, собеседник, призрак. При этом неизменно сохраняется некоторая отстраненность от окружения, с которым от никогда не сливается. Его реальная «биография» ведет к первым векам христианства, он их живой свидетель. Наряду с этим развернутые в вечности страдания героя, его изгнание и неприютность фиксируют драматизм самого обретения новой веры.

В отношении к собственным страданиям герой Кюхельбекера статичен, внутренней динамики в нем нет. Печать греха как назидания добавляет ему роль обличителя, видящего пороки людей, и их обвинителя. При этом Кюхельбекер не лишает его сомнений, вводя диалоги с сатанинским персонажем, искушающим Агасфера неверием и насмешками, но твердость героя в них укрепляется. Кюхельбекер – единственный из названных авторов, который подводит итог мучениям Агасфера, давая ему смерть как «конец странствиям». Это и ожидаемый финал судьбы героя после второго пришествия Христа, когда он, наконец, прощен, и реальный финал, отвечающий романтическим требованиям к уделу героя – быть в постоянном противопоставлении окружающей действительности и в борьбе с миром и самим собой.

Неоконченная поэма В. А. Жуковского «Странствующий Жид» представляет иной вариант трактовки легенды, в котором главным становится духовное перерождение героя, примирение с людьми, рождение в душе начал любви, восторга перед миром и природой как творениями Бога. Как и у Кюхельбекера, география странствий Агасфера очень обширна: Иерусалим, Аравийская степь, Рим и Римская империя, Патмос, Святая земля Палестины.



Но в организации мифопоэтического мира у Жуковского существенно хронологично не пространство, а время. В его организации присутствует цикличность. Герой возвращается в конце поэмы к своему народу, в свой город, к развалинам своего дома, чтобы заново пережить далекие судьбоносные события, увидеть их истинный смысл на основе приобретенного опыта и пережитых страданий. В организации художественного времени существенную роль играет его направленность. Время как бы движется в обратном направлении. Герой Жуковского рассказывает Наполеону, современному герою, о своем бесконечном прошлом. Время в поэме имеет и разрушающую, и созидательную силу. Агасфер видел великие разрушительные исторические события, пережил исчезновение своих близких, отдаляясь поколенье за поколенье от своего рода, теряя прямое родство с семьей. Но деструктивность времени становится в поэме важнейшим средством утвердить главную созидательную идею торжества христианской веры. Картины жертвенной любви и мученичества за веру, свидетелем которых становится Агасфер, демонстрируют не разрушение, а созидание духовного начала, рождение надежды на справедливость и мудрость Творца. Образ Христа реально появляется в начале и в конце поэмы, в своих скитаниях Агасфер неизменно ощущает его присутствие: взор мученика старца Игнатия напоминает взор Христа, сон героя предвещает его пришествие, на развалинах дома он слышит его шаги, и ему кажется, что Христос благословляет его. В этих переживаниях Агасферу открывается таинственный смысл посланного наказания. Веру, надежду и любовь рождает пережитое страдание. Осудив Агасфера, Христос ему «дал себя» в замену смерти. Понимание этого приводит Агасфера к новому восприятию мира, который теперь становится книгой, где каждая буква благовестит Евангелие. Из ненавидящего людей и Бога он превращается в «лекаря душ», и его главный собеседник – Наполеон. Безверие и гордыня этого «злого гения» оборачиваются слабостью его духовного состояния, бессилием и отчаянием. В отличие от героя Кюхельбекера, Агасфер в поэме Жуковского не статичен внутренне, его внутренний мир подвижен, в нем есть развитие, ведущее к перерождению героя в финале.

Два варианта интерпретации христианской легенды демонстрируют не только расширение эпического масштаба романтического лиро-эпоса, но и богатство лирического, индивидуального наполнения образа «вечного скитальца», романтизацию его трагической вины.

## ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ОНТОЛОГИИ И ПОЭТИКИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ЗАВЕЩАНИИ В.А. ЖУКОВСКОГО («СТРАНСТВУЮЩИЙ ЖИД»)

Ф.З. Канунова  
*Томск*

Система антропологических воззрений Жуковского складывалась в процессе постижения творчества немецких, французских и в определенной мере английских просветителей (и, конечно, русского Просвещения, и прежде всего Карамзина). Проблемы Бога и религии, происхождения мира и человека, утверждение идеи нравственной свободы, свободы выбора как следствия глубокого общения с Богом – все эти вопросы волнуют Жуковского в процессе восприятия трудов Руссо, Юма, Гердера.

Просветительский заряд гносеологических, эстетических, антропологических воззрений Жуковского не исключал его глубокого интереса к Богу, а напротив, во многом определялся им, хотя, как мы отмечали, в первый период своей литературной деятельности – 1810–1820-е гг. – Жуковский интересовался религией скорее в историко-культурном и нравственно-эстетическом аспектах, глубокой веры он еще не обрел. К этому он шел всю жизнь.

Углубление религиозности Жуковского в поздний период его творчества объясняется логикой его мировоззренческого и художественного развития и соотносится с нравственно-философскими и эстетическими исканиями многих передовых деятелей русской культуры (поздние декабристы, П.Я. Чаадаев, И. Киреевский, Гоголь). Одновременно это был новый период в развитии позднего романтизма с его обновленной эстетикой и поэтикой.

Мистический заряд поздней поэзии Жуковского, наличие в ней «мировинных», решительный примат интуиции над рациональными методами постижения человека изменили жанровую природу его поздних произведений на всех поэтических уровнях. Об этом глубоко говорит Жуковский в своих поздних эстетических трактатах, которые уже явились у нас предметом специального рассмотрения.

Очень много, значительно внятнее, чем прежде, Жуковский говорит о тайне человеческой души, о методах интуитивного, иррационального ее постижения во всех «непредсказуемых изгибах ее развития». «Поэт романтический, – говорит Жуковский, – углубляется в выражение таинственного, внутреннегo, преследует душу во всех ее движениях и высказывает подробно все ее

тайны»<sup>1</sup>. Единственно верный путь искусства, с точки зрения поздних трактатов Жуковского, – путь к целостному познанию бытия, высшая цель которого в пересоздании собственными средствами «создания Божия».

Важной проблемой для позднего романтизма, да и вообще для русской литературы 1840–1850-х гг., была проблема природы человека в искусстве, характера ее детерминированности, сути особого антропологизма писателя. Как романтики, поздние декабристы, Батеньков, Жуковский ставят свой главный акцент на абсолютных, вневременных ценностях. «Есть в нас, – пишет Батеньков, – ни от времени, ни от обстоятельств не зависящее»<sup>2</sup> (и это говорит не только писатель, но и ученый). К выводу о духовной свободе личности, в главном своем человеческом стремлении обусловленной Богом, приходит и Жуковский, штудировавший в 1830-е гг. Паскаля, да и до этого исследуя Бонне, Кондильяка, Юма и других мыслителей, споря уже в начале XIX в. с материализмом Гольбаха, Гельвеция, отстаивая как главный признак величия человека его духовность, т.е., по Жуковскому, связь с Богом.

Отталкиваясь от причинно-следственного метода познания человека, романтики 1830–1840-х гг. – Батеньков, Жуковский, И. Киреевский, Гоголь, а впоследствии Толстой, Достоевский приходят к пониманию той доминанты личности, которая проявляется через ее непосредственное общение с надличными силами, с вечным нравственным законом. Глубоко трактует понимание Бога, как универсальной структуры сознания, М. Мамардашвили: «Это некая точка непосредственно поверх и поперек линейно протянутого мира, замкнутая на индивида»<sup>3</sup>. Мамардашвили далее говорит, что «связь между Богом и человеком устанавливается через внутреннее слово».

Преодоление абсолютизации причинно-следственных путей в объяснении человека, которое пришло вместе с религией, сулило искусству и науке о литературе новые открытия, предопределило радикальное обновление поэтики, особую пространственно-временную организацию произведения, когда линейное, циклическое, дискретное время синтезируются в универсальное художественное время, сакральное в своей сущности. Это предопределило также новый психологизм с его ориентацией на внутреннее слово, предельно расширяя этическое пространство образа, да и произведения в целом.

Представляется, что важнейшее значение религиозного сознания в эстетике состояло в том, что оно освобождало художника от абсолютизации причинно-следственной зависимости. Социально-исторический детерминизм дополнялся и заменялся детерминированием человеческого бытия высшим нравственным законом. «Вера обозначает высшую свободу влиять на онтологический статус вселенной и является в высшей степени свободой созидательной», – пишет М. Элиаде.

Ни Жуковский, ни Батеньков, ни Гоголь, ни, конечно, великие реалисты Толстой и Достоевский не отрицали объективных законов природы и общества, и тем значительнее для нас доминантный нерв их эстетики: духовная свобода человека, сакральная в своей основе.

Все это предопределяет высший онтологический статус искусства слова, природу его поэтики, которая в полной мере проявилась в художественном завещании Жуковского, в его лебединой песне – незаконченной поэме «Странствующий жид».

Об итоговом характере последней поэмы как его поэтическом завещании говорит Жуковский неоднократно на протяжении всех 1840-х гг. «Вдруг дело само собой началось: <...> все льется изнутри» – пишет он Плетневу. «Если напишется так, как думается, то это будет моя лучшая лебединая песнь»<sup>4</sup>, – пишет он 13 сентября 1851 г., в то время, когда план был выношен и работа продвигалась интенсивно.

Об этом же читаем в письме к А.П. Елагиной от 3/15 января 1852 г.: «Предмет, мною выбранный, имеет объем гигантский. <...> половина поэмы написана, и тем, что написано, я доволен <...> Дай Бог, чтоб я выразил во всей полноте то, что в некоторые светлые минуты представляется душе моей»<sup>5</sup>. Незадолго до своей смерти он говорит своему духовнику И.И. Базарову: «Я написал поэму, она еще не кончена. Это “Странствующий жид” в христианском смысле. В ней заключены последние мысли моей жизни. Это моя лебединая песнь. Я бы хотел, чтобы она вышла в свет после меня»<sup>6</sup>.

Очень большое значение поэме Жуковского придавал Гоголь, с которым Жуковский обсуждал замысел произведения и его план. В ответ на просьбу Жуковского дать ему локальные краски Палестины Гоголь, зная, какой огромный труд предпринял Жуковский, досконально исследовавший и переведший на русский язык «Новый Завет», резонно возражает своему великому единомышленнику: «Друг, сообразил ли ты, чего просишь <...> все эти святые места <...> в твоей душе». Он с нетерпением ожидал это произведение Жуковского, убежденный, что оно явится «внутренней историей его (Жуковского) собственной жизни»<sup>7</sup>. Вообще нужно сказать, что последняя поэма Жуковского создавалась на пути глубокого пересечения творчества Жуковского и Гоголя.

Современники Жуковского тоже высоко оценили «Странствующего жид», считая его лучшим трудом Жуковского (П.А. Плетнев<sup>8</sup>). Об этом же говорили П.А. Вяземский<sup>9</sup> и А.Н. Веселовский<sup>10</sup>.

Средневековая легенда о «вечном жиде», как известно, вызвала широкий литературный резонанс (Гете, А. Шлегель, Д. Шубарт, Н. Ленау, Цедлис и Шамиссо, Льюис и Шелли, Кине, Э. Сю, Кюхельбекер, В.Ф. Одоевский).

В библиотеке Жуковского собраны многие из этих произведений, а также, как показал А.С. Янушкевич, сохранилась своеобразная библиография всех источников легенды и ее поэтических переложений<sup>11</sup>.

Одних писателей, обращавшихся к легенде об Агасфере, привлекала возможность символических картин мировой истории. Других интересовала личность героя, но как правило замкнутая на себе, поданная статично. Таким Агасфер представлен у Кюхельбекера. Его Агасфер – озлобленный, нераскаянный, свидетель широчайших событий мировой истории, на которых делается поэтический акцент. Сам же герой у Кюхельбекера статичен, совершенно бездвижен.

Жуковский в своей поэме концентрировал внимание на личности героя, на проблеме его психологического развития, акцентируя тем самым свою главнейшую поэтическую концепцию – концепцию жизнестроения. С другой стороны, Жуковский в своей «лебединой песне» решал важнейшие для себя общественно-исторические, нравственно-философские проблемы. Поворотным моментом в сюжете поэмы является встреча Агасфера с Наполеоном на острове Св. Елены. Думая постоянно и напряженно о судьбе своего отечества, отдав многие лучшие годы воспитанию наследника российского престола, Жуковский-историк, философ, поэт приходит к центральной в его творчестве общественно-философской идее: оппозиции христианства и наполеонизма. Когда П.А. Вяземский говорил о великом значении «Агасфера», он, нужно полагать, имел в виду и вечные темы произведения (проблема свободы и необходимости, подлинного и мнимого бессмертия, веры и безверия), и столь актуальную проблему, как проблема исторического пути и исторических судеб России.

Ставя вопросы оппозиции христианства и наполеонизма в центр «Агасфера», поэт акцентирует решающую в его творчестве идею нравственного восхождения человека и народа, идею жизнестроения (впоследствии от Жуковского это пойдет к Гоголю, Толстому и Достоевскому). Чтобы поднять эту важнейшую для него идею на высокий онтологический уровень, Жуковский вводит образ Наполеона в произведение, основанное на религиозно-мифологическом сюжете. Тема Наполеона таким образом мифологизируется, не только быговая, но и историческая реальность приобретает универсальный, трансцендентальный, онтологический смысл.

Говоря о принципиальной важности темы Наполеона, придавшей чуть ли не главную оригинальность воплощению вечного сюжета Жуковским, следует обратить внимание на творческую историю поэмы. Среди рукописей Жуковского, относящихся к «Странствующему жиду», значительный интерес представляет собой целый ряд набросков плана к поэме. Сравнение различ-

ных вариантов плана дает представление о напряженных поисках поэтом оптимального варианта, наиболее адекватно отражающего его замысел, и, конечно, об эволюции этого замысла. Приведем два таких наброска плана, расшифрованных Бычковым и датированных им концом 40-х гг.:

#### Набросок первый

Осуждение. Ужас дня. Землетрясение. Слухи. Явление мертвых (затем зачеркнуто: Ночь и утро перед Голгофою). Движение и мертвая тишина. Ожидание. Бешенство. Побиеие с. Стефана. Савл. Тоска по смерти. Патмос. Разрушение Иерусалима. Голод. Зрелище разорения. Храм. Плен. Везувий. Самун в пустыне. Палестина. Колизей ночью. Лишение сна. Отчаянное бешенство против веры. Чего я хотел жить. Он дома, без веры, и без надежды, и без любви. Хотел бы верить. Наконец покорился. Пал на землю. Первое действие – сон. Покой. Нестрадание. Второе действие – сновидение. С тех пор вся жизнь благодатная. С грустью провижу в ми<ре ?>. Смотрю на мир. Я видел разрушение. Магомет. Византия. Карл Великий. Дух битв и гордости. Наполеон. Знамена века эти. Смирение и покорность.

#### Набросок второй

I. Встреча. Преступление. Осуждение. Распятие. Землетрясение. Тишина. Воскресение. II. Наполеон на С. Елене. Явление Агасфера (затем листы начиная с 32 об. – белые. Только на последнем листе и обороте обложки переплета встречаются наброски отдельных мыслей – нач.: Есть Бог, все создавший. Человек. Падение) / РНБ, ф. 286, оп. 1, № 60, л. 30 об. и 32 – наброски плана рукою Жуковского; Бычков. Бумаги, С. 130–131).

Для обоих вариантов плана характерен широкий историко-культурный и библейский контекст (с первых лет христианской эры до Наполеона), но сама тема Наполеона от первого ко второму наброску плана претерпевает достаточно серьезную эволюцию. Если в первом варианте Наполеон упоминается в конце плана наряду с такими именами, как Магомет, Карл Великий, то в последнем наброске он появляется с самого начала произведения. Встреча Агасфера и Наполеона на острове Св. Елены определяет один из основных конфликтов произведения, его поэтическую композицию. Исповедь Агасфера, важнейшая сама по себе как квинтэссенция проблемы жизнестроения, будучи обращенной к Наполеону, становится нервным узлом произведения, значительно онтологизирует его.

Важность наполеоновской темы в «Странствующем жиде» проявляется еще и в самом характере рукописи, той ее части, где говорится об острове Св. Елены и Наполеоне, сидящем на скале перед океаном. Эти стихи созданы как бы на одном дыхании, без единой поправки, кажутся вылившимися из глубины души поэта:

*Есть остров; он скалою одинокой  
Подъемлетя из бездны океана.  
Вокруг него все пусто: беспредельность  
Вод и беспредельность неба*

.....  
*На западном полнебе знойно солнце  
Горело; воздух был наполнен  
Парами; в них как бы растаяв, солнце  
Сливалось с ними, и весь запад неба  
И все под ним недвижимое море  
Пурпурным янтарем сияли; было  
Великое спокойствие в пространстве  
В глубокой думе, руки на груди  
Крест-накрест сжав, он, вождь побед недавно  
И страх царей, теперь царей колодник,  
Сидел один над бездной на скале*

.....  
*С ожесточеньем безнадежной скорби,  
Глубоко врезавшейся в сердце  
С негодованьем силы, вдруг тишущий  
Свободы, он смотрел на этот хаос  
Сиянья, на это с небесами  
Слившееся море. Там лежал  
И самому ему уже незримый мир,  
Им быстро созданный и столь же быстро  
Погибший, а широкий океан,  
Пред ним сиявший, где ничто следов  
Величия его не сохранило,  
Терзал его обиженную душу  
Бесчувственным величием своим...*

В.Н. Топоров, много размышлявший о поэтическом комплексе моря и его онтологических основах, усматривал в образе моря концентрацию нерасчлененной полноты бытия. Являя собою «истинную бесконечность», море соотносится с бытием мира. По мнению Топорова, море антропоцентрично задолго до европейских романтиков, еще в античности человек уже видел в море «намек на особое состояние души». Выходя навстречу морю и активно вторгаясь в его внутреннюю жизнь, человек как бы провоцировал море откликнуться на его призывы и принять участие в сложном взаимодействии духа с бездушной стихией.

Созданный поэтом величественный топос моря-океана («беспредельность вод», «беспредельность неба», «с небесами слившееся море», «великое спо-

койствие в пространстве») несет в себе универсально-онтологический смысл, оттеняющий «призраки триумфов», «тщету славы», «тени сражений», «весь ужас» судьбы Наполеона и вместе с тем трагическое величие его фигуры.

Многочисленные планы к поэме позволяют говорить о возобновлении работы над «Странствующим жидом» в 1848 г. Возможно, революционные события в Европе активизировали мысль поэта и вызвали его соответствующую реакцию. В 1848 г. Жуковский пишет стихотворение «К русскому великану», которое по своей поэтической образности напоминает рассмотренную нами часть итоговой поэмы Жуковского (образ океана и утеса). О творческой связи этого стихотворения с тютчевским «Море и утес» и о концептуальной близости Жуковского и Тютчева, автора программной статьи «Россия и революция», мне приходилось говорить в специальных статьях. Характерно, что приведенные выше планы лебединой песни Жуковского находятся в тесном контакте с материалами книги Жуковского «Мысли и замечания»<sup>12</sup>, где поэт ставит важнейшие вопросы русской общественной и религиозной мысли.

Таким образом, введенная в поэму «Странствующий жид» наполеоновская тема весьма важна и с точки зрения нравственно-философского и общественного содержания произведения Жуковского, и как яркий показатель его глубоко онтологизированной поэтики.

Важным, поворотным пунктом композиции является встреча Агасфера с Наполеоном и само таинство исповеди героя поэмы перед «поверженным кумиром». В этой исповеди на основе широко использованных библейских мотивов, пронизанной реминисценциями и цитатами из Евангелия, Жуковский раскрывает эволюцию Агасфера, демонстрируя тем самым новый психологизм.

«Агасфер» стал поэтическим постулатом поздней эстетики Жуковского. Так или иначе в нем отразился круг вопросов, волновавших поэта в последние годы жизни. Душа Агасфера «умерла грехам», лишившись духовной радости света и блаженства. Главное в эволюции Агасфера – путь к вере, к воскресению высшей духовной жизни. Богообидчик Агасфер повторил архетипическое падение человека и пришел к покаянию благодаря Божественному Откровению. Он выбирает это нескончаемое путешествие к идеалу, к самосовершенствованию, заменяющее прежний путь индивидуализма и отрицания.

Первая тень раскаяния появилась в душе героя при встрече со св. Игнатием, а важнейшим переломным моментом его эволюции явилась встреча с Иоанном Богословом в Патмосе, где был создан Апокалипсис. Иоанн Богослов перед «мраком покрытыми очами» Агасфера «приподнял покров с грядущего», открыл значение его «на испытание великое приговоренной жизни». Знаменательно, что покров с того, «что было, есть и будет», был приоткрыт герою во сне (так же, как к Иоанну снизошло откровение). Мотив сна, как известно,



принципиально важен для психологизма Жуковского, т.к. природа сна близка его поэтике «невыразимого», это – сфера примата подсознательного, интуитивного, а значит, максимально приближенного к сакральному.

В творческом процессе создания «Странствующего жида» большое место и время занимает работа Жуковского, связанная с поэтическим переложением картин Апокалипсиса. Как показывают письма, Жуковский придавал исключительное значение откровению Иоанна Богослова, стремясь разобраться в сложной системе его образов, осмыслить их значение для концепции поэмы. В ноябре 1851 г., в период активной работы над поэмой, Жуковский просит, как указывалось, у протоиерея И.И. Базарова объяснить ему «главные видения Апокалипсиса» (и, что для нас особенно важно, тут же определяет направление своего интереса: «смысл главных видений апостола мне нужен в поэтическом отношении») <sup>13</sup>.

Поэт очень долго, около пяти месяцев, работал над Апокалипсисом (не смотря на то, что он очень торопился закончить произведение). Об этом говорит большой подготовительный материал, несколько редакций и вариантов. Черновой вариант в 828 ст. <sup>14</sup> Жуковский сокращает сначала до 144 ст., а затем, чтобы не нарушать целостность поэмы и сохранить динамику повествования, доводит текст своего Апокалипсиса до 60 ст. Поэт очень внимательно отнесся к новозаветному пророчеству и строго следовал ходу его рассказа, хотя и взял из него наиболее важные, с его точки зрения, образы и опустил большой материал назидательного и обличительного характера <sup>15</sup>.

В поэму вошла квинтэссенция Откровения, имевшая, вероятно, наибольшее значение для Жуковского. Поэт останавливается на гл. 4–11, на состоянии церкви как бы полумертвом, когда земная церковь «утратила путь, истину и жизнь». Это выражается в образе Книги великой, запечатанной семью печатями. Из ситуации предельного тупика христианские народы может вывести только покаяние. Вторым важнейшим образом в Апокалипсисе Жуковского является образ Змея или Дракона, который трактуется наиболее авторитетными исследователями Апокалипсиса как грубый материализм, парализующий духовность и тем самым приносящий непоправимый вред людям. Гибель страшного зверя и победа духовного мира, преобразующего жизнь и судьбу мира, – важнейшая тема Апокалипсиса Жуковского. Последние стихи сновидения Агасфера представляют собой развернутый Жуковским оптимистический финал пророчества Иоанна Богослова, в котором показано, как проявляется жажда, а затем и победа духовного начала, представшего в лучезарной картине Нового Иерусалима, второго воскресения всех тех, кто покался. Это принципиально важно для психологической эволюции Агасфера и для самого Жуковского:

*И новые тогда я небеса  
И землю новую, и град  
Святой, от Бога нисходящий, новый  
Ерусалим, как чистая невеста,  
Сияющий, увидел.*

.....

*Ни смерти более, ни слез, ни скорби  
И никаких страданий и недугов  
Не будет здесь.*

Из 60 ст. Апокалипсиса Жуковского почти половина – о возрождении новой жизни. Для русского поэта Апокалипсис – это не только конец света, но и начало великого возрождения. Путь к которому – покаяние и вместе с ним победа «духовного света».

Большая и длительная работа над Апокалипсисом свидетельствует не только о важности библейского материала для проблемы жизнестроения центрального героя и ее авторского смысла. Здесь проявлены и принципиально важные черты поэтики позднего Жуковского, особой пространственно-временной архитектоники его произведения. Идеи преображения жизни в Новом Иерусалиме предшествуют очень важные утверждения пророка: «*времени больше не будет*» – это означает мистический выход за пределы обычной действительности, с помощью которого реализуется идея возрождения и преображения. Жуковский, видимо, настойчиво искал средства для выражения мистической глубины Апокалипсиса, сложной вереницы образов и аллегорий, отобрав из них лишь те, которые наиболее соответствовали его поэтической концепции.

«Для этих чудес нет «слов», – скажет А.Н. Веселовский в связи с «Агасфером» Жуковского, – они невыразимы; созерцание становится ... бессловесным предстоянием ... перед величием Божия создания, блаженной молитвой»<sup>16</sup>.

Утверждая программный характер поэтики переложения Апокалипсиса, Жуковский завершает его строками о соотношении религиозного и художественного сознания, которые развернуты поэтом в его поэтическом манифесте – драматической поэме «Камознс»:

*Такою пред его природой чудной  
Становится молитва. С нею  
Сливается нередко вдохновенье  
Поэзии; Поэзия – земная  
Сестра небесных молитвы, голос  
Создателя, из глубины созданья  
К нам исходящий чистым отгласком  
В гармонии восторженного слова... (ст. 1685–1692).*

Повторимся, не случайно Жуковский говорил Иоанну Базарову, что ему картины Апокалипсиса нужны в поэтическом отношении. Здесь тоже сакральное невыразимое слово поэта обретает глубоко онтологический смысл. Это в полной мере относится к пространственно-временной организации поэмы.

В поэме сопрягаются и переплетаются различные временные пласты: библейские события (время Ветхого и Нового Завета), реальные факты того далекого века и наполеоновская тема – дыхание современности. Диалектика несовпадения времени повествования и времени изображенных событий и исповеди Агасфера, композиционного времени с сюжетным – противоречие, организующее конфликт произведения на уровне хроноса. Представляется, что именно это причудливое переплетение мифологического (правремени) и исторического времени и было важнейшим основанием считать «Странствующего жид» «романтическим эпосом»<sup>17</sup>.

Библейские события у поэта-романтика переплетаются с авторской интерпретацией мифа об Агасфере, образуя важнейший композиционный и сюжетный узел произведения. Символична художественная хронология поэмы, в которой причудливо переплетаются историческое и мифологическое время. Линейная дихотомия у поэта корректировалась циклической моделью времени. Циклическая смена эпох, представленная в поэме, имела для автора весьма актуальный смысл. Иоанн пишет Откровение, почувствовав угрозу христианству. Жуковский, в свою очередь ощутив кризис современной ему жизни, видит спасение в вере как важнейшем источнике нравственного восхождения человека.

Поэт почувствовал универсальность религии. «Мифология искусства» Жуковского вылилась в поиск особой целостности, органического единства мира, в стремление к «вечному» живому творению бытия и вместе с тем к утверждению созидательной, гармонизирующей функции искусства. В большой степени мифологизм отразился на образе автора как связующем звене между современным и мифологическим материалом.

Легенда о «странствующем жиде» стала для Жуковского объектом для самостоятельного художественного мифологизирования. В отличие от предшественников, обращавшихся к этому материалу, Жуковский перенес акцент на ситуацию преодоления (как некий архетип павшего человека). Но не только в этом можно увидеть самостоятельное поэтическое мифотворчество автора. Что принципиально важно, черты мифа приобретает демонизм романтической культуры, активно воздействовавшей на сознание целого поколения, создавшей каноны романтического поведения. Христианский тип Агасфера, созданный Жуковским, оказался единственным противостоящим де-

моническому типу, который породил огромное количество взаимоморфных текстов. Таким образом, рассмотрение писательского аспекта в произведении позволяет говорить об авторе как о самостоятельном мифотворце и ведет к универсализации сюжета и конфликта.

Это придает поэме философское, вневременное звучание, определяет ее онтологию и делает «Странствующего жид» предвестием будущего литературного развития к Толстому и Достоевскому.

### Литература и примечания

- <sup>1</sup> Жуковский В.А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 346.
- <sup>2</sup> Письма Г.С. Батенькова, И.И. Пушина, Э.Г. Толя. М., 1936. С. 69.
- <sup>3</sup> Мамардашвили М. Картезианские размышления. М., 1993. С. 56.
- <sup>4</sup> Сочинения В.А. Жуковского: В 6 т. Изд. 7. СПб., 1878. Т. 6. С. 601.
- <sup>5</sup> Уткинский сборник. М., 1904. С. 86.
- <sup>6</sup> В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999. С. 453.
- <sup>7</sup> Переписка Н.В. Гоголя. М., 1988. Т. 1. С. 229–230, 230.
- <sup>8</sup> См.: В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. С. 423.
- <sup>9</sup> Вяземский П.А. Из объяснений к письмам Жуковского // Выдержки из старых бумаг Остафьевского архива. М., 1867. С. 151–153.
- <sup>10</sup> Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. СПб., 1904. С. 452.
- <sup>11</sup> Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985. С. 260.
- <sup>12</sup> О ней подробно см.: Наше наследие. 1995. № 33. С. 46–65. Публикация А.С. Янушкевича.
- <sup>13</sup> Жуковский В.А. Сочинения. Т. 6. С. 651.
- <sup>14</sup> РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 4. Л. 27–48 об.
- <sup>15</sup> Странствующий жид. Предсмертное произведение В.А. Жуковского в рукописи поэта / С.И. Пonomарев. СПб., 1885. С. 84–87.
- <sup>16</sup> Веселовский А.Н. Указ. соч. С. 456.
- <sup>17</sup> Афанасьев В. Жуковский. М., 1986. С. 389.

## ОНТОЛОГИЯ ИМЕНИ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ РОМАНТИКОВ

Э.М. Афанасьева  
*Кемерово*

Имя – организующий центр любой магической, мифологической, религиозной системы. По своей природе оно мифологично, а его эгоцентричная самодостаточность обладает потенциальными трансцендентальными свойствами. Такой подход в изучении онтологии имени намечен в работах религиоведа и этнолога Дж. Фрезера; “имяславцев”, участников знаменитого философского спора XX в. об имени Божьем, А. Лосева, П. Флоренского, С. Булгакова; литературоведов В. Топорова, Ю. Лотмана и Б. Успенского, В. Руднева и др. При исследовании онтологических возможностей имени в эстетике русского романтизма, как представляется, существенными оказываются три составляющих, играющих значительную роль в процессе авторского самоопределения и утверждения целостности художественного мира. Во-первых, это романтическая (шире – художественная) биография писателя, где имя является носителем конкретной творческой судьбы; во-вторых – “именная” сфера в контексте “сердечных” тайн поэтов, когда “другое” имя становится частью “моей” жизни; высшая форма художественной философии – познание божественного сверхимени и сакральной сущности мира.

Миф о “собственном” имени романтиков формировался под воздействием дворянской культуры, поэтому на первом плане было имя родовое, связующее звено между поколениями. Батюшков в “Опытах в стихах и прозе” писал: “принять младенца из рук матери в минуту его рождения, от колыбели до зрелых лет служить ему защитой и опорой, передать ему в наследие имя (выделено нами. – Э.А.), звание, сокровища, землю, праотцами возделанную: вот обязанности отца”. Подобные размышления волновали и “шестисотлетнего дворянина” Пушкина: “Бескорыстная мысль, что внуки будут уважены за имя, нами им переданное, не есть ли благороднейшая надежда человеческого сердца?” Вокруг родового имени создавалась романтическая биография, корни которой уходили в глубь веков, и “современные” русские поэты оказались сопричастны мировой истории.

С романтической биографией связано появление мотива тоски по далекой “прародине”. Для Пушкина это было “небо Африки”; для Лермонтова,

на разных этапах творчества, – Шотландия (когда он возводил свой род к поэту-прорицателю Лермонту) или Испания (где жил некогда загадочный “предок” Лерма).

Процесс мифологизации охватил и имя “собственное”, “личностное”, индивидуальное, формирующее горизонты единичной самодостаточности, неповторимости. Постоянный напряженный диалог Пушкина со своими тезками, особенно порфироносным, породил следующую именную парадигму: Александр Пушкин / Александр I; Александр Невский, Александр Македонский; Александр Радищев, Александр Грибоедов и др. Этот ряд “великих” Александров, привлекавший внимание поэта, вряд ли может быть осознан как явление случайного порядка именно потому, что Пушкин ревностно относился к понятию “тезка” (ср. его отклик на смерть Грибоедова, рассуждения о будущем своего сына Александра). Оппозиционный характер подобный “диалог” принимает в стихотворении “Я памятник себе воздвиг нерукотворный”, где Александру Первому противостоит Александр Первый Поэт. В творчестве Пушкина мифологизации подвергается также такое поэтическое наследие, как *александрийский стих*, знак единения поэтов всех времен. В поздний период намечено новое осмысление эйдоса имени собственного – его охранная сопричастность христианской традиции. В рецензии 1836 г. на “Словарь о святых” Пушкин с сожалением замечает, что “есть люди, не имеющие никакого понятия о житии того св. угодника, чье имя носят от купели до могилы и чью память празднуют ежегодно”. Таким образом, если фамилия несет в себе родовую память, то имя собственное – религиозную, духовную; это тем более актуально для эпохи, осознающей основой цикла семейных праздников именины, а не день рождения.

Внезаковую природу, т.е. не закрепленную за конкретной “материализованной” оболочкой, имя обретает в таких произведениях Пушкина, как “Желание славы” (1825) и “Что в имени тебе моем?” (1830). Оба текста актуализируют онтологические возможности имени, его связь с судьбой человека. Имя, наполненное сверхмощным импульсом бытийности, эйдосом глубинного смысла, – основа бессмертия. Но “пустое” имя смертоносно: оно обрекает на смерть звуковую ауру словесного образа (“Оно умрет, как шум печальный”) и “умерщвляет” свой письменный двойник, подобно “надписи надгробной / На непонятном языке”. Смерть и бессмертие – два полюса пушкинской философии имени.

Творческое самоопределение романтиков формировалось в контексте дворянской, христианской культуры. Дальнейшая судьба мифологизации имени писателя, как представляется, связана с проблемой возникновения собственно “литературного” имени, авторского псевдонима, на чем, по сути, основана

эстетика серебряного века. Другой путь – появление мистифицированных имен, устанавливающих дистанцию между именем “биографическим” и “эстетическим”. Таковы литературный образ Козьмы Пруткова; мистификация П.П. Вяземского в его “Письмах и записках” Омэр де Гелль; история Черубины де Габриак – Елизаветы Дмитриевой...

“Именное” самоопределение романтиков происходило параллельно с осмыслением следующих мотивов: “ложное имя” (ср. пушкинский интерес к проблеме самозванства), “темное имя” (ср. “Мцыри” Лермонтова), “тьнь имени” (“Борис Годунов” Пушкина, наполеоновский цикл Лермонтова) и “утанное имя” – не произнесенное имя возлюбленной. С легкой руки Пушкина словосочетание “утанная любовь” может быть осмыслено как явление общеромантического масштаба. Исследование этого мотива имеет давнюю историю, охватывающую как биографические, так и эстетические основы романтической “тайны”<sup>1</sup>.

Многочисленные послания К\*\*\*, загадочные инициалы, обращения к “*N.N., неведомой красе*” (Лермонтов) стали сферой романтического табу на имя возлюбленной, часто интригующей читателя. Интересно, что знак “К\*” (К со звездочкой), пришедший на смену условным литературным Хлоям, Лаисам, Маннам, не только создавал основу для поэтики намека, но и оказался знаковым воплощением романтического комплекса: “имя звезды” (другой вариант – “*беззаконная комета*”). Древнейшие астральные мифы о переселении людских душ на небеса, сошествии звезды на землю и о покровительстве путеводного светила на протяжении земной жизни человека определили характер романтических легенд. Одно из самых загадочных произведений этого круга – “Редеет облаков летучая гряда” Пушкина. Стихотворение о юной деве, чье имя созвучно имени звезды, в первой публикации озаглавлено “Гаврическая звезда” и помещено в журнале, имеющем значимое для данной публикации название: “Полярная звезда”. Тайное имя, природа которого связана с астральным мифом, придавало макрокосмический масштаб поэтической тоске по идеалу. Романтический мотив “имени звезды” нашел отклик и в поэзии ХХ в. (ср. И. Анненский “*Среди миров, в мерцании светил / Одной Звезды я повторяю имя...*”).

Высшая форма именного воплощения – его сакрализация. Категория сакрального имени – это камертон эстетико-духовных исканий поэтов. К тому моменту, когда писатель произносит имя Бога, включает его в свой художественный мир, он определяет специфику диалогических отношений с творящими силами мироздания. Начальный этап романтического самоопределения характеризуется отсутствием единого сакрального источника на перенаселенном российском “Парнасе”. Античные языческие божества (Морфей,

Фантаз; Лары, Пенаты; Зевс, Феб-Аполлон), покровители творческого вдохновения (Музы, Гении), обожествленные мистико-философские понятия (Провидение, Свобода, Истина и т.д.) – таков неполный перечень художественного “политеизма” начала XIX в. Этот этап можно охарактеризовать как поиск *истинного имени*. Подобный мотив известен магическим, мистическим и религиозным традициями. Один из крайних вариантов именного боговоплощения запечатлен в лирике Кюхельбекера:

Егова, случай ли, Орзмуд или Зевес  
Царя небес  
Святое имя? – Но во веки  
Всему начало он, всему конец, –  
(“Бессмертие есть цель жизни человеческой”, 1814 г.).

К христианским представлениям о святости и действенной силе имени Иисуса неоднократно обращается Пушкин<sup>2</sup>. В творчестве Лермонтова есть пример *молитвенного* воплощения Бога в *одном имени* (“Вадим”).

Истинное имя Бога всегда страшно и славно, оно открывается лишь посвященным в его святость или даруется как откровение. Путь от “бога поэтов”, “бога ума и вкуса” к христианскому Богопознанию свидетельствует о приобщении русской литературы конца 1820-х, 1830-х гг. к религиозным представлениям о святости имени Бога. Наиболее отчетливо этот процесс проявился в молитвенной лирике, где выбор сакрального источника для макродиалога с творящими силами мира играет определяющую роль. Молитвенный контекст создает наиболее благоприятную почву для реализации эйдоса именной сущности, так как “подлинно произнести и воспринять имя можно только молитвенно”<sup>3</sup>.

“Персональный миф” о творческом самоопределении писателя порождает свои законы, он требует мифологизации имени творца художественного мира, имени любимого им человека и божественного имявоплощения. Это создает условие для осмысления онтологических возможностей категории имени, в которой воплощаются представления о состоятельности, реализованной данности художественной судьбы.

## Литература

- <sup>1</sup> “Утаенная любовь” Пушкина: сборник статей. СПб., 1997. О таинственных «Н.Ф.И.» Лермонтова см.: Андроникашвили И. (Андроников). К биографии М.Ю. Лермонтова. Труды Тифлис гос. ун-та. 1936. Т. 1. С. 200–214.
- <sup>2</sup> См.: Юрьева И.Ю. Молитвы в текстах Пушкина // Пушкинская эпоха и христианская культура. СПб., 1994. Вып. VI. С. 110–121.
- <sup>3</sup> Лосев А.Ф. Имя. Сочинения и переводы. СПб., 1997. С. 137.



## РОЛЬ СТРАДАНИЯ В СТАНОВЛЕНИИ НРАВСТВЕННО-ФИЛОСОФСКОЙ ПОЗИЦИИ ГЕРОЯ ЛИРИКИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Е.В. Головенкина  
*Новосибирск*

Тема (мотив) страдания понимается авторами “Лермонтовской энциклопедии” как “основополагающее для Лермонтова нравственно-философское понятие”, которое наряду с другими понятиями (“цель жизни”, “счастье”) воплощает в творчестве этический идеал поэта – “представление о совершенной личности, неразрывно связанное <...> с представлением о совершенном мироустройстве в целом”<sup>1</sup>.

Автор соответствующей статьи “Лермонтовской энциклопедии” Л.М. Щемелева считает страдание основной психологической характеристикой “лермонтовского человека” и связывает постоянную готовность героя к страданию с причастностью жизни, ощущением ее полноты (в этом смысле равнозначны понятия “блаженства” и “мученья”). В поздней лирике исследователь отмечает изменение отношения героя к страданию: страдание перестает быть для него источником полноты жизни, оно становится неизбежной составляющей бытия. Эта перемена влечет за собой новый способ лирического выражения страдания: снижается интенсивность переживания собственного “я” героя и усиливается интерес к страданию “другого” вплоть до “апофеоза чужого страдания и сострадания” в стихотворении “А.Г. Хомутовой” (1838). Понимание страдания в романе “Герой нашего времени” не совпадает, по мнению исследовательницы, с общей эволюцией страдания в лирике: Печорин страдает сам, заставляя страдать других. Лермонтов тем самым возвращается к присущему ранней лирике пониманию страдания как способа “заполнения вакуума бытия”<sup>2</sup>.

На наш взгляд, не представляется возможным выделить в лирике Лермонтова “этапы” эволюции, связанные с изменением отношения героя к страданию (само деление творчества поэта на раннее и позднее весьма условно). Это связано с особенностями мировоззрения Лермонтова, его своеобразным двоемирием и спецификой “лермонтовского человека”, героя печоринского типа, двойственного по своей природе. В характере такого героя всегда присутствует борьба “прекрасного с порочным” – двух начал, которые “сходятся, удаляясь друг от друга”, а коренные вопросы бытия в творчестве Лер-

монтова приобретают вид вечного раздумья, вечного поиска истины человеком, осознающим принципиальную невозможность любого однозначного выбора. Само развитие, в связи с этим, не является у Лермонтова “линейным”, любой “период” творчества писателя, его лирика, драматургия и проза (а иногда и отдельное произведение) могут быть исследованы как своеобразная “модель” всего творчества. Эволюция творчества Лермонтова (в любом аспекте) представляет собой бесконечный поиск истины.

Категорию страдания нам представляется интересным рассмотреть в связи с эволюцией героя. Действительно, страдание неотделимо от лирического героя Лермонтова. Страдание всегда признак избранности и отчуждения героя, что в целом соответствует романтическому представлению и влечет за собой комплекс традиционных для романтизма мотивов: указание на способность героя к любви и страданию (“Элегия”, 1830), “К \*\*\*” (“*Не думай, чтоб я был достоин сожаленья*”, 1830 и др.); страдание от неразделенной любви или разлуки (“К \*\*\*” “*Всевышний произнес свой приговор*” (1831). “Любовь мертвеца” (1841) и др.).

В то же время страдание лермонтовского героя, кроме обычного для романтиков смысла, несет и другой. В отношении героя к страданию наблюдается та же двойственность, борьба противоположных начал, которая составляет ядро характера героя и определяет его религиозно-философскую позицию. Причем лирика (в силу своих родовых особенностей) чаще фиксирует “крайние”, противоположные представления героя о нравственно-философском значении страдания, чем драматургия и проза:

1. “Положительный” пафос заложен в понимании страдания, при котором блаженство и счастье являются синонимами жизни, любви и страдания. Страдание при этом мыслится как высшая ценность жизни, сама жизнь. Такое представление соответствует “доброй” половине души героя и ассоциируется с “молодостью”, “детскостью”. Так, в стихотворении “К Нине (Из Шиллера)” (1829) лирический герой видит в страданиях любви возможность сохранить “*счастья прошлого мечту*”, которая изначально осознается как “ложная” (неосуществимая): в стихотворении “Письмо” (1829) мы наблюдаем противопоставление “*смерти муки*”, “*предсмертного страданья*” и “*любви живого страданья*”; в “1830. Мая 16 число” страдание – синоним жизни. Лирический герой говорит о невозможности обрести покой после смерти (избежать страданий): “*Люблю мучения земли*”, “*Но чувствую: покоя нет – / И там, и там его не будет; / Тех длинных, тех жестоких лет / Страдалец вечно не забудет!*...”<sup>3</sup>.

Одно из самых явных выражений неразделимости любви (“детской” и доброй) и страдания представлено в четверостишии “*Had we never loved so*

kindly” (1830–1831): *“Если б мы не дети были, / Если б слепо не любили. / Не встречались, не прощались, / Мы б с страданием не знались”* (1, 317).

Этому же, “положительному” пониманию страдания как главной ценности, признака самой жизни соответствует понимание жизни как страдания “назло” “любви и счастью” (1, 331), как своеобразной платы поэта за вдохновение, данное в стихотворении *“Я жить хочу! хочу печали”* (1832).

2. Другой полюс (“отрицательный” вариант страдания) представляет понимание страдания как причины отказа (как правило, сознательного) героя от счастья, превращения его когда-то живой души в мертвую: *“Он чувств лишен: так пень лесной, / Постигнут молнией догорает, / Погас – и скрылся жизни сок, / Он мертвых ветвей не питает...”* – *“Ответ”* (1829) (1, 49). Такой герой не страдает: *“Ах! Как тебя, так и меня / Убило жизни тяготенье!..”* – “К\*\*\*” (*“Мы снова встретились с тобой”*, 1829) (1, 59).

Надо заметить, что само противопоставление “положительного” и “отрицательного” пафоса страдания в этой оппозиции живого и мертвого (понимаемого как страдание и не-страдание) несет большую смысловую нагрузку. У Лермонтова страдание – всегда признак реальности бытия. На такую особенность лермонтовского творчества обратил внимание В. Асмус: «Поразительна оригинальность лермонтовского понимания страдания. Страдание превращается у Лермонтова из факта психологического и морального в гносеологический критерий самой реальности! Жизнь, ощущаемая и сознаваемая как страдание – такова мысль Лермонтова, – не может быть всего лишь иллюзией, не может не быть реальной»<sup>4</sup>. В стихотворении «11 июля» (1830–1831) эта мысль подтверждается: *«...сном никак не может быть / Все, в чем хоть искра есть страданья!»* (1, 262).

Важно отметить, что даже в самом крайнем “отрицательном” понимании страдания (страдание, несущее смерть души) всегда содержится “воспоминание” “мертвой”, не страдающей души о прежнем страдании и счастье (“жизни”), то есть указание на двойственность: *“Ах! я любил, когда я был счастлив, / Когда лишь от любви мог слезы лить. / Но эту грудь страданьем напоив, / Скажите мне, возможно ли любить?”* – “1830 год. Июля 15-го” (1, 131).

3. Двойственное отношение к страданию преобладает в лирике Лермонтова. Во многих стихотворениях зафиксирован весь путь эволюции страдающего героя: утраченное счастье – “угасшая”, “засохшая” от страданий душа – поиск новых страданий, которые могут “оживить” омертвевшую душу: *“Но для меня весь мир и пуст и скучен, / Любовь невинная не льстит душе моей: / Ищу измен и новых чувствований, / Которые живут хоть колкостью своей / Мне кровь, угасшую от грусти, от страданий, / От преждевременных страстей!..!”* – “Элегия” 1829 (1, 55). Часто эти новые страдания героя свя-

заны с причинением зла другим: *“Все, что любит меня, то погибнуть должно / Иль, как я же, страдать до конца”* – “Стансы”, 1830–1831 (1, 271). «Корень мук» (“нового”, вторичного страдания) связан в сознании автора и героя с дуализмом человеческой природы: *“Лишь в человеке встретиться могло / Священное с порочным. Все его / Мученья происходят от того.* (1, 173) – «1831-го июня 11 дня».

Существенно, что это всегда страдающий носитель зла (“зло” в лирике представлено не как действие, а скорее именно как вольное или невольное причинение страданий другому человеку). Именно в отношении двойственного героя категория страдания дает представление об этическом идеале Лермонтова и нравственно-философской позиции его героя. Страдание содержит возможность оправдания героя перед людьми: *“Я люблю и боюсь быть взаимно любим”*. Это желание героя быть несчастливым (терпеть страдание) в одиночестве – “Стансы”, 1830–1831 г. (1, 271) и перед богом: *“Пороки юности преступной / Я мнил страданьем искупить”* («Когда надежде недоступный...»), 1835 (1, 501). В этом стихотворении двойственен и совет, который дает герою создатель: с одной стороны, он призывает *«смирить страстей своих порыв»*, стать хладнокровным, равнодушным. С другой – говорит: *«...пускайся в даль»*, *«Не обожай ничью святыню, / Нигде приют себе не строй»*. Эта идея пути очень важна в дальнейшей эволюции героя. Она прямо связана с поисками истины и невозможностью ее достичь.

## Литература

<sup>1</sup> См.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 291, 633.

<sup>2</sup> Там же. С. 637–639.

<sup>3</sup> Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. Л., 1979. Т. 1. С. 124. В дальнейшем все ссылки на текст, кроме оговоренных особо, приводятся по этому изданию. В круглых скобках указываются том и страница.

<sup>4</sup> Асмус В. Круг идей Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43–44. М., 1941. С. 116..

## ЖАНРОВЫЙ СУБСТРАТ АНТИЧНОГО ЭПОСА И ЕГО ФУНКЦИИ В РОМАНЕ А.С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

М.А. Янушкевич  
Томск

Первым и главным основанием для постановки проблемы принципиального значения античной традиции для понимания своеобразия романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» является наличие огромного количества античных реминисценций в тексте романа. Вполне логичным представляется предположение, что подобная вполне эксплицированная насыщенность текста «Евгения Онегина» привязками к античной парадигме есть указание на определенную рецептивную установку автора, уже имплицитного характера, могущую прояснить особенности жанровой и сюжетной природы пушкинского романа в стихах. Однако, насколько нам известно, проблема функционирования античного субстрата в романе «Евгений Онегин» не становилась специальным и отдельным предметом рассмотрения в трудах исследователей творчества А.С. Пушкина.

Роман «Евгений Онегин» дает основания для постановки этой проблемы на всех уровнях своей поэтики: жанровое своеобразие, система образов, стилистика, формы выражения авторской позиции могут быть интерпретированы в свете ориентации Пушкина на соответствующие реалии античной словесной культуры. Но в связи с ограниченным объемом статьи мы рассмотрим подробнее только вергилиевский субстрат «Евгения Онегина»: детали сюжетной структуры, отдельные мотивы, образы как ассоциативные «Энеиде» Вергилия.

Напомним о том, что в окончательном тексте романа Пушкина осталось лишь два упоминания о Вергилии, которые входят в характеристику главных героев: так, Онегин «*помнил, хоть не без греха // Из “Энеиды” два стиха*» (I; VI), а Татьяну занимал «*ни Вергилий, ни Расин, // Ни Скотт, ни Байрон, ни Сенека*», а снотолкователь Мартын Задека (V; XXII). При обращении к черновым редакциям оказывается, что одним из первоначальных вариантов стиха «*Бранил Гомера, Феокрита*» (I; II) было «*Бранил Вергилия, Феокрита*»; в описании лицейского чтения автора (VIII; I) в стихе «*Читал охотно Апулея, // А Цицерона не читал*» вместо «*А Цицерона не читал*» стояло «*А над Вергилием зевал*», вместо же имени автора «*Золотого осла*» значилось

«Елисея» – то есть название пародии В.И. Майкова на перевод «Энеиды» В.В. Петрова. То, что большинство упоминаний Вергилия отсутствует в окончательном тексте, наводит на мысль о желании Пушкина скрыть указание на источник рецепции, не выводить на поверхность механизм текстопорождения, важный для понимания «Евгения Онегина». Причем совершенно не случайным представляется то, какие именно упоминания Вергилия Пушкин исключил из текста романа, а какие оставил. Во-первых, имя Вергилия исчезло из круга чтения самого автора романа, и это подтверждает версию о запутывании читателя, необходимости скрыть авторскую установку; этот прием вуалирует, кроме самого факта возможной ориентации на Вергилия, еще и характер рецепции: соединив варианты стихов, получаем: «*Читал охотно "Елисея", // А над Вергилием зевал*» – то есть пародийная транскрипция оказывается предпочтительнее прямого восприятия (эту же мысль высказывает М.И. Шапир в статье «Вступленье» в «Онегинской энциклопедии» [1. С. 218], что мы склонны воспринимать как подтверждение нашей исследовательской гипотезы).

Сам сюжет романа «Евгений Онегин» оказывается структурной и смысловой инверсией по отношению к сюжету «Энеиды» Вергилия. Основной пафос поэмы римского автора – жиздительный, это успешное градо- и жизнестроительство Энея, к которому он приходит посредством путешествия, причем путешествие это становится векторным, телеологически заостренным после эпизода спуска Энея в Аид, где он получает пророчество о своей судьбе, жизненном предназначении, и узнает свое будущее и будущее Рима вплоть до эпохи Августа – времени жизни Вергилия. Эволюция героя Пушкина обратна: это неудачное жизнестроительство, выгалкивающее героя в путешествие, не открывающееся, а увенчивающееся метафорическим спуском в Аид, который не дает Онегину обретения знания своей судьбы и правильного способа ее выстраивания а, наоборот, наносит ему окончательный удар (о том, какой эпизод пушкинского романа мы трактуем как спуск в Аид, речь пойдет чуть ниже). Даже зачин, пародийный по отношению к эпическому стилю, помещен почти в конце романа, в последней строфе главы VII, что, впрочем, симптоматично, так как «Путешествие Онегина» по первоначальному замыслу занимало место главы VIII и, следовательно, открывалось этим зачином:

*Пою приятеля молодого  
И множество его причуд.  
Благослови мой скорбный труд  
О ты, эпическая муза!  
И, верный посох мне вручив,  
Не дай блуждать мне вкось и вкряк.*

Ю.М. Лотман в комментарии к «Евгению Онегину» расценивает это вступление как «выдержанное в условных формулах классицизма» [2. С. 334]. Однако формулы эти вовсе не условны: вся структура пародийного «вступленья» четко повторяет структуру зачина «Энеиды», которая абсолютно своеобразна по сравнению с эпической традицией античности. У Вергилия единственного из античных эпиков поэма начинается не с призывания богини, Музы (Гомер) или обращения к собственному духу как инспирированному на творчество богами (Овидий), а с констатации субъективного начала как агентивного: «Я пою мужа и его военные подвиги»; Муза, как и у Пушкина, упоминается через несколько стихов и призывается только в помощники: «Муза, напомни мне о причинах гнева божества», далее же актуализируется мотив скитаний-блужданий Энея (глагол его, употребленный у Вергилия, имеет значение нецеленаправленного, зигзагообразного движения или заблуждения), корреспондирующий с пушкинским «блуждать вкось и вкрив».

Ограничимся только обрисовкой общей схемы сюжета «Евгения Онегина» как пародийно ориентированного на структуру «Энеиды». Необходимо также отметить, что, возможно, знаменитая «онегинская строфа» генетически восходит к устойчивой строфической форме пародий на «Энеиду». «Энеида, вывороченная наизнанку» Н.П. Осипова и «Перелицованная Энеида» И.П. Котляревского в качестве повторяющейся единицы используют «безголовый сонет» итальянского образца, то есть катрен с перекрестной рифмовкой и два терцета, где первые две строки рифмуются попарно, а третья первого с третьей второго; размером пародий был «бурлескный стих» – четырехстопный ямб. Пушкин использует сонетную структуру английского образца, но последний катрен с опоясывающей рифмовкой и две попарно рифмующиеся заключительные строки можно расценить как два терцета, зеркальных по отношению к терцетам Осипова и Котляревского (двойная инверсия, дающая возвращение к исходным высоким смыслам), что и делает, например, В.В. Набоков в комментарии к роману Пушкина [3. С. 40].

Вернемся к проблеме исключения/оставления в тексте «Евгения Онегина» упоминаний имени Вергилия как ключу к пониманию рецептивной установки Пушкина. Второй момент, характеризующий смысл авторской правки, думается, заключается в том, что оба оставленных упоминания Вергилия относятся к обрисовке фигур главных героев, причем по отношению к Вергилию их позиция определяется как знание без увлечения, но и без отталкивания. Так, Пушкин убирает однозначное «Бранил Вергиля» об Онегине и оставляет амбивалентное «*помнил хоть не без греха // Из "Энеиды" два стиха*». Следующим из этого выводом представляется соотносительность любовной линии романа и эпизода Энея и Дидоны в поэме Вергилия с той же точки

зрения общей структуры и смысла: герой вынужден покинуть единственную женщину, которую он любит; последняя кончает жизнь самоубийством. Думается, что Евгений, как и Эней, по определению В.Н. Топорова, «человек судьбой», именно вынужден на подобное решение своим мировоззрением, судьбой; для Татьяны же смена статуса «провинция – столица», вписывание в светское общество, которое в романе устойчиво ассоциируется с царством мертвых (одно из авторских определений – *«мертвящее упоенье света»* VI; XLVI), и брак с нелюбимым человеком являются метафорой смерти (эту же ассоциативную связку подтверждает сон Татьяны, где вся метафорика изображает переход Татьяны в иной мир, совершить который ей помогает медведь, чей образ можно интерпретировать как фигуру ее будущего мужа). Дидона в поэме Вергилия, встреченная Энеем в Аиде, отвергает его и удаляется к своему супругу Сихею; эта же коллизия структурно оформляет вторую встречу Евгения и Татьяны, и, соответственно, именно этот эпизод мы интерпретируем как метафорический спуск героя в Аид, приносящий ему не конструктивное, а деструктивное знание своего будущего; кстати, на решающее свидание к Татьяне Онсгин *«идет, на мертвеца похожий»* (VIII; XL).

Позволим себе такое парадоксального свойства предположение: сами имена героев романа Пушкина тоже выбраны абсолютно не случайно в свете подобной важности вергилиевского субстрата текста: имя «Евгений», в котором Набоков выделяет ударную часть «ений», удобную для рифмовки [2. С. 108], явно созвучно имени героя Вергилия, которое к тому же в XVIII в. транслитерировалось как «Еней» (кроме того, вспомним в «Отцах и детях» Тургенева уменьшительное имя Базарова – «Еня»). Имя же «Татьяна» Пушкин, как известно, впервые вводит в литературный оборот (и через это – в общее, а не только простонародное употребление) и вынужден это специально оговорить: *«Ее сестра звалась Татьяна... // Впервые именован таким // Страницы нежные романа // Мы своевольно освятим. // И что ж? Оно приятно, звучно; // Но с ним, я знаю, неразлучно // Воспоминанье старины // Иль девичьей!»* (II; XXV), сделав к этой строфе следующее примечание: «Сладкозвучнейшие греческие имена, каковы, например: Агафон, Филат, Федора, Фекла и проч., употребляются у нас только между простоллодинами». Зачем Пушкину понадобился подобный литературный ход? В русле нашей логики оказывается, что ни одно русское имя не представляет собой более адекватной аналогии имени «Дидона»: в имени «Татьяна» наличествуют глухие варианты тех же повторяющихся согласных, та же финаль, то же количество слогов, то же место ударения, что и в имени царицы Карфагена, возлюбленной Энея. Соответственно, и имена главных героев могут быть расценены как тщательно замаскированное, но поддающееся экспликации указание на рецептивную установку Пушкина.



Итак, исследование античного эпического субстрата в романе в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» затрагивает такие принципиальные уровни поэтики, как жанровое своеобразие, специфика авторской позиции, сюжетосложение, типология героев, мотивная структура, и, возможно, способно пролить на их особенности новый свет.

### Литература

- <sup>1</sup> Шапир М.И. Вступленье // Онегинская энциклопедия: В 2 т. М.: Русский путь, 1999. Т. 1 (А–К). С. 216–219.
- <sup>2</sup> Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983.
- <sup>3</sup> Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998.

## ДИАЛОГ В СТРУКТУРЕ ПОВЕСТЕЙ А.А. БЕСТУЖЕВА

И.С. Юхнова  
*Нижний Новгород*

А.С. Пушкин, внимательно следивший за творчеством А.А. Бестужева, называл его ранние повести «быстрыми повестями с романтическими переходами» и связывал их с традицией байронической поэмы. Действительно, Бестужев переносит в повесть все структурные особенности этой жанровой разновидности: фрагментарность, прерывистость, кульминационность в изображении событий и т.д.<sup>1</sup> Писатель отбрасывает все промежуточные этапы в развитии действия; процесс вынашивания, созревания решения если и изображает, то очень сжато, чаще же он оказывается за пределами произведения. Вследствие такой сюжетной организации возникает ощущение стремительности свершающихся событий, которые, внезапно ворвавшись в жизнь человека, кардинально меняют его внешние жизненные обстоятельства, почти не изменяя при этом внутренней сути личности. Глава повести у Бестужева – это, как правило, одно звено сюжетно-событийной цепи. Композиционным центром главы становится диалог, к нему и подводит авторское повествование. Именно из диалогов (а потом уже из авторских комментариев) мы узнаем о событиях, об отношениях героев между собой. В них заключено зерно будущих поступков.

Этот композиционный принцип последовательно выдерживается, например, в «Ревельском турнире». О всех самых важных, узловых событиях (тяжбе, ожидаемом турнире, избрании Минны царицей турнира и т.д.) читатель узнает из диалогов. Даже сам турнир и последовавшая за ним драка изображаются таким образом, что повествование постоянно перебивается диалогом: то Эдвин с доктором рассматривают публику, то зрители комментируют рыцарское ристалище и т.д.

Аналогичный принцип композиционной организации использован и в первой «дербентской» повести Бестужева «Испытание», но, как отмечает Ф.З. Канунова, в этом произведении писатель озабочен поисками новой повествовательной манеры<sup>2</sup>, поэтому и структура повествования, и его содержательное наполнение здесь существенно изменяются. Писателю удается сместить акценты с диалога на повествование, которое перестает играть подчиненную, вспомогательную роль. Но диалог в «Испытании» все так же стя-

гивает к себе все событийные нити. Правда, меняется его структура, так как диалог здесь уже не только способ рассказать о событиях, обстоятельствах жизни героев; в разговорах, спорах, столкновениях различных точек зрения раскрывается внутренний мир человека. Можно сказать, что писателю удастся преодолеть иллюстративность диалога и психологизировать его.

В «Испытании» значительную часть разговора героев Бестужев очень часто передает речью повествователя, а озвучивает лишь кульминационный момент диалога – развернутое монологическое высказывание героя, раскрывающее тайну его души, содержащее самооценку. Как правило, исповедь героя не привносит ничего нового в читательские представления о нем, а лишь подтверждает то, что о герое уже было известно со слов других персонажей. Такова, например, исповедь Алины в 6 главе – в ней по сути дублируется рассказ Гремина о героине (1-я глава). Но исповедью подготавливается перемена в сюжетном развитии, она как бы помогает оформиться решению, которое и превратит событие (в данном случае – свадьбу героев) из предполагаемого, возможного в реальное. Кроме того, как замечает Ю.В. Манн, «на исповедь падает главная роль в раскрытии духовного мира героя, в который не в состоянии проникнуть стороннее слово повествователя»<sup>3</sup>. Множественность точек зрения (взгляд извне и самооценка) позволяет Бестужеву создать психологически сложный характер.

Примечательно, что во «Фрегате «Надежда»» даже письма героев насыщены диалогами, а некоторые из эпистолярных в плане композиции ничем не отличаются от тех глав, где использован другой (авторский) тип повествования. Так, и княгиня Вера, и Правин в своих посланиях воспроизводят образчики светского общения, от которого оба испытывают крайнее неудовлетворение. Герои ощущают себя и духовно выше, и интеллектуально шире среды, в которой принуждены вращаться. Воспроизводимые ими фрагменты светских разговоров и должны продемонстрировать пустоту, ложное остроумие светских завсегдатаев. Но в письмах Правина диалоги – не только иллюстрация. Они, кроме того что подтверждают оценки героя, как правило, сопровождаются самоанализом. Восстанавливая разговор, капитан как бы пытается взглянуть на себя со стороны, идентифицировать себя в чуждой среде, там, где доминирует другой стиль общения, да и другой (французский) язык. Диалоги с Верой, воспроизводимые Правинным в переписке с другом, всегда обозначают вехи в его взаимоотношениях с княгиней, так как автор письма пересказывает только те разговоры, в процессе которых ему приоткрываются новые, неожиданные качества героини: и то, что она свободно владеет русским языком (таким образом обнаруживается, что они в буквальном смысле говорят на одном наречии), и то, что его любовь взаимна.

Герои Бестужева всегда честно и открыто ведут свою партию в диалоге. Слова не становятся для них ширмой, скрывающей истинные чувства и мысли, слово они не используют как маску, поэтому в диалоге нет второго плана, подтекста. Это всегда открытое, прямое столкновение взглядов, идей.

Диалог у Бестужева предельно экспрессивен. Герои, достигнув пика чувств, пика эмоций, поражаются речами, в которых апеллируют не к разуму, а к чувствам партнера. Но апелляции эти монологичны по своей сути. Герой изливает свои чувства и почти не видит собеседника, поэтому не корректирует свои реплики в соответствии с реакцией на них партнера. Эмоции ослепляют героя, поэтому упреки часто оказываются несправедливыми, а домыслы оскорбительными. Но существующее родство душ, единомыслие предопределяют примирительную завершающую коду, согласие, к которому герои приходят через своеобразный катарсис.

Особую напряженность диалогу придает и то, что в нем всегда возникает тупиковое отвлечение: герои все больше увязают в заблуждении – и обязательно наступает пиковый момент, когда происходит обрыв прежней эмоции, вследствие чего мгновенно меняется и общее настроение, и расстановка сил – тот из собеседников, кто был хозяином положения, кто лидировал в диалоге и, казалось, управлял чувствами и мыслями партнера, оказывается низвергнутым, и наоборот.

Такова, например, динамика диалога Минны и Эдвина во 2-й главе «Ревельского турнира». Герои, испытывающие сильное взаимное чувство, говорящие на «одном языке», находятся на разных ступенях социальной лестницы. Именно это обстоятельство и разрушит «единочувствие», охладит порыв, прервет страстное объяснение: «Рука Минны трепетала; голова ее невольно склонялась на плечо Эдвиново...

- Ах, зачем вы не рыцарь! – прошептала она.
- Воздушный замок Эдвина разлетелся.
- Ах, зачем я не рыцарь! – вскричал он вне себя.
- Зачем я злосчастен своим благополучием!».

Бестужев-Марлинский воспроизводит разнообразные ситуации общения: это и дружеский диалог, и «улитка светского разговора», и танцевальная «болтовня», и преддзельная «словесная война» соперников, и страстные любовные объяснения, и интеллектуальные споры и т.д.

Особый пласт в его повестях составляют диалоги, воспроизводящие обрывки разговоров, которые прорываются в ткань повествования из «хаоса внешней действительности», рождены ею, подслушаны на городских улицах, площадях, дорогах и т.д.<sup>4</sup>

В подобных эпизодах действуют персонажи не персонифицированные, зачастую не имеющие даже имени. Они появляются в повести лишь на мгновение с одной или несколькими репликами – и это миг, когда повседневная жизнь (общественное бытие) врывается в частную жизнь главных героев. Такие эпизодические персонажи – носители «хорового» сознания, их голоса – это голоса из слитного хора общественного мнения. Так в повести обозначается точка зрения народа, общества в целом или его отдельного круга, слоя.

Такие диалогические вкрапления помогают представить быт, нравы, верования того мира, в котором живет главный герой произведения.

Очень ярко мастерство Бестужева в создании таких эпизодов проявилось в «Мулле-Нуре». Повесть открывается диалогом подобного рода, что позволяет писателю воссоздать жизненный контекст, вычленив важнейшее событие в жизни города, обозначить ритм дербентского бытия. Эта сцена как бы мгновенный снимок с дербентской действительности.

Толпа в «Мулле-Нуре» становится действующим лицом. Но это не неорганизованная, аморфная, хаотично проявляющая себя масса. Это единый живой организм, подвижный, внутренне динамичный. Бестужеву удалось очень точно передать психологию толпы, способы манипуляции общественным сознанием (вспомним, как управляет ходом дербентского «вече» Мир-Гаджи-Фетхали-Исмаил-оглы).

В подобных сценах в «Мулле-Нуре» диалог используется только в момент кульминации и его включение всегда тщательно подготовлено. Бестужев воссоздает атмосферу собрания и поначалу в повествование вводит лишь отдельные реплики из толпы, которыми завершается один и начинается новый этап обсуждения животрепещущей общественной проблемы. Но это обсуждение – безрезультатное движение по кругу до тех пор, пока из толпы не выделится лидер, пока внимание всех не сфокусируется на выступлении Мир-Гаджи-Фетхали. Его речь притягивает внимание толпы не только потому, что оратор воздействует на эмоции, сама логика его рассуждений завораживает слушателей. Повествователь фиксирует это взаимодействие оратора и толпы (толпа «загремела тысячей голосов», «вся дребедень невнятных восклицаний слилась в явственный крик», «заревел весь Дербент», «повторило эхо мечети»). И когда создается впечатление, что оратор всесилен, что он может повелевать толпой, вдруг оказывается, что «обхитрить» её невозможно, что именно толпа (на то она и «вече») принимает окончательное решение, ставит точку в споре. И уже сам Мир-Гаджи-Фетхали должен подчиниться мнению общества, действовать в его интересах. Толпа не слепа и бездумна. Толпа говорит не с чужого голоса, а своим языком, и это голос народа, голос общества. Именно в такой момент Бестужев и включает диалог, чтобы воссоздать эти живые голоса и показать, что толпа не пассивна, а самостоятельна и умна.

## Литература и примечания

- <sup>1</sup> Подробнее об этом см. в кн. В.М. Жирмунского «Избранные труды. Байрон и Пушкин». Л., 1978.
- <sup>2</sup> Каунова Ф.З. А.А. Бестужев-Марлинский и его «Кавказские повести» // А.А. Бестужев-Марлинский. Кавказские повести. СПб.: Наука, 1995. С. 579.
- <sup>3</sup> Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. М., 1995. С. 232.
- <sup>4</sup> На сосуществование двух речевых пластов в произведениях Бестужева обратил внимание еще А.С. Пушкин: «Твой Владимир говорит языком немецкой драмы, смотрит на солнце в полночь, etc. Но описание стана Литовского, разговор плотника с часовым прелесть...» (Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 13. М., 1995. С. 180).

## ЖАНРОВО-РОДОВЫЕ ФУНКЦИИ ФАУСТИАНСКИХ РЕМИНИСЦЕНЦИЙ В РОМАНЕ А.С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

О.Б. Лебедева  
Томск

Гетеанский субстрат поэтической мысли Пушкина, воплотившийся в «онегинском круге» произведений 1821–1825 гг. и в тексте первых двух глав романа, достаточно подробно описан, но недостаточно осмыслен современным литературоведением. Предлагаемая статья посвящена именно этой проблеме – проблеме родовой специфики субстрата, явленного в реминисценциях, имеющих прежде всего жанрообразующую функцию.

Хронологический период наибольшей интенсивности пушкинского интереса к трагедии Гете можно обозначить совершенно точно: 1821–1830 гг. [1. С. 105–112]. Впервые он дает о себе знать в предполагаемом эпиграфе к поэме «Кавказский пленник» «Gib meine Jugend mir zurück», представляющем собою стих из «Пролога в театре» («Дни юности моей верни»). Если учесть два обстоятельства – то, что гетевский пролог предпослан драме, и то, что в поэме «Кавказский пленник» дан первый эскизный очерк того эпохального национального характера, который полностью будет развернут в «Евгении Онегине», становится очевидно: у самых истоков пушкинского лироэпического замысла обнаруживается его глубокий драматургический потенциал.

В неопубликованном автокомментарии к стихотворению «Демон» (1827), которое начало писаться внутри первой-второй глав романа и первоначально мыслилось одним из его лирических отступлений авторского плана повествования, Пушкин возвел его генезис к образной системе трагедии Гете: «Недаром великий Гете называет вечного врага человечества духом *отрицающим*. И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей дух – *отрицания или сомнения?*» [2] – Ср.: «Ich bin der Geist, der stets verneint» [3. С. 89]. Болдинской осенью 1830 г., заканчивая работу над романом, Пушкин мысленно возвращается ко времени начала этой работы, и этот ассоциативный ход мысли отражается в гетевской реминисценции в заключительных строфах.

Между этими вехами – туго сплетенный клубок прямых и косвенных ассоциаций и реминисценций из трагедии Гете в большом «онегинском круге» пушкинских текстов. В него входят два черновых наброска рубежа 1822–1823 гг.,

послание <В.Ф. Раевскому> и «Бывало, в сладком ослепленьи...», где впервые намечена тема демонического искушения сомнением, отрицанием и скепсисом, реминисцентная функция Мефистофеля в отношении к Фаусту. Автореминисцентные фрагменты этих текстов, восходящие к названным отрывкам и вошедшие впоследствии в стихотворение «Демон», проходят через черновые рукописи первых 17 строф 2-й главы «Евгения Онегина» [4. С. 60–66]. Симптоматично, что возникают они в черновиках романа в момент сравнительной характеристики Онегина и Ленского, к которой каким-то образом примыкает и автохарактеристика Пушкина. Однако, мелодии будущего «Демона» зазвучали в тексте романа еще раньше этого отмеченного пушкинистами момента, в заключительных строфах 1-й главы и начальных 2-й.

Известное письмо к П.А. Вяземскому из Одессы (март 1824 г.), распечатанное цензурой и послужившее причиной михайловской ссылки Пушкина, описывает выразительный контекст, обличающий направление эстетической и идеологической мысли поэта: «<...> читая Шекспира и Библию, Святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира. Ты хочешь знать, что я делаю – пишу пестрые строфы романтической поэмы – и беру уроки чистого афеизма» (13, 92). Библия (с ее архетипической ситуацией дьявольского искушения), Шекспир («вольное и широкое развитие характеров»), Гете (Мефистофель и Фауст), романтизм («парнасский афеизм», по выражению самого Пушкина) и «афеизм» как мировоззренческая позиция, зиждущийся на сомнении и отрицании, – эти интеллектуальные занятия в связи с работой над романом «Евгений Онегин» дают скупой, но четкий пунктирный рисунок умонастроения Пушкина и в связи с образом «героя нашего времени», и в плане развития эстетической мысли поэта в том, что касается структурно-формальных проблем новаторской жанрово-родовой формы, в которую он облекает свой замысел. В последнем отношении особого акцента заслуживает наличие имен двух драматургов – Шекспира и Гете – в связи с сообщением о романном замысле.

1824–1825 гг. ознаменованы очевидной экспансией драматизированных форм в лироэпос («Цыганы», 1824) и лирику Пушкина, причем оба диалогических стихотворения этих лет, «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824) и «Сцена из Фауста» (1825), концептуально и эстетически тесно связаны с замыслом романа в стихах как столь же экспериментальные жанровые образования: если роман в стихах – это «соединение целого прозаического рода со стихом» (Ю.Н. Тынянов), то названные диалоги – это синтез лирики и драмы. Кроме того, оба текста имеют явный гетеанский субстрат, почувствованный и вербально обозначенный уже современниками поэта. А.А. Бестужев назвал «Разговор...» «счастливым подражанием Гете» [5. С. 494], имея в виду «Пролог в театре», а В.Г. Белинский усмотрел в «Сцене из Фауста» «раз-



витие и распространение мысли, выраженной Пушкиным в маленьком стихотворении «Демон»» [6. С. 554], отметив, таким образом, двойную связь пушкинского текста с трагедией Гете.

Но если «Сцене из «Фауста» суждено было остаться на позиции относительно отдаленной ассоциации роману в стихах, то о неразрывной связи «Разговора...» с последним позаботился сам Пушкин, предназначив «счастливому подражанию Гете» роль пролога при первой публикации первой главы «Евгения Онегина». Чисто композиционно эта первая публикация, включающая наряду с основным (первая глава) два вспомогательных текста (прозаическое предисловие и поэтический пролог в драматизированной форме) поразительно напоминает первую публикацию первой части трагедии Гете (1808), осуществленную в столь же сложном текстовом составе: лирическое посвящение, два драматизированных пролога, первая часть трагедии; обе эдиционные структуры декларируют одинаковую фрагментарность в смысле отсутствия ясных перспектив как продолжения, так и завершения первых частей больших замыслов.

При том, что почти все вышеизложенные факты, за некоторыми исключениями, уже неоднократно привлекали внимание пушкинистов [7. С. 492–498; 548–554; 600–605; 8. С. 22–28], уровень их осмысления в совокупности представляется недостаточным. Во-первых, систематизация этих свидетельств долголетнего и неослабного интереса Пушкина к трагедии Гете является убедительным доказательством того, что Пушкин, хотя бы в чисто визуальном плане, был знаком с немецким подлинником трагедии Гете лучше, чем это принято считать. Во-вторых, сам эстетический смысл связанной с увлечением Гете экспансии драматургических форм в творчество Пушкина, сконцентрированной во временном промежутке всего в два года (1824–1825), совпадающем с начальными стадиями работы над романом, равно как и повтор этой же эстетической ситуации в момент завершения этой работы, заставляет иначе оценить драматургический потенциал эталонной модели русского романа.

Что касается эстетического смысла экспансии драматизированных диалогических форм в лирику Пушкина 1824–1825 гг., которая нашла себе воплощение в гетеевских мотивах и реминисценциях, то в ней трудно не увидеть того пути драматургического отчуждения персонажа от автора, которым Пушкин пришел к своей знаменитой декларации независимости: «Всегда я рад заметить разность // Между Онегиным и мной» [9. С. 28]. Если поэт и его «злбный гений» в стихотворении «Демон» – это некое автопсихологическое единство лирического субъекта с его собственным отчужденным и персонифицированным свойством, то персонажи «Разговора...», в котором позиция Пушкина равна диалогу в целом, представляют собой две объективированные ипостаси единого авторского сознания, а Фауст и Мефистофель –

образы двух типов чужого сознания, совершенно независимых от авторского в размерах больших, чем зависимость создания от создателя. Именно этот последний вариант соотношения образов автора и героя обретает свое окончательное воплощение в романе «Евгений Онегин», а сама жанровая природа последнего принимает на себя очевидный отблеск драматической структуры хотя бы в том, что по отношению к сюжетному плану повествования автор предпочитает держаться на позиции наблюдателя и сочувственника, периодически отождествляя ее с читательским взглядом.

Учитывая такую хорошо известную особенность пушкинского творческого мышления, как ассоциативность и тяготение к циклическим и замкнутым кольцевым композиционным структурам, есть все основания предположить, что реминисценции, так или иначе актуализирующие фаустианские мотивы начальных глав, должны непременно присутствовать в финальных строфах романа. Тем более что в жанрово-родовом отношении контекст пушкинских замыслов и текстов болдинской осени обнаруживает явную ассоциативность хода пушкинской творческой мысли по отношению к жанрово-родовой динамике начала 1820-х гг. Если ограничиться чисто номинативным перечислением этих ассоциативных ходов, то таковыми могут быть сочтены актуальность драматизированных форм лирики (стихотворение «Герой», представляющее собой диалогическое образование, во всем подобное «Разговору книгопродавца с поэтом» и реализующее незавершенный замысел 1824 г. «Недвижный страж дремал на царственном пороге...») и очередное обращение к драматическому роду («Маленькие трагедии», сопровождающие завершение работы над «Евгением Онегиным» так же, как «Борис Годунов» сопровождал ее начало).

Если просмотреть финальные строфы романа, руководствуясь этой логикой, в них немедленно обнаруживается зеркальное соответствие начальным главам – эта функция 8-й главы относительно всего текста романа поддержана и по линии реминисценций из трагедии Гете. Но эти реминисценции, во-первых, хорошо замаскированы провоцирующим контекстом, а во-вторых, поскольку заключительные строфы романа относятся к авторскому плану повествования, их источником является не действенная, а лирическая составляющая трагедии, не основной текст, а посвящение: «А те, которым в дружной встрече // Я строфы первые читал... // Иных уж нет, а те далече, // Как Сади некогда сказал <...>» [9. С. 190].

Безусловно, Саади некогда сказал нечто подобное, и эта отсылка к очевидному как раз и представляет собой то, что я называю провоцирующим контекстом, который своим очевидным комментаторским сюжетом отводит взгляд от предыдущих стихов, воспринимаемых в едином смысловом блоке с теми, которые требуют комментария. Цитата из Саади прокомментирована

всеми неоднократно и основательно [9. С. 372–373; 10. С. 596–600]. Реминисценция из посвящения к трагедии «Фауст» до сих пор остается не осознанной как таковая, ср.: «К ним не дойдут последней песни звуки, // Рассеян круг, где первую я пел...» [11. С. 83]. Таким образом, в лаконичных ассоциативно-реминисцентных отсылках Пушкина к трагедии Гете находит свое отражение ее полная текстовая структура: вспомогательные тексты Гете, «Пролог в театре» и «Посвящение» охватывают кольцевой реминисценцией текст романа от первой главы до последней, а его образно-персонажная система отчетливо спроецирована на действенную часть пьесы.

И если теперь попытаться определить основную смысловую нагрузку этого реминисцентного лейтмотива и его эстетическую значимость в структуре пушкинского романа, то, вероятно, их следует видеть в актуализации драматургических ассоциаций и драматургического потенциала, привнесенного в текст-реципиент источником ассоциативного лейтмотива. Пушкин весьма выразительно определил значение трагедии Гете в истории европейской словесности, сочтя ее «величайшим созданием человеческого духа», репрезентативным фактом «новейшей поэзии». Тем самым он, в сущности, подтвердил основной тезис немецкой романтической эстетики, поставившей драму на высшую иерархическую позицию искусства как выражение его высшего синтеза. Благодаря гетеанскому субстрату романа «Евгений Онегин» эта эталонная модель русского романа оказывается сопоставленной драме как высшему синтезу, вбирает в себя креативный потенциал драматического рода и обретает статус репрезентативного рода русской литературы в своем историческом развитии.

## Литература

- <sup>1</sup> Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л., 1982.
- <sup>2</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. АН СССР, 1937–1949. Т. 11. С. 554. В дальнейшем тексты А.С. Пушкина цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы.
- <sup>3</sup> Goethe J.W. Faust. Der Tragoedie erster Teil. Berlin: Rutten & Loening, 1969.
- <sup>4</sup> Медведова И.Н. Пушкинская элегия 1820-х гг. и «Демон» // Временник Пушкинской комиссии. Т. 6. М.; Л., 1941. С. 51–71.
- <sup>5</sup> Полярная звезда на 1825 год // Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылевым. Серия «Литературные памятники». М.; Л., 1960.
- <sup>6</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1955. Т. 7.
- <sup>7</sup> Вацуро В.Э. К генезису пушкинского «Демона» // Сравнительное изучение литератур. Л., 1978. С. 523–529.
- <sup>8</sup> Фомичев С.А. «Сцена из Фауста»: (История создания, проблематика, жанр) // Временник Пушкинской комиссии. 1980. Л., 1983. С. 21–36.
- <sup>9</sup> Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983.
- <sup>10</sup> Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998.
- <sup>11</sup> Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. М., 1959. Т. 2.

## «МОЦАРТ И САЛЬЕРИ» В КОНТЕКСТЕ ПОНИМАНИЯ ДУХОВНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ А.С. ПУШКИНА

Е.Г. Александрова  
Омск

Важным аспектом понимания «Маленьких трагедий» является осмысление их духовной связи с библейскими текстами. Многие исследователи творчества Пушкина обращали внимание на имманентную предобусловленность произведений художника мотивами Священного Писания. С. Булгаков, определяя истоки творческого мироощущения и мирописания Пушкина, его гениальной поэтической «самости», писал: «Ему был свойствен свой личный путь и особый удел, – предстояние перед Богом в служении поэта»<sup>1</sup>. И.Ю. Юрьева, отмечала: «<...> Библия не только является непосредственным источником отдельных произведений Пушкина, но становится ключом к мировосприятию поэта, накладывая отпечаток на философские и лирические его размышления»<sup>2</sup>.

Сальери безропотно пошел за великим Глюком, бросил все, «*что прежде знал // Что так любил, чему так жарко верил... // как тот, что заблуждался // и встречным послан в сторону иную*». Сальери, так же как и лирический герой стихотворения Пушкина «Странник», увидел «некий свет», пошел к нему навстречу, достиг его, пусть даже путем многих жертв. Данная ситуация имеет смысловую связь и с библейским сюжетом о том, как двенадцать апостолов, оставив свои прежние убеждения, свое прошлое, пошли вслед за Христом. Сальери был одним из тех, кого Глюк мог посвятить в тайные глубины Искусства и кто мог впоследствии проповедовать нравственные идеалы. Однако он решил познать Искусство лишь ради самого себя, не для других он стремился создавать, творить. Его цель – искусство ради Искусства. Сальери удалось обрести власть над звуками и стать известным. Из апостола Сальери перерождается в Пилата, который, повинувшись желанию народа, приказывает казнить Христа. Но перед этим он умывает руки и произносит: «Не виновен я в крови Праведника Сего» (Матф. 27: 24). Пилат не находил причин убить Христа, но казнил потому, что этого желал народ. Сальери же знает эти причины, знает, за что должен быть наказан Моцарт. Он сам определяет степень виновности Моцарта и единственно верный способ казни.

Все было спокойно до тех пор, пока Моцарт не всколыхнул своей вдохновенной лирой умиротворенность созданного Сальери Эдема. Сальери из творца превратился в презренного завистника, *«Змею, людьми растоптанную, вживе // Песок и пыль грызущую бессильно»*. Так, библейский змей из прекрасного создания Бога превращается в отвратительную рептилию. Но если человек «Книги Бытия» совершает грех, обольщая запретным плодом других, то Сальери сам стремится вкусить этот сладкий плод, тем самым, нарушая завет Господа. Змей, искушая Еву, говорил: «Но знает Бог, что в день, в который вы вкусите их [плоды. – Е.А.], откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло» (Быт. 3: 5). Это история грехопадения и зарождения гордости. Тем же путем шел и Сальери. Получив Знание, он восстал против Бога и провозгласил свой приговор его творению: правды нет нигде – ни на земле, ни на небе. Плоды, дарующие знание, открывают глаза Еве и Адаму, и они понимают, что «наги». Сальери же открывает глаза и ясно понимает «несправедливость» (по отношению к нему) мира. Бог посылает Моцарта спасти Сальери. Но Сальери иначе расценивает появление в его жизни Моцарта. Теперь уже искусителем становится посланник Бога, музыка которого заставляет гордого Сальери чувствовать себя ничтожным. Моцарт не просто пришел, он своей гениальностью всю жизнь и творчество Сальери превратил в ничто. Единственный выход – уничтожить соперника. Сальери не заслуживает быть завистником, не для этого он был рожден. Размышляя о своей жизни, Сальери оперирует антитезами. Внутренняя противоречивость находит свое выражение и в антиномировании действительности. Схематически вся логико-структурная организация монолога героя объясняется антитезой – Сальери-Моцарт. Причем в названии первым заявлен Моцарт. Он является тем светлым началом, через соотнесение с которым осмысливается бытие: Моцарт и Сальери, Солнце и Луна, Христос и Церковь. «В Священном Писании Церковь Божия на земле сравнивается с луною, так как она заимствует свой блеск и сияние от Солнца правды, Христа»<sup>4</sup>. Однако сам Сальери осмысливает жизнь через призму собственного «я». И Моцарта он осознает лишь как свое отражение, как своего антипода. В этой духовно-эстетической оппозиции первым Сальери, естественно, видит себя.

Необходимо обратить внимание и на тот факт, что по ходу действия именно Сальери определяет конфликт, указывает его сущность: гений – талант, жертвенный труд – праздность, Сальери – Моцарт. Автор же истоки конфликта видит в другом – в нравственной природе своих героев. И потому он скорее объединяет Моцарта и Сальери, чем категорически противопоставляет одного другому. Значение синкретической связи двух персонажей трагедии можно выразить формулой Человек – Человек. Потому произведение и

не названо «Сальери и Моцарт» или «Сальери» (как в одном из болдинских списков). Конфликт в душе Сальери был зарожден давно, еще тогда, когда он только начинал свой путь в искусстве, но появление Моцарта изменило качество этой внутренней конфронтации, обострило ее своей неразрешимостью и обнажило всю нравственную невысоту восставшего против Бога человека. Моцарт своим рождением предопределил участь Сальери – стать убийцей. Ведь только Моцарт, как это ни парадоксально, заставляет Сальери сказать: «... нет правды на земле. Но правды нет – и выше» [III, 361]. Сальери очень долго искал ответы, отдал многое, чтобы что-то понять в мире музыки. Но, как оказалось, его жизнь была лишь приутовлением смерти Моцарта.

Его миссия, назначение – спасение искусства, точнее, себя в искусстве. Он искал свою жертву, в надежде, что жизнь принесет ему *«незаконные дары; // Быть может посетит <...> восторг и творческая ночь и вдохновенье; // Быть может, новый Гайден сотворит // Великое – и наслажуся им ... // Быть может, мнил я, злейшего врага // Найду; быть может, злейшая обида // В меня с надменной грянет высота»* [III, 366]. Формально Сальери одну фразу от другой отделяет знаком «точка с запятой». Он перечисляет все то, что могла бы еще подарить ему жизнь. Но в этом ряду нет соединительного союза («и»). Каждая мысль заканчивается паузой, свидетельствующей о категорической смене семантических единиц. Однако между синонимической парой (синонимические качества она приобретает лишь в контексте данного произведения) *«новый Гайден сотворит»* – *«злейшего врага найду»* автор поставил запятую, которая уравнивает значения этих двух явлений, сводит их к практически единой семантике. Если в начале своей жизни он искал себя в Искусстве, то с тех пор, как получил в подарок яд, занимался поисками своего врага. Жизнь Сальери в эти годы становится совершенно иной, какую он вел в пору своего эстетического ученичества. Теперь он позволяет себе пировать; пусть с беспечным врагом, но все же делить одну трапезу. Складывается впечатление, что Сальери раз за разом проигрывал ситуацию преступления, которое совершит в отношении Моцарта. План убийства был разработан им задолго до появления Моцарта. Между началом и концом монолога Сальери автором отмечен небольшой смысловой отрезок, объясняющий природу избранничества Сальери и одновременно являющийся его нравственно-психологическим ответом на музыку Моцарта. Это была естественная реакция человека, озлобленного завистью и униженного ненавистью. Здесь же мы впервые слышим от Сальери и о полезности искусства, вернее о неполезности таких, как Моцарт. Они не нужны, так как их немного, а искусство должно двигать большинство равных друг другу по степени одаренности. Во второй сцене Моцарт оппонирует Сальери, говоря: *«Нас*

(творцов. – Е.А.) *мало избранных, счастливых праздных*» [III, 370]. Христос, рассказывая притчу о брачном пире и объясняя ее значение, произносит: «Ибо много званых, а мало избранных» (Матф. 22:14). В контексте данного библейского мотива необходимо осмыслить и значение слова «праздный», которое в устах Моцарта и Сальери звучит совершенно по-разному, так как каждый из них выделяет в нем противоположные семантические аспекты. Сальери называет Моцарта праздным, подчеркивая их несхожесть в отношении к творчеству: Моцарт не знает всей необходимой тяжести труда, ему все дается легко. Поэтому он и «празден». Однако Моцарт тоже объявляет себя праздным и на одну ступень с собою ставит и Сальери. Смысл, который Моцарт вкладывает в это слово, раскрывается при сопоставлении с ближайшим лексическим окружением.

Праздные, то есть не заботящиеся «о нуждах низкой жизни», счастливы, рожденные «для вдохновенья, для звуков сладких и молитв», избранные для творческого созидания жизни. Моцарт не противопоставляет себя Сальери, но объединяет его с собою. Моцарт и Сальери – единого прекрасного жрецы (по словам самого Моцарта). Сальери же, напротив, остро чувствует их разность. И одной из главных причин, отделяющих одного от другого, является антиномическое противопоставление – гений и талант, – постепенно переходящее в трагическую антитезу гений и злодейство. Именно таким Сальери видит основной категориальный аспект конфликта. Однако Моцарт, по нашему мнению, иначе понимает смысл слова «гений». Он делает его полисемичным, включает в семантику помимо прямого, исходного значения, еще и значение «творец». Такое видение смысловой нагрузки слова позволяет нам по-иному подойти и к пониманию идеи произведения в целом. Возможно, здесь конфликт не столько между гением и талантом, сколько между творческими людьми, конфликт мирозозерцаний.

Факт совершения преступления – логически оправданный итог жизненных изысканий Сальери. Он был рожден «с любовью к искусству» и прожил жизнь в поиске и утверждении его законов. Избрав путь ремесленника, Сальери решил найти ключи от тайных замков бытия и обрести бессмертие в своих творениях. Однако в его жизнь «врывается» Моцарт и нарушает прежний ход событий. Моцарт становится угрозой всему, что было найдено Сальери. Сальери в «безмолвной келье» обретает кажущееся величие, уничтожая при этом своей музыкой душу Искусства и растрачивая нравственно чистые духовные силы. Он начинает свой творческий путь в «безмолвной келье», но завершает в безмолвной тишине и нравственно мертвой тишине и пустоте. Последний его вопрос остается безответным, жестокая правда проникает в сознание и пугает своей безысходной обреченностью («Да, жалок

*тот, в ком совесть нечиста»* [III, 270]). Пушкин оставляет своего героя в состоянии совершенной духовной потерянности. Однако последний пунктуационный знак в трагедии «Моцарт и Сальери» – еще не завершающий знак в трагедии самого Сальери.

Пушкин понимал разность между Бароном и Сальери, чувствовал их духовные уровневые различия, но при этом чутко улавливал трагическую схожесть их судеб – судеб нравственно гибнущих людей. Несмотря на глубинные несоответствия героев, легко обнаруживается их жизненная связь, обусловленная фактической явленностью личной трагедии и идейной близостью финалов разрешения конфликтов.

### Литература

- <sup>1</sup> Булгаков С.Н. Жребий Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 279.
- <sup>2</sup> Московский Пушкинист: Ежегодный сборник. М., 1997. Т. IV. С. 134.
- <sup>3</sup> Пушкин А.С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1969. Т. 3. С. 361. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.
- <sup>4</sup> Библейская энциклопедия. М., 1996. С. 439.



## «СОВРЕМЕННОК» А.С. ПУШКИНА: ЗАГЛАВИЕ И ЖАНР

Т.А. Олейникова  
*Белово*

Стратегия Пушкина как создателя «Современника» проявилась, в частности, в полном названии журнала: ««Современник», литературный журнал, издаваемый Александром Пушкиным». В данном описательном заглавии важно выделить два момента: 1. Пушкин мыслил свой журнал как литературный<sup>1</sup>; 2. Свою главную роль в журнале Пушкин видел в качестве издателя.

Издательскую деятельность Пушкина в случае с «Современником» следует рассматривать достаточно широко, включая в нее все аспекты издательского процесса, связанного с подготовкой, выпуском и распространением журнала.<sup>2</sup> Однако в понятие «издатель литературного журнала», на наш взгляд, должен входить и такой важный смысл, который связан с представлением о сложном авторстве. Издатель по необходимости связан и с таким видом деятельности (творчества), который проявляется в своеобразном размещении, выстраивании порядка, соположения текстов в особую литературную форму. Художественный аналог такой деятельности совершенно отчетливо проступает в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина, изданных А.П.». По-видимому, не случайно вследствие такого издательского собирания разных отдельных повестей в единую форму «Повести Белкина» получили прочное определение прозаического цикла. На наш взгляд, «Современник» Пушкина также может рассматриваться как форма литературного цикла в широком смысле этого слова. Вспомним тыняновское определение эволюции Пушкина: от вымышленного циклизатора к циклизатору журнала<sup>3</sup>.

В пользу того, что «Современник» был свободной формой, как бы циклом («четыре тома статей чисто литературных»), свидетельствует и отсутствие в нем устойчивых черт жанра. Попытка определить «Современник» через привычную, более или менее устойчивую, жанровую форму, как альманах или обозрение, наталкивается на деконструктивную функцию его составляющих. «Современник» не подходит ни под одно из готовых его жанровых определений. На это указывали уже современники Пушкина. В «Хронике русского» И. Тургенева содержится интересное рассуждение на эту тему: «всего более парализован я известием газетным, что Пушкин будет издавать Review, а не журнал. Я собирался быть его деятельным и верным сотрудни-

ком и сообщать животрепещущие новинки из области литературы и всеобщей политики; но какой интерес могут иметь мои энциклопедические письма через три или четыре месяца? Ведь жизнь их эфемерная, и они не выдержат *квартального* срока. Для Review нужны статьи, а не письма. Через 4 месяца кто вспомнит о *Жослене*?»<sup>4</sup>. Многим современникам Пушкина, в том числе и В.Г. Белинскому, его журнал казался изданием не совсем современным, не актуальным, далеким от насущных проблем, не отвечающим смыслу своего заглавия. В «Современнике» не хватало главного: своего времени. Если посмотреть на произведения и статьи, напечатанные в «Современнике» А.С. Пушкина, то нетрудно убедиться в том, что абсолютное большинство материалов обращено не столько к настоящему (своему времени), сколько к прошлому (чужому времени). Однако такая «утрата» своего времени могла быть и способом преодоления момента его сиюминутности и поверхностного слоя субъективных переживаний. Возникла тогда вполне допустимая прямая коннотация смысла заглавия журнала. «Современник» – это не экран отражения своего времени, не объект, но субъект, человек чувствующий и думающий, человек, пишущий и живущий в одно время с человеком читающим. По справедливому замечанию Л.Ю. Фуксона, «вообще смысл художественного произведения не разделяет, а объединяет прошлое и настоящее»<sup>5</sup>. Сказанное, на наш взгляд, верно и по отношению к «Современнику». Литература – это «не просто некоторая наличность памятников и знаков. Скорее то, что является литературой, стязало себе некую современность по отношению ко всякой современности. Понимать ее – не значит делать выводы об исчезнувшей жизни, но самим по себе в настоящий момент быть причастным к сказанному»<sup>6</sup>.

Интересно, что сама форма пушкинского «Современника», осознанная как не журнал в привычном смысле этого слова, влияла на создание предназначенных для него материалов. В этом смысле показательно изменение ментальности того же И. Тургенева как пишущего автора, открывшего для себя, что «Современник» Пушкина – это не журнал. Продолжим его высказывание из «хроники русского»: «А теперь было бы интересно узнать все, что разные голоса поют о нем (о «Жослене» Ламартина. – *М.Д.*). Я хотел сделать эту поэму предметом целого письма, и сообщить, вместе с выписками первоклассных журналов, напр. из *Semeur* etc., и толки салонов, и нападки проповедников. Поэма объяснила бы Париж и салоны, а салоны объяснили бы поэму и самого Ламартина. Теперь ограничусь доставлением одних журналов» (IV, 245). Подчинение собственного письма форме пушкинского журнала, объективно связанное с сокращением подробностей в подаче информации, оборачивалось преодолением субъективности, поиском по-

дачи самого существенного в разноречивой и пестрой картине мира. В послании И. Тургенева в установке на «Современник» стало больше Парижа и меньше русского.

Такой подход к материалу, который Пушкин демонстрирует в своем «Современнике», не мог не привести к заметной *концептуализации* журнала. Смысл этой концептуализации можно выразить, пожалуй, с помощью понятия *нового просвещения*. В «Современнике» Пушкина по сути дела нет никаких новых направлений и абсолютно новых обозначенных тем. Все помещенные в четырех книгах журнала статьи и произведения так или иначе группируются вокруг достаточно известных просвещенческих мотивов: вера, власть, образование, воспитание, норма человеческого поведения, вкуса, природы и цивилизации, доброты и порока и т.д. В то же время принципы наполнения журнала статьями и произведениями, столь различными по содержанию и форме, свидетельствуют и о скрытых установках авторского сознания, обнаруживаемых только в процессе непосредственного читательского восприятия «Современника».

Одна из таких издательских (авторских) стратегий заключается в отказе от прямого комментирования собственных интенций в подборе предлагаемых читателю текстов. Помещаемые в журнале короткие примечания от издателя свидетельствуют лишь о его внешних пристрастиях (для пользы и удовольствия). Издательская стратегия заключается в том, чтобы оставить читателю широкий простор для собственных наблюдений за естественным движением текстов. Тексты «Современника» подобраны таким образом, что последовательность читательских реакций неизбежно направлена на приведение их в связь друг с другом. Почти каждый новый текст, возникающий в журнальном пространстве «Современника», провоцирует читателя на восприятие его связи с предыдущим и последующим. Между отдельными текстами «Современника», конечно, нет прямых логических связей и соответствий, но взятые вместе все они удивительно точно воссоздают некий целостный план журнала. Журнальная форма использовалась поэтом как конструктивная возможность для обозначения соотносительности текстов разного рода.

Судя по оглавлению, значимой для Пушкина как издателя журнала была только оппозиция стиха и прозы. Во всяком случае, во всех без исключения прижизненных номерах «Современника», с 1 по 4, мы видим устойчивое деление всех публикуемых материалов на «стихотворения» и «прозу».

В настоящее время ведутся интенсивные поиски оснований нового понимания прозы Пушкина и вообще творчества позднего Пушкина. Перспективным представляется предложение В. Шмида использовать не традиционное противопоставление стиха и прозы, но старую, использованную еще форма-

листами, оппозицию словесного и повествовательного искусств. В этом случае всю область словесного искусства следует называть поэзией или поэтическим, а повествовательного – прозой, причем не обязательно чисто художественной. Перспективность такого подхода нам видится прежде всего в возможности обнаружения таких текстуальных эквивалентностей и парадигм, которые устанавливают абсолютно новые отношения и контексты в сфере художественной и нехудожественной словесности.

В этом смысле «Современник» Пушкина предстает почти как неизученное явление литературы.

### Литература и примечания

- <sup>1</sup> Заметим, что слово «литературный» Пушкин употреблял в двух значениях: «чисто литературный», относящийся к разряду художественной словесности, и «литературный», относящийся к науке, истории и т.д. В послании к Бенкендорфу Пушкин писал: «Я желал бы в следующем 1836 году издать 4 тома статей чисто литературных (как-то повестей, стихотворений etc.), исторических, ученых, также критических разборов русской и иностранной словесности; наподобие английских трехмесячных Reviews» (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 10. С. 558).
- <sup>2</sup> Известно, что в книгоиздательском деле Пушкин отнюдь не был любителем и весьма активно участвовал в выпуске собственной печатной продукции. Например, он сам выбрал символический политипаж для титульного листа поэмы «Цыганы», непосредственно участвовал на всех стадиях подготовки и выпуска сборника стихотворений 1826 года и всех последующих изданий. До издания «Современника» Пушкин имел большой опыт редактирования «Литературной газеты». В письмах и заметках Пушкина нередко встречаются книговедческие термины. Так, приветствуя издание «Словаря святых», он писал: «Наконец и библиофилы будут благодарны за типографическую изящность издания: Словарь напечатан на большую осьмушку, на лучшей веленовой бумаге, и есть отличное произведение типографии Второго Отделения Собственной Канцелярии Е.И.В.» (Современник. СПб., 1836. С. 314). См. также: Сидоров А.А. История оформления русской книги. Изд. 2-е. М., 1964. С. 214–222.
- <sup>3</sup> Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 164–165.
- <sup>4</sup> Современник. СПб., 1836. Т. 4. С. 245. В дальнейшем все ссылки на это издание будут даваться с указанием в скобках тома и страницы.
- <sup>5</sup> Фуксон Л.Ю. Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения. Кемерово. 1999. С. 6.
- <sup>6</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988. С. 455.

## РЕПРЕЗЕНТАТИВНАЯ ПРИРОДА РУССКОГО РОМАНА

А.С. Янушкевич

*Томск*

Далеко не случайно теоретики и историки романа его генезис возводят к античности. «Память жанра» осмысливается через античный роман, где соединились воедино пластика, мифология, риторика и философия в особую синтетическую форму. О.М. Фрейденберг связывает с этим феноменом нарратива, А.В. Михайлов – слом мифориторической традиции, М.Л. Гаспаров – взаимоотношение поэзии и прозы. Ещё Фридрих Шлегель в эпицентре романтической эпохи пронизательно заметил, что «романы – это сократовские диалоги нашего времени»<sup>1</sup>. Отталкиваясь от этого положения, М.М. Бахтин в «Проблемах поэтики Достоевского» показал распространённость жанра «сократического диалога» и его связь с карнавальным мироощущением, что способствовало рождению «менипповой сатиры». Именно её традиции, по мнению исследователя, своеобразно унаследовал в своей романистике Достоевский. Бахтин выстраивает для характеристики этой традиции и её рецепции Достоевским своеобразную мениппейную репрезентацию: от «Сатирикона» Петрония и «Золотого осла» Апулея, «Дон Кихота» Сервантеса до «Племянника Рамо» Дидро, «Кандида» Вольтера и «свободных мениппей» Гофмана и Эдгара По. Кстати, заметим, что ещё до выхода книги Бахтина мысль о связи Достоевского с традицией риториков эллинистической эпохи в области поэтики контрверсионности высказал в своей «Теории романа» Б.А. Грифцов.

Хотелось бы в этом отношении обратить внимание на один эпизод развития русской прозы, достаточно известный, но не привлекавший специально внимания в аспекте данной проблемы, – «Повесть из римской жизни» А.С. Пушкина. Это неоконченное произведение, не имевшее в автографе заглавия, занимало пушкинское воображение в течение почти всех последних лет его жизни, с 1833 по 1835 г. Для своего замысла Пушкин использовал рассказ Тацита о смерти консула Петрония в царствование Нерона, он включил сюда рефлексии греческого философа о стоицизме, оду Петрония, историю о египетских ночах Клеопатры. Но в центр повествования выдвигается эпизод творения Петронием «Сатирикона». Как и «Египетские ночи», «Повесть из римской жизни» должна была состоять из нескольких сцен-вечеров,

как и «египетские ночи», она включала в свой состав стихотворные отрывки. Наконец, как и в «Египетских ночах», Пушкин ищет здесь контакт с современностью через введение в текст произведения повествовательного «я», сочувственника автора «Сатирикона», который «видел в Петронии <...> друга, искренно ко мне привязанного»<sup>2</sup>.

Поиски позднего Пушкина в области «маленьких романов» актуализируют концепцию М.М. Бахтина о традиции «менипповой сатиры» по отношению к русской романистике. Философия самостояния, нравственного стоицизма выявляет рецепцию «сократического диалога» и риторики Сенеки в структуре нового русского романа.

Но этот античный разбег не самоцелен в нашем разговоре, хотя и методологически принципиален. Роман по сути своей – авторефлексивный жанр, ибо, обращаясь к становящейся реальности, чутко всматривается в поиски своих предшественников. Многочисленные предисловия, так называемые «лирические отступления» – органическая часть романной структуры, так как презентация новой реальности опирается на репрезентацию традиции. «... Роман – единственный становящийся и ещё неготовый жанр <...>. Из больших жанров один роман моложе письма и книги, и он один органически приспособлен к новым формам немого восприятия, то есть к чтению»<sup>3</sup>, – констатировал М.М. Бахтин, говоря «о методологии исследования романа» (подзаголовок к его классической работе «Эпос и роман»). Подчеркнём: «приспособлен <...> к чтению», т.е. к перечитыванию и репрезентации. В известном своём труде «Мысли о романе» Ортега-и-Гассет, осмысляя рассуждения об упадке жанра, подчёркивал, что «ошибочно представлять себе [современный] роман <...> наподобие бездонного колодца, откуда можно постоянно черпать всё новые и новые формы. Гораздо лучше вообразить себе каменистый, запасы которой огромны, но всё же конечный»<sup>4</sup>. И далее критик развивает мысль о «репертуаре объективных возможностей, который составляет роман». Этот ряд рассуждений можно было бы продолжить, но целесообразно было бы задаться вопросом о причинах неисчерпаемости романа, о направлении его постоянной репрезентации.

Для этого есть необходимость заглянуть в недра теоретической и исторической поэтики.

Как известно, заслуга эстетического обоснования романа принадлежит немецкой классической философии. Шеллинг в «Философии искусства», а затем Гегель в «Лекциях по эстетике» отвоевали роману видное место в системе жанров и сделали его объектом философско-эстетической рефлексии. Идея «высшего синтеза» в немецком романтизме соотносится с драмой. Её выдвигают на высочайшую ступень поэзии и искусства вообще. Как убедит-

тельно показал Ю.В. Манн в «Русской философской эстетике», «русские теоретики перенесли на романную поэзию то синтетическое начало, которое в немецкой классической эстетике связывалось с драмой». «Вероятно, в начале этого процесса, – замечает исследователь, – роман отделился от общего систематического древа как некий четвёртый род»<sup>5</sup>.

Уже А. Галич в «Опыте науки изящного» (1825) заявляет: «Таков роман, как соединение всех родов самостоятельной поэзии...»<sup>6</sup> (т.е. эпоса, лирики и драмы). Ему вторит в 1827 г. С. Шевырёв: «Удел каждого рода поэзии ограничен; но есть род её всеобъемлющий, неограниченный, ничего не исключаящий...»<sup>7</sup>. Имеется в виду роман. В эстетической рефлексии Надеждина и Белинского эта концепция синтетической природы романа получает своё завершение и обоснование. «Общая же теория романа в русской эстетике структурно порождается тремя важнейшими элементами: продолжением традиционной романной темы («частная жизнь с её заботами и хлопотами»), прivityем к ней собственно философской («субстанциональной идеи») или идеи философии истории и, наконец, замещением драмы как высшего синтетического рода синтетически понимаемой романной поэзии»<sup>8</sup>.

Разумеется, эти постулаты русской эстетической не могли не учитывать богатый опыт европейского романа, прежде всего исторического романа Вальтера Скотта, недооценённого представителями немецкой классической эстетики. В нём она отыскала зерно – философии истории. И Надеждин, и Полевой, и Титов, и Белинский именно с его открытиями связывают рождение романа как «книги жизни» (Шевырёв). Отсюда сближение романиста с историком, писателя с учёным. Да и опыты русификации европейских романских образцов показательны для этого процесса. Вспомним «Русского Вертера», «Российского Жилблаза», «Русского Кандида» или «Русского Пелама»...

Но, пожалуй, на мысли об особой синтетической природе романа русскую эстетическую мысль наталкивала и история русского романа, в частности его главная репрезентативная концепция.

В знаковом для отечественной прозы второй половины XX в. романе «Пушкинский дом» («романе-музее») Андрей Битов репрезентирует важнейшие темы русского романа: «Что делать?», «Отцы и дети», «Герой нашего времени», – делая их заглавиями основных частей произведения. В центре этой репрезентации проблема «героя нашего времени», связанная с жизнью и судьбой Льва Одоевцева, едва ли не определяющая для концепции русского романа, его национальной природы.

Проследим процесс её становления и романного оформления в русской прозе 1770–1840-х гг., чтобы увидеть этапы её репрезентации и претворения в «высший синтез».

У истоков становления новой русской прозы, в 1770–1790-е гг., возникает сразу же дискуссия о романе и его герое. На первый план выдвигается проблема нравственного содержания романа. В статье «О книжной торговле и любви к чтению в России» Карамзин чутко зафиксировал барометр читательского спроса («Я спрашивал о том [какого рода книги у нас более всего расходятся] у многих книгопродавцев, и все, не задумавшись, отвечали: «Романь») и решительно выступил против мнения о том, что «романы могут быть вредны для сердца»<sup>9</sup>. Поиски самого Карамзина в области большой повести, опыты его современников, прежде всего Эмина, Лёвшина, Чулкова, Хераскова, ощутимо связаны с поисками нового героя и романического характера. Статья того же Карамзина «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» вводит эту проблему в границы исторического времени. Но Мортон, героиня романа Чулкова «Пригожая повариха», бедная Лиза, Наталья, боярская дочь, Марфа Посадница, Юлия – героини Карамзина – свидетельствуют о том, что героем романического повествования становится женщина. Именно в женском характере первые русские романисты увидели особую сферу чувств. Женский мир был прежде всего миром частного бытия, противостоящего официозу. Сравним, что в безавторских повестях Петровской эпохи главный герой – прежде всего государственный человек – мужчина. История несчастной любви выдвигала по контрасту и мужской характер (и здесь карамзинский Эраст, по точному замечанию В.Н. Топорова, стал предвосхищением «аналитического портрета того человеческого типа», к которому Карамзин обратится и в «Юлии», и в «Чувствительном и холодном»<sup>10</sup>.

Поиск нового героя обострился в эпоху Великой французской революции в жанрах, на первый взгляд, далёких от романистики, но намечающих одну из доминантных реалий будущего русского романа – топос дороги как жизненного пути. «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева и «Письма русского путешественника» Карамзина формировали образ автора-героя, тесно связанного с идеями нового времени. В рамках так называемых «промежуточных жанров» происходила очная ставка нового героя-сочувственника и идеолога со своим веком. Герой и время на дорогах России и Западной Европы входили в русскую прозу на рубеже веков, формируя новую романную философию, но в пограничных, документальных жанрах.

Знаменательным стало появление в 1791 г. трактата ведущего «теоретика и публициста русского масонства» И.В. Лопухина «Духовный рыцарь»; «надобно человеку морально переродиться, чтобы пускаться по дорогам жизни»<sup>11</sup>, – так автор формулировал свою установку. Это был первый в русском общественно-культурном сознании опыт воспитания «внутреннего челове-



ка». Последовавшие затем масонские трактаты – «Некоторые черты о внутренней церкви» того же Лопухина, «Познание самого себя» И.П. Тургенева – становились учебниками самоусовершенствования, так как были настольными книгами юных воспитанников Благородного пансиона при Московском университете. Масонские трактаты 1790-х гг., прежде всего «Духовный рыцарь», заостряли тему духовного поприща, «внутреннего человека». Концепция «внутреннего человека» как основа духовного рыцарства противоречива у Лопухина. Познание самого себя и самоусовершенствование, с одной стороны, сопровождается состоянием поиска, путешествия к Премудрости, Истине, Свету, а с другой – регламентировано уставом, обрядами, «нравоучительным катехизисом», умерщвлением чувств и насильствием воли.

Откликом на трактат Лопухина стал роман Н.М. Карамзина «Рыцарь нашего времени». О диалоге Лопухина и Карамзина мне приходилось специально писать<sup>12</sup>. В контексте моих рассуждений акцентирую лишь два момента: 1) организующее начало образа времени в истории Леона, «рыцаря нашего времени»; 2) установка на некоторую открытость финала, незавершённость событий.

Биография героя от его рождения до отрочества – прежде всего история формирования нового человека. Для выражения нового культурного сознания Карамзин ищет новые формы мышления, новый язык. Неслучайно его «рыцарь нашего времени» откровенно литературен. Упоминание модных исторических романов, произведений Стерна, Руссо, имён Лафатера, Спинозы, Гоббса, Гольбаха – не просто приметы времени, но и точки отталкивания в становлении нового стиля и нового героя.

Репрезентативность романного мышления Карамзина проявилась и во взгляде на романную традицию, уже обращавшуюся к теме «рыцаря нашего времени». «Герой наш, – пишет Карамзин, – мысленно летел во мраке ночи на крик путешественника, умерщвленного разбойниками, или брал штурмом высокую башню, где страдал друг его. Такое донкишотство воображения заранее определило нравственный характер Леоновой жизни»<sup>13</sup>. В письме к И.И. Дмитриеву от 1793 г. автор романа писал: «Назови меня Дон-Кихотом, но сей славный рыцарь не мог любить Дульцинею так страстно, как я люблю – человечество!»<sup>14</sup>. Маленький герой карамзинского романа соотносился с Рыцарем Печального образа, а с лёгкой руки Карамзина 20-летний Жуковский принимается за перевод флориановой переделки «Дон Кихота», и в 1804–1806 гг. изданы были все 6 томов этого перевода. Рефлексия о рыцаре нашего времени органично соотносилась с историей романного рыцаря Сервантеса.

Эта проблема получила своё продолжение и на новом этапе русского литературного развития, когда проза сдаёт свои позиции, уступая место поэзии. Лирический герой русской элегии в разных своих модификациях (от роман-

тического героя Жуковского и Батюшкова до давидовского гусара и Баратынского-Гамлета) формирует концепцию внутреннего мира нового героя. Философия разочарования, духовной противоречивости, скепсиса и демонизма открывает поле психологической рефлексии. Одновременно в промежуточных жанрах «мыслей и замечаний» франклинова журнала накапливается материал для созидания нового романного сознания.

Пушкинский «Евгений Онегин» в этом отношении стал конденсатором этого лирического и прозаического опыта. «Роман, в котором отразился век и современный человек изображён довольно верно...» – эта формула-программа вновь актуализировала проблему героя и времени в их сложном взаимодействии и противоречии. Опыт русской философской прозы и многочисленных романтических циклов 1830-х гг. (от Любомудров до Бестужева-Марлинского и Одоевского) способствовал введению этой проблемы в русло философской рефлексии. Формула «мой герой», «герой моего романа» выдвигала в центр повествования проблему автора. Вопросы свободы и необходимости личности, её самостояния, волонтаризма и фатализма становились актуальными в новую, последекабристскую эпоху.

Весь этот комплекс философско-психологических поисков и эстетических открытий вёл к сотворению романа как высшего синтеза. Роман Лермонтова «Герой нашего времени», появившийся на самом рубеже 1830-х и 1840-х гг., воплотил этот синтез. Его концепция героя, сюжет путешествия и форма журнала, «циклизация малых форм и жанров» репрезентативно воссоздавали многолетние поиски и открытия русской романистики и шире – русской словесной культуры 1770–1830-х гг.

Полвека литературного развития отразились в зеркале этого уникального по форме и своей философии русской жизни романа. Бесплотный духовный рыцарь наконец-то получил прописку во времени и реальной русской жизни, в форме прозаического романа. Нет необходимости говорить об этом романе подробно. В данном контексте размышлений о природе русского романного сознания важно подчеркнуть, что формула-концепция романа: «герой нашего времени» – была репрезентативна по отношению как к предыдущему, так и последующему развитию русского романа.

В статье о романе В.Г. Белинский сделал заглавие лермонтовского романа знаковым: «“Герой нашего времени” – вот основная мысль романа»<sup>15</sup>. Чутко осознававший веяния времени Гоголь, буквально вслед за Лермонтовым выданный в свет 1-й том «Мёртвых душ», заявлял о перерождении благородного героя в подлеца.

Вся последующая русская романистика и эстетическая мысль уже никогда не выйдет из круга очерченной Лермонтовым проблематики. Каждая эпоха русской жизни будет рождать роман о герое своего времени. «Андергра-

унд и “Герой нашего времени” – так на пороге XXI в. Владимир Макин обзначит неисчерпаемость и репрезентативность особого типа русского романного сознания. «Жанровый костяк романа ещё далеко не затвердел, и мы ещё не можем предугадать всех его пластических возможностей»<sup>16</sup>, – писал уже 60 лет тому назад М.М. Бахтин. Но репрезентативная природа русского романа свидетельствует о том, что проблема «героя нашего времени» не исчерпана и её романские потенции безграничны, так как восходят к философии и психологии национального самосознания...

### Литература и примечания

<sup>1</sup> Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 153.

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1964. Т. 6. С. 611.

<sup>3</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 447.

<sup>4</sup> Ортега-и-Гассет Хосе. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 261.

<sup>5</sup> Манн Ю.В. Русская философская эстетика. М., 1969. С. 263.

<sup>6</sup> Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 275.

<sup>7</sup> Московский вестник. 1827. Т. 20. С. 413.

<sup>8</sup> Манн Ю.В. Указ. соч. С. 264.

<sup>9</sup> Карамзин Н.М. Избр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 2. С. 178.

<sup>10</sup> Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. М., 1995. С. 152.

<sup>11</sup> Лопухин И.В. Записки. М., 1860. С. 15.

<sup>12</sup> Янушкевич А.С. Диалог И.В. Лопухина и Н.М. Карамзина: «Духовный рыцарь» и «Рыцарь нашего времени» // Массонство и русская литература XVIII – начала XIX вв. М., 2000. С. 156–163.

<sup>13</sup> Карамзин Н.М. Избр. соч. Т. 1. С. 772.

<sup>14</sup> Письма Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 42.

<sup>15</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 4. С. 262.

<sup>16</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 447.

## ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЭКФРАСИС: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОГО СТАТУСА

Н.Е. Меднис  
*Новосибирск*

Вполне разделяя мнение Р. Уэллека и О. Уоррена, утверждавших, что современная теория жанров «носит совершенно очевидный дескриптивный характер»<sup>1</sup>, мы должны будем в данной работе представить своего рода мета-дескрипцию – описание описания (экфрасиса) как жанровой разновидности.

Традиционно литературный экфрасис определяется как художественное описание конкретных произведений живописи или скульптуры. В редких случаях (Н.В. Брагинская)<sup>2</sup> экфрасисом именуется фрагменты античной драмы, содержащие некую рецептивную коллизию, «теоры», представляющие зрителя, зрящего на зрелище, как, к примеру, во втором эпизодии трагедии Эсхила «Семеро против Фив» (ст. 269–275). Однако последнее кажется нам шагом крайне рискованным, ибо расширение границ интересующего нас литературного явления до приобщения к нему любого описания, данного с внутритекстовой точки зрения, размывает эстетическое ядро экфрасиса, в результате чего о нем становится весьма затруднительно судить не только как о жанровом образовании, но и как об особом типе дискурса. Между тем Н.В. Брагинская настойчиво говорит о жанровых признаках по крайней мере так называемого диалогического экфрасиса, специфической его разновидности, характерной для античной литературы.

В литературе Нового времени трансформированный по форме экфрасис также сохраняет, с нашей точки зрения, ряд существенных жанровых признаков. Это прежде всего и в полной мере относится к тем произведениям, где само по себе описание скульптуры или (чаще) живописного полотна обнаруживает свойства ясно выраженной эстетической интенции. Художественная природа предмета изображения делает такого рода текст сложным и специфическим с семиотической точки зрения явлением. Описательный нарратив предстает в этом случае не как одна из составляющих вторичной моделирующей системы, а как художественная модель другой художественной модели, то есть как явление третьего уровня семиозиса. В сложном рецептивно-креативном процессе экфрасис в большинстве случаев выступает как экстериоризация в слове того внутреннего, которое порождено восприятием другого, в иной форме экстериоризированного внутреннего, пережитого пред-

шествовавшим во времени творцом. «Они (рисунок, картина. – *Н.М.*), – по этому поводу М. Мерло-Понти, – оказываются внутренним внешнего и внешним внутреннего, что делает возможным удвоение чувственного восприятия и без чего никогда не удалось бы понять то квазиналичное бытие и ту непосредственно наличную видимость, которые составляют всю проблему воображаемого»<sup>3</sup>. С учетом этого вполне логично звучит его, казалось бы, парадоксальное замечание: «У меня вызвал бы значительные затруднения вопрос о том, где находится та картина, на которую я смотрю»<sup>4</sup>.

Семиотические процессы, происходящие на границе слова и изображения, совершаются именно в промежуточной сфере воображения, которая несет в себе потенциал удвоения, равно, хотя и не эквивалентно, представленный и на стадии творения и на стадии восприятия произведения изобразительного искусства. Последовательность «включения» воображения в изобразительном и словесном искусстве разная: по точному замечанию Ю.М. Лотмана, в изобразительном искусстве первичная иконизация живописного текста, как вычлененного из бытия и читаемого на языке знаковой условности, совпадает с этапом, когда «несловесному тексту... приписываются черты словесного. И только на следующем (этапе. – *Н.М.*) происходит вторичная иконизация текста, что соответствует тому моменту в поэзии, когда словесному тексту приписываются черты несловесного (иконического)»<sup>5</sup>.

Таким образом, литературный экфрасис не только имеет собственный специфический предмет изображения, но он являет собой форму, сравнительно с прочими в максимальной степени ориентированную на изображение, на активизацию внутреннего зрительного потенциала как писателя, так и читателя. При этом положение экфрасиса на границе визуального и вербального позволяет в равной степени реализовать эстетический потенциал и того и другого. Художник слова раму или пластический контур, вычленяющие визуальное произведение искусства из внехудожественного контекста, включает в экфрасис как важный, но не абсолютный в своей непроницаемости фактор художественного топоса, ибо литературный экфрасис стремится к расширению умом и сердцем постигаемых границ. Он воплощает в слове то, что в тексте картины не явлено через поверхностную визуализацию, но что воспринимается, постигается соответствующим образом настроенным сознанием любого человека и писателя, в частности. Расширение границ в экфрасисе достигается за счет дополнительной контекстной развертки как в пространстве, так и во времени.

Пространственные границы, как правило, раздвигаются, обозначая первый момент восприятия, отмеченный невычлененностью живописного изображения из общего контекста бытия, контекста порой суетного и низменного.

С обозначения именно этого момента, к примеру, начинает В. А. Жуковский свое описание встречи с Сикстинской Мадонной в письме великой княгине Александре Федоровне от 29 июня/10 июля 1821 г., текст которого отмечен яркими признаками художественности. «Я смотрел на нее несколько раз, – пишет Жуковский, – но видел ее только однажды так, как мне было надобно. В первое мое посещение я даже не захотел подойти к ней: я увидел ее издали, увидел, что перед нею торчала какая-то фигурка, с пудреною головою, что эта проклятая фигурка еще держала в своей дерзкой руке кисть и беспощадно ругалась над великою душою Рафаэля, которая вся в этом чудесном творении. В другой раз испугал меня чичероне галереи: ...он стоял перед нею со своими слушателями и, как попугай, болтал вытверженный наизусть вздор». Далее Жуковский упоминает о некоей знакомой даме, стоящая перед Мадонной Рафаэля, уверяла его, что ее дочери похожи на рафаэлевых ангелов, о портрете Аретино, который хоть и выполнен кистью Тициана, но рядом с Мадонной более напоминает о беспутности оригинала, знаменитом авантюристе, игроке и волоките Пьетро Аретино, нежели говорит о великом даре великого венецианского художника. Так возникает обширный обрамляющий Мадонну контекст, включающий в себя множество разнородных составляющих. Эта фоновая заданная множественность, из которой вычленяется даже не единичное, а единственное, в случае с религиозным экфрасисом приобретает значение противопоставленности священного и мирского, а в экфрасисе вообще указывает на со/противоположение упорядоченного/неупорядоченного, преднамеренного/непреднамеренного, эстетического/внэстетического.

Однако порой пространственная развертка возникает в литературном экфрасисе за счет словесной акцентуации отдельных эстетических особенностей самого первичного произведения искусства, как, например, прогибание границы картины в сторону зрителя, ставшее возможным со времен Возрождения, проницаемость этой границы для взгляда, обращенного к зрителю или в мир зрителя с полотна.

Расширение временного поля в экфрасисе связано, как правило, с вербализацией избыточного, относительно внешнего живописного изображения, знания, которое, однако, незримо присутствует в полотне и благодаря этому актуализируется в сознании воспринимающего (в нашем случае – писателя) в форме мысленной визуализации и сопряжения эпизодов мирского или сакрального бытия. Так, к примеру, в стихотворении А. К. Толстого «Мадонна Рафаэля» (1858) возникает упоминание о Голгофе, которая отсутствует на полотне, но присутствует в сфере визуализации внутренней как часть общего знания, принадлежащего Марии, Христу, живописцу и поэту:

А он, в прозрении глубоком, Уже вступая с миром в бой, Глядит вперед – и ясным оком Голгофу видит пред собой.

Все эти признаки, с некоторым смещением соотношений, присущи и вымышленному экфрасису, который бифункционально в самом себе несет и описание и воображаемый предметного, и игровому экфрасису, который воспроизводит черты жанра ради самого воспроизведения, как в стихотворении Черубины де Габриак «Портрет графини С. Толстой» (1909), содержащем в действительности описание не портрета, а натуры, и созданном в азарте «экфрастического» состязания.

Таким образом, литературный экфрасис не есть только адекватная изображению его словесная визуализация, которая в силу ненужного дублирования просто не прижилась бы в литературе. В большинстве случаев экфрасис ориентирован на выражение того, что в литературе мы назвали бы подтекстом, в живописи, наверное, затекстом, – это прочтение изображения, не лишённое вчитывания в него дополнительных смыслов, что не только не приводит к деформации экфрасиса как особой литературной формы, но даже укрепляет его, ибо в экфрасисе фиксируется момент встречи двух художников на границе разных видов искусства.

## Литература

<sup>1</sup> Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978. С. 252.

<sup>2</sup> Брагинская Н.В. Поэтика описания: Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.

<sup>3</sup> Мерло-Понти М. Оку и дух. М., 1992. С. 17.

<sup>4</sup> Там же. С. 17.

<sup>5</sup> Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // Ю.М. Лотман. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. III. С. 309.

## КОНТРАСТ КАК ЖАНРООБРАЗУЮЩИЙ ПРИЗНАК ПОЭМЫ (От Пушкина до Некрасова)

Г.В. Зыкова  
*Москва*

Удивительно, что жанр поэмы продолжает даже и в современной литературе доказывать свою жизнеспособность. И это несмотря на то, что архаичность использования стиховой формы как служебной, обслуживающей повествование (по выражению Вс.Н. Некрасова) обнаруживалась уже в XIX в., когда к жанру поэмы обращались очень одаренные авторы, сразу опускавшиеся ниже собственного уровня, – Баратынский, Фет. В литературе последних двух веков жанр поэмы остается жизнеспособным постольку, поскольку стих наряду с обслуживающей повествование функцией обнаруживает и свои особые возможности.

Об особенностях стихового повествования говорилось, например, в классической работе Тынянова «О композиции “Евгения Онегина” (речь в основном шла о функции пропусков, о высоком удельном весе слова в стихе). Тон поэм, конечно, в целом иной, чем у «романа в стихах», – но свою специфичность стиховое повествование сохраняет и в них.

В пушкинских стихотворных повествованиях есть одна общая композиционная черта. Почти всегда рассказываемая история заключается в рамку, образованную посвящением, вступлением, эпилогом, комментарием или приложением иного рода, и рамка имеет иной тон, чем «основная часть». Ю.М. Логман писал о диалогическом взаимодействии основного текста пушкинских поэм и прозаических примечаний<sup>1</sup>. Так же диалогически взаимодействует основной текст поэм и со стихотворной рамкой.

У Байрона лирическое вступление или эпилог по тону гармонирует с повествованием, поддерживает его. Так построен, например, и эпилог в «Цыганах». Но чаще у Пушкина встречается другой тип конструкции.

Как известно, пролог к «Руслану и Людмиле» написан гораздо позже самой поэмы и уже поэтому не может не отличаться от нее хотя бы и стилистически. Но контрастирующее обрамление первой поэмы начинает создаваться сразу: на Кавказе Пушкин приписывает эпилог, очень непохожий на саму поэму. После хорошего конца сказочного сюжета следует второй конец, лирический. Здесь читатель расстается уже не с героями, а с Автором. И если



сказка кончается хорошо, то эпилог – элегически грустный. Автор объясняет, как и зачем он придумывал свой сказочный мир:

Я пел – и забывал обиды  
Слепого счастья и врагов,  
Измены ветреной Дориды  
И сплетни шумные глупцов.

На крыльях вымысла носимый,  
Ум улетал за край земной;  
И между тем грозы незримой  
Сбиралась туча надо мной!..

Такой же «двойной» конец будет потом и в «Евгении Онегине»: сначала читатель в конце восьмой главы пощается с героями, а потом – в «Отрывках из Путешествия Онегина» – с самим Автором. Только там будет другое соотношение тональности этих двух концов: сюжетная история кончается печально, а жизнь поэта, несмотря ни на что, как бы «обеспечена» счастьем.

Разумеется, устройство отдельных пушкинских поэм давно и подробно описано в нашей науке. Но их композиционная противоречивость обычно объясняется с точки зрения конкретного текста, определенного историко-литературного момента. Между тем противопоставленность рамки и основного текста выходит за пределы частного историко-литературного случая, вырастает в жанрообразующий структурный принцип, объединяющий такие разные во всех прочих отношениях вещи, как «Руслан и Людмила» и «Медный всадник». Достаточно большой объем поэмы предоставляет пространство для смены тона, столкновения тем. Стиховая речь демонстрирует свою непрозрачность, стилистическую окрашенность. У Пушкина «собранием пестрых глав» оказывается не только роман в стихах, но и поэмы.

Самый естественный тип контраста – контраст между лирическим и эпическим началом. Противопоставленность лирического и эпического, субъективного и объективного, вообще различие форм активно осмыслились в пушкинскую эпоху, часто и на языке философских категорий. Например, излюбленные жанры романтиков – роман и драма, излюбленные, по крайней мере, в теории, толковались именно как динамические формы, поле столкновения разных начал. В соответствии с этими ведущими эстетическими принципами эпохи выстраивается и пушкинская поэма.

В нашей науке было принято говорить об «описаниях», эпическом начале в пушкинских поэмах как их наиболее удачной составляющей, как о чем-то, чего не было у Байрона, о реалистических тенденциях как о национальной особенности русской литературы (Жирмунский, «Байрон и Пушкин»). Эта оценка описания как единственной удачной «Кавказского пленника» (и других «кожных» поэм), как известно, пошла и от статьи Вяземского, и от самого Пушкина.

Однако в разных пушкинских поэмах соотношение лирического и эпического начал выглядит по-разному. В «Бахчисарайском фонтане», напри-

мер, в итоге торжествует лирика. Лирика и описание внешнего мира, миф и история в эпилоге «Бахчисарайского фонтана» отчетливо противопоставлены:

Где скрылись ханы? Где гарем?  
Кругом все тихо, все уныло,  
Все изменилось... *но не тем*  
*В то время сердце полно было:*

Дыханье роз, фонтанов шум  
Влекли к невольному забвенью,  
Невольно предавался ум  
Неизъяснимому волненью...

Если лиризм эпохи «Кавказского пленника» как бы некстати пришил элегический хвост к «легкой поэзии» «Руслана и Людмилы», то сам «Кавказский пленник» завершится тоже резкой сменой тона: эпилогом, одическим и по стилистике, и по пафосу. Государственническое содержание эпилога окажется в неожиданных отношениях с основным текстом лирической, духовно автобиографической поэмы о разочарованности современного человека.

А ультра-государственническая «Полтава» снабжена лирическим «Посвящением», обращенным к женщине. Ценности хрупкого существования частного человека утверждаются в «Посвящении» с той же настоятельностью, с какой они отрицаются в повествовании. Ср.:

...во дни разлуки,  
В моей изменчивой судьбе,  
Твоя печальная пустыня,  
Последний звук твоих речей –  
*Одно сокровище, святая,*  
Одна любовь души моей

И след ее существования  
Пропал как будто звук пустой...  
  
*Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,*  
Огромный памятник себе.

Двойственность смысла «Полтавы» отражена в двух сосуществующих сюжетах, на читательский интерес равно претендуют разные герои. Это, как известно, в глазах современников поставило под угрозу художественную целостность произведения. В «Медном всаднике» такая «раздвоенность» смысла, сложность позиции автора, не предлагающего рецептов, но указывающего на проблему, оформлена не как двойственность сюжета, но как противостояние Вступления и «печального рассказа».

В романтической поэме, современной Пушкину, потенциальная полифоничность жанра проявляется в основном как контраст иронии и патетики. Это идет от байроновских «Чайльд-Гарольда» и «Дон-Жуана», это есть в «Онегине», у Лермонтова – в «Сашке», в «Сказке для детей». Еще один популярный конструктивный прием – полифония чисто стиховая, полиметрия.

Пушкинская рамочная композиция, проблемное противостояние объективной и субъективной точек зрения в истории русской классической поэмы были воспроизведены Некрасовым в «Морозе Красном носе». Лирическое посвящение говорит о неблагоприятном внутреннем мире автора-интеллек-

гента; сама поэма – о благообразном, при всем драматизме ситуации, патриархальном мире героев, изображенном с восхищением и завистью.

В XX в. часто стирается разница между поэмой, распавшейся на формально автономные фрагменты, и традиционным лирическим циклом («Реквием» Ахматовой). Сам *raison d'être* жанра исчезает. Современной литературе, как мне кажется, лучше всего удаются дискретные формы – записных книжек, периодики, энциклопедии. Среди актуальных жанров – поэма. Поэма строится в соответствии с основным принципом стиха: не как последовательное развертывание во времени, а как соположенность – от списка кораблей в «Илиаде» до «Школьной антологии» Бродского. Поэма Виктора Коваля «Поликарпов» имитирует бессвязность разговора, в который вторгаются чужие голоса, бессвязность записной книжки:

Автоматическим заявлены пером:  
Три мушкетера вчетвером,  
Яиц десяток, пачка макарон,  
План как добраться от Автозаводки  
До башни у бензоколонки, 2 бут. водки...  
Из Вильнюса посылка с проводницей,  
Следы сознания, в его потоке:  
А. Пушкин не был за границей...

Имя Пушкина здесь не случайно. Ведь это у него *«мелькают мимо будки, бабы...»*. Для современной нетрадиционалистской поэзии Пушкин оказывается вовсе не только «мифом о Пушкине» и святой традицией, удобной для поругания.

Внесинтаксичность, которая всегда присутствовала в жанре поэмы как тенденция, доведена до логического предела в «большом тексте» В.Н. Некрасова «Правила исключения»<sup>2</sup> – «поэме-словаре», по определению самого автора: «текст я для себя называл поэма. Или – “словарь”... ритмические ряды, один большой ряд повторов похожих слов... Похожих между собой по-разному, по разным причинам и основаниям – и переход, перемена этих причин, на мой взгляд, и может давать движение, жизнь всему ряду. Как показу, демонстрации слов, раскрывающей разные стороны их характера в особом, не синтаксическом взаимодействии... дело в живом – когда оно найдено – равновесии между каждым отдельным словом и всем рядом. В том, чтобы находить такое движущееся равновесие.»

## Литература

<sup>1</sup> См.: Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т.2.

<sup>2</sup> <http://levin.rinet.ru>.

## СТИХОТВОРНЫЕ НОВЕЛЛЫ Н.А. НЕКРАСОВА В АСПЕКТЕ ГЕНЕЗИСА ЖАНРА

И.А. Дымова  
*Оренбург*

В научной и справочной литературе, как правило, дается определение и анализ только прозаической новеллы. Десять лет назад исследователь мировой новеллы Е.М. Мелетинский констатировал, что «интереснейшая проблематика стихотворной новеллы еще ждет своего исследователя»<sup>1</sup>. Однако вышедший спустя три года сборник «Русская новелла: Проблемы теории и истории» (СПб., 1993) по-прежнему был посвящен прозаической новелле и содержал лишь одну статью Ю.Н. Чумакова, в которой «Сон Татьянь» трактовался как стихотворная новелла<sup>2</sup>. Мы считаем целесообразным начать изучение жанра в период его расцвета в середине XIX в., когда новелла в стихах, наряду с новыми жанрами, появляется у многих поэтов (Н. Некрасова, Я. Полонского, А. Апухтина, М. Михайлова, Э. Губера, С. Надсона и др.), среди которых центральной фигурой – и с точки зрения масштаба дарования, и с точки зрения частотности интересующего нас жанра – является Некрасов.

Ввиду отсутствия четких характеристик стихотворной новеллы мы вслед за Ю.Н. Чумаковым в качестве первоначального рабочего определения жанра использовали дефиниции Б.В. Томашевского<sup>3</sup> и, руководствуясь ими, в трех томах академического издания Некрасова выявили 28 новелл, появившихся в творчестве поэта с 1845 по 1874 г.

Наше исследование новелл Некрасова и других поэтов<sup>4</sup> позволило выявить ряд признаков этого жанра: константные (злободневность и актуальность бытовой тематики, наличие сюжетной интриги; населенность персонажами, наделенными поступками, чувствами и переживаниями; развернутое описание главных героев), доминантные (большой объем текстов; сказовость повествования; просторечная лексика героев, монологи и диалоги; наличие бытовых деталей и подробностей; астрофизм), факультативные (описание интерьера; обобщенность хронотопа, включение «онейрического» времени; «маска», ирония; внутрстиховые паузы и переносы и др.).

Новеллы Некрасова анализируются нами в аспекте генезиса. Осмысливая суждения К.И. Чуковского, Б.О. Кормана, С.А. Червяковского, К.Н. Григорьяна и других некрасоведов<sup>5</sup> (суждения разрозненные, подчас брошенные вскользь, как правило, неаргументированные), а также обобщая собственные наблюдения, мы предлагаем следующую типологию новелл.

1) Стихотворные новеллы, созданные на основе народной песни: «В дороге», «Еду ли ночью по улице темной...», «Похороны», «Что думает старуха, когда ей не спится». Для них характерна песенность, создающаяся, в первую очередь, трехсложными метрами (100% в новеллах этого генезиса при 27,4% во всем творчестве), мерность которых усиливается тенденцией к перекрестному рифмованию. Из других песенных признаков – народная фразеология, пост-позитивные эпитеты, анафора, изосинтаксизм и т.п. Помимо песенных признаков в анализируемых текстах есть и другие форманты, способствующие созданию жанра стихотворной новеллы: а) стиховые (внутристиховые паузы и переносы, в том числе и строфические, отсутствие графических пробелов); б) сюжетно-композиционные (населенность персонажами, присутствие рассказчика, формы «ролевой» лирики, перебивка временных планов, наличие сюжета, хотя и менее развитого, чем в других типах новелл).

2) Новелла балладного типа: «Секрет (Опыт современной баллады)». Вопреки концепции А.С. Страшнова<sup>6</sup>, соглашающегося с жанровым обозначением этого стихотворения самим Некрасовым, и несмотря на ряд балладных признаков (драматизм ситуации, система образов с резким делением героев на отрицательных и положительных, фрагментарность сюжета с интонационным обрывом фразы и др.), мы квалифицируем «Секрет» не как балладу, а как стихотворную новеллу балладного типа. В «Секрете» нет главных сюжетных тенденций баллады: чудесных мотивов или образов, вымысла, ужаса связей человека с потусторонним миром, явлений сверхъестественных сил, магического обаяния природы и т.п., а есть обыденный сюжет, во многом связанный со сказовой манерой повествования, которая создается главным образом рассказом от первого лица и просторечными словами; описание внешней обстановки дома с указанием точного адреса; эмпирические детали и подробности, настраивающие читателя не на балладно-приподнятый тон прочтения, а на нечто приземленное, обыденное, что свойственно новелле; населенность текста большим количеством персонажей, что является выражением эпического начала, столь важного для жанра новеллы.

3) Новеллы Некрасова, образованные на основе агиографической литературы такой, как жития святых («Влас») и евангельские проповеди и притчи («Притча»). Признаками древнерусских жанров (по Д.С. Лихачеву, С.С. Аверинцеву, Н.С. Демковой, Е.К. Ромодановской и др.<sup>7</sup>) являются во «Власе» – использование «черной и белой красок», изображение ужасных видений ада, описание прошлой «грешной» и последующей «праведной» жизни героя, в «Притче» – аллегорический прием в изображении событий, безымянность героев, использование библейских изречений, обобщенность хронотопа, единоначатие строки «Минус-приемами» (Ю.М. Лотман) во «Власе» являются: отсутствие жан-

рового обозначения в заглавии, вступления, написанного автором в самоуничтожительной форме, стилистических нагромождений, тавтологии, плеоназмов и т.д. В некрасовском произведении нет пространной биографии героя, чудес, совершаемых святым. Принципиально важно, что в «Притче», в отличие от притчи евангельской, хорошо развит сюжет, довольно подробно описаны обстановка дома, интерьер и портретная характеристика старца, даны психологические мотивировки его поступка, что позволяет интерпретировать текст как новеллу.

4) Стихотворные новеллы, источником которых явились жанры натуральной школы. Натуральная школа способствовала созданию Некрасовым самого большого количества новелл: 18 (из 28) – «Вор», «Прекрасная партия», «Филантроп», «Маша», «Извозчик», «В больнице», «Княгиня», «Убогая и нарядная», «Папаша», «Дешевая покупка (Петербургская драма)», «Утренняя прогулка», «Эй, Иван! (Тип недавнего прошлого)», «Горе старого Наума (Волжская быль)», «Свадьба», «Знахарка», «Кумушки», «Крестьянские дети» и «Отрывки из путевых записок графа Гаранского». Первые 13 новелл образованы на основе физиологического очерка, следующие четыре – на базе жанровых сцен и зарисовок, источником для последней новеллы явился жанр путешествия. Структурно-тематический анализ новелл Некрасова, спроецированный на модели жанров натуральной школы, созданных на основе исследований А.Г. Цейтлина, Ю.В. Манна, А.А. Жук и др.,<sup>8</sup> позволил нам выделить актуальные для новелл Некрасова признаки: 1) бытовая тематика текстов и ее злободневность; 2) изображение противоречий во взаимоотношениях человека и среды; 3) выдвигание персонажа в главные объекты изображения; 4) наличие структурно выраженного рассказчика со сказовой манерой повествования; 5) диалогичность текстов. В анализируемых произведениях отмечаются и нехарактерные приемы, позволяющие эти тексты вывести из круга физиологического очерка и квалифицировать их как новеллы: 1) моральное содержание произведения, а не профессионально-деловое, как в физиологическом очерке; 2) хорошо разработанный сюжет; 3) интрига во всех новеллах поэта, не свойственная очерку; 4) психологизм повествования, не обязательный для жанров натуральной школы.

В процессе формирования нового жанра могло возникнуть взаимодействие нескольких жанров (например, новеллы «Вино», «Огородник» и «Зеленый шум»), созданные на основе песни и баллады.

Как нам представляется, данные четыре группы источников являются основными, но не исчерпывающими проблему генезиса новелл Некрасова. На формирование поэтом нового жанра могли оказать влияние традиции стихотворной новеллы начала XIX в. («Модная жена», «Причудница») И.И. Дмитрие-

ва и др.), а также отдельные опыты новелл Пушкина («Гусар»), Лермонтова («Соседка»), отголоски которых можно увидеть в новеллах «В дороге», «Убогая и нарядная», «Маша», «Зеленый шум» и др.

## Литература

- <sup>1</sup> Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 7.
- <sup>2</sup> См.: Чумаков Ю.Н. «Сон Татьяны» как стихотворная новелла // Русская новелла: Проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 83–105.
- <sup>3</sup> Томашевский Б.В. Теория литературы: Поэтика. 4-е изд. М.; Л., 1928. С. 192, 193, 195–197.
- <sup>4</sup> Дымова И.А. К вопросу о типологии новеллы в современном литературоведении // Тез. докл. региональной науч.-практич. конф. молодых ученых и специалистов Оренбуржья (часть II). Оренбург, 1999. С. 35–36; Она же. «Гусар» А.С. Пушкина (к вопросу о генезисе стихотворной новеллы) // Вестник ОГУ. Оренбург, 1999. № 2. С. 8–10; Она же. Стихотворные новеллы Н.А. Некрасова на песенной основе // Тез. докл. региональной науч.-практич. конф. молодых ученых и специалистов Оренбуржья. Оренбург, 2000. С. 184–185; Она же. Жанры натуральной школы как источник стихотворных новелл Н.А. Некрасова // Региональная науч.-практич. конф. молодых ученых и специалистов: Сборник материалов. В 3-х ч. Ч. 3. Оренбург, 2001. С. 22–24.
- <sup>5</sup> См.: Чуковский К.И. Мастерство Некрасова. М., 1962. С. 229–230; Корман Б.О. Лирика Н.А. Некрасова. Воронеж, 1964. С. 322; Червяковский С.А. Социально-жанровая проблематика поэзии Некрасова 1870-х годов // Некрасовский сб.: Поэзия любви и гнева. Вып. V. Л., 1973. С. 176–184; Григорьян К.Н. К вопросу о жанрах в лирике Некрасова // Некрасовский сб.: Некрасов и русская поэзия. Вып. IV. Л., 1967. С. 146–155 и др.
- <sup>6</sup> См.: Страшнов А.С. Н.А. Некрасов в истории баллады // Некрасовские традиции в истории русской советской литературы: Межвуз. сб. науч. трудов. Ярославль, 1985. С. 3.
- <sup>7</sup> См.: Лихачев Д.С. Избранные работы в 3-х томах. Т. 3. Л., 1987. С. 82–87; Аверинцев С.С. Притча // ЛЭС. М., 1987. С. 305; Демкова Н.С. Средневековая русская литература: Поэтика, интерпретации, источники. СПб., 1997. С. 77–95; Ромодановская Е.К. Русская литература на пороге нового времени: Пути формирования русской беллетристики переходного периода. Новосибирск, 1994. С. 106–112.
- <sup>8</sup> См.: Цейтлин А.Г. Становление реализма в русской литературе (Русский физиологический очерк). М., 1965. С. 188, 305; Манн Ю.В. Человек и среда. (Заметки о «натуральной школе») // Вопр. лит. 1968. № 9. С. 115–134; Жук А.А. Сатира натуральной школы. Саратов, 1979. С. 82–145 и др.

## ВРЕМЕННАЯ СТРУКТУРА «МИРГОРОДА» Н.В. ГОГОЛЯ В СВЕТЕ ДУАЛЬНЫХ МОДЕЛЕЙ

А.В. Козлова  
Томск

Дуальная смысловая природа заголовка «Миргорода» Гоголя отмечена и прокомментирована многими исследователями<sup>1</sup>. С нашей точки зрения, заглавная мифологема актуализирует не только пространственный дуализм (Ю.М. Лотман), но и дуализм хронологический. Миргород – это и мифическая середина мира, начало Творения<sup>2</sup>, и цель духовной эволюции человечества – Небесный Иерусалим (М. Вайскопф). С другой стороны, имеет место смысловая оппозиция: идеальный, мифический Миргород / Миргород профанный, современный. Это заявляет о значимости категории художественного времени в поэтической концепции сборника. Выявление дуальности хронологической структуры и анализ циклообразующей роли категории художественного времени в «Миргороде» являются целью настоящей статьи.

Основополагающая оппозиция мифическое / профанное время делит цикл на две части в связи с противопоставлением космос / хаос. Для ее реализации используются дуальные модели: старое / новое, вечное / преходящее, современное / историческое, хорошее / дурное время, бессмертие / забвение, эволюция / инволюция. С точки зрения их функционирования содержательному анализу подвергнем время действия повестей и характер его течения.

В каждой части присутствует современная повесть и повесть из прошлого. В первой части образ современности и образ прошлого носят мифический характер, однако изображаются по контрасту. В «Старосветских помещиках» время действия – последняя треть XVIII в., но при этом здесь ценностно актуализируется подчеркнутая заголовком категория старого. Параллелизм с античными Филемоном и Бавкидой, противопоставление старосветского уклада и уклада жизни «новых малороссиян», смена картин процветания и упадка усадьбы – все это призвано придать жизни старосветских помещиков некоторые идилличность и утопизм, отодвинуть ее в мифологическое прошлое. С точки зрения И.А. Есаулова, это своеобразная репрезентация «золотого века»<sup>3</sup>.

«Новое» в повести – синоним петербургского, преходящего, профанного. Рассказчик задает риторический вопрос: «Какого горя не уничтожит вре-



мая? *Какая страсть уцелеет в неравной битве с ним?»*<sup>4</sup>. Ответом на него становится сравнение старосветского романа и романа из новой петербургской жизни. Первый приобретает статус вечного, а второй – преходящего. Таким образом, категория старого в повести побеждает время, а «новое» быстро устаревает. В связи с этим идеализируется бессобытийность, нединамичность хода времени в поместье Товстогубов.

В «Тарасе Бульбе» контрастный вариант мифического времени ценностно сопряжен с категорией нового. Время действия повести – «тяжелый XV век», но оно подчеркнуто устремлено в будущее, закрепляющее за собой черты идеального, мифического. По контрасту с малособытийностью «Старосветских помещиков» время «Тараса Бульбы» чрезвычайно динамично и даже ускоренно. Временной отрезок жизни героев (Андрия, Остапа, Тараса) включает в себя целую эпоху в истории народа. Телеологическая устремленность к *«такому времени»*, когда *«по всему свету разошлась и везде была бы одна святая вера»* (2; 130) отражается в пресувеличенно растянутой жизни Тараса, который переживает своих ровесников, сыновей и других героев, что символически обнаруживает его бессмертную природу. Христианские аллюзии и аналогии образа Тараса с новозаветным пророком указаны М. Вайскопфом<sup>5</sup>. Повесть заканчивается акцентом не на смерти распятого атамана, а на вечной жизни его на устах товарищей, т.е. в слове (*«козаки живо плыли... и говорили про своего атамана»*). Слово – та стихия, которая преодолевает время и побеждает смерть.

Таким образом, в контексте первой части цикла Гоголь создает две контрастно симметричные модели мифического времени: современность, ценностно ориентированную в прошлое (к началу времен), и историческое прошлое, телеологически направленное в идеальное будущее. Первое бессобытийно, второе ускорено.

Во второй части «Миргорода» время профанно. Профанному мирообразу свойственны хаотичность, бессмысленность, отсутствие ценностных ориентиров, что обрекает его на быстротечность и забвение. Соответственно во второй части актуализируется категория преходящего. В «Вие» время динамично, насыщено событиями. За несколько дней красота панночки превращается в прах, седеет и погибает Хома. Время ускоренно движется навстречу смерти и разрушению, олицетворяемых Виєм, приходящим из-под земли, из царства смерти.

В мире «Вия» слово теряет связь с вечностью и становится профанным, смертным, поэтому в поединке Хома и панночки оно оказывается бессильным. Обученный в бурсе удовлетворению только земных, телесных потреб-

ностей, Хома пользуется словом механически. Этот феномен имеет в повести и стилистическое выражение. Слова, имеющие означаемое в духовной сфере, теряют с ним связь и становятся пустыми знаками. Отсюда их курьезное употребление. Например, *«на лице всегда почти бывало какое-нибудь украшение в виде риторического тропя: или глаз уходил под самый лоб, или вместо губы целый пузырь...»* (2; 179), или *«философ был одним из тех людей, которых если накормят, то у них пробуждается необыкновенная филантропия»* (2; 188).

В примечании автора повесть квалифицируется как народное предание, т.е. рассказ о событиях, передающихся из уст в уста от поколения к поколению. Жанровое определение противоречит повествовательной системе повести. Здесь не сказовая, а литературная манера повествования, образ рассказчика не выделен; народная память о герое представлена слухами, а субъектами ее становятся подвыпившие Халява и Горобец. Таким образом, определение «народное предание» соотносимо с идеей десакрализации слова и потери его связи с вечностью в профанном мире «Вия». Примечание может прочитываться как несоответствие знака и смысла, что есть признак профанности. Финал «Вия», пародийный слепок с финала «Тараса Бульбы», подчеркивает забвение героя: Халява и Горобец поминают душу Хома в шинке до той степени, что *«язык не мог произнести ни одного слова»*.

Из всех повестей действие последней наиболее приближено к современности посредством точной даты ссоры. Иваны ссорятся 7 июля 1810 г., в праздник Ивана Купалы, или Рождества Иоанна Крестителя. По библейскому преданию, Иоанн Креститель родился на полгода раньше Иисуса Христа и возвестил его приход, а также ввел священный обряд омовения водой – Крещение. Имена персонажей и ряд водных деталей<sup>6</sup>, хотя и пародийно, порождают ветхозаветные аллюзии. Библейский хронологический символизм конструирует ситуацию ожидания обновления Словом ветхого мира. Оппозиция хорошее / дурное время организует неосуществимость ожиданий. Поссорившись из-за «одного слова», Иваны не приближают преобразование, а отменяют его возможность, профанируя сакральную природу слова (словесный повод ссоры, прошения в суд, канцелярские бумаги). В церкви (образ, ставший профанным во второй части цикла) Иваны возвещают не о скором приходе Спасителя, а о *«приятной новости»* – исходе тяжбы *«на следующей неделе», «завтра»*. Тем самым они останавливают время, способствуя консервации профанного мира в самом себе.

Повесть, начавшаяся «хорошим временем» летнего солнцестояния, роста хлебов, заканчивается «дурным временем», своеобразным ветхозаветным

потопом. Жизнь Миргорода, заполненная преходящим, ветхим, суетным содержанием, обрекается на забвение.

В итоге во второй части «Миргорода» автор создает две модели профанного, инволюционного времени. В «Вие» образ профанного прошлого движется навстречу силам разрушения и забвения. В повести о двух Иванах профанный образ современности с остановившимся временем, делающий выбор в пользу духовного регресса.

Таким образом, перед нами дуальная структура с разными планами выражения дуализма: в контексте отдельной повести, части цикла и цикла в целом. Художественное время в сборнике условно: оно способно ускоряться, останавливаться, течь в разных направлениях. Временной полиморфизм служит раскрытию мифопоэтической концепции цикла и универсального смысла основной мифологемы с ее множественными испостасями: мифическое начало времен, мифический конец времен – Небесный Иерусалим, современный профанный Миргород.

По мнению И. А. Есаулова, порядок повестей «Миргорода» соответствует календарю веков Гесиода: «Старосветские помещики» – золотой век, «Тарас Бульба» – серебряный, «Вий» – медный, «Повесть о том как поссорился...» – железный. Вся последовательность повестей – процесс удаления от Бога<sup>7</sup>. Принимая возможность этой точки зрения, мы хотели бы добавить, что в связи с дуальной хронологической структурой в целостной концепции сборника этот вид времени встречает противонаправленный временной поток. Это достигается с помощью обрамляющего цикл образа рассказчика – путешественника (в эпиграфе, первой и последней повести). В одной из предыдущих работ мы интерпретировали эпиграфы как указание в первом из них на 4 стихии, во втором – на хлеб познания<sup>8</sup>. Это позволяет увидеть в образе рассказчика духовного путешественника и отражение в цикле масонской символической традиции духовных путешествий, включающих этапы прохождения сквозь стихии с целью познания. Указание, что путешественник уезжает из заливаемого водой Миргорода *«по весьма важному делу»*, вновь размыкает время в направлении поисков духовного идеала. Таким образом, одновременность регресса и прогресса, инволюции и эволюции является характерной частью дуальной концепции художественного времени в цикле.

## Литература

<sup>7</sup> См.: Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 267; Виролайнен М.Н. Мифология городов в творчестве Н.В. Гоголя // Пушкин и другие. Сб. статей к 60-летию С.А. Фомичева.

Новгород, 1997. С. 230; Турбин В.Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. М., 1978. С. 171–172; Шульц С.А. Гоголь. Личность и художественный мир. М., 1994. С. 58; Золотусский И.П. Гоголь. М., 1979. Сер.: «ЖЗЛ». С. 174–175 и др.

- <sup>2</sup> Козлова А.В. Феномен двойничества и формы его выражения в русской прозе 1820–1830-х годов. Дис... канд. филол. наук. Томск, 1999. С. 153–155.
- <sup>3</sup> Есаулов И.А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения: «Миргород» Н.В. Гоголя. М., 1995. С. 80.
- <sup>4</sup> Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Изд. АН СССР. М.; Л., 1937–1952. Т. 2. С. 33. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.
- <sup>5</sup> Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Родина. 1993. С. 447–448.
- <sup>6</sup> Козлова А.В. Указ. соч. С. 167–168.
- <sup>7</sup> Есаулов И.А. Указ. соч. С. 81.
- <sup>8</sup> Козлова А.В. Указ. соч. С. 54.

## **ИСТОКИ ГОГОЛЕВСКОЙ ФИЛОСОФИИ ПРИРОДЫ (на материале статей и писем 1825–1833 гг.)**

Е.И. Тулякова  
*Томск*

На размышление об истоках и существовании гоголевской философии природы наталкивает его писательское мастерство: пейзажи в художественных произведениях, многочисленные заметки о природе в его записных книжках, дневниках, конспектах, статьях, строгие и одновременно вдохновенные замечания, наблюдения над окружающей природой, отразившиеся в письмах друзьям, родителям, учителям.

Философия природы раннего Гоголя, в которой преломилось состояние эпохи, состояние философской, религиозной, научной и художественной мысли времени, поражает изначальной синтетичностью. В размышлениях о природе писатель попытался выразить бытие во всей его целостности, показать нерасторжимость окружающего мира: природы, быта, обычаев и т.д. Природа во всем ее многообразии, таким образом, становится для Гоголя особым состоянием жизни, где определенное место отводится человеку.

Попытаемся выделить и проанализировать основные источники философии природы раннего Гоголя. Их, по крайней мере, три: 1) пришедшая через русскую и западную литературу романтическая натурфилософия; 2) украинская народная культура, философия, этика; 3) православное религиозное воспитание, полученное Гоголем в семье.

Формирование Н.В. Гоголя как художника происходило в романтическую эпоху. Его отличала широкая эрудиция, осведомленность в состоянии философской и художественной мысли своего времени, творческий подход к ней. Уже в нежинской гимназии через непосредственное обращение к трудам западных философов, а также к наследию русских романтиков: Батюшкова, Языкова, Жуковского, Пушкина – Гоголь знакомится с идеями романтизма. Это определило и тяготение к целостному восприятию природы, к синтезу, и интерес к различным проявлениям природного мира. Главное стремление Гоголя – мыслью охватить природу как единое целое. Анализируя первую из записных книг Н.В. Гоголя, начатую им еще в Нежине в 1826 г., «Книгу всякой всячины», можно сделать вывод о том, что Гоголь стремился идти от целого образа явлений, от синтетической связи и взаимосвязи факторов, обра-

зующих ее содержание, к уразумению функций и значения его элементов и составных частей. Об этом свидетельствует и циклическое построение книги, и второе ее название: «... подручная энциклопедия», и собранный материал. От всеобъемлющих картин природно-космической жизни (тщательно вычерченные 4 схемы планетарных систем с надписями под каждой из них) Гоголь доходит до мелких деталей в описании растений. Это демонстрирует выписка из записей соученика Гоголя по нежинской гимназии М.А. Риттера «Распространение диких деревьев и кустов в Европе». У Риттера Гоголь старательно и кропотливо переписывает названия растений, их описание, распространение, способы использования человеком, не выпуская никаких деталей, например, «Сколь различно местопребывание растений или их физическое распространение <...> Солнцесвет (citus), преимущественно же ладанный (ladaniferus) в обширных степях испанских и португальских».<sup>1</sup> Внимание к деталям в созерцании целого демонстрирует Гоголь и в другой выписке, внесенной в «Книгу всякой всячины», в «Сравнении садового года во Франции и России». Описывая целый год жизни сада, автор особое внимание уделяет каждому растению (например: «Франция. Март. Цветут тюльпаны, ирисы, медвежье ушко, pulmonaria, cynoglossum, голубой анемон, душистая резеда, турецкая гвоздика (genofee variable)») (9. С. 534).

С другой стороны, через единичное Гоголь стремится выстроить целое. В этом смысле показательна одна из ранних статей писателя «Мысли о географии» (1830 г.). Область одной науки, географии, Гоголь расширяет до рамок науки о мире вообще и выстраивает целостную концепцию бытия, где разом охватывает весь мир, все части света. Тройная вертикальная структура («исполины-горы, парящие в небо» – «раскаленные пустыни и степи» – «подземная география»), четверичное горизонтальное членение («все части света»), бинарные оппозиции («край, где кипит юг» <...> и «край, где в искаженных чертах природы прочитывается ужас и земля превращается в оледенелый труп») (8. С. 98–105) не только структурируют осознание природного мира, но и создают своеобразный механизм объяснения природы как «мирового организма», упорядоченного целого.

Мысль о единстве и целостности природы становится доминирующей и в письмах Гоголя 1825–1835 гг. Последовательное их прочтение создает целостную картину природы. Отдельные части каждого письма складываются, как в мозаике, в единое природоописание, каждый фрагмент которого самостоятелен и уникален. Читаем: «... вижу милую Родину, вижу тихий Псел...» (13 июня 1824 г.) – «... хороша весна была у нас; думаю теперь можно ожидать изобилия на фрукты...» (14 мая 1826 г.) – «... я и теперь такой же, как и прежде, охотник в саду...» (24 марта 1827 г.) – «Я не видел лето, которое

было бы так жарко... Зима была прекрасна: дожди шли...» (7 апреля 1828 г.). (9. С. 534) и т.д.

Письма Гоголя воссоздают механику универсума, приближенную к человеку. Это «влюбленная земля»; почва, на которой живут сильные, гармоничные люди. Через антропологический фактор в осмыслении природы открывается вторая грань гоголевской натурфилософии: интерес к украинской народной культуре, философии, этике.

Этот интерес был предопределен условиями эпохи: романтическим историзмом и фольклоризмом, – а также родословными корнями писателя. Интерес к украинской литературе и культуре поддерживался у Гоголя всегда, особенно ярко это проявилось в период работы над первым художественным произведением «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1832 г.). Именно тогда из письма в письмо он просит «маменьку» извещать его об обычаях малороссиян, различных поверьях и традициях, «Книга всякой всячины» пополняется такими разделами, как «Лексикон малороссийский», «Игры, увеселенья малороссиян», «Малороссийские блюда и кушанья», «Малороссийские предания, обычаи, обряды» и т.д. Интересен тот факт, что в каждом из таких разделов мы встречаемся с описанием или упоминанием предметов и явлений из природного мира. Так, в «Лексиконе малороссийском» фиксируются слова, указывающие на различные фрагменты природы: «Буска–аист (птица)», «Губи–грибы», «Заверуха–вьюга» (9. С. 510) и т.д. В разделе «Малороссийские загадки» каждая вторая отгадка–вещь из мира природы: маковка, звезды, морковь, быстрый ветер и т.д.

В своих заметках Гоголь воссоздает мир бесконечных связей природы и человека. Это мир языческий, в котором человек включен в круговорот природы, в систему природных циклов, народных (диктуемых природой) праздников и обрядов. В «Книгу всякой всячины» Гоголь записывает: «Свадьба у крестьян (малороссиян) обыкновенно бывает осенью»; или «Троицкие песни поют обыкновенно в продолжение зеленой недели, начиная с Духова дня, ибо в Малороссии сим днем называют воскресенье, а Троица, т.е. Троицын день, бывает в понедельник. В сей день обыкновенно кумятся» (9. С. 517).

Следуя смене природных циклов, человеку зимой приходится замедлить ритм жизни, а летом, подобно ожившей природе, ускорить его. Эти мысли находим в одной из ранних статей Гоголя, <Отрывок из детской книги по географии> (1830–1831 гг.): «Что это за зима! Как уже она нам надоела, эта зима! Все снег, да снег <...> Скучно в окно взглянуть, все одно да одно, ни травки, ничего. <...> То ли дело лето!» (9. С. 275).

Диктуя свои законы человеку, природа в свою очередь уподобляется человеческой плоти, становится осязаемой существенностью. Так, по малорос-

сийским поверьям, собранным в «Книге всякой всячины», «русалки, живущие по обыкновению в Днепре, расходятся и бегают по лесам и бурьянам до Петрова дня», «в Ивановскую ночь сеймы ведьм собираются на Лысой горе в Киеве», «ведьмы снимают и прячут звезды» (9. С. 517–518).

Итак, украинский фольклор, украинская литература определили во многом позицию Гоголя в понимании и открытии феномена природы. Однако та Малороссия, в которой родился Гоголь, соединяла в своей культуре начало языческое, народное и христианское. На этом пересечении и формировался духовный и поэтический облик писателя. Как свидетельствуют документальные источники, жизнь Гоголя с первого его момента была устремлена к Богу. Имя Божье нередко встречается в письмах раннего Гоголя. А в 1825 г. юный Гоголь писал матери: «Благославляю тебя, священная вера! В тебе только я нахожу источник утешения и утоления своей горести» (10. С. 210). Религиозность юного Гоголя поддерживалась его увлечением романтической философией. Как известно, романтизм по своей сути был органически близок к религии. Идеи западных романтиков о Боге и религии, о высшей сущности человека (человек-микрокосм) активно осмыслились на русской почве в первой половине XIX в. Это воспринял и Гоголь. При этом следует подчеркнуть, что гоголевское осознание природы было чуждо темному, монашескому, уединяющему христианству. Для раннего Гоголя в христианстве заключена возможность синтеза материи и духа, Земли и Неба, конечного и бесконечного. Гоголевская религиозность – это явление светлое, соединяющее, выстраиваемое на идее воскресения, приближающее к земле, что и демонстрирует гоголевская философия природы.

Природа – это мир, сотворенный силой и волей Божьей, и потому это мир величественный, гармоничный, одухотворенный. Стоит вчитаться в некоторые письма Гоголя начала 30-х годов: например, от 20 июля 1832 г. И.И. Дмитриеву: «В дороге занимало меня только небо, которое, по мере приближения к югу, становилось синее и синее. Мне надоело серое, почти зеленое северное небо, так же, как и те однообразно печальные сосны и ели, которые гнались за мною по пятам» (10. С. 132). Размышления писателя о высоком (о небе) отрицают темное и скучное представление о нем («мне надоело серое, почти зеленое, северное небо»), наоборот, они приводят к утверждению красочности и необычайной жизненной силы природы.

Концепция бытия векторного, эсхатологического типа выстраивается рядом с идеей бесконечного движения в природе. Неслучайно одновременно со статьями по географии Гоголь пишет статьи и заметки по истории. Таким образом создается модель упорядоченного бытия.

Несмотря на то, что философия природы Гоголя достаточно прозрачна, она чрезвычайно сложна, т.к. все строится по закону синтеза. Сплетение в



ней романтической философии, близкой к религии, с традициями украинской культуры; взаимодействие языческой и христианской картины мира, народного и научного осмысления природы – все эти разные грани соединились между собой причудливым образом и вылились в особый тип мировоззрения писателя. На пересечении этих начал рождались новые трактовки явлений, образов, категорий природы, которыми оказались наполнены повести первого художественного цикла Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки».

### Литература

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1952. Т. 9. С. 506. Далее ссылки на это издание, с указанием в скобках тома и страницы.

## ОТНОШЕНИЯ «Я» – «ДРУГОЙ» КАК ЦИКЛООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР «ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЕЙ» Н.В. ГОГОЛЯ

Н.В. Хомук  
Томск

Вопрос о «другом» сложен для гоголевских «Петербургских повестей», потому что, «я» не вступает не только в конфликт, но даже в непосредственный диалог. «Я» и «другой» – две равнопорядковые части целого; их общность определяется единым контекстом их существования – Петербургом. Происходит взаимонейтрализация позиций «я» и «другого» социальным пространством. Утопизм сознания героя, впервые возникающий именно в «Петербургских повестях», определяется социальностью. Через формы коллективно-социальной жизни субъект стремится к тому, чтобы окончательно присвоить себе бытие, избежать жертвования им; растворяясь в социуме, «я» отказывается от исторического развития.

Петербург представлен как структура познавательного-фиктивного. Дело касается не бессмысленности вообще, а несовпадения значения и выражения, потери границы между значением и отсутствием значения. «Невский проспект» – не только пространственная экспозиция цикла, но и модель познания, модель оценочных программ, выстраивающих это познание. В изначально общебытовом пространстве нерасчлененно смешаны пошло-прозаическое, сакральное и демоническое. Если первое указывает на ценностно стертый план, то два последних выражают ценностную абсолютизацию, они маркируют сознание петербуржца как романтически-эпигонское пространство. В результате они не столько расшифровывают объект, сколько указывают на смысловое зияние, тайну<sup>1</sup>.

В «Невском проспекте» еще отсутствует субъект как индивидуально-внутреннее, свободное от мира начало. В потоке общей жизни выделены две судьбы, которые выстраиваются в чередовании, но их реально-хронотопический параллелизм организует их смысловую общность<sup>2</sup>. В связи с темой индифференциации субъективного (внутреннего в личности) особое значение в повести имеет тема сна. Сон предстает как выражение реальности иллюзорной, в которой человек заслоняется от правды о мире и о себе. Сон замыкает латентную форму индивидуальности Пискарева, отчуждает его от самого себя, позволяет ему из действительности создавать декорацию для амбиций и беспочвенных грез<sup>3</sup>.

Сон архитектурно моделирует пространство, от которого будет отталкиваться «я» в процессе индивидуализации. Следующая повесть, «Нос», не рисует гротескный абсурд как продолжение сна, а создает эффект неожиданного вторжения в сознание индивида реальности, перед которой оно оказывается беспомощно – оно не может выстроить никаких объяснений, самооправданий, которые бы снова сделали из действительности декорацию сознания. Человек разбужен, перед ним действительность в виде странного, необъяснимого своего факта. Отторгая инерцию доводов и предположений, она предстает удвоенно материальной, поворачивается пошлой поверхностью вещей.

«Я» духовно существовало на правах «другого». Случайное происшествие отделяет его от всех (тем самым необоснованно выделяя), что остро ставит вопрос: чем является это «я» без приложения к другому? Этот вопрос герой решает удвоением своей «другости»: «мой нос» определяет ценностную связь «меня» с «другим», и в то же время отделившийся нос – это другое тело, он уже «другой» для меня.

Подобную функцию выполняет портрет в одноименной повести, но уже как выражение не социального значения в вещи, а значения духовно-субъективного. При создании обычного портрета творческая сила художника объемлет и гармонически завершает субъективное начало портретируемого общезстетической целостностью произведения, моделирующей эстетико-содержательную целостность бытия. И поэтому портрет обычно выражает или сущностное сочетание мира и человека, или состояние жизни в данный момент (как фотография), без сдвига в будущее. В портрете ростовщика не произошло ни то, ни другое. Установка художника на изображение демона резонирует с напряжением ярко-субъективного в ростовщике, служит той силой, которая гипертрофирует в портрете субъективное, не желающее смириться со смертью. «Нарисовать демона» – императив, творческое задание, через которое обнаруживается в эстетически заполняющем всё бытие объеме пронзительная личностность. Личностное получает статус сверхличного. Отсюда и странность впечатления, производимого портретом. Здесь «потенциальность во мне», которая определяет самоидентичность личности в каждой из точек ее жизни, встречается с потенциальностью бытия в лице «другого». Именно персонификацией бытийного в человеческом определяется необыкновенная власть портрета. Бытие глядит глазами не Бога, не дьявола, а субъекта; изображенная личность переходит в другое измерение, в котором с ней невозможен диалог. В неподвижном взгляде «другого» на нас («другой» здесь – бытие в форме субъекта) наша внутренняя потенциальность теряется. Смотрящие глаза забирают ее. «Потенциальность во мне» переходит к потенциаль-

ности бытия. «Я» остаюсь без истории, вне истории (как времени), и сохранить свой резерв «быть» (не просто существовать) я могу, лишь уничтожив чужой потенциал, чужую возможность историчности. Возникает активность самоутверждения: *«вдруг он почувствовал к нему зависть»* [4, 130] – художник; *«точно как будто бы хотел кого-то зарезать»* [4, 132] – приятель. Но это самоутверждение уже иного свойства, ибо через потерю внутренней потенциальности теряется чувство автоидентичности<sup>4</sup>.

В «Шинели» семантически не прояснена как личность героя, так и главный символ-фетиш. Шинель, казалось бы, сюжетно оказывается «главнее» самого героя: после ее потери он «теряется» сам; она составляет главный его смысл. И в то же время образ героя, выстраивающийся в экспозиции, оказывается внутренне богаче своей непроясненностью (феноменологичностью) и какой-то самодостаточной содержательностью, чем шинель, которая сюжетно претендует на воплощение этой сути.

За более чем полвека жизни шинель меняется Башмачкиным единожды. Старая шинель эквивалентна телу Башмачкина, это «бренное тело»<sup>5</sup>. Необходимость создания новой шинели диктуется императивом истории. Перекраивание границы между телом и миром выступает как акт исторический. В новой шинели как внешнем воплощается внутреннее. До этого у Акакия Акакиевича не замечалось «внутреннего» в его самостоятельном выражении. Поэтому новая шинель является феноменологическим образом, внешне воплощающим непознаваемое содержание души<sup>6</sup>. Но в социальной ситуации подмены внутренней, человеческой близости близостью внешней, социальной воплощение внутреннего «я» во внешних формах идет к самоотчуждению этого «я». Таинственное «я», воплощаясь в оболочке (шинель), без внешней ответной любви и понимания превращается в «другого»<sup>7</sup>.

«Другой» в «Петербургских повестях» – овнешненный образ, предмет-фетиш, в толковании которого сталкиваются демоническое и сакральное, и отношения героя с этим предметом указывают на феноменологическое содержание его личности, которое сразу определяется во взаимовытеснении этих двух кодов (сакрального и демонического), и в то же время они оттеняются окружающей пошлостью как семантически пустой реальностью.

Если в предыдущих повестях внутреннее определялось через формы внешнего (знаковые предметы), то в «Записках сумасшедшего» внутреннее разворачивается из себя как словесное пространство героя. Самопознание человека, образно-знаково опосредованное действительностью, в «Записках сумасшедшего» становится самопознанием сознания, также выраженным знаково-опосредованно. Безумие Поприщина двойственно: оно становится гротескным выражением его зависимости от ценностно нарушенного мира, и в то

же время оно является условием диалогического саморасслоения сознания индивида. Диалогизм – не разговор с миром, а разговор героя с самим собой.

Большое значение для расслоения сознания Поприщина имеют письма собачек. Они являют через себя герою утопические, противоречивые стороны его «дискурса». Имитируя логос барышни Софи, являясь по существу ее профанно-языковым двойником, собачка Меджи опосредует слово того мира, который притягивает Поприщина, вызывая в герое уже критическое к нему отношение. Письма собачек – трансцендирование сознания героя через «слово мира о себе», и в этом случае происходит трансцендирование именно *письменного* сознания героя. Письма собачек переворачивают критерий достоверности («письма»), внешний подход к наррации как объективации и способствуют переходу к письму как условной форме за-письменного пространства смысла. Если до них записки Поприщина были ориентированы на внешний мир и носили ярко выраженный летописный характер, то после них стали в большей степени за-словесным отражением самого пишущего. При встрече человеческого дискурса с собачьим обнаруживается феноменологическое значение слова, освобожденного от внешних имитаций смысла (которым до «собачьей переписки» доверяет Поприщину). Знаменательно в этом отношении, что после собачек исчезает лейтмотивное «ничего, ничего. Молчание!», целомудренно скрывавшее раньше от экспансии словесных имитаций феноменологическое содержание глубинного «я» героя.

Таким образом, от повести к повести просматривается тенденция выделения личности, субъективации ее сознания. Внутреннее пытается отпечататься через внешний образ (портрет, шинель, записки), который шире захватывает внутреннее содержание личности. Чем глубже «я» представлено через «другого» («другое»), тем больше оно проблематизируется, содержание оказывается для себя чужим. Гоголевский герой пытается идентифицировать себя внутреннего во внешнем (глядение, приобретение, движение и, по существу, творение себя). Пространственная бесконечность этого внешнего, экстенсивного воплощения своего внутреннего «я» через отражение в объективном «другом» в конечном счете замыкается в интегрирующем образе (Бога или автора), что переводит проблему в аспект наррации как форму особого диалога героя и автора, то есть «я» и «другого».

### Литература и примечания

<sup>1</sup> Ю.В. Манн пишет: «Привести в такое близкое соприкосновение высокое и трансцендентальное с прозаическим и повседневным – это значит создать такую глубокую ситуацию, которую до конца не исчерпает никакими разборами, никакими словами» (Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 389).

- <sup>2</sup> О.Г. Дилакторская отмечает, что «типы Пискарёва и Пирогова, при всем своем различии, являются не чем иным, как двумя взаимоотраженными крайностями одного и того же целого, именуемого Петербургом» (Дилакторская О.Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя. Владивосток, 1986. С. 32).
- <sup>3</sup> Вспомним в связи с этим рассуждение М.К. Мамардашвили: «Чаще всего мы чего-то не понимаем и вместо понимания строим иллюзии именно потому, что мы боимся. Боимся проснуться, например <...> Мир как сон. Но не есть метафора. Это буквально так. Ведь мы во сне komponуем или монтируем такие представления, которые позволяют продолжать нам спать... И вот наше представление о реальности (или то, что – мы думаем – есть в реальности) очень часто составлено из таких монтажей, которые позволяют нам продолжать что-то... И появляются фигуры замещения, выступающие как реальность. В действительности это не есть реальность, а есть нечто, что позволяет нам продолжать быть, продолжать спать» (Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. СПб., 1997. С. 218).
- <sup>4</sup> Если в «Ночи перед Рождеством» («Ему казалось, что все дома устремили на него свои бесчисленные огненные очи и глядели») и в «Мертвых душах» («Что глядишь ты так, и зачем всё, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?») потенциальность самого бытия соприкасается с нашей, то в «Портрете» потенциальность бытия под видом субъекта забирает нашу автосубъективность – завершает нас, убивает. Подобное в «Страшной мести»: «А незнакомая дивная голова сквозь облако так же неподвижно глядела на него <...> Острые очи не отрывались от него. Колдун весь побелел, как полотно»
- <sup>5</sup> «...Он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове». Тело здесь через «вицмундир» синонимично одежде, то есть шинели; семантика «бренного» возникает из этимологической связи слов «капот» и «капут»: от старой шинели Акакия Акакиевича «отнимали даже благородное имя шинели и называли ее капотом» (Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1939–1952. Т. 3. С. 147) – доктор «объявил ему через полтора суток неперемный капут» (Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1939–1952. Т. 3. С. 168).
- <sup>6</sup> Например, С.Г. Бочаров пишет: «... Вся история приобретения новой шинели есть попытка героя как бы воплотиться в формы окружающего мира и войти в его измерения» (Бочаров С.Г. О стиле Гоголя // Типология стилевого развития нового времени. М., 1976. С. 437).
- <sup>7</sup> Башмачкин, возвращаясь в новой шинели с вечеринки, совершает странные, для самого себя непонятные действия, например: «пошел опять по-прежнему очень тихо, подвывая даже сам неизвестно откуда взявшейся рыси» (Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1939–1952. Т. 3. С. 160); происходит даже отчуждение от собственного тела: «он просто не знал, как ему быть куда деть руки, ноги и всю фигуру свою» (Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1939–1952. Т. 3. С. 160).

## ФУНКЦИЯ ВЕЩИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ «МЕРТВЫХ ДУШ» ГОГОЛЯ И «МЕЛКОГО БЕСА» СОЛОГУБА

Н.А. Горских  
*Новокузнецк*

Отношение к вещи как к мере человека, как к Божьему творению через человека в процессе развития мировой литературы то утрачивается, то возобновляется. К началу XX в. закрепляется равное существование двух способов, двух форм взаимоотношения человека и вещи. Один из них состоит в том, что развитие чувства беспредельности, космичности пространства, чувства высоты своих духовных устремлений и беспредельности своих возможностей приводит к возникновению у человека желания освободиться от земного, отряхнуть «вещный прах со своих ног» (Чудаков).

Другой способ может быть обозначен как возвращение к дому, к быту, к очагу домашней жизни, к его мелочам, к вещам, свидетельствующим об обжитости пространства и духовной связи человека с землей, с Богом. Из совокупности вещного беспорядка создается осмысленный порядок, душевная жизненная опора.

Восприятие пространства как космоса вещей в их взаимопринадлежности, организующих, собирающих, сплавляющих его в единое целое, связано с мифопоэтической традицией. В мифологическом сознании пространство всегда заполнено и всегда вещно, оно не предшествует вещам, его заполняющим, а наоборот, конституируется ими. Истоки этих представлений о пространстве обнаруживаются в платоновском учении о «вместилище»; его продолжает ряд современных концепций, например, Хайдеггера, который, связывая этимологию слова «пространство» со словом «простор», утверждает, что вещи в этом случае выступают по отношению к нему как места.

В поэме Гоголя вещи, заполняющие пространство, заключают в себе две возможности: маски и лица, «ада» и «рая». И такое изображение вещи связывает поэму Гоголя не только с мифопоэтической традицией, но и с барочной, в которой материальный мир существует в отрыве от духовной сферы, не может с ним совместиться, стоит только вещественной действительности выпасть из системы целого, синтеза.

Особенностью пространства гоголевской поэмы и романа Сологуба «Мелкий бес» является то, что оно существует в двух семантических аспектах.

Первый – в поэме «Мертвые души» пространство мира живых и мира мертвецов организовано соответственно вещью «сильной» и вещью «слабой». Сакрализованная вещь – «сильная» по определению, и как таковая она образует «верхний» (духовный) ценностный полюс, которого может достичь вещественное. «Нижний» (материальный, телесный) ценностный полюс образуют вещи «слабые», случайные, чреватые тленом и распадом по причине их ненужности, отчужденности от человека.

К примеру, в доме Коробочки и Собакевича вещь (в том числе, и вещи – крестьяне), даже самая незначительная, нужна своим владельцам постольку, поскольку она способна определять общественную стоимость хозяина, свидетельствовать о размере его благосостояния. У Ноздрева практически отсутствуют вещи, к которым он испытывал бы привязанность, причастность, они все могут быть предметами купли, продажи, обмена.

Иное отношение к вещи определяет психологию Плюшкина, у которого связь с вещами, пусть в деформированном, искаженном виде, сохранилась. Вещи, собираемые им в пространстве комнаты, не имеют денежной ценности, они укореняют его в пространстве дома как места обитания, поскольку дома как семейного очага он лишен, они, по словам исследователя, «напоминание о прошлом, некий невероятный залог надежды, последнее свидетельство его прежней жизни»<sup>1</sup>. Однако духовная связь с вещами у Плюшкина постепенно исчезает, уступает место «пустой, бессмысленной форме чистой вещности»<sup>2</sup>.

Сологуб в романе «Мелкий бес» воплощает принципиально иной образ пространства преимущественно мира мертвых, организованного «слабой» вещью. Обезличенные персонажи романа пренебрегают вещью, ее индивидуальностью в пользу неких формальных показателей их положения среди людей: социальное и семейное положение, чин, пол, возраст, богатство и прочее. Пространство домов персонажей либо незаполнено, пусто, «голо», либо заполнено вещами безличными, пошлыми, демоническими, как и их хозяева. Наличие подобных вещей обусловлено их функцией – быть свидетелями общественной стоимости, социальной значимости своего хозяина. Идею ненужности вещей хозяину, неодоухотворенности связи вещи и человека передают близкие по смыслу в поэме и романе образы – символы табака (Гоголь) и пыли (Сологуб).

Вторым аспектом, отражающим суть взаимоотношений человека и вещи в жизненном пространстве, является у Гоголя хаотическая организация быта, вещная переполненность, с одной стороны, а с другой – гладь и пустота. Поэма «Мертвые души» переполнена вещами, причем вещами чаще «слабыми», оставленными своими хозяевами. Обжитое такими вещами простран-



ство образует уже некую хаотическую, мертвящую стихию, где вещь и человек существуют по отношению друг к другу в системе двойничества, образуя нерасчлененную «вещно-человеческую» субстанцию. Эффект хаоса создается за счет нарушения естественных и привычных законов существования (целое расчленяется, а единичное множится).

Многие исследователи отмечают, что образ хаоса в поэме воплощается через символический образ «кучи». Однако правы и те, кто полагает, что гоголевская «куча» отчасти организуется неким порядком: она дифференцирована, и каждая вещь находит в «куче» соответствующее себе место.

Нужно отметить, что в романе Сологуба нет «вещной избыточности», так характерной для поэмы «Мертвые души». Но тем не менее именно в романе «Мелкий бес» в отсутствие многочисленности вещей моделируется образ пространства как хаотически, абсурдно организованного быта и Бытия. Вещный мир выходит за пределы очерченного круга реальности и приобретает мифические, мистические и демонические черты. Подчеркнуть эффект распада жизни, неумолимого движения ее к концу призван символический образ недотыкомки, образ «древнего хаоса», «древнего демона», пронизывающего собой весь мир, образ единой сущности, распавшейся на дискретное множество.

Система двойничества «вдвойне», созданная Сологубом, как и единая система взаимоотражения «всего во всем» Гоголя, стирает грани между миром людей и миром вещей, что приводит к уравниванию оппозиции «человек – ожившая вещь», «вещественное, материальное – духовное».

В романе «Мелкий бес», в отличие от поэмы «Мертвые души», воплощен образ дезорганизованного хаоса «вещно-человеческого» пространства жизни, а попытка Передонова разумно организовать мир людей и вещей, остановить распад, собрать осколки реальности, понять истинную природу вещей оборачивается еще большим распадом и хаосом.

В своей поэме образ пространства, заполненного вещами по некоторому подобию порядка, Гоголь отграничивает от не – пространства, характеризующегося отсутствием вещей и тем самым более связанного с хаосом. Таким пространством в поэме является город, основной сутью которого становится «страшная пустота».

В этом духовно пустом пространстве отсутствует разумное распределение вещей по местам, что могло бы стать свидетельством сущности персонажа. И Чичиковым, и Передоновым движет стремление найти в этой отчужденной от человека жизни свое место. У этих персонажей нет укорененности в быту, нет дома, у них есть внешность, наружность, и это пока все, что они есть. Телесный нарциссизм Передонова сродни чичиковскому, но у Чичикова

телесный нарциссизм отступает перед душевным, проявляющимся в честолюбии. У Передонова нет даже интереса к честолюбивым замыслам («*Быть счастливым для него значило ничего не делать и, замкнувшись от мира, блаждать свою утробу*»).

Вместе с тем приобретательство гоголевского персонажа основано не на алчности, а на стремлении приобрести сущность, самооправдаться: он хочет иметь свой дом в безграничном пространстве, хочет иметь в нем хозяйку, наследников. Для Передонова свое место в мире, где, в его сознании, и вещи, и люди одинаково враждебны по отношению к нему, – это еще и своя должность. От повышения по службе герой ожидает изменений как в своем эмоциональном мире, так и в окружающем его пространстве. Попыткой обозначить себя в реальности, сделать себя максимально проявленным в мире людей является то, что Передонов накануне свадебного обряда, во-первых, белится и румянится, во-вторых, использует духи.

Гоголевский глагол «означиться» также выражает напряженное состояние усилия и борьбы человека с бесприютностью, бескрайностью пространства, обретение видимой формы и тем самым спасение от исчезновения во мраке или быстром движении, «мелькании». Но, приобретая вещи, которые для самого Чичикова не существуют в действительности («пустой звук», «фу-фу»), он и «означивается» лишь по форме, а не по сути, поскольку в духовном смысле вещь «мертва». Путь Чичикова – вверх и /или вниз может быть проделан лишь фигурально – его душой. Поэтому он представляется автором как путник, странник, движущийся к центру пространства. В пределе итогом пути героя должно было стать возвращение из пространства духовного небытия в мир души.

У Передонова отсутствие собственного «я» проявляется в несамостоятельности воли, движения, у него «все делалось само собой», замечает автор, акцентируя идею превращения жизненного ритуала в механическое повторение бессмысленных действий, обрекающих человека на роль марионетки. Поэтому мечта Передонова о месте инспектора объясняется его надеждой обрести самостоятельное «я», истинный облик, прервать цепь совершающихся самих по себе действий и событий. Но, проведя своего героя через ряд испытаний, жизненных вех, необходимых для получения места, автор высвечивает тщетность его стремлений занять свое место в жизни. А Чичиков в итоге своего пути, по замыслу автора, должен был обрести дом, душевную связь с вещами, с Богом, должен был научиться разумному хозяйствованию.

Сологуб, как и Гоголь, в своем романе особое внимание уделяет провинциальному городу как модели жизни и топосу Дома. Дом – традиционное средоточие любви, безопасности, тепла, уюта, добра, место человеческой

жизни – превращен Передоновым в Антидом. С переездом на новую квартиру принципиально бездомный герой окончательно сходит с ума. В доме появляется кот-оборотень, доносчики и соглядатаи, прячущиеся за обоями, картами, происходит разрушение вещей, появляется недотыкомка. Дом Рутиловых получает в романе по верному утверждению исследовательницы, двойственное освещение. С одной стороны, это пространство семейного уюта, взаимной нежности и поддержки его обитательниц. С другой стороны, именно в этих стенах происходит приобщение Саши к пошлому миру взрослых, здесь лгут и притворяются<sup>1</sup>. Пародируя гоголевскую структуру описания помещичьих домов, Сологуб превращает дома «отцов города» в театральные декорации для постановки спектакля – парада тщеславий: чиновники пытаются казаться значительнее, чем они есть на самом деле, демонстрируют чувство превосходства, оставаясь, как и у Гоголя, «мертвыми душами».

В поэме Гоголя авторский идеал «большого» Дома, как правило, не отмечает («малый») Дом, напротив, придает ему смысл и значимость. Идея собирания пространства через вещь, через человека нашла выход в пристрастии Гоголя к дому, быту, укладу как прочным корням Бытия человека. В «низкой» оболочке у Гоголя заключается «высокое» ядро, которое обнажится в будущем. Поэтому гармония в гоголевском мире «беспорядка природы» и состоит в объединении земли и небесной стихии, грозового движения, т.е. в объединении духовного и телесного, вещественного.

Сологуб, изображая «мертвую жизнь» русской действительности, пространство, не обжитое вещами, лишенное всеопределяющего духовного центра, не находит реальной связи между двумя мирами (вещественным и духовным, эмпирикой и мечтой). В грехе он нащупывает весть о рае, единственный путь к которому – через промежуточные сферы человеческой жизни, возврат к инфантильному, к утверждению своего индивидуального творческого «я».

## Литература

<sup>1</sup> Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 66.

<sup>2</sup> Там же. С. 66.

<sup>3</sup> Иванова О.В. Ирония как стилиеобразующее начало в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2000. 20 с.

## ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКИЙ ГЕНЕЗИС НОВЕЛЛЫ В.Ф. ОДОЕВСКОГО «СИЛЬФИДА»

Т.Л. Шумкова  
*Нижневартовск*

В романтической новелле «Сильфида» (1837) В.Ф. Одоевский прибегает к одному из любимых романтиками сюжетов – «о фее». Жанр искусственной волшебной сказки уходит корнями в салонную культуру Франции XVII в. Фею, героиню такой сказки, отличает от ее «народной» предшественницы изысканность, красноречие и фривольность, свойственные галантной и прециозной эпохе, символом которой была перламутровая раковина.

В это же время Европа увлечена мистическим учением Парацельса, в котором главное место отводилось «стихийным духам». В силу своего рождения из огня, воды, земли и воздуха они обладали качествами, необходимыми для соединения материального мира с миром высокой духовности, недоступным обыкновенному смертному. Рождаясь от матери-природы, «стихийные духи» подобны ей в своей красоте и естественности; они прекрасны, как может быть прекрасен человек, но более утонченны, более легки и чувствительны. Как и человек, они смертны, но через мистическую связь с ним жаждут обрести бессмертие.

Немецкая волшебнo-сатирическая сказка подвергла прелестный сюжет ироническому переосмыслению<sup>1</sup>. По этому поводу интересные наблюдения делает В. Скотт в статье «О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана» (1827). Писатель замечает, что тяга к чудесам и вера в них заложена в самой природе человека, которому, начиная с того времени, как прекратились «библейские чудеса», стало тесно в границах, созданных обществом. Чем более в права вступало Просвещение, тем менее оставалось места чудесам. Они переселяются в пространство художественного текста или на театральные подмостки, но, обладая «характером таинственным и неуловимым», остаются самими собой лишь при «бережном» обращении.

Французская салонная сказка о феях к XVIII столетию исчерпывает себя как жанр. Происходит трансформация жанра, его диалектическое изменение через пародирование (распад жанра), порождающее новое жанровое образование. Пальма первенства здесь принадлежит Германии: «Приверженность немцев к таинственному открыла им еще один литературный метод, который

едва ли мог появиться в какой-либо другой стране <...>, – пишет Скотт. – Этот метод можно было бы определить как *фантастический*, ибо здесь безудержная фантазия пользуется самой необузданной и дикой свободой и любые сочетания, как бы ни были они смешны или ужасны, испытываются и применяются без зазрения совести»<sup>2</sup>. Именно такому методу, по мнению английского романтика, следовал великий Гофман – фантаст-виртуоз. Даже столь известные в христианской мифологии существа, как ангелы, обретают у Гофмана иной облик, сигнализирующий о слиянии различных культур. «Слова ангел, ангельский, небесный, столь часто встречающиеся в произведениях Гофмана, не имеют никакого отношения к понятиям христианского богословия <...>, – отмечает Г. Виткоп-Менардо. – Под ангелом Гофман понимает не метафизическое непорочное создание <...> он обозначает этим термином существо, свободное лишь от всего банального и случайного, но только не от эротической зависимости <...> Ангел является более или менее материализованной эманацией божественной сущности и обладает двойственной – злой и доброй – природой, каковая свойственна всем мифологическим персонажам»<sup>3</sup>.

В.Ф. Одоевский, увлеченный мистикой, знакомый и с учением Парацельса, и с творчеством Гофмана, несомненно, все это учитывает, но создает собственную художественную концепцию, хотя сама художественная модель произведения указывает на тесную связь с немецкой романтической традицией.

В новелле сняты жанрово-видовые перегородки, что характерно для романтической культуры в целом. Об этом говорят уже три эпиграфа: от Платона (не простое совпадение) до цитируемой Одоевским «Одной из промышленных компаний XVIII в.», – предвосхищающие ход повествования, намекающие на сходство с романтической поэмой<sup>4</sup>.

Сама новелла включает в себя повествование от лица персонифицированного рассказчика, эпистолу, вставной рассказ, отрывки из журнала главного героя, воссозданные как «цепь или венок фрагментов» – романтический диалог<sup>5</sup>. В нем равно звучат голоса автора, героев и читателя – особого участника «становления мысли», «коллеги и собеседника», чутко воспринимающего «живой ритм развивающейся души»<sup>6</sup>.

Оппозиция, на основе которой автор моделирует художественный мир, выявляется уже в самом заглавии новеллы: сильфида, согласно учению средневековых мистиков, – дух, обитающий в воздушной стихии; записки же принадлежат «благоразумному человеку». Налицо традиционная гофмановская конструкция, сконцентрированная вокруг духовно неустойчивого человека, чей внутренний мир подвергается серьезной нравственной проверке.

Композиционно произведение можно разделить на две части. Одна из них – лирическая – воссоздает духовный мир главного героя, Платона Михайловича, в виде семи писем и примыкающего к ним отрывка из журнала; другая – представлена как обыденный мир, в пространстве которого существование героя мыслится как реальное. Два уровня отражают основную коллизию произведения – антиномию мира идеальных построений, «жизни в мечте», жизни в «ином» пространстве и мира благоразумия и скуки.

Центр идеального пласта новеллы сосредоточен в образе сальфиды. Созданный сознанием героя образ претерпевает метаморфозу развития: от голубого камня к голубой розе, внутри которой живет прекрасная сальфида. Цветовая гамма, несомненно, навеяна образом Голубого цветка Новалиса, а сам процесс изменений представлен в духе натурфилософского толкования истории природы – ее трансформации от низших особей к высшим одухотворенным существам. Появление женщины из цветка также восходит к раннеромантической традиции. Например, в стихотворении Шеллинга «Цветок и тварь» имеется прямая аналогия с образной системой Одоевского: «В женщинах души растений, цветами зову посему их»<sup>7</sup>; сальфида и цветок связаны «естественно» с «царством света»; чудесная голубая роза Одоевского появляется в освещенной солнцем хрустальной вазе. Важно, что сальфида рождена в уединении, тишине – особом состоянии мира, в котором осуществлялся творческий акт бога-демиурга<sup>8</sup>, а герои Ф. Шлегеля, Вакенродера и Тика созерцали универсум. Итак, герой открывает для себя истинное «здесь» – пространство, «где жизнь поэта – святыня!»<sup>9</sup>, а «поэзия – истина», где «все земные страдания превращаются в неизмеримый ряд наслаждений», а духовную и физическую связь двух любящих существ венчает прекрасное дитя, вечно юное и вечно зрелое, – дитя Золотого века. Топос сальфиды дан как безграничное многоуровневое вертикальное пространство, направленное вверх за пределы неба. Романтические символы – цветок, ребенок как персонафикация Золотого века<sup>9</sup>, небо, свет, – сопрягаясь, указывают на абсолютную гармонию человека и мира.

Если подобные символы в немецкой раннеромантической культуре составляли вечный объект стремления романтического героя, непознанную тайну всебытия, то сальфида Одоевского дана герою с тем, чтобы изменить праздную, скучную, страшную помещичью жизнь. И это вполне осознается Платоном Михайловичем, переживающим духовную эволюцию, отраженную в письмах к другу, где соседи сравниваются с животными, а их «прехорошенькие дочки» с «огородной зеленью»<sup>10</sup>.

Сфера бытийно-обыденного представлена как воплощение примитивно-материального. Это подчеркивается автором путем внедрения в повествова-

ние антиромантического мотива еды, сопряженного с мотивом врачевания и пользы. Платон Михайлович по совету врача принимает «аппетитную микстуру» и «бульонные ванны», которым надлежит «раздражить его чувственность». Это те самые «раздражимость» и «чувствительность», представленные в натурфилософском трактате Шеллинга «О мировой душе...» в качестве противоположных свойств примитивной животной материи. Из их синтеза философ выводил понятие инстинкта. Насколько развит инстинкт, настолько развито живое существо. Поле развития огромно: от животного, инстинктивно воспринимающего свет, до человека, обладающего высшим творческим инстинктом – гениальностью<sup>11</sup>.

Согласно диалектике Шеллинга, в природе так и должно быть – постоянное движение к высокой одухотворенности. С героем Одоевского все происходит наоборот: от вершин духа он движется к замкнутому материальному миру, к нравственной катастрофе, преступлению (прекрасная сильфида и дитя любви умрут, если Платон Михайлович их покинет). В этом контексте поглощаемая героем еда – «чудесный окровавленный ростбиф» – воспринимается зловеще.

Нравственный выбор, сделанный Платоном Михайловичем, разрешает мучительную коллизию двоемирия: он становится «благоразумным человеком», вписываясь в галерею «рассудительных» людей-автоматов, столь многообразно воссозданных в позднем немецком романтизме.

Однако если в новеллах Гофмана герой либо погибает («Песочный человек»), либо спокойно переходит в сферу реального («Пустой дом»), либо достигает высшего блаженства, воспринимаемого с авторской иронией («Золотой горшок»), то у героя Одоевского иной путь. В странных для окружающих, но понятных читателю речах Платона Михайловича слышится дважды повторенное слово «падай»: умирающая сильфида обрекала его на духовное падение, вполне осознаваемую героем нравственную катастрофу. Последний крик поэтической души – сравнение своей личности с дорогими инструментами, которые нельзя сложить в плохо сделанный ящик. Совсем как у гофмановского профессора Моша Терпина, заключившего «всю природу в маленький изящный компендиум»<sup>12</sup>. То, что для гофмановского филистера норма, для Платона Михайловича – «смерть души»; слишком близок он был к истинному знанию.

Очевидно и другое. Несмотря на романтическую форму фантастической «гофмановской» сказки и присущее русской романтической культуре «катастрофическое наложение романтизмов друг на друга» (Ф.П. Федоров), в новелле Одоевского скрыто предвосхищение важнейшей традиции русской классической литературы, впоследствии столь многообразно явленной в романах И.С. Тургенева. Герой именно через любовь проходит своеобразную провер-

ку на нравственную устойчивость, и это испытание показывает, насколько его личность соответствует как собственным духовным устремлениям, так и тому, что сама жизнь дает ему как радость или возмездие.

### Литература

- <sup>1</sup> См.: Морозов А.А. Немецкая волшеббно-сатирическая сказка // Немецкие волшеббно-сатирические сказки. Л., 1972. С. 155–158, 164–165.
- <sup>2</sup> Там же. С. 619.
- <sup>3</sup> Виткоп-Менардо Г. Э.Т.А. Гофман, сам свидетельствующий о себе и своей жизни. Челябинск, 1998. С. 113.
- <sup>4</sup> См. об этом: Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. М., 1995. С. 31–33, 147, 153–154.
- <sup>5</sup> См.: Шлегель Ф. Фрагменты // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 293.
- <sup>6</sup> См.: Вайнштейн О.Б. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М., 1994. С. 48.
- <sup>7</sup> Шеллинг Ф.В.Й. Цветок и тварь // Пoesия немецких романтиков. М., 1985. С. 114.
- <sup>8</sup> См. об этом, напр.: Плотин. Эннеады: В 2 т. Киев, 1995. Т. 2. С. 100.
- <sup>9</sup> По Новалису, «где дети – там Золотой век» (Новалис. Афоризмы и фрагменты // Шульц Г. Новалис, сам свидетельствующий о себе и своей жизни. Челябинск, 1998. С. 302).
- <sup>10</sup> Одоевский В.Ф. Сильфида (Из записок благоразумного человека) // Одоевский В.Ф. Последний квартет Бетховена. М., 1982. С. 196.
- <sup>11</sup> См.: Шеллинг Ф.В.Й. О мировой душе... // Шеллинг В.Й. Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 174–176.
- <sup>12</sup> Гофман Э.Т.А. Крошка Цахес по прозванию Циннобер // Романтические фантазии: В 2 т. Ставрополь, 1993. Т. 1. С. 21.



## КОМПОЗИЦИОННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОВЕСТИ А.Ф. ВЕЛЬТМАНА «ЭРОТИДА»

М.П. Гребнева  
*Барнаул*

В повести А.Ф. Вельтмана «Эротиды» рассказывается о событиях 1811–1818 гг. Как раз на этот период приходится Отечественная война 1812 г., а ротмистр является ее очевидцем и участником. Однако острота ситуации заключается в том, что герой – не настоящий, ложный, он – не прославленный защитник родины, а коварный оболыститель и безжалостный убийца. Причем Г...ь виновен, по всей видимости, не только в смерти Эротиды, но и в гибели Аделины, о чем свидетельствует таинственный намек. По словам героя, *«теперь не знаю, как проживает она в Могилеве на Днепре»*<sup>1</sup>. Название города соотносится со словом могила, а имя реки – с упоминанием о волнах Эгера, ставшего последним пристанищем Эротиды.

Истинной героиней, о чем свидетельствует и заглавие произведения, оказывается именно Эротиды. Ее имя означает «любовь на лице являющая» (284), но она не имеет полного понятия об этом чувстве и приносит себя в жертву Г...у. Дочь бригадира Хойхорова названа чудной девушкой, ангелом, птицей небесной, дивом божьим (286). По словам Вельтмана, *«это была дитя – дева, не прикованная еще к земле ни страхом, ни надеждами»* (286). В небесной сущности героини – причина ее нежизнеспособности. Не случайно Эротиды и ее отец – люди прошлого. Взгляд автора также устремлен к патриархальной старине, которая является лекарством от всех современных нравственных бед.

Повесть состоит из двух частей. В первой рассказывается по преимуществу о прошлом, о екатерининской эпохе, а во второй – о настоящем Г...а и его современников, об александровской поре. Былое кажется гармоничным и чудесным, нынешнее – дисгармоничным и фантастически уродливым. Произведение строится на антитезах старого и нового, патриархального русского и новомодного европейского, своего и чужого, гармонически чудесного и уродливо-фантастического. Новое бесчеловечно, ужасно, текуче, как вода, старое доброжелательно, прекрасно, устойчиво, как земля. Ключевым словом первой части является земля, а второй – вода.

«Точность» первой, исторической части обусловлена укорененностью главных героев, их связью с бытом, с нравами русских людей. Участники собы-

тий могут быть странными, чудаковатыми, но обязательно «правильными». «Правильность» сближает их с персонажами повести Н.М. Карамзина «Наталья, боярская дочь». Эротиды – дворянская дочь, дочь бригадира Хойхорова, чье кавказское происхождение не помешало возвышению по службе и почестям за труды. В частности, он *«доживал свой век в поместье, высочайше дарованном ему за заслуги»* (282–283). Традиционность героя заключается в том, что он не желал воспитывать свою дочь на новый манер – *«не поручу ее ни мадаме, ни мусье»* (284), доверил воспитание Эротиды священнику, отцу Лазарю, прикипел душой к своему старому дому и не хотел его перестраивать, как и себя, не виделся с сыном своего закадычного друга, презрительно именуя его мотыгой, гордецом и французом. Превыше всего он ценил способности молодых людей к службе на благо отечества, а также был готов помочь ближнему. Круг его знакомых ограничивался *«живыми преданиями глубокой старины»* (285). Историческая тема возникает в повести именно благодаря образу Хойхорова, а не Г...а.

Жизнь бригадира и его дочери до появления поручика правильна, устойчива, как земля. Хойхоров живет на земле, охотится в чистом поле (293), берет дочь с собой *«в отъезжее поле»* (284), ведет тяжбу *«за чересполосную землю»* (288). Стены и кровли его дома *«почернели»* (как земля – М.Г.), *«обросли мохом и муравою»* (как на земле. – М.Г.) (284). Однако при всей близости к земле и земному бригадир *«отстаивал»* (289) свою дочь не только от женихов, но и от самой жизни. Ее встреча с Г...м стала роковой. А.Ф. Вельтман подчеркивает цинизм своего ложного героя, иронизируя над ним и сокрушаясь над неопытностью и наивностью Эротиды: *«Поручик, не хуже искусного поселянина, с первого взгляда узнавал добрую, не паханную еще почву, на которой каждый взор, каждое слово взрастет и даст сторицею»* (290).

Во второй половине повести вода становится символом неустойчивости, изменчивости. Эпиграфом к этой части можно считать слова Г...а о том, что *«с тех пор много воды ушло»* (299). Ротмистр приезжает на воды, воды Карлсбада, они *«приносят свою пользу»* (296), *«на водах»*, по словам героя, *«необходимо волокитство»* (298), убийца хоронит Эротиду *«собственными руками в волнах Эгера»* (305). Героиня не смогла найти пристанища ни на земле, ни на воде. Она была обречена. В связи с этим в повести возникает мотив неба на земле (302). Смерть настигает Эротиду там, где небо на земле (305). Гибель стала избавлением девушки от мук, хотя она так и не сумела изменить своего возлюбленного.

Предприимчивость и безнравственность ротмистра сближают его с Германном в повести Пушкина «Пиковая дама». Г...ь – азартный игрок. Понятия игры и жизни у Вельтмана нарочито сближены. До какого-то момента

игра, как и жизнь, улыбается герою, но затем он *«обдергивается»*, убивает Эротиду. Расправа над обольщенной девушкой произошла, конечно же, не на дуэли, а намного раньше, когда поручик оставил и забыл ее. Автор «готовит» читателя к реальной смерти, а не к символической гибели карточной дамы. Уничтожение жертвы, как и в случае с Германном, не только не отрезвляет героя, но погружает его в пучину зла. Не случайно откровения ротмистра вызывают чувство страха у рассказчика. Трагическую судьбу Эротиды повторяет Аделина, с которой ложный герой стал *«около наоя»* (306), но дьячок *«отпел панихиду вместо венчанья»* (306).

Двухчастная повесть А.Ф. Вельмана посвящена любви, которую являет миру Эротиды, и смерти, которую несет в себе для других людей Г...ъ.

### Литература

1. Русская романтическая повесть. М., 1980. С. 306. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

## ПРИЁМ «ЛОЖНОГО ХОДА» В ПОВЕСТЯХ О.И. СЕНКОВСКОГО 1830-Х ГОДОВ

М.Ф. Климентьева  
*Томск*

Появление барона Брамбеуса, повествовательной маски Осипа Сенковского, в гоголевском «Ревизоре» (действие 3) – отражение важнейшего в сюжетосложении комедии принципа: сюжетом управляет отнюдь не герой, но сам сюжет влечет за собой героев, подчиняющихся странной логике абсурдной игры и абсурду самой жизни. Обман Хлестакова – вовсе не обман, а бессознательное перемещение в мир «чужих ценностей», осознаваемых таковыми на уровне массового сознания. Вымышленный О. Сенковским барон Брамбеус – уже не герой, а внетекстовый персонаж, некая общекультурная данность, но в то же время и часть текста, отражение интертекстовой реальности.

Для современников характерно своеобразное смещение акцентов в оценке Сенковского, писателя, издателя журнала «Библиотека для чтения», журналиста. Так, в программной статье «О движении журнальной литературы, в 1834 и 1835 году» и в письмах М. Погодину Н.В. Гоголь с позиций литературного противника судит как раз псевдоавтора Брамбеуса, повествовательную маску Сенковского. Такое же своеобразное «заблуждение» допускает, например, и литератор «второго ряда» А.Ф. Воейков. В полемическом контексте его журнальных материалов встречаются и другие маски Сенковского: Тютюнджи-оглу, А. Белкин. Совмещение позиции писателя и мнений его героя показательно: в сознании читателя Сенковский и Брамбеус – одно лицо, хотя даже в списке авторов «Библиотеки для чтения» барон Брамбеус и Сенковский поименованы отдельно друг от друга.

Повествовательная маска как литературный прием для Сенковского – безусловно «ложный ход», призванный привести читателя к безосновательным выводам. Прежде всего это прием массовой литературы, прагматически рассчитанный на коммерческий успех. Но «ложным ходом» становится и фантастика малопривлекательных произведений Сенковского 1830-х годов («Фантастические путешествия барона Брамбеуса», «Большой выход у Сатань», «Незнакомка», «Потерянная для света повесть», «Записки домового», «Похождения одной ревижской души») – все это плоды изощренного воображения писателя, живущего в особой интертекстуальной реальности.

Уже названия повестей – своеобразные «цитаты» жанровых определений: путешествия, похождения, повесть, записки. В них как бы заложена семантика движения, эпичности, исповедальности, столь свойственная русской литературе 1830-х гг. в лучших ее образцах, но уже ставшая штампами массового сознания. Но жанры, которые должны обладать определенной внутренней структурой, для Сенковского – «ложный ход»: они пронизаемы для любого содержания.

Неправдоподобие, фантастика – своего рода обрамление, «остранение», связанное с личностью вымышленного рассказчика. Автор не скрывает своей игры с сюжетом. Он и сам включается в эту игру, меняя маски повествователей; в неустойчивом, зыбком мире «все делается опрокидью» – сюжет влечет за собой героя, подчиняет его себе.

В первой части «Фантастических путешествий барона Брамбеуса», показательно озаглавленной «Осенняя скука», прием сознательного запутывания читателя, «ложный ход» обозначен вполне очевидно: «Вот толстая тетрадь, в которой заключается полное описание моей жизни. Она вся написана карандашом; <...> чтобы потомство, истерши локтем многие места, не могло разобрать всего, что было написано <...>». Это принципиально обозначенное начало особой «миражной интриги», в которой уместно и единственно возможно появление барона Брамбеуса с его вымышленной биографией несуществующего героя.

В «брамбеусиане», в «миражной интриге» повестей Сенковского «все происходит наоборот»: мерцание, вибрация смыслов и «все возможно» (даже жениться на попугае), там «покойник Стерн умен и счастлив» и «нет никакого различия между герцогом Дивонширом и ощипанною индейкою». Попугаи, герцоги и ощипанная индейка упомянуты в одном смысловом контексте с живым покойником Лоренсом Стерном; это мир материальный, осязаемый, как бы «мир сущий», но герои его тем не менее – «только тени, и крик их – только тень крика» («Большой выход у Сатань» – пародия на повесть Бальзака «Бал у Сатань»). Есть конкретный литературный текст, относительно которого повесть Сенковского становится пародической копией, но в зеркале пародии пародируемый материал не просто искажен, но перевернут «вверх ногами».

Собственно пародией на «неистовый романтизм» молодого Бальзака произведение Сенковского не является. Он использует «чужой текст», «ложный» для него уже по определению, для наполнения полемическими литературными выпадами во все стороны: «Он взял Гернани, Исповедь, Петра Вьжигина, Рославлева, Шемякин Суд и кучу других отличных сочинений; сложил их ровно, помочил в урне, вбил себе в рот, проглотил и запил дегтем. И надобно

знать, что как скоро Сатана съест какую-нибудь книгу, слава ее на земле вдруг исчезает, и люди забывают об ее существовании».

Сенковский упоминает в одном синонимическом ряду «Исповедь» Руссо и «Въжигина» Ф. Булгарина. Это отражение эстетической позиции: литература должна «в искушение вводить и обещаниями лживыми увлекать, дерзостью изумлять, искусно надувать уметь надобно <...>». Таким образом складывается особая структура повестей Сенковского: внутри пародируемого текста – осмеиваемая данность, которая определяется, так сказать, приблизительно или же намеренно неверно: «В романтизме главное правило, чтобы все было странно и наоборот».

Мир литературы в 1830-е гг., густо населенный даже не героями, но масками (многочисленные псевдонимы Сенковского – тому одно из подтверждений), очевидно поддается структурированию, «подразумевает акт воссоздания образа жизни; <...> неотъемлемой чертой творческого процесса является превращение непохожего в похожее» (Ю.М. Лотман).

Абсолютно вымышленный текст повестей Сенковского, имеющий к тому же «ложное» жанровое определение, становится отражением внетекстовых параметров, тех реальностей времени, которые могут быть признаны приоритетными в массовом культурном сознании.

Брамбеус гипертрофирует «похожее», то есть использует продуктивные приемы, жанры, сюжеты, героев – отработанную культурой «технику слова», но в своем повествовании делает их «непохожими», странными. У него прагматические цели: коммерческий успех и необходимая для этого загадочная популярность. Но «ложные ходы» в повестях Сенковского приводят к тому, что насквозь вымышленный литературный материал (малоценный с позиций традиционной эстетики и поэтики) становится новой формой художественности.

Рискнем предположить, что повести Сенковского 1830-х гг. – это не просто продукция массовой литературы (не зря ведь Сенковский – идеолог и практик «торгового направления»), не только «семиотический образ реальности», но и «угадывание» новой эстетики, эстетики абсурда.

Например, последнее из «Фантастических путешествий барона Брамбеуса» («Сентиментальное путешествие на гору Эгнун») завершается для героя в особом перевернутом мире, где «люди <...> ходят головою вниз, как у нас мухи по потолку, и их дома построены фундаментом вверх.<...> Это тот же свет, только вверх ногами; или свет дном-к-свету, или, сказать яснее, наш свет наизнанку; или, еще яснее – престранное дело!!» Каждое последующее уточнение не только не добавляет ясности, но вообще приводит к утверждению непостижимой странности этого мира.

Это последнее путешествие – явная отсылка к Лоренсу Стерну (его «Сентиментальному путешествию» и «Жизни и мнениям Тристрама Шенди»), хотя сами события путешествия куда больше сходства имеют с фантастическими сюжетами Дж. Свифта (тоже своеобразный «ложный ход»). «Сентиментальное путешествие» – перекресток «ложных ходов», их сцепление, узел.

«Сентиментальным» назван остросовременный памфлет, сатира на нравы. Но памфлет и сатира есть отражение убеждений, материал для которых – своеобразная сфера отталкивания для эксплицитного автора барона Брамбеуса. Но отталкиваться герою-автору неоткуда: под его ногами буквально нет пола, а «старые, забытые, гнилые понятия» стали «густой, горькою пылью» и «заструились через глаза, ноздри и уши в виде серого, грязного табачного дыма». Прием показательный: герой вне пространства, без какой бы то ни было опоры, а убеждения – только «дым».

Разумеется, «ложные ходы» повестей Сенковского генетически связаны с так называемым «массовым сознанием», его потребностями в занимательности, экзотике, легкости и яркости сюжетных коллизий. Они и восходят к массовой литературе: «неистовым» романам, бытовым повестям, фельетонам, анекдотам. Кроме того, приемы Сенковского узнаваемы, привычны для сознания широкого читателя, это своеобразные сигналы: от знакомого А. Белкина («Потерянная для света повесть») до «сына табачника Тютюнджи-оглу» и самого Брамбеуса.

Мир «ногами вверх» – мир антикультуры и антиценностей – мир ложный, неистинный, в нем «все наизнанку», «опрокидью». Как «легкость в мыслях необыкновенная» влечет гоголевского Хлестакова за собой, так и Сенковский плутает в запутанных лабиринтах своей безграничной фантазии, создавая особый миробраз абсурдной российской жизни, особенно явный в 1830-е годы.

## АНЕКДОТЫ О ШУТАХ В СТРУКТУРЕ РОМАНА И.И. ЛАЖЕЧНИКОВА «ЛЕДЯНОЙ ДОМ»

Н.А. Белова  
*Нижневартовск*

В процессе жанрового становления русский исторический роман обращается к анекдоту как к документальному источнику, передающему дух эпохи посредством знаковых именно для этого времени событий и характеров. В романе И.И. Лажечникова «Ледяной дом» анекдот предстает как концепт исторических нравов. В письме к О. Сомову от 30 января 1833 года Лажечников, сообщая о начале работы над новым романом из «времен Бирона», определяет его «идею» и сюжетно-образные характеристики: *«Двор, наполняемый шутами, город, нашпигованный шпионами, угнетенная железным ярмом временщика Россия. Волынский, один из осмелившихся пойти ему навстречу, географический праздник, свадьба шута, Ледяной дом, Тредьяковский, профессор элоквенции, гордящийся тем, что удостоился получить от всецелой десницы государыни всемиловитейшую оплеуху... все это весьма богатый материал для писателя, меня»*<sup>1</sup>. Ориентация на исторический анекдот полностью отвечает всем требованиям историзма в понимании Лажечникова, который считал, что писатель «должен следовать более поэзии истории, нежели хронологии ее. Его дело не быть рабом чисел, он должен быть только верен характеру эпохи и двигателя ее... Миссия исторического романиста – выбрать из них самые блестящие, самые занимательные события, которые вяжутся с главным лицом его рассказа, и совокупить их в поэтический момент своего романа. Нужно ли говорить, что этот момент должен быть проникнут идеей?»<sup>2</sup>. Исторический анекдот и есть сюжетное выражение духа или, по Лажечникову, «идеи» эпохи: анекдот достоверен, то есть основу его составляет реальное событие, сообщение о котором окрашено личностным отношением и подтверждено рассказчиком, свидетелем или участником происходящего: событие настолько яркое, чтобы сохраниться в памяти нескольких поколений и превратиться в своеобразный символ своего времени. В качестве основной характеристики правления Анны Иоанновны избираются анекдоты о шутах, связанные с миром балаганного театра и лубка. Шутчество как неперенный элемент «государственного смеха» и архаичные анекдотические герои – глупец, хитрец и «промежуточный образ шута»<sup>3</sup>, который примеряет на себя маску дурака, – органично вошли в российскую



действительность постпетровской эпохи и проникли в европеизированный дворянский быт, став частью присущей ему театральности. Шутовская модель поведения подразумевала определенные права, прежде всего право выйти за рамки некоторых норм общественного поведения. Природа шутовского глумления, осмеяния сродни древнерусскому смеху, так как анекдоты о шутах имеют фольклорное происхождение. По определению Д.С. Лихачева, «древнерусский смех – это смех «раздевающий», обнажающий правду, смех голого, ничем не дорожащего. Дурак – прежде всего человек, видящий и говорящий правду»<sup>4</sup>. В то же время образ шута отражает свойственную романтической картине мира бинарность. Анекдоты о шутах, на которые опирается Лажечников при создании романа, как жанр, парадоксально отражающий реальность, позволяют соединить историческую достоверность с поэтикой символической контрастности. Анекдоты о свадьбе шута, о родинах козы, выполняющие функцию сюжетостроения, передают гротескный образ эпохи. Шутовство становится метафорой русской государственности, выражением «метели» русской истории, обнажает скрытые противоречия жизни.

Образы шутов в романе воссоздают основные типы героев, появившихся еще в средневековой литературе, – плут, шут и дурак. Придворные шуты Анны Иоанновны – Лакоста, Педрилло, Кульковский, – валяя дурака, извлекают выгоду из своего положения, тогда как традиционный тип шута, сознательно нарушающего общепринятые нормы ради возможности говорить правду, реализуется в образе старика Балакирева, который, будучи «любимым шутом Петра Великого, донашивает старый кафтан, полученный еще в двадцатых годах»<sup>5</sup>. Противопоставление двух эпох – Петра I и Анны Иоанновны – вводится в повествование через противостояние шутов. Шутки Балакирева, умные и тонкие, не нужны при дворе, где смех вызывает унижение человеческого достоинства. Фарсы новых шутов «натянуты, тупы и как быть им иначе под палкою или, что еще хуже, грозным взором Бирона? Остроумие – дитя беззаботного веселия»<sup>6</sup>. Третью ипостась шутовства – простака – представляет В. ТрEDIAKОВСКИЙ.

При создании образов шутов Лажечников прибегает к реминисцентности: их характеры строятся по моделям анекдотического эпоса. При этом романист нарушает историческую достоверность ради достоверности поэтической. И если образ Балакирева, который не был на самом деле шутом Петра I, вырастает из немецких рассказов о проделках средневековых шутов, то характер ТрEDIAKОВСКОГО переосмыслен с позиций литературной репутации поэта, сложившейся в мемуаристике XVIII в. Циклизация историко-биографических анекдотов как документальных свидетельств, происходящая в 1830-е гг., появилась в появлении «маски – ампула» (Ю.М. Лот-

ман), которая является проекцией анекдотического архетипа на реальную биографию и вытесняет (Балакирев) или дополняет реальный образ (Тредиаковский). Трагическая фигура В. Тредиаковского накладывается на анекдотическую модель простака и педанта. По логике создания анекдотического эпоса реальная черта исторического лица обрастает традиционными для анекдота сюжетами. На рассказы об определенном человеке проецируется анекдотическая модель, в результате чего основу цикла составляет некий архетип – дурак, хвастун или простак.

Легенда о Тредиаковском как о бездарном педанте, родившаяся среди литераторов-дворян и поддерживаемая Екатериной II, была популярна и в 1810–1830-х гг. Об этом свидетельствует биографическая статья, посвященная поэту, опубликованная в «Словаре достопамятных людей русской земли, составленном Бантыш-Каменским»<sup>7</sup>. Среди анекдотов о штрафе в виде чтения «Тилемахиды» за всякое иностранное слово, сказанное в присутствии Екатерины II, Бантыш-Каменский помещает пророчество Петра I, в котором реальные события жизни поэта подаются как анекдот о простаке: «*Тредьяковский Василий Кириллович ... первоначально обучался в Архангельске, где один иностранец содержал школу. Обозревая город, Петр Великий зашел однажды с тамошним воеводою в сие училище и велел представить себе лучших учеников: между ними был и Тредьяковский. Приподняв волосы на лбу его и пристально посмотрев на лице юноши, государь произнес: «Вечный труженик, а мастером никогда не будет!» «Вот, великий был государь, – упоминает о сем событии Тредьяковский в Записках своих, – а во мне ошибся». Предоставляем читателю судить, справедливо ли предсказал Петр I или нет»*<sup>8</sup>. Комизм рассказа возникает в результате контраста между высокой оценкой своего творчества поэтом и неприятием его произведений и самой личности Тредиаковского обществом. С точки зрения читателей «Словаря» и романа Лажечникова, который тоже обращается к этому анекдоту, Тредиаковский предстает смешным простаком, самодовольным глупцом, разоблачающим себя последней фразой. Оспаривая слова Петра I, Тредиаковский подтверждает мнение читателей. Возникает парадокс, являющийся обязательным условием анекдотического рассказа, который разрешается саморазоблачением героя.

Лажечников, развивая анекдотическую репутацию Тредиаковского, подчеркивает в образе поэта не столько глупость, черту, высмеиваемую в анекдотах о простаках, сколько душевную низость, наделяя его чертами сурового педанта. Романтическая природа романа требует показа не только высокой поэтической стороны жизни, но и низкой, пародийно-гротескной. Лажечников создает образ лицемерного прихлебателя. Авторская тенденциозность

становится явной при сравнении анекдота и соответствующего эпизода романа. Бантыш-Каменский: «Тредьяковский сочинял торжественные оды, из коих одну прочел императрице Анне Иоанновне, стоя у камина на коленях перед нею, за что в вознаграждение имел счастье получить от державной Ее руки всемиловитейшую оплеушину»<sup>9</sup>. Обороты, свойственные придворному этикету, сталкиваясь в одном речевом пространстве с разговорной лексикой, создают комический эффект. Анекдот, зафиксированный Бантыш-Каменским, обличает не столько самоуничтожение Тредиаковского, сколько самодурство императрицы и ненормальность отношений между властью и поэтом. Сарказм совершенно исчезает в изложении Лажечникова: «... я призван был в царские чертоги для чтения моего произведения... Не знал я, какую позицию принять, чтобы соблюсти достойное благоговение перед богоподобною Анною, рассудил за благо стать на колени... и в такой позитуре прочел почти целую песню... Хвалы оглушили меня. Сама государыня благоволила подняться со своего места, подошла ко мне и от всещедрот своей десницы пожаловала меня всемиловитейшей оплеухой»<sup>10</sup>. Способность анекдота разоблачать искусственность, ненормальность жизни, скрытые системой общественных отношений, неожиданно придает образу раболепствующего поэта социальную остроту. Насилие над личностью осмысливается как основной закон русской действительности.

Против тенденциозной трактовки образа Тредиаковского резко высказывался Пушкин в известном письме к Лажечникову: «За Василия Тредьяковского, признаюсь, я готов с Вами поспорить. Вы оскорбляете человека, достойного во многих отношениях уважения и благодарности нашей. В деле же Волынского играет он роль мученика»<sup>11</sup>. Смысл полемики Пушкина и Лажечникова перерастает рамки спора о принципах трактовки исторических персонажей. Парируя обвинение Пушкина в несоблюдении исторической правды, писатель настаивает, что «не погрешил против истины ни как историк, ни как художник, так как анекдоты о Тредиаковском все рассказаны людьми почтенными, достойными вероятия»<sup>12</sup>. Воссоздавая прошлое, автор «Ледяного дома» пользуется готовыми стереотипами, сложившимися в устном предании, подчиня исторические образы клише современного восприятия. Это приводит к модернизации истории, многочисленным анахронизмам и смещению исторических пропорций, характерным для его романов.

В то же время Лажечников почувствовал и воплотил в своем творчестве новые тенденции в развитии исторического повествования. В его произведениях намечается перерастание анекдота в крупную повествовательную форму. Анекдот не просто вводится в художественное произведение как любопытная историческая зарисовка, а трансформируется под влиянием авторс-

кого замысла в роман, объединяющий историческую и романтическую линии сюжета. Лажечникову удается решить проблему целостности художественного произведения, неразрешимую для его предшественников – А. Бестужева, А.О. Корниловича, – благодаря тому, что анекдот выходит за границы фабулы и проникает на другие уровни повествования. Анекдоты о шутах – свадьба в ледяном доме, родины козы, географический праздник – не только составляют сюжетное ядро романа, но и передают историческую атмосферу. При дворе Анны Иоанновны шутовство становится формой общественного поведения, своеобразной игрой, правила которой диктует властная и недалекая правительница. Отказ от участия в игре, попытка сохранить личное достоинство равносильны бунту. Именно поэтому поступок трех вельмож – Сумина-Купшина, Щурхова и Перокина, отказавшихся участвовать в шутовском действе – чествовании новорожденного козленка, «сына» Педрилло, – вызывает страх императрицы и наказание преступников. Композиционно выступление государственных мужей против общественного лицемерия сближается с поведением Балакирева, не желающего участвовать в драке шутов (гл. «Во дворце»).

Исторические анекдоты, развернутые в романе, создают образ маскарада русской истории, где высокое и низкое, комическое и трагическое, случайное и закономерное поменялись местами. Шуты говорят горькую правду императрице, в то время как придворные вельможи лгут; чины и награды получают не за заслуги, а за фиглярство. Анекдотический образ всеобщего шутовства становится метафорой русской государственности и выражением духа эпохи.

## Литература

- <sup>1</sup> Цит. по: Ильинская Н.Т. Примечания к «Ледяному дому» Лажечникова // Лажечников И.И. Собр. соч.: В 2 т. М., 1963. Т. 2. С. 641.
- <sup>2</sup> Лажечников И.И. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. С. 127.
- <sup>3</sup> См.: Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 72.
- <sup>4</sup> Линхачев Д.С., Панченко А.М., Поньрюк Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 16.
- <sup>5</sup> Лажечников И.И. Ледяной дом. М., 1979. С. 182.
- <sup>6</sup> Лажечников И.И. Ледяной дом. М., 1979. С. 183.
- <sup>7</sup> Бантыш-Каменский Д. Словарь достопамятных людей русской земли. М., 1836. Ч. V. С. 146–147.
- <sup>8</sup> Бантыш-Каменский Д. Словарь достопамятных людей русской земли. М., 1836. Ч. V. С. 146.
- <sup>9</sup> Бантыш-Каменский Д. Словарь достопамятных людей русской земли. М., 1836. Ч. V. С. 147.
- <sup>10</sup> Лажечников И.И. Ледяной дом. М., 1979. С. 95.
- <sup>11</sup> Пушкин А.С. Переписка: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 338.
- <sup>12</sup> Пушкин А.С. Переписка: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 339.

## ЖАНРООБРАЗУЮЩИЕ НАЧАЛА БИОГРАФИЧЕСКИХ ОЧЕРКОВ И.В. КИРЕЕВСКОГО

А.Э. Еремеев  
*Омск*

В журналах «Москвитянин» и «Библиотека для воспитания» за 1845 г. были опубликованы две небольшие биографические статьи И.В. Киреевского «Жизнь Стефенса» и «Е.А. Баратынский».

Литература 30–40-х гг., связанная с рождением в эстетике романтизма понятия историзма и современности, обрела все нарастающий интерес к биографическим жанрам. Читательский интерес к истории во многом реализовался в биографическом способе освоения миробытия в разных жанровых формах. Этой же потребностью эпохи в рассмотрении взаимодействия личности и общества рождено и появление произведений Киреевского, носящих биографический характер.

Первый оригинальный опыт подобного плана представляет собой очерк о творчестве немецкого литератора-философа, второй посвящен русскому поэту. Тема эта была достаточно популярна в русских журналах, и Киреевский, конечно же, руководствовался не только собственным субъективным вкусом, но и пытался через биографии Х. Стефенса и Е.А. Баратынского воссоздать как наиболее серьезные этапы воздействия немецкой философии на русскую культуру, так и решить актуальнейшие вопросы эстетики русской поэзии.

Обращение к подобным темам было обусловлено причинами не только культурологического и собственно литературного характера (интерес к немецкой философии, необходимость популяризации творческого наследия Баратынского, освоение особой прозаической образности, носящей ярко выраженную философскую окраску), но и специфически жанровыми. Очерк «Жизнь Стефенса» делится на две части: первая является предисловием к напечатанному в «Москвитянине» (в №№ 1 и 3) отрывкам из биографии Стефенса, вторая заключает настоящую публикацию. Таким образом, требовалась статья, в которой содержалась бы концепция судьбы писателя и анализ современной ему исторической действительности, иначе сама биография Стефенса нуждалась в критическом переосмыслении и обобщении. Очерк, посвященный Баратынскому, представляет ближайшую по времени публикацию о жизни и творчестве поэта после его кончины в 1844 г. Причем саму поэзию Баратынского критик рассматривает как форму личной жизни: «Сти-

хи Баратынского отличаются теми же качествами, какие составляли особенность его поэтической личности: утонченность наружной отделки всегда скрывает в них сердечную мысль, глубоко и заботливо обдуманную»<sup>1</sup>.

Жанровое новаторство в биографических очерках Киреевского проявилось в том, что в процессе повествования рождается его специфический предмет, вырабатывается новый ракурс воссоздания исторической действительности. Биографические очерки Киреевского не просто соединяют две различные установки (биографии и очерка), но рождают новое жанровое качество в их органическом сплаве. Для биографии характерно пристальное внимание к процессу развития личности. Собственно личность героя и есть то, что возникает только в развитии<sup>2</sup>, в становлении. Проблема формирования нового мирозерцания (героя или субъекта рассказа) становится для очерка центральной. В процессе повествования идет взаимодействие двух линий, двух миров – изображающего и изображенного: постижение духовной жизни Стефенса и Баратынского становится тем зеркалом, в котором своеобразно отражаются этапы эстетического развития рассказчика и русской литературы в целом. Думается, что анализ жанровой специфики повествования в этом произведении позволит выявить как ее генетическую основу, так и характер синтеза образного и логического в поэтике Киреевского.

Предметом исследования художника в очерках становится современность, но осмысливается она новаторски: прошлое, настоящее и будущее оказываются взаимопроницаемыми. Здесь проявляется особая концепция исторического времени, столь характерная для зрелого Киреевского. Он создает ученую статью и вместе с тем художественное произведение.

Образы Стефенса и Баратынского по природе своей символичны. Целеустремленный отбор изображаемого, организация фактического материала в композиционное единство, построение характера, индивидуализированного и в то же время исторически обобщенного, использование символики в выразительных биографических деталях – все это сближает метод Киреевского с методом представителей романтической историографии.

Как известно, повествование в очерке движется между полюсами факта и вымысла, причем вымысел носит не сюжетный характер, как в романе, а создает ракурс изображения чужих сознаний, точек зрения. В очерках Киреевского изображение складывается из наблюдений, составляющих композиционный центр произведения. Это обеспечивает взгляд на события извне.

Свои очерки критик называет нарочито сухо и информативно: в первом случае указывая на уже пройденный жизненный путь ученого, во втором – ограничившись фамилией и инициалами поэта, более того, решив биографические данные о дате и месте рождения вынести в сноску. Киреевский

таким образом создает у читателя убеждение, что не собственно фактический документальный материал несет на себе основную смысловую нагрузку. В очерке о Баратынском авторская речь сознательно возвышена. Это необходимо для того, чтобы возвести обыденный факт бытия (рождение) в ранг особого смысла (рождение поэта), придать ему совершенно иной масштаб значимости. В очерке, скорее всего, сознательно смещается год рождения Пушкина и тем самым становится возможным упоминание имени Баратынского рядом с именем великого поэта. Исторический ряд (начало века) и литературный (величие Пушкина) увеличивают значимость поэтической судьбы Баратынского<sup>3</sup>.

Внешне романтическая окраска тона рассказчика не должна заставлять нас забывать о том, что предметом исследования в этом произведении становится не одно романтическое воссоздание конфликта между поэтом и действительностью, но анализ социально-исторической и общекультурной закономерности, порождающей фигуру Баратынского.

Риторические приемы организации жизненного материала очевидны в очерке о Баратынском: вначале следует изложение фактов жизни поэта в уже известной романтической манере, а затем – философско-аналитическое обобщение повествователя о его поэзии. Этот объективный взгляд на происходящее позволяет осмыслить факты частной жизни как проявление общей культурной и социальной закономерности. Слово повествователя материализует драму столкновения романтически-возвышенного подхода с фактами действительной жизни: чередование патетической лексики традиционной романтической манеры с анализирующим тоном рассказчика становится характерной чертой очерков Киреевского.

Образ Стефенса привлекает Киреевского не только сам по себе, но и как воплощение сложной и многогранной немецкой культуры и шире – богатства творческих возможностей родового человека. В одежде романтического стиля перед нами совершается рождение собственно реалистического содержания очерка. Ибо, как справедливо замечает Е. Н. Купрянова, «искусство приобретает реалистическое качество по мере того, как им постигается общественная сущность субъективного»<sup>3</sup>. Киреевский в очерках стремится познать не столько индивидуально-психологическое, сколько историческое качество человека-творца. Роль фабулы в очерках Киреевского сведена до минимума, он старается извлечь из самих фактов, картин жизни внутренне присущие им художественные идеи. У Киреевского очерк возводится в ранг большой литературы. Трансформируя черты диатрибы, жанра, который столь широко использовал Плутарх<sup>4</sup> (установку на критическое отношение к миру, стремление к острой постановке вопросов, элементы прямой дидактики, живую и

раскованную интонацию, обыгрывание «присутствия» слушателя), Киреевский добивается большого эффекта воздействия на читателя. Автор зримо воспроизводит новую структуру отношений между объектом и субъектом, его интересует не собственно история жизни Стефенса и Баратынского, а процесс становления культурных деятелей в единстве бытовых, психологических, философских моментов. Причем творчество их рассматривается как воплощение всеобщего в индивидуальном; социального – в самобытном личностном существовании. Киреевского интересует не собственно индивидуальные характеры, личностное своеобразие мыслей и чувств героев, а процесс осмысления их деятельности. Человек предстает благодаря этому центром видения, в судьбе его переливается и отражается поток изменяющейся жизни. В этом диалектическом подходе к личности совершается одновременно анализ чувств и мыслей, судьба человека становится мерой всех вещей и служит в то же время орудием художественного синтеза явлений исторического порядка с моментами внутренней жизни.

Так взаимодействие различных способов видения, истолкование предмета исследования (в данном случае жизнь Стефенса и Баратынского) является в очерках Киреевского целью и средством одновременно. История духовного развития немецкого ученого и русского поэта дается не как изображение жизненных картин и событий (как это делалось раньше в статьях подобного типа), а как экспрессивное раздумье о становлении конкретной личности.

В очерке о замечательном русском поэте Киреевский первый в русской литературе осмысляет трагичность личности Баратынского, где как в микрокосме отражаются все сложности самой русской жизни.

Автор осмысляет уже не столько действительность, а, скорее, развитие сознания Баратынского. Речь в очерке приобретает афористичный характер. Возникает абстрактная фраза как средство для упорядочивания систематизации явления действительности, появляется стремление подвести итог, сделать многосложность жизни легко обозримой для рассудка. Мысль в очерке движется как от частного к общему, так и от универсалии к образу вневременной мыслимой позиции, к реализации ее в конкретном лице и временном ракурсе (в данном случае жизнь Баратынского), т.е. проходит путь, аналогичный центробежным и центростремительным силам. Этот прием затем своеобразно разовьется в «отрывках» – жанре, где основным инструментом высказывания является процесс рождения мысли. Основным методом воздействия рассказчика на читателя в очерке «Е. А. Баратынский» является не изображение быта, истории, жизни поэта самих по себе, а стремление пробудить сознание читателя, развить в нем навыки диалектического мышления. Очерк четко делится на две части: краткую историю жизни и разбор его «по-



этической личности». Но вместе с тем характер связи судьбы Баратынского с породившей его культурно-исторической средой проанализирован предельно четко, обнаруживает великолепное авторское понимание как общественной среды, так и личности поэта.

Объем биографических очерков у Киреевского невелик, и этому есть свое объяснение. Автор сознательно пишет небольшие, но емкие по содержанию произведения. Киреевский создает биографический очерк и вместе с тем довольно строгую научную статью. Этого удастся достичь благодаря рубрикации – строгому подбору материала, «коренной рационалистической установке на исчерпание предмета через вычисление и систематизацию его логических аспектов»<sup>5</sup>. Установка на рубрикацию придала его произведениям рассудочную упорядоченность мыслительной панорамы, строгую прозрачность наряду с богатством выхваченного из жизни материала. Это создавало новую структуру, благодаря которой высвечивался процесс становления культурного деятеля в единстве социальных, психологических и философских моментов.

В качестве основы очерков выступают как историческая, так и биографическая реальность. Они у Киреевского настолько взаимопроникаемы, что воспринимаются как единое целое. Киреевский здесь отгалкивается от традиции французской романтической историографии, во многом повлиявшей на рождение биографического очерка в России. В оболочке романтической фразеологии автор в очерках рассматривает, с одной стороны, индивидуалистическую обособленность творца, в другой – объясняет среду, в которой существовали Стефенс и Баратынский, творчество которых обусловлено социально-исторически.

Несмотря на стереотипы романтической тематики, в речи повествователя заметна подчеркнутая антиромантичность, выражающаяся во взгляде на своих героев, хоть и заинтересованном, но все же дистанционированном, отчужденном. Киреевский осмысляет творческие личности Стефенса и Баратынского как выразителей общественно-исторических реалий своих народов и эпохи в целом. Очерки Киреевского не просто сообщают некие мысли, но развертывают перед читателем сам мыслительный процесс автора-творца. Построение очерков в целом напоминает принцип гегелевской триады (тезис – антитезис – синтез), т.е. в определенной степени именно логические конструкции опредмечивают рационализм авторского мышления, задают настрой авторской активности.

Итак, Киреевский, исследуя современный мир через призму биографий культурных деятелей Германии и России, осмысляет его в биографических очерках таким образом, что прослеживаются социальные причинно-следственные истоки сегодняшнего состояния действительности. Прошлое, на-

стоящее и будущее ощущаются читателем как взаимопроницаемые, переходящие из одного состояния в другое.

Автор в очерках представляет читателю не столько реальность жизненного явления, а свое представление о ней. В очерках почти не осуществляется внутреннее сопротивление осваиваемых предметов (судеб Стефенса и Баратынского). Явное преобладание мира изображающего над миром изображенным, который лишен самостоятельного бытия, придает очеркам черты философской критики. Диалектика образов Стефенса и Баратынского заключается не во внутреннем саморазвитии характеров, так как они статичны, а в перемещении объектива писателя, раскрывающего их жизненную судьбу. В качестве внутреннего начала выступает завершающее повествовательный мир произведений сознание автора, а в качестве внешнего – внутренний мир героев очерков. То, что предметное бытие мира проявляется в чисто мыслительных операциях авторского сознания, говорит о его философской природе. Факт личной жизни в очерках подается в философско-психологическом ключе, анализирующая мысль критика возводит индивидуальное к общему, что дает читателю возможность осмыслить факт как проявление общей социальной обусловленности. Риторическое начало, использование диатрибы, рубрикации, определенный дидактизм, стремление к универсализму, воссоздание процесса мышления, склонность к обобщению собственных наблюдений – все это придает биографическим очеркам черты философской прозы.

### Литература

1. Киреевский И.В. Полн. собр. соч. М., 1911. Т. 2. С. 89.
2. Винокур Г. Биография и культура. М., 1927. С. 32–33.
3. Купрянова Е.Н. Эстетика Л.Н. Толстого. М.; Л., 1966. С. 166.
4. См.: Аверинцев С.С. Плутарх и античная биография. М., 1973. С. 142.
5. Аверинцев С. Большие судьбы малого жанра (Риторика как подход к обобщению действительности) // Вопросы литературы. 1981. № 4. С. 159.

## «ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ» В.И. ДАЛЯ

В.А. Доманский  
Томск

Работы Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, М.С. Кагана ввели в научный обиход понятие «петербургский текст», понимаемый как особая знаковая система, с помощью которой происходит «пресуществление материальной реальности в духовные ценности»<sup>1</sup>. Данная семантическая система образует художественное пространство города, задает его вертикали и горизонтали, его культурные парадигмы, кодирует социальную иерархию, организует все, что позволяет рассуждать о Петербурге как гетерогенном организме со своим языком, кодами, символами.

В «петербургском тексте» современные исследователи выделяют ряд составляющих. Во-первых, это *мифология города*. Традиционно сложился взгляд на Петербург как город, сочетающий в себе реальное и фантастическое, конкретное и символическое. О Петербурге, начиная с самого его рождения, возникло невероятное количество мифов, сказаний, поэтому составным элементом поэтики литературных текстов о новой российской столице является символическая метафоричность, насыщенность их мифологическими мотивами и образами. Вторая составляющая петербургского текста – *география и геодезия города*, то есть природно-географические и климатические факторы, нередко имеющие метафизическое значение, определяющие как атмосферу действия в произведениях, так и психологическое состояние героев, а нередко и концепцию бытия в художественном тексте. Следующий уровень текста города – его *топонимика*. Каждый его район знаковый, он позволяет раскрыть социальный статус героев, их имущественное и даже семейное положение, род занятий, нередко и тип мировосприятия. Важнейшей составляющей петербургского текста является *архитектура* и способы организации пространства города: улица (проспект) – площадь – река (канал) – парк (сквер). Проспекты, площади, каналы, набережные, мосты, отдельные дома и дворцы, сады, памятники не только создают пространственно-пластический образ города, но и сами являются своеобразными художественными персонажами литературных текстов. Отдельно можно говорить о *духовно-культурной сфере* Петербурга<sup>2</sup>, города, определяющего развитие русской литературы и культуры в целом.

В совокупности произведения литературы о Петербурге образуют своеобразный метатекст, который постоянно достраивают все новые и новые ху-

дожники. В этом метатексте Петербурга наряду с текстами писателей XIX в. (Пушкина, Гоголя, Некрасова, Гончарова, Достоевского, Крестовского) можно также выделить петербургский текст В.И. Даля. Модель этого текста, его пространство во многом были заданы В.Г. Белинским в его статье «Петербург и Москва», с которой начинается знаменитый альманах «Физиология Петербурга». Белинского по праву можно назвать первым разработчиком и исследователем петербургского текста. Главу «натуральной школы» интересует не столько «внешность» российской столицы, то есть Петербург в «отношении климатическом, топографическом, медицинском», а также градостроительном (дома, архитектурные ансамбли, улицы, каналы, мосты), сколько внутренняя «характеристика Петербурга», то есть его социально-бытовые и культурно-духовные уровни текста: состав народонаселения, социальные типы и этажи общества, нравы и психология жителей<sup>3</sup>.

В.И. Даль, вслед за Белинским, в своих художественных произведениях под «петербургским текстом» видит все обозначенные критиком составляющие текста российской столицы, используя для его изображения, наряду с жанром очерка, характерным для писателей «натуральной школы», жанры рассказа, были, повести, бытовой зарисовки.

Прежде всего В.И. Даль воссоздал *этносферу* Петербурга. Талантливый художник, выдающийся этнопсихолог, лингвист рассказал в своих произведениях о жизни и быте разных народностей, населяющих Петербург. Впервые в текстах Даля Петербург предстает как некий новый Вавилон, который населяют многие языки, народы, выходцы из разных областей России, что позволяет рассматривать столицу России как весьма продуктивную среду для изучения живого русского языка и народных характеров. Писателя интересует трудовой люд Петербурга, представители самых разных профессий. В фокусе его авторского внимания касимовские татары, которые составляют значительную часть петербургских дворников, землекопы-белорусы, булочники-немцы, рязанцы-сидельцы и целовальники, тверитяне-штукатуры и каменщики.

Пожалуй, самый обстоятельный очерк Даль посвящает чухонцам, как в его времена называли петербургских финнов («Чухонцы в Петербурге»). Создавая образы своих героев, автор стремится соединить в них как типические этнические черты, так и профессиональные. Движение авторской типизации героев идет от описания профессии «трубочистного мастера» до описания деталей одежды, портрета в целом и, наконец, общей характеристики народа, которую он даст, исходя преимущественно из профессиональных качеств, соединяя при этом положительное и отрицательное. Вот как автор описывает обобщенный портрет «трубочистного мастера»: «Черный

фрака и золотая цепочка, зимой также енотовая шуба – могли бы ввести вас в обман и заставить предполагать, что перед вами, по крайней мере, почетный гражданин... Белые воротнички придают каждому трубочисту, в собственных его глазах, сто на сто цены весу...»<sup>4</sup>. Рассказ о петербургских трубочистах-чухонцах заканчивается авторским резюме, отмечающим их этническую черту: *«Люди эти надежны, трезвы, работящие; но у них нередко голова походит на половую щетку, с таким упорством у них волосы поднимаются на дыбы, не ложась под гребень, и так упрямы и норовисты эти головы»* (III, 373).

Не менее интересно даны зарисовки петербургских чухонек, составляющих, по мнению писателя, большую часть петербургских кухарок. *«Они опрятны и, если не избалованы столичными соблазнами, верны и честны; но они всегда очень упрямы... Кофе пьют запоем, страстно, и ни за что не пойдут служить в дам, где бы вздумали отпочтчевать их одной чашечкой в день»* (III, 377). Свой рассказ автор ведет таким образом, что перманентно возвращается к сопоставлению чухонцев с другими народами, тем самым добивается своей цели выявить отличительное в данном этносе.

В очерке «Русак» Петербург предстает перед нами городом, где буквально на каждом шагу встречаются пассонарии, умельцы, «левши», мастера из народа. Это и кровельщик Телушкин, который в одиночку, практически без всяких приспособлений сумел починить шпиль Адмиралтейства, и безымянный крестьянин, хитроумно решивший сложнейшую задачу с транспортировкой огромного колокола в Санкт-Петербург. Весь очерк изобилует интересными примерами, рассказами о «русаках», сметливых в нужде, удивляющих всех простыми, но талантливыми решениями самых сложных технических проблем.

Даль добавляет также новые нюансы и в мифологический пласт Петербурга. В рассказе «Находчивое поколение» иностранцам он кажется краем земли, местом, где находится Ледовитый океан и водятся белые медведи. Вместе с тем и для иностранцев, и для русских, «ловцов счастья и чинов», Петербург предстает как земля обетованная, город, где можно легко получить хорошее место, стать богатым. Причем так думают о Петербурге не только дворяне, но и люди из простого народа. В этом плане показательна реплика кучера Власова из рассказа «Бедовик»: *«В Москве только что купцы богатые живут, а в Питере все большие господа»* (III, 143).

На самом деле, как изображает автор, это иллюзия, обман. Петербург манит к себе и пугает, отталкивает. Вот почему главный герой рассказа «Бедовик» Евсей Стахеевич мечется между Москвой и Петербургом, так и не решаясь в него въехать. Знакомые нам по «Путешествию из Петербурга в Москву» Радищева топонимы (Чудово, Спасская Полесь, Новгород, Выш-

ний Волочок, Черная грязь) становятся топосами душевных треволнений героя, который так и не может сделать однозначного выбора в пользу одной из столиц. В конце концов он слушает собственное сердце, и оно помогает разрешить его дилемму. Как оказалось, для Евсея Стахееича счастье и место легче найти там, где он родился, – в родном городе Малинове.

Весьма примечательной среди петербургских текстов В.И. Даля является его повесть «Жизнь человека, или прогулка по Невскому проспекту», в которой главная улица города заключает в себя хронотоп всей человеческой жизни. В.И. Даль выходит в данной повести на новый уровень художественного осмысления важнейшего компонента петербургского текста. Невский проспект – это и место прогулок человека, и его отдых, и служба, и карьера, и семейное счастье, и смерть. Повесть заключает в себе явные аллюзии на «Невский проспект» Гоголя и прежде всего установку на иллюзорность внешнего блеска проспекта, за которой скрывается суровая проза жизни. Вместе с тем поражает обилие нюансов и характеристик, которые заключает Невский проспект Даля. Здесь одновременно столкнулись красота и уродство, ум и глупость, скромность и наглость, роскошь и нищета, случайность и закономерность, то есть все человеческие добродетели и пороки, все ступени человеческого общества. Невский проспект – это своеобразная ярмарка тщеславия, «картинная галерея скромной модности и позорище модной скромности; выставка щегольства, роскоши и вкуса – базар чванства и суетности ... опорная точка, основание действий и целой жизни одного человека – поворотный круг и солнцестояние другого» (III, 305). Прогулка по главному проспекту Петербурга заканчивается постижением непреложного трагизма бытия. Человек мечтает о блеске, успехе, счастье, но жизненный круг замыкается: чем больше продвигается человек по Невскому проспекту, тем, оказывается, он ближе к старости и смерти.

Иллюстрацией авторских размышлений и является рассказ о судьбе ребенка, подброшенного кем-то немцу-булочнику Ивану Ивановичу (так на русский лад нередко называли людей данной профессии). Герой повествования – Осип Иванович – заключает в своей судьбе общую судьбу всех людей; в ней все фазы жизни: рождение, взросление, служба, старость, немощность, смерть. Жизненные фазы неожиданным образом перекликаются с перемещением героя по Невскому проспекту от Невского монастыря к центру, которое связано с его продвижением по служебной лестнице, смене мест работы и проживания.

Ежедневный путь героя на службу и обратно от Полицейского моста к Аничковому становится текстом его бытия, и вырваться за границы этих пространственных границ, столбового пути жизни не дано. За 39 лет жизни в Петербурге Осип Иванович так ни разу и не видел Невы. Стоило только ге-

рою уклониться от Невского проспекта, как его прогулка к Неве у памятника Петру Первому чуть не закончилась для него трагически. Как и в пушкинском «Медном всаднике», «кумир на бронзовом коне» вызывает чувство страха, угрозы существованию «маленького человека». Одно только воспоминание о нем заставляет Осипа Ивановича снимать шляпу.

Боязнь отклониться в жизни от Невского проспекта объясняется в повести и причина холостой жизни героя: «*На Невском проспекте невесты для него как-то не случилось, взять заграничную (живущую за пределами Невского проспекта. – В.Д.) он боялся, робел*» (III, 320). Через метафору Невского проспекта осмысливается в повести и Отечественная война 1812 г., и страшное наводнение 1824, то есть катаклизмы исторические и природные. Они для Осипа Ивановича осознаются лишь как угроза его стабильной жизни: если Невский проспект перестал быть местом, где человек защищен от всяких потрясений, то теперь он не видел причины, почему необходимо непременно оставаться в Петербурге, почему «*начальство не думает перенести Петербург, который, как слышно, лежит выше*» (III, 327). Но для героя сомнение в безопасном существовании человека в Петербурге, на Невском проспекте, грозит гибелью. Вот почему с этого времени он стал размышлять о смерти и все чаще заглядывать в аптеку у Аничкового дворца. Таким образом, символическое движение от Невского монастыря к центру по правой стороне знаменует восхождение человека по жизни, а движение в обратную сторону означает приближение к смерти, к концу, к монастырскому кладбищу, где будут покоиться его останки.

Это одна из самых сложных повестей Даля, в которой «петербургский текст» представлен наиболее полно. В нем, кроме социально-бытового, присутствует несколько структурных уровней: метафизический, топонимический, архитектурный, обобщенно-философский.

В других произведениях Даля, и прежде всего в очерке «Петербургский дворник», «петербургский текст» преимущественно предстает как картины быта и нравов улиц столицы. Все упомянутые произведения писателя соединяют в себе профессиональные, этнические и общечеловеческие проблемы жизни, увиденные В.И. Далем в «петербургском тексте».

## Литература

<sup>1</sup> Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст» русской литературы (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 259.

<sup>2</sup> См. Доманский В.А. Культурологические основы изучения литературы в школе. Томск, 2000. С. 273.

<sup>3</sup> Белинский В.Г. Вступление // Физиология Петербурга. М., 1991. С. 12.

<sup>4</sup> Даль В.И. (Казак Луганский). Полн. собр. соч. СПб., 1897. Т. 3. С. 371. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

## ЖЕНСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ КАРОЛИНЫ ПАВЛОВОЙ

С.В. Нестерова  
*Томск*

В последнее время внимание литературоведов все больше привлекают гендерные проблемы, особенно они актуальны для российского литературоведения. В этой связи одним из интереснейших явлений русской литературы представляется творчество Каролины Павловой, которое недостаточно исследовано. И. Савкина в статье «Кто и как пишет историю русской женской литературы»<sup>1</sup> причисляет К. Павлову к тройке самых известных русских женщин-писательниц, наряду с Ахматовой и Цветаевой. Однако критические оценки творчества этой поэтессы отнюдь не были единодушными. Известны восторженные отзывы А. Хомякова, Н. Языкова, А. Толстого, К. Аксакова, И. Киреевского, К. Бальмонта; о Павловой-переводчице положительно отзывались В. Белинский («Следует дивиться этой сжатости, этой мужественной энергии, благородной простоте этих алмазных стихов, алмазных и по крепости и по блеску поэтическому»<sup>2</sup>), Н. Чернышевский, И.В. Гете, О. де Бальзак, А. Гумбольдт, вдохновивший ее на публикацию своего первого сборника и потом следивший за ее творчеством на протяжении всей своей жизни. Творчество Павловой было предметом острой литературной критики и полемики. Было бы интересно рассмотреть некоторые аспекты творчества К. Павловой с точки зрения гендерного подхода. До сих пор не рассматривалась женская тема в ее творчестве: особенности изображения внутреннего мира женщины в лирике, а также в романе «Двойная жизнь» и поэме «Кадриль».

К. Павлова привлекла к себе внимание в конце 30-х – начале 40-х гг. XIX в. главным образом двумя сборниками переводов: «Das Nordlicht» (Дрезден–Лейпциг, 1833) и «Les preludes» (Париж, 1839). В это же время русские журналы начинают печатать ее собственные произведения, главным образом лирические стихи.

Чтобы понять особенности литературно-общественной жизни того времени, следует вспомнить о влиянии французской романистки Жорж Санд. Являясь идеологом женской эмансипации, писательница оказала мощное влияние на формирование демократического типа отношений между мужчиной и женщиной. Уже к середине 1840-х гг. обсуждение проблемы любви и брака захватило всё русское общество, разделив его на два непримиримых лагеря. Нельзя сказать, что Павлова поддерживала жоржсандовские взгляды.



В ее личной судьбе много общего с биографиями писательниц-феминисток этой эпохи (Жорж Санд, М.С. Жуковой, Е.А. Ган). Как и они, Павлова тоже не была счастлива в семейной жизни. С Адамом Мицкевичем, которого она страстно полюбила в 18 лет и который посвятил ей несколько замечательных стихотворений, она вынуждена была расстаться под давлением родственников. Ее муж, Н.Ф. Павлов, в то время уже знаменитый прозаик, автор «Трех повестей», к которому она поначалу относилась довольно тепло, не любил ее. По свидетельству современника, «этот брак был заключен не по любви, а по расчету. Сам Павлов говорил мне, что он в жизни сделал одну гадость: женился на деньгах»<sup>3</sup>. В 1853 г. они развелись, но к тому времени он уже проиграл все ее состояние, так что последние годы своей жизни она провела в большой нужде и вынуждена была литературным трудом и переводами зарабатывать на жизнь. Отсюда в лирике К. Павловой тема обманутых надежд, драматизма непростой женской судьбы.

Субъектный строй лирики Павловой неоднороден. В целом ряде стихотворений гендерная принадлежность не играет роли, в других стихотворениях субъектом речи является «мужской род», например, «Неизвестный поэт» (1859), «К тебе теперь я думу обращаю» (1842), «К С.К.И.», в котором звучат такие строки: «Ужель нельзя нам меж собою сойтися дружбою мужскою...» В то же время появляются стихи, в которых увеличивается частота обращений от женского лица: «Да, много было нас, младенческих подруг...» (1839), «10 ноября 1840», «Дума» («Вчера листы изорванного тома...» 1843), «Дума» («Хотя усталая, дошла я до полпути...» 1843), «Дума» («Сходилась я и расходилась» 1844) и др. Именно «обращение» от женского лица является одним из важнейших атрибутов гендерной поэтики.

В некоторых лирических стихотворениях Павловой проглядывает также образ женщины-читательницы: «Laterna magica» (1842), «Была ты с нами неразлучна» (1842), «А.Д. Баратынской» (1858). Поэтесса строит свой монолог в этом случае как обращение женщины к женщине. Особенно показательно в этом плане стихотворение «Люблю я вас, молодые девы» (1855). Лирическая героиня считает, что сама она уже прочитала книгу жизни до конца, до грустного эпилога, но она любит тех, кто жадно и доверчиво прикасается к ее первым страницам:

Именно с посвящения женщинам начинается, пожалуй, единственное прозаическое произведение К. Павловой – роман «Двойная жизнь» (1848). Поиски К. Павловой новых способов создания лирического образа в стихе очевидно выходят за рамки поэзии. Границы литературных жанров в какой-то мере относительны, сама писательница жанрово определяет это произведение как очерк. Развитие прозы, в том числе «женской прозы» (это уже упо-

мянутые нами беллетристки Е.А. Ган, М.С. Жуковой, Е.А. Ростопчина), в конце 30-х – начале 40-х гг. не могло не влиять на лирику, поскольку в прозе решались важные для времени вопросы. «Двойная жизнь» написана прозой, перемежающейся стихами; возникающий при этом синтез стиха и прозы с их специфическими особенностями необычайно остро обнажает основной круг творческих вопросов, волнующих К. Павлову.

«Двойная жизнь» – повествование на «светскую тему»; рассказывается здесь о том, как некую состоятельную московскую девицу, Цецилию фон Линденборн, выдали замуж. Большую, даже, можно сказать, решающую роль в сюжете играют денежно-имущественные отношения. Матери двух подруг, Цецилии и Ольги Валицкой, вступают в ожесточенную борьбу из-за выгодного жениха для дочерей. Жизненные судьбы всех основных героев определяются такого рода отношениями. В таком художественном решении проблемы характера (сколь бы ограниченной ни была сфера его проявления в ситуациях «светской жизни») нельзя не усмотреть влияние натуральной школы в изображении героя. Особенно выразителен в этом смысле главный в интриге романа характер Натальи Афанасьевны Валицкой. В своем роде грандиозную комбинацию строит Валицкая-мать для того, чтобы отбить у Цецилии возможного богатого жениха князя Виктора. Ей удастся «сплавить» Цецилию невыгодному жениху, искателю богатых невест Дмитрию Ивачинскому. Однако ее собственные планы терпят крах. Все это отчетливо предвосхищает великолепный провал аферы Марьи Александровны из «Дядюшкина сна» Достоевского. Нельзя не увидеть и некую автобиографичность в изображении главной героини Цецилии фон Линденборн: немецкое происхождение, брак богатой невесты с человеком, который охотится за ее состоянием.

В романе есть вторая линия, раскрывающая внутреннюю жизнь главной героини; особое соотношение этих двух линий и реализует основную идею произведения в его композиции. Авторский замысел в предисловии редактора к отрывку из «Двойной жизни» в славянофильском «Московском сборнике» охарактеризован так: «В прозе рассказывается внешняя, светская, пустая жизнь, окружающая молодую девицу, героиню поэмы. В стихах выражается внутренний голос души ее, ею несознаваемый, ей неведомый, но всегда сопровождающий эту внешность, которая не в силах его подавить»<sup>4</sup>.

В поэме «Кадриль» Павлова поведает уже несколько женских биографий и покажет, как под светской оболочкой и условностью трепещет живая печаль, драма любви и горечь обманутых ожиданий. Замысел поэмы явно соотнесен с теми жизненными вопросами, которые ставились и в «Двойной жизни»; в «Кадрили» изображается вступление женщины в самостоятельную жизнь, несоответствие между девическими представлениями о людях и

обществе и тем, каковы они в реальности. Цецилия в «Двойной жизни» не знает, что ее ждет в недалеком будущем; четыре женщины, рассказывающие друг другу свои истории в «Кадрили», уже прошли через этот решающий порог: замужество, первая горечь узнавания сложностей женской судьбы для них уже позади. Основной вопрос ставится здесь так: кто же больше повинен в бедах женской участи – общество или сама женщина? Ответ на этот вопрос и должна дать поэма, и ответ тут должен быть сложным, многосторонним.

Четыре части «Кадрили» дают движение одной темы в разных ее гранях в связи с разными персонажами. «Рассказ Надины» – это повествование о крахе романтических мечтаний героини, произошедшем потому, что сами эти мечтания носили книжно-условный характер. Повинна, следовательно, сама героиня. Второй рассказ («Рассказ Лизы») несет в себе основную социальную мысль поэмы. Денежно-имущественные отношения стали причиной разрыва героини с ее возлюбленным. В рассказе Ольги тема переведена в психологический план. Трогательны переживания молодой девушки, впервые попавшей на бал. Рухаются ее романтические представления о жизни.

Основная же идея поэмы выражена в финальном «Рассказе графини». Героиня совершает непоправимую ошибку: из суетности, легкомыслия, тщеславия подставляет под пулю лучшего человека, которого ей довелось встретить. Однако в конце рассказа автор приходит к идее примирения, которое дается как своего рода «жизненный синтез», высшее утверждение жизни именно в ее горечи и контрастах, воспринятых вне борьбы.

Идея примирения вызвала бурную полемику в критике тех лет. Павлову обвиняли в неправильной позиции в литературной борьбе, в том, что она находится «над схваткой»<sup>5</sup>. Но подобные обвинения, а также идейно-художественное своеобразие творчества Павловой нуждаются в более углубленном рассмотрении, особенно в свете гендерных исследований: «Однако вопрос о том, где на самом деле место женщин-писательниц в дискурсе «литературной борьбы»; почему и на каких условиях они в ней участвуют или отказываются участвовать (например, Каролина Павлова, Евдокия Ростопчина), на наш взгляд, еще остается открытым»<sup>6</sup>.

## Литература

<sup>1</sup> Савкина И. Кто и как пишет историю русской женской литературы // Новое литературное обозрение. № 24. 1997. С. 359.

<sup>2</sup> Беллинский В.Г. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1995. Т. 3. С. 190–191.

<sup>3</sup> Чичерин Б.Н. Воспоминания. Москва сороковых годов. М., 1929. С. 4.

<sup>4</sup> Московский литературный и ученый сборник на 1847 г. М. 1847. С. 691

<sup>5</sup> См.: Современник. 1848. Т. 3. С. 48, 55, 60.

<sup>6</sup> Савкина И. Указ. соч. С. 370

## ПРОСТРАНСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ М.С. ЖУКОВОЙ

Ю.Ю. Аксенова

*Томск*

В современном отечественном и зарубежном литературоведении наметился интерес к малоизвестному пласту русской культурной жизни, в которой заметное место принадлежит и М.С. Жуковой (1805–1855). 1830–1840-е гг. – это время вхождения женщин в профессиональную литературную среду, появления понятия «женская литература». Вопрос о значимости и своеобразии русских женских прозаических текстов внутри господствующего мужского канона оказывается актуальным и для современных исследователей.

При рассмотрении модели мира М.С. Жуковой в современной науке часто используют понятие «гендер» и «патриархатная» культура. Гендер – это социальный пол (в отличие от биологического), который определяется через сформированную культурой систему атрибутов, норм, стереотипов поведения, предписываемых мужчине и женщине. Термин «патриархатное общество» описывает такое общество, в котором мужчина является господствующим или принимается как норма, а женщина – как подчиненное, как отступление от нормы, «другой или второй пол» (если воспользоваться названием знаменитой книги Симоны де Бовуар), где женское/женственное всегда определяется через мужское/мужественное и по отношению к нему.

Гендерные исследования в славистике появились значительно позже, чем в романо-германской и английской литературе. На Западе они проводятся с конца 1960-х гг., а в 1980–1990 гг. XX в. пережили настоящий бум. На творчество Марии Жуковой обратили внимание многие зарубежные исследователи, такие, как Катриона Келли (Оксфорд)<sup>1</sup>; Джо Эндрю (Лондон)<sup>2</sup>; Хильда Хугенбум (Амстердам)<sup>3</sup>; Барбара Альперн Энгел (Кембридж)<sup>4</sup>, а также отечественный литературовед Ирина Савкина<sup>5</sup>. Жукова интересна для исследования не только как художник, преломляющий специфический опыт женщины в литературе, но и как автор, диалектически относящийся к своей культуре, отражающий как нормы времени, так и инновации в нем.

Литературоведы обращают внимание на важное значение локуса провинции в пространственной картине мира М.С. Жуковой. К. Келли, к примеру, обозначает особую жанровую структуру произведений Жуковой, называя ее

профеминистской «провинциальной повестью» и выделяя противоположную ей антифеминистскую «светскую повесть». Х. Хугенбум раздел о Жуковой называет: «Героини Марии Жуковой пережуют в деревню (провинцию)», И.Л. Савкина категорию провинциальности раскрывает как основополагающую в прозе писательницы.

Именно топос провинции, являющийся пространственной точкой отсчета в картине мира писательницы, дает выход к типу культуры, сознания, иерархии ценностей. Действие большинства ее произведений разворачивается в русской провинции: в губернских и уездных городах, на степных просторах. Провинция репрезентирована у Жуковой из столицы и изнутри. Светские люди петербургского пространства воспринимают провинциальный топос как символ глуши, захолустья, однообразия, что подчеркивается безымянностью уездных городов: «уездный город», «один из этих блаженных городов». Остановившийся бег времени закреплён и в названии города (повесть «Две свадьбы», 1857) – Нечасовск. Лишь в произведении «Мои курские знакомцы» (1838) автор точно называет реальный географический пункт – город Курск. В остальных повестях место сюжетного действия может быть определено лишь по историко-биографическим реалиям из жизни писательницы. В повести «Инок» (1838) – это Арзамас, где прошло детство и юность писательницы, в «Медальоне» (1838) – сельская местность недалеко от Симбирска, в «Провинциалке» (1838) – уездный городок Саратов, где Жукова провела последние годы жизни.

Эта зашифрованность, неакцентированность названий, демонстрирует типичность провинциальных городов, где «нет событий, а есть только повторяющиеся “бытования”» [6. С. 396]. Такой взгляд на провинцию дан через восприятие мужчин и женщин петербургского пространства, которые вынуждены жить здесь по необходимости. Как правило, это мужчины, промотавшие состояние и приезжающие «обыкновенно в деревни и уездные города отдыхать после бурной молодости, растроченной в столице» [7. С. 208], и «строгую экономией, наблюдением за работами, заведением фабрик, мельниц, улучшениями по сельскому хозяйству и скукою длинных осенних вечеров» [8. С. 78] платить за веселое житье своей молодости. Так, Лементьев, герой повести «Наденька» (1853), уехавший из родного города в отрочестве и вернувшийся туда как «петербургский гость», всем своим поведением подчеркивает то, что он теперь другой, «не наш брат провинциал» (его англомакия – это своего рода «суперстоличность», крайняя степень отстранения от своего губернского происхождения [5. С. 292]).

Подобный взгляд выражают и девушки и женщины провинциального пространства, стремящиеся во всем походить на представителей большого

света. «Такие же наряды, что и у вас в Петербурге, – отмечает автор в повести «Две сестры» (1843), – модные рукава, и тюль, и блонды. Так же ни одного незаученного взгляда, ни одной простодушной улыбки, и так же знать благосклонно кивает бедной мелочи, и так же мелочь смеется над чинами и туда же лезет в чины...» [9, 4]. Стремясь соблюдать неписанные нормы приличия и стереотипы «правильного поведения» женщины, способствующего тому, чтобы поймать выгодного жениха и удачно выйти замуж, они подвергают жестокой насмешке тех, кто, не вписываясь в эти рамки, пытается реализовать собственное представление о предназначении и счастье. Так, в Наденьке, героине одноименной повести, Лементьев видит лишь наивную мечтательницу, мать считает, что у нее мало шансов сделать хорошую партию, а светская красавица Елена Малуева с жалостью и презрением думает о Наде: «Вечно они на ходулях, эти провинциалки. Бедная! Жизнь ее такая незавидная!» [9. С. 155]. Но истинная натура Наденьки осталась никем не понятой и не раскрытой. Ее самобытный и гармоничный характер обусловлен, по мысли Х. Хугенбум, способностью провинциальных девушек видеть вещи не так, как другие, «странным» образом, что, по мысли исследователя, характеризуется пространством формирования этих героинь на границе, окраине<sup>3</sup>. Знаемыми локусами архетипического пространства провинции в этой связи являются топосы дома, сада, церкви, кладбища, степи.

В.Н. Топоров, рассуждая о двух значимых топосах русской литературы XIX в., «ветхом доме и диком саде», говорит о том, что идея дома появилась давно и сразу стала понятной. Сад же вне его утилитарного, хозяйственно-экономического, подчиненного дому значения, «сад как идея» возник несравненно позже – не раньше, чем «сложилось чувство природы и человек нашел в саде еще одно зеркало своей души» [10. С. 318]. Идея дикого сада, расположенного возле дома любимой героини Жуковой, пронизывает все пространство повестей писательницы. Характеризуя сад Наденьки, Жукова подчеркивает его одичалость, заброшенность, запущенность и пустынную – т.е. свойства пограничного пространства, находящегося на границе между «культурным» и «природным». Сад героини представляет собой не что иное, как «*клочок когда-то здесь прекрасно росшего и вырубленного леса*», где «*когда-то трудился и спорил с природою человек, но она взяла свое*» [9. С. 130]. И. Савкина, анализируя творчество Жуковой, отмечает, что «идея разнообразия, самобытности, нестандартности», заложенная в локусе сада, находит свое отражение и в идеальном женском характере писательницы. [5. С. 291] «*Конечно, горожанки, – отмечает писательница, – привыкшие к широким, подчищенным и убитым щебнем дорожкам, засмеялись бы, когда при них назвали садом этот заросший прутьями пустырь*» [9. С. 130]. Интересно,

что антагонистами Наденьки в этой фразе выступают «горожанки», то есть она, жительница губернского города, скорее «деревенская», «естественный, природный человек». Недаром в описании этой провинциалки подчеркиваются такие черты, как естественность (неумение играть роль, притворяться), невинность, детскость, целомудрие, то есть все то, что связывается с понятием «дитя природы» [11. С. 72].

Уединенность и изолированность от внешнего мира амбивалентного локуса сада подчеркивается еще и тем, что граница сада размывается, плавно переходя в поле или степь. Именно включенность сада в степь, архетипически значимый локус, помогает пережить героине «чувство страшного одиночества в мире, затерянности в пространстве и в то же время раскрепощенности и свободы» [12. С. 604].

Размышляя об истоках духовности, сохранившихся в провинции, Жукова обращает внимание на обилие часовен, церквей, монастырей. Подчеркивая безлюдность, безмолвность этих мест, обеспечивающих условия духовного общения с богом, Жукова вместе с тем наделяет эти локусы признаками родного, домашнего пространства. Так, в повести «Инок» (1838) кельи монахов окружены маленькими палисадниками, в окнах виднеются цветочные горшки и жирный белый кот. Даже сакральное пространство кладбища, традиционно соотносимого в романтической литературе с мотивом смерти, печали, разлуки, у Жуковой получает иное, реалистическое осмысление. На Катеньку, главную героиню повести «Провинциалка», рано потерявшую мать, вид кладбища не наводит уныния, напротив, оно пробуждает воспоминание о том времени, когда она, сопровождая ко всеобщей своей матери, «бегала между памятниками под наклонившимися березами, не думая о том, чей прах попирала в детской резвости» [7. С. 208]. В.Н. Топоров отмечает связь кладбища и сада, говоря о том, что «обычное русское кладбище – тот же сад, в котором внешние знаки памяти на могилах рождают воспоминания» [10. С. 316]. Именно категория памяти, воспоминания, непрерывной связи с прошлым становится, по мысли исследователя, «знаком определенного уровня глубины духовного развития» [10. С. 295].

В отличие от столичного пространства, где происходит быстрая смена чувств, эмоций, ощущений, событий и люди живут настоящим моментом или мечтами о будущем, в пространстве провинции важна категория памяти, находящая свое воплощение в архетипическом локусе домашнего очага. Признаками провинциального пространства являются радушие, доброта, гостеприимство, человечность и естественность, нашедшие отражение в описании тихих картин семейного счастья купеческой семьи за чаепитием («Инок», 1838). В повести «Провинциалка» (1838) писательница подчеркивает важ-

ный архетипический жест любимой героини – участие в приготовлении еды. Катенька, желая угодить своему горячо любимому отцу, несколько раз забегала в кухню посмотреть, «не перешла ли кулебяка с рыбою, <...> хорошо ли уварились щи, <...> несмотря на то, что было не в обычае приучать барышень к хозяйству» [7. С. 210]. Через несколько лет, став блестящей светской дамой, принятой при дворе, посреди «роскошных зал и золоченных кабинетов» героиня скучает об отчем доме, садике, где сажала она молодые березки.

Таким образом, наряду со внешним взглядом на провинцию как дурную копию столицы, кривое зеркало, отражающее только пороки и нелепости, Жукова осуществляет взгляд на провинциальное пространство изнутри, через авторский голос и восприятие любимой героини, в становлении которых природное и культурное имеют одинаково важное значение.

### Литература

- <sup>1</sup> Kelly C. A History of Russian Women's Writing, 1820–1992. Oxford and New York. 1994. С. 79–91.
- <sup>2</sup> Andrew J. Narrative and Desire // The Feminine and the Masculine in Russian Women's Writing, 1822–1849. London, 1993. С. 139–183.
- <sup>3</sup> Hoogenboom H. The Society Tale as Pastiche: Mariia Zhukova's Heroines Move to the Country // The Society Tale in Russian Literature: From Odoevskii to Tolstoi. Amsterdam, 1998. С. 85–97.
- <sup>4</sup> Engel B. A. Mothers and Daughters: Women of the Intelligentsia in Nineteenth Century Russia. Cambridge University Press, 1983.
- <sup>5</sup> Савкина И. Категория провинциальности в прозе Марии Жуковой // *Aspekteja*. Tampere, 1996. С. 289–294.
- <sup>6</sup> Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234–407.
- <sup>7</sup> Жукова М.С. Вечера на Карповке. М., 1986. 288 с.
- <sup>8</sup> Жукова М.С. Дача на Петергофской дороге // Дача на Петергофской дороге. Проза русских писательниц первой половины XIX века. М., 1986. С. 245–323.
- <sup>9</sup> Жукова М.С. Наденька // *Современник*. 1853. № 8. С. 245–323.
- <sup>10</sup> Топоров В.И. Ветхий дом и дикий сад: образ утраченного счастья (страничка из истории русской поэзии) // *Облик слова*. Сборник статей памяти Д.И. Шмелева. М., 1997. С. 290–318.
- <sup>11</sup> Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М., 1976.
- <sup>12</sup> Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизических основах // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1975. С. 575–622.



## ДИАЛОГ «ЖЕНСКОГО» И «МУЖСКОГО» В ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ ПРОЗЫ А.Я. ПАНАЕВОЙ

С.В. Татаркина  
Томск

На рубеже XX–XXI вв. отечественная наука обратилась к изучению литературы в свете гендерной проблематики. В этой связи активизировался интерес к творчеству писательниц XIX в., стоявших у истоков женской литературы, среди которых важное место принадлежит А.Я. Панаевой. Особое положение Панаевой, на долю которой выпала участь быть «в кругу исторических, замечательных, знаменитых людей» [1, 57], обуславливает диалог её «женского» сознания и «большой» литературы, представленной такими мужскими именами, как И.И. Панаев, Н.А. Некрасов, И.С. Тургенев и др. Вступив на литературный путь в конце 1840-х гг., начинающая писательница сознательно скрыла свое имя, избрав псевдоандроним Н. Станицкий. Возможно, «мужская «маска» могла быть <...> знаком прямого подражания Жорж Санд» [2, 248], а может быть, в таком выборе сказалось стремление утвердить значимость собственных наблюдений и опровергнуть укоренившиеся представления о творческой и интеллектуальной неполноценности женщины. В любом случае обращение к мужскому псевдониму давало Панаевой возможность дистанцироваться от женской сущности и представить интегральную модель мира, в которой женское и мужское существуют не изолированно друг от друга, но в единстве. Если обратиться к этимологии псевдонима, то можно обнаружить две ключевые семы: 1) становление, т.е. писательница подчеркивала в образе автора способность к развитию, креативность; 2) станица – топоним, указывающий на близость к природному бытию, народной культуре. Важно также, что писательница отказалась подписываться фамилией Панаева, избегая, вероятно, литературной славы своего мужа, а также дополнительного мужского влияния. «Но, несмотря на мужской псевдоним, женская природа мировосприятия обнаружилась уже в самых ранних сочинениях Панаевой» [2, 249].

Тематика ее произведений связана с вопросами женского бытия: любви, брака, воспитания, семейного и общественного положения женщины. Концептуальный уровень творчества Панаевой обуславливает функционирующие в нем жанровые модели. Безусловно, ее проза отражает общие жанровые тенденции, характерные для литературного процесса середины XIX в.,

но в то же время репрезентирует жанровую специфику женской литературы. В творчестве писательницы 1840-х – начала 1850-х гг. доминируют жанры светской и провинциальной повести. Общеизвестно, что светская повесть имеет место не только в женской прозе, но актуальна в целом для русской литературы второй четверти XIX в. Однако в произведениях писателей внимание сосредоточено преимущественно на изображении мужского персонажа и его отношениях со светом, на изучении структуры светского общества, при этом весьма часто в тексте произведения можно обнаружить публицистические элементы, связанные с постановкой общественно-политических вопросов. Так, речь главного героя повести И.И. Панаева «Родственники» (1847) пронизана идеями В.Г. Белинского, которые были высказаны им в таких статьях, как «Русская литература в 1845 году», «Взгляд на русскую литературу 1846 года» и др. Конечно же, в светских повестях Е. Ган, М. Жуковой, Е. Ростопчиной, А. Панаевой нет прямых размышлений о политических, социальных проблемах, но это вовсе не означает, что данная сторона реальности их не тревожит. Напротив, изображая положение женщины в современной действительности, писательницы опосредованно характеризуют социально-экономический, духовный уровень развития общества. Кроме того, именно в женской беллетристике наиболее полно и достоверно представлены новые для русской литературы данного периода темы: дружба между мужчиной и женщиной, любовь, возникшая на чувствах взаимности и равноправия или же, напротив, «открытие ужасов интимной жизни» [2, 249] с нелюбимым мужчиной.

Антисветская тенденция, характерная для творчества Панаевой, связана с тем, что законы светского этикета в силу своей отчужденности от открытого, космического пространства ориентированы не на познание глубинного, вечного, а на внешнее, сиюминутное. Человек, не ощущающий своей причастности мирозданию, не способен постигать законы бытия, вследствие чего утверждает собственную логику жизни. Поэтому светское общество в сознании Панаевой и таких ее предшественниц, как Е. Ган и М. Жукова, ассоциируется с игровым пространством, где существуют определенные правила и каждый имеет свою роль. Так, героиня повести «Безобразный муж» (1848) нужна была *«безобразному С\*\*\*»* только для того, чтобы играть *«роль его жены в обществе»* [3, 157].

Активное использование писательницей мотива молвы также связано с критикой светской морали. Мотив молвы, слухов весьма распространен в русской литературе первой половины XIX в. («Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Княжна Мими», «Княжна Зизи» В.Ф. Одоевского, «Маскарад» М.Ю. Лермонтова и др.), но в женской прозе, как утверждает И. Савкина,

«он приобретает дополнительные оттенки и функции, связанные <...> с вопросами о месте женщин в патриархальном обществе, с проблемой власти и речи» [4, 195]. В отличие от Е. Ган, М. Жуковой, которые изображают молву «как какое-то вездесущее чудовище <...>, постоянно наблюдающее за героинями» [4, 195], Панаева сопровождает эту тему ироническими интонациями, призванными подчеркнуть ограниченность и несостоятельность «женского ареопага». Героини Панаевой, взявшие на себя право осуждать ближнего, пытаются компенсировать тем самым собственную нереализованность в рамках существующей патриархальной культуры.

С темой нереализованности женщины переплетается проблема воспитания. Причину трагического исхода для героини повести «Безобразный муж» автор видит в системе воспитания, которая сформировала ложные представления о смысле жизни. Лишенная матери, Евгения воспитывалась отцом, который главным образом заботился о ее материальном благополучии, оставляя без внимания внутренний мир, а также гувернанткой, цель которой состояла в обучении «танцам, и пенью, // И нежностям, и вздохам» [5, 19]. Наше обращение к фрагменту грибоедовского текста не случайно. Осознание большинством передовых людей того времени ущербности и ограниченности принципов светского воспитания активизировало процесс обсуждения этой проблемы на страницах художественных и публицистических произведений<sup>2</sup>.

Получив традиционное для девушки воспитание, героиня оказалась беззащитной, неспособной к адекватной ориентации в условиях окружающей действительности. Отведенная Евгении легитимная роль в доме отца сводилась к «разливанью чая». Пытаясь бежать от пустоты и косности, царящих в родительском доме, героиня соглашается на брак по расчету, однако скоро начинает понимать, что вышла замуж, «не понимая всего значения быть женой» [3, 148], что и определило в конечном итоге ее гибель.

Иной тип героини Панаева представила в повестях «Пасека» (1849) и «Степная барышня» (1855), заглавия которых актуализируют природный, провинциальный хронотоп. Оппозиция провинция/столица коррелирует здесь с антитезой естественное/цивилизованное. Наряду с критикой светской морали Панаева высказывает негативную оценку в отношении урбанистической цивилизации и Петербурга как ее центра, в недрах которого и зародился светский этикет. Петербург в художественном мире Панаевой характеризуется как пространство, нивелирующее самоценность человеческой личности, сводящее к минимуму возможность реализации истинного предназначения человека. Женщина в петербургском мире приобретает еще большую несвободу и дезориентированность. Искусственность, лежащая в основе петербур-

гской культуры, обуславливает появление у человека таких состояний, как одиночество, смятение, болезненность и т.д. Напротив, цельная, гармоничная натура, по мнению писательницы, способна сформироваться только в условиях непосредственного контакта с природным бытием.

Так, героиня повести «Пасека» Белка, имя которой выражает ее суть – гибкая, ловкая, – а также подчеркивает ее слиянность с миром природы, с ранних лет воспитывалась на пасеке. Природа наделила девушку не только телесным здоровьем и красотой, но и внутренней целостностью, интуицией, чистотой помыслов, здравым взглядом на вещи, которые, по словам ее будущего мужа, Зеновского, «не должны <...> быть доступны ребенку, воспитанному в диком лесу» [6, 39], а также умением мыслить образами. Пространство, окружающее героиню, организовано преимущественно по вертикали и связано с использованием таких природно-космических образов, как небо, холм, дерево, призванных подчеркнуть в Белке такие качества, как мудрость, духовную устремленность. Напротив, пространственные характеристики, связанные с образом главной героини повести «Степная барышня» Феклушей (имя которой также нетрадиционно для русской литературы и его использование ориентирует на традиции фольклора), соотносится с горизонтальным уровнем. Пространственные доминанты повести (степь, лес, дикорастущий сад, река и др.) актуализируют в душе героини чувства свободы, простора, всеединства с миром. По мнению писательницы, именно природное бытие создает условия, в которых женщина способна самореализоваться, утвердить свое «Я». Поэтому Феклуша сохраняет миролюбие и чистоту души, несмотря на враждебное отношение к ней со стороны соседей, извращающих смысл каждого ее поступка. Порядочное общество вменяло девушке в преступление «*ее одинокие прогулки в лесах*» [7, 400], рыбную ловлю, игру на гитаре. Гостеприимство и радушие ее родителей рассказчик, дистанцированный от автора, воспринимает как сознательное стремление заполнить жениха для дочери.

Наряду с имплицитной моделью провинциальности в повести присутствует и другой ее модус, связанный с идущим от Гоголя мифологизированным представлением о провинции как «дурной копии столиц». Пошлость, лживость, пустота «большого света» доводятся в провинции до абсурда. Провинциалов, идентифицирующих себя с петербургским светом, Панаева соотносит со своей героиней по принципу контраста. Если в изображении апологетов столичного мира акцент делается на таких чертах, как неестественность, жеманство, неподвижность, то в портрете Феклуши подчеркивается естественная красота, искренность, простота. В этом женском образе Панаева представила новый тип героини, которая, живя в едином ритме с мирозданием,

способна сохранить и выразить свою индивидуальность даже в условиях патриархальной логики жизни. Репрезентация нового женского образа обусловила появление в сюжете повести темы гармоничного союза мужчины и женщины.

Именно в жанре провинциальной повести начинает оформляться положительный мужской образ (демократического происхождения, интеллектуально развитый и вместе с тем практически воплощающий свои знания, имеющий привлекательную внешность), тогда как в светской повести мужские персонажи в большинстве своем изображаются как недееспособные, лишённые всякого индивидуального начала (так, супруг героини повести «Безобразный муж» не имеет ни имени, ни фамилии и фигурирует под эпитетами «безобразный» или буквой С\*\*\*).

В «Степной барышине» появляются нюансы, подчеркивающие специфику женской прозы не только на уровне тематики, проблематики, геройного мира, но и на уровне стилистических приемов. По этому поводу В.Г. Белинский в начале 1840-х гг. писал: «женское зрение всегда подметит и схватит такие тонкие черты, такие невидимые оттенки в характере или в положении женщины, <...> которых мужчина никогда не подметит» [8, 115]. В этой связи интерес представляет следующий фрагмент повести: *«Я нагнулся к ее ладони, – сообщает рассказчик, – и, делая вид, что беру ягоды, коснулся губами ее пальчиков. Феклуша вдруг разразилась превеселым смехом <...> и сказала мне: – Вы точно моя Машка кушаете. – А кто такая ваша Машка? Кошка? <...> – Нет, коза! – отвечала Феклуша».* [7, 373].

В данном эпизоде Панаева зафиксировала разницу мужского и женского восприятия, при этом восприятие мужчины опосредованно культурными стереотипами, а женское характеризуется открытостью и непосредственностью. Для мужчины женщина, которая позволяет поцеловать кончики своих пальцев и при этом смеется, представляется до крайности развращенной. У Феклуши эта ситуация вызывает субъективные ассоциации, свидетельствующие о ее искренности, чистоте.

Главным достоинством прозы Панаевой стали новые психологически выписанные женские образы, обогатившие русскую литературу представлением о специфике женского психокосма, который, по мнению писательницы, наделен творческим, созидательным началом, способным гармонизировать окружающий мир. Ставя в центр своих произведений судьбу женского персонажа и утверждая индивидуально-творческую самоценность женской личности, Панаева, вместе с тем, не исключает мужское начало, но говорит об их равноценности.

## Литература

- <sup>1</sup> Чужовский К.И. Собрание сочинений: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 57.
- <sup>2</sup> Кафанова О.Б. Жорж Санд и русская литература XIX века (мифы и реальность). 1830–1860-е гг. Томск, 1998. С. 248–249.
- <sup>3</sup> Станицкий Н. Безобразный муж // Современник. 1848. Т. 8. С. 148, 157.
- <sup>4</sup> Савкина И. Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов 19 века). Тампере, 1998. С. 195.
- <sup>5</sup> Грибоедов А.С. Горе от ума. М., 1989. С. 19.
- <sup>6</sup> Станицкий Н. Пасека // Современник. 1849. Т. 11. С. 39.
- <sup>7</sup> Дача на петергофской дороге. Проза русских писательниц первой половины XIX в. М., 1986. С. 373, 400.
- <sup>8</sup> Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953–1959. Т. 4. С. 115.
- <sup>9</sup> Данная проблематика нашла отражение в сочинениях таких художников и публицистов, как А.С. Грибоедов, В.Ф. Одоевский (повести «Княжна Мими», «Княжна Зизи»), В.Г. Белинский, И.А. Гончаров (статья «Мильон терзаний»), М.Л. Михайлов («Парижские письма»), В.А. Милютин и др.

## ЖАНР ЭЛЕГИИ В ЭСТЕТИКЕ И.С. ТУРГЕНЕВА

Е.В. Максименко

*Томск*

Исследование особенностей жанра элегии, проведенное в работах Г.А. Гукковского, Л.Г. Фризмана, В.Э. Вацуро, К.Н. Григорьяна<sup>1</sup> и других ученых, имеет принципиальное значение для истории русской литературы: элегия, пройдя долгий путь развития, оказала немалое влияние на русскую поэзию и прозу.

В этом плане интерес для исследования представляет проблема элегической природы прозы Тургенева как одна из важных проблем тургеневедения.

Процесс «поэтизации», «элегизации» прозы, берущий свое начало еще в творчестве Н.М. Карамзина и характерный, как отмечают В.Э. Вацуро и Т.А. Алпатов<sup>2</sup>, для всей русской литературы 1800–1830-х гг., очень актуален и для творчества Тургенева.

Повышенная эмоциональность произведений, увеличение авторской субъективности, особая элегическая тональность, основанная на развитии «смешанных ощущений», – все это подчеркивает своеобразие и утонченность тургеньевской прозы.

Элегичность, свойственную поэзии и прозе Тургенева, можно объяснить литературной традицией, в частности, влиянием лирики В.А. Жуковского (традиция печальной, «унылой» элегии), с другой стороны – влиянием Гете и Пушкина (традиция, ведущая к античности, с характерным для нее сочетанием эпического и лирического начал), а также элегическим типом мироощущения писателя.

Для понимания проблемы элегичности прозы Тургенева важно изучение эстетики писателя. Письма и воспоминания Тургенева, а также записи и воспоминания современников о Тургеневе свидетельствуют о том, что элегичность осмысливается писателем не только на уровне литературной проблемы (элегия как жанр), но и гораздо шире – как тип мироощущения.

Обращение И.С. Тургенева к жанру элегии связано с выражением философских взглядов писателя, что, по верному наблюдению Б.К. Зайцева, обусловлено особенностью личности Тургенева<sup>3</sup>.

Наиболее адекватной формой выражения лирико-философских размышлений Тургенева о жизни и человеке, о судьбе было письмо.

В ранних письмах Тургенева (1831–1849) слово «элегия» не так часто встречается, но, несмотря на это, прослеживается крупнейший интерес молодого писателя именно к поэту «напевного направления» – Жуковскому, к ав-

тору «Римских элегий» – Гете, а также Пушкину – поэтам, оказавшим впоследствии огромное влияние на творчество Тургенева.

Позднее, вспоминая о своих ранних литературных вкусах и привязанностях, Тургенев называет имя Владимира Бенедиктова, «поэта звучащего слова», автора разных стихотворных жанров, но Тургеневу, вероятно, ближе всего был Бенедиктов – автор элегий. Увлечение творчеством Бенедиктова было недолгим, но обращение к жанру элегии не случайно.

Пристрастие Тургенева именно к элегическому жанру объясняется во многом тем, что в элегии выражается искренность чувств автора, состояние его души. «Душа, захваченная страстью или подавленная страданием, изливается в лирическом произведении»<sup>4</sup>. Такое состояние души автора, по определению Н.М. Карамзина, уже есть поэзия. Элегический тип мироощущения писателя наложил отпечаток на элегический характер его поэзии и прозы.

Некоторые элегии Тургенев включает в письма. Элегия – способ выражения философской концепции и отношения к миру. В письмо к М.А. Бакунину от 3, 8 сентября 1840 г. Тургенев, рассуждая о чувствительности, включает элегию «Русский», отмеченную печатью романтического влияния, и элегию «Немец», главная тема которой – тема переживаемой грусти от невозвратимости счастья. Тургенев попытался воспроизвести две различные психологические ситуации, связав их с характерными, по его мнению, чертами национального характера.

В письмах Тургенева многочисленные философские рассуждения о жизни, человеке – это элегии в прозе. В письме к П. Виардо от 13 октября 1852 г. Тургенев, размышляя о скоротечности жизни, о прошлом, пишет: «Я чувствую, как жизнь моя уходит капля за каплей, словно вода из полужакрытого крана; я не сожалею о ней; пусть уходит... что мне с ней делать?... Никому не дано вернуться на следы прошлого, но я люблю вспоминать о нем, об этом прелестном и неуловимом прошлом...». Здесь же Тургенев вспоминает строки из «Осени» Гуно:

И увенчанная грустью,  
Земля погружается в сон...<sup>5</sup>

Слова, особо значимые для Тургенева, – «прошлое», «вспоминание», «осень», «грусть», «сон» – стоят в одном смысловом ряду. Они создают лирико-философский, элегический колорит, подчеркивают, по выражению П.В. Анненкова «меланхолический оттенок жизни»<sup>6</sup> Тургенева.

Письма Тургенева из Рима 1857–1858 гг. свидетельствуют о погруженности писателя в стихию элегического. К этому времени относятся повесть-элегия «Ася», замысел лирико-элегического романа «Дворянское гнездо».



Известно, что Тургенев восторженно относился к Италии, вечной красоте Рима. В тургеневском восприятии Рима ощущается сильное влияние Гете и его «Римских элегий», о которых Тургенев с восторгом отзывался еще в 1840-е гг., восхищаясь страстностью, жизненностью чувств поэта-автора «Римских элегий». В 1850-е гг. переживания Тургенева сложны и противоречивы. В письме к Е.Е. Ламберт от 22 декабря 1857 г. Тургенев восторженно говорит о Риме: «...бессмертная красота кругом, и ничтожность всего земного, и в самой ничтожности величие – что-то глубоко грустное, и примиряющее, и поднимающее душу...» (П.3; С.278–279). Описание чувств и настроений писателя имеет двойственную тональность, носит элегический характер, который Тургенев определяет пушкинскими словами: «Печаль моя светла» (П.3; С. 278).

Письма Тургенева включают в себя суждения об особенностях элегии в связи с анализом поэтических произведений его современников: Н.А. Некрасова, А.А. Фета, Я.П. Полонского.

Особое внимание Тургенев обращает на размер, ритмичность и мелодичность элегий. Еще в 1830-е гг. внимание молодого Тургенева привлекали, вероятно, «метроритмические эксперименты, прихотливая строфика, неожиданные и звучные рифмы Бенедиктова»<sup>7</sup>.

Неоднократно в письмах А.А. Фету, Я.П. Полонскому Тургенев, подробно разбирая стихотворения, обращается к классическому гекзаметру, одному из стихотворных размеров, которому поэт отдавал предпочтение. Элегия – широкое понятие, функция гексаметра – выявить эпический потенциал элегии. Гекзаметром Тургенев переводит «Римскую элегию» Гете, которая явилась своеобразным дополнением к раннему циклу элегий молодого Тургенева. Особо почитая классические античные элегии, он настойчиво советует Фету «перечсть Проперция (Катулла также или Тибулла)» и сделать переводы их элгий, что в дальнейшем было осуществлено Фетом.

Важным для Тургенева представляется форма элегии. Каждый стихотворный размер, с точки зрения М.Л. Гаспарова, семантически окрашен<sup>8</sup>. Тургеневу необходима наиболее адекватная форма для выражения особенностей жанра элегии. В одном из писем к Н.А. Некрасову от 10 июня 1855 г. Тургенев с воодушевлением сообщает: «Я уверен, что ты придешь в восторг от Бернса... Бернс – это чистый родник поэзии...» (П.3; С. 45). Далее, приводя небольшой отрывок из стихотворения Бернса «К полевой маргаритке...» в переводе И. Козлова, Тургенев замечает: «...этот размер идет к элегическим и задумчивым вещам» (П.3; С. 45). Тургенев, увлекавшийся всю жизнь стихотворениями Бернса, видел в них особую прелесть, поэтичность и, что особенно значимо было для Тургенева, считал любимым метр стихотворений Бернса элегическим.

Интерес к жанру элегии и проблеме элегического не ослабевает у Тургенева в течение всей его творческой деятельности. Сам факт обращения писателя к именам римских элегиков (Катулла, Тибулла, Проперция), а также Жуковского, Гете и Пушкина, Бернса говорит о значимости элегии и элегического и в истории литературы, и для самого Тургенева.

Именно под влиянием Жуковского, Гете и Пушкина сложилось мироощущение писателя, шло осмысление элегии как жанра.

В письмах Тургенева рождались поэтические и прозаические элегии, выработывалась форма. Многие письма перекликаются с ранними элегиями Тургенева. Письма, таким образом, явились своеобразной лабораторией, в которой выработывались принципы элегического, воплощавшиеся затем в поэтическом творчестве Тургенева.

### Литература

- <sup>1</sup> См.: Гуковский Г.А. Элегия в XVIII веке // Гуковский Г.А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927; Фришман Л.Г. Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973; Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. СПб., 1994; Григорьян К.Н. Пушкинская элегия. Л., 1990.
- <sup>2</sup> Вацуро В.Э. Указ. соч.: Алпатова Т.А. Роман А.С. Пушкина «Капитанская дочка». Взаимодействие прозы и поэзии. М., 1993.
- <sup>3</sup> Зайцев Б.К. Жизнь Тургенева // Зайцев Б.К. Далекое. М., 1991.
- <sup>4</sup> Вацуро В.Э. Указ. соч. С. 17.
- <sup>5</sup> Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1982–1990. Т. 2. С. 395. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием серии: «П» (письма) и «С» (сочинения), тома и страницы.
- <sup>6</sup> Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 381.
- <sup>7</sup> Вацуро В.Э. Поэзия пушкинского круга // История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2. С. 324.
- <sup>8</sup> Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 2000.

## «РОЖДЕСТВЕНСКИЙ ТЕКСТ» Н.С. ЛЕСКОВА В АСПЕКТЕ ПРОСТРАНСТВА СИБИРИ

Е. А. Макарова  
*Томск*

Восприятие Лесковым Сибири очень своеобразно. Ни разу в ней не быв, он, тем не менее, находится в общем русле интереса русской литературы и культуры к этому пространству. Вспомним, что в период с 1860-х по 1890-е гг. в различных периодических и центральных изданиях печатаются «Записки из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского, «Путевые записки по Восточной Сибири» И.А. Гончарова, сибирские рассказы В.Г. Короленко, цикл очерков «Поездки к переселенцам» Г.И. Успенского, очерки «Из Сибири» А.П. Чехова. И ведущее здесь – отношение к Сибири как к «своему» и одновременно «чужому» пространству, что позволяло воспринимать и описывать ее не только отстраненно, но и остраненно. А это в свою очередь вело к предельной актуализации культурно-психологической дистанции, обостренности чувства, укрупненному видению и изображению жизни.

Сибирь определенно существует и в писательской интуиции Лескова, начиная с интенсивного чтения им книг по так называемому «сибирскому вопросу», ранних статей о переселенцах и религиозно-сектантских движениях, рецензии на книгу С. Турбина «Страна изгнания» и заканчивая поздним очерком «Сибирские картинки XVIII века». Постепенно идея Сибири в творческом сознании художника все более воплощается в некую образную систему. Она все больше предстает для него как своеобразный знак, символ-сигнал «земли обетованной», куда бредут все гонимые и страждущие в поисках «потерянного рая». Но это и «край света», «гиблый край», «страна холода и печали», «страна изгнания» – мифологемы, сформированные уже современным ему веком девятнадцатым. Таким образом, сибирскому хронотопу задается амбивалентность, что рождает понятный интерес писателя к этому далекому и таинственному пространству.

Художественным же осмыслением проблемы станут рассказы Лескова «На краю света» (1875 г.) и «Христос в гостях у мужика» (1881 г.), действие которых происходит в Сибири. Но будем помнить, что они относятся и к излюбленному художником жанру рождественского рассказа, которому он придает свою оригинальную трактовку и, доведя до совершенства, становится, по сути, в литературе второй половины XIX в. своеобразным русским Диккенсом.

В предисловии к циклу святочных рассказов, говоря о большой «деланности и однообразии» этого жанра, в котором «писатель чувствует себя невольником слишком тесной и правильно ограниченной формы», Лесков, тем не менее, четко следует его канону: приуроченности к событиям святочного вечера, фантастичности, определенной морали, веселому финалу и главное – «он должен быть истинное происшествие»<sup>1</sup>. Как бы стирая грань между творчеством и жизнью, Лесков помещает себя, реального писателя, в пространство своих текстов, вновь обращаясь к отработанным моделям и удостоверяя их актуальность. Отточенности и совершенству в области этого жанра способствует абсолютно беспрецедентное по частотности и длительности участие писателя в различных периодических изданиях, где сама собой стирается грань между творчеством и жизнью, что принципиально для эстетического метода Лескова.

Для писателей этой поры святочный канон больше уже функционирует на уровне «памяти жанра», профанирующем сакральное, и ирония автора прежде всего направлена к сознанию современного человека, репродуцирующего архаичные мифы. В том же предисловии Лесков запишет: «Святочный рассказ, находясь во всех его рамках, все-таки может видоизменяться и представлять любопытное разнообразие, отражая в себе и свое время, и нравы»<sup>2</sup>. Все больше и больше набирает силу его особый мотив «русского чуда». Для Лескова причудливое и загадочное не столько имеет свои основания в сверхъестественном и сверхчувственном, сколько в основном проистекает из свойств русского духа и тех общих веяний, в которых для многих заключается значительная доля странного и удивительного. Таким образом, сама русская жизнь оказывается фантастической и во многом абсурдной. Инфернальное же начало заложено не только в мире, но и в человеческом сознании.

В упомянутых рассказах Лескова еще более очевидна эта типичная связь вымысла и реальности, так как их действие происходит в Сибири, где привычные святочные мифологемы снега, метели, огня сами собой актуализируются. Ведь рождественский герой всегда предрасположен к попаданию в рождественский мир, он как бы балансирует на грани разума и безумия, бытия и небытия, мира «нашего» и «рождественского». В итоге закономерно его попадание в зону некоего «промежуточного пространства», так называемого «рождественского зазеркалья». И в данном случае им является реальное пространство Сибири.

В рассказе «На краю света» конкретный сюжет путешествия архиеерея сначала с отцом Кириаком, а затем с туземцем по заснеженной пустыне весь, в то же время, пронизан символическим подтекстом, библейскими мотивами, закрепленными в святочных мифологемах. Сон, в который погружается

герой, стирает грань между жизнью и смертью, живым и мертвым, а ведь в рождественские дни сон и явь неразрывно связаны. Мотив метели в русской литературе устойчиво закреплен за мотивом «бесовства». И действительно, ее вращение, завивание, кружение создают ситуацию конца света, своеобразное «растворение» и погружение космоса в хаос. Иными словами, метель несет миру и человеку смерть. А *«сибирские вьюги ведь продолжительны. Можете себе представить, каково иметь все это в перспективе»*<sup>3</sup>, – добавляет герой. За этими словами встает в своем зловещем и мертвящем облике сама Сибирь, «край света», «страна изгнания», которая не «подбивается» под святочный сюжет, а уже сюжет становится порождением реальной жизни.

Подобные мифологемы сна, снега, огня, метели пронизывают и рассказ «Христос в гостях у мужика». Но здесь все более очевидным для писателя становится мощное влияние Толстого. Двигаясь «против течений», язвительно обличая разнообразные общественные, а особенно церковные институты, Лесков к началу 80-х годов приближается уже к религиозно-государственному нигилизму моральной проповеди Толстого. Очевидна в это время общность их моральных программ, связанная с проповедью деятельной любви к ближнему, с идеей личной ответственности за свои поступки, но это потребовало и адекватной формы выражения.

В рассказе особенно проявлена слиянность святочного и житийного канон в духе Толстого, что делает его более условным по форме и ограниченным жесткой морализаторской идеей. И это та самая идея «непротивления», которая на определенный момент сблизила, но и окончательно развела двух художников. Именно поэтому «Христос в гостях у мужика» не стал значимым в творчестве писателя. Не случайно он не включил его в свое прижизненное собрание сочинений, так же как не включался этот рассказ и в последующие издания.

При всем громадном почитании и любви Лескова к своему великому современнику статьи его порой напоминают критическое соразмышление, хотя ведет он с ним одну и ту же «работу совести». Что же прочитывается между строками статей и писем этого периода? Для Лескова, которого отличает трезвое и практическое мировидение, чужд утопический отрыв Толстого от почвы реальной жизни. Неприемлем в итоге и идеал «непротивления», так как на деле он оказывается перекладыванием на чужие плечи заботы об «очистке дома от мусора». Особенно не убеждает «толстовство», так как раз признав, что истина в «духовном христианстве», Лесков не мог принять ограничений, которые накладывала на свободу мысли любая форма коллективной веры. И здесь наиболее явное расхождение позиций. Лесков, которому чуждо все ор-

тодоксальное и застывшее, чувствует главное – уход Толстого от одной догмы и неизбежный приход к другой.

Очевидно, что толстовский тезис о «непротивлении», заложенный в идею рассказа, крайне сузил и саму мысль Лескова. По форме и содержанию рассказ этот типично святочный, но и предельно условный, существующий в жестких рамках канона и изначально заданной морализаторской доктрины. Вероятно, что в этом и кроется причина дальнейшего нежелания писателя включать его в какие-либо новые издания.

Другое же произведение – «На краю света» – переросло и рамки времени мировоззренческого кризиса художника, и рамки жанра. Лесков не включает его в цикл святочных рассказов, хотя во вступлении есть ссылка на святочное время. Но сама грандиозность идеи и исключительное совершенство формы делает его поистине лесковским шедевром, который не вписывается в узкие рамки какой-либо идеи и предельно углубляет его концепцию праведничества. И в дальнейшем Лесков снимет подзаголовок «рождественский рассказ», так как все в нем перерастает рамки жанра и привычного разрешения конфликта. Принципиальным становится то, что, отправившись на край света с просветительской христианской миссией, в итоге не герой несет идею Бога, но сам переживает момент глубочайшего религиозного откровения, иначе говоря, «чуда», причиной которого станет некрещеный дикарь. Преображение же картины мира произойдет не в привычной вертикали – праведник, поднимающийся по ступеням святости к Богу, – но в неожиданном перевернутом варианте, где главной по звучанию станет тема Сибири.

## Литература

<sup>1</sup> Лесков Н.С. Собрание сочинений: В 12 т. М., 1989. Т. 7. С. 4.

<sup>2</sup> Там же. С. 4.

<sup>3</sup> Лесков Н.С. Собрание сочинений: В 11 т. М., 1957. Т. 5. С. 493.

## ТВОРЧЕСТВО Н.В. ГОГОЛЯ В РЕЦЕПЦИИ «СИБИРСКОЙ ГАЗЕТЫ»

Н.В. Жилиякова  
Томск

В 1881–1888 годах в губернском городе Томске, готовящемся к открытию здесь первого за Уралом университета, выходила «Сибирская газета» – издание уникальное как в истории сибирской журналистики, так и в истории сибирской литературы и литературной критики. В «Сибирской газете» работали русские писатели, поэты, общественные деятели – К.М. Станюкович, Ф.В. Волховский, Д.А. Клеменц, С.Л. Чудновский, представители местной интеллигенции; здесь публиковали свои материалы Г.И. Успенский, Н.М. Ядринцев, Г.Н. Потанин, Н.И. Наумов и многие другие. Круг сотрудников определил просветительскую направленность издания и его «литературоцентричность».

«Сибирская газета» отличалась пристальным вниманием к вопросам сибирской и русской культуры и литературы, она постоянно обращалась к творчеству русских и зарубежных писателей. Со страниц издания звучат имена классиков русской литературы, писателей XIX в., поэтов, драматургов, публицистов. К некоторым литераторам «Сибирская газета» обращается эпизодически, другие же постоянно присутствуют на ее страницах: к их произведениям «Сибирская газета» обращается многократно, цитирует, ссылается на их авторитет, следит за событиями творческой биографии.

Интерес «Сибирской газеты» к вопросам литературного наследия связан во многом с тем, что она находит «уроки прошлого» вполне актуальными и для настоящего времени, а творчество Пушкина, Лермонтова, Гоголя и других классиков русской литературы считает эталоном, образцом, с которым сравниваются современных ей беллетристы. На страницах «Сибирской газеты» встречаются имена Ломоносова, Державина, Фонвизина, Карамзина, Грибоедова, Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Шевченко и многих других, но в большинстве случаев это только эпизодические упоминания. Наиболее актуальным же из творчества русских классиков для «Сибирской газеты» было творчество Н.В. Гоголя.

Гоголь буквально «пропитывает» страницы «Сибирской газеты» – его цитируют, имена гоголевских персонажей используются как нарицательные в газетных текстах, фразы из произведений часто встречаются в качестве эпиграфов. Особое отношение к творчеству писателя было вообще характер-

но для сибирской печати; областники, например, считали Гоголя писателем, сочинения которого «созвучны задачам, стоящим перед провинциальными деятелями литературы и культуры»<sup>1</sup>. В «Восточном обозрении» в 1886 г. была опубликована статья Н.М. Ядринцева «Н.В. Гоголь и его областное значение», в которой автор попытался определить те составляющие творческого наследия писателя, которые наиболее плодотворно функционировали за пределами «центра» России.

«Гоголь создал бессмертные типы русской жизни, он воспроизвел ее, как ни один из писателей-предшественников, – писал Ядринцев – Предметом для его сатиры и ареною его героев, однако, выбрана область и провинция. Поэтому Гоголь и его произведения более близки и родственны ей, она глубоко их прочувствовала, и влияние великого национального писателя здесь получает важное значение»<sup>2</sup>. Ядринцев рассуждает о том, что «старые гоголевские типы похоронены новой русской жизнью и редко встречаются на поверхности ее», однако они не умерли в провинции: «Наша областная печать и мы, занимающиеся делами и жизнью области, действительно наталкиваемся постоянно на факты и явления гоголевского времени». Отсюда следует вывод: «Понятно, какой морализующей правдой, какой отрезвляющей силой выступают произведения Гоголя в этих глухих уголках. Общество видит здесь не историю, а внезапно отразившийся перед ним свой современный мир»<sup>3</sup>.

В «Сибирской газете» можно выделить несколько уровней рецепции Гоголя. Во-первых, это отношение «Сибирской газеты» к его произведениям как необычайно актуальным для сибирского общества. Самым популярным из них является гоголевский «Ревизор»; цитаты из этой пьесы часто встречаются в качестве эпиграфов к публицистическим статьям «Сибирской газеты». Так, к материалу о качестве преподавания в томской гимназии «Из школьных воспоминаний» берется эпиграфом слова из «Развязки Ревизора»: «Так, так, я вижу: это верно, это есть у нас и случается в иных местах и похуже, но для какой цели, к чему приведет это? Вот вопрос... Что мне нужды знать, что в таком-то месте есть плуты?...»<sup>4</sup> Передовой статье о проблемах народной школы предпослана цитата также из «Ревизора»: «Не приведи Бог служить по ученой части, всего боишься! Всякий мешается, всякому хочется показать, что он тоже умный человек» (1881, № 3).

«Ревизор» Гоголя – «вечно-прекрасная, гениальная комедия творца русской натуралистической школы в искусстве – комедия, до сих пор имеющая глубокий общечеловеческий смысл и интерес» (1883, № 47) – служит неиссякаемым источником персонажей, которые живут и процветают в сибирском обществе. «Многие думают, что «Ревизор» Гоголя потерял уже значение, сделался анахронизмом и перешел в область преданий; где-нибудь может



быть и так; но только не в Сибири», – пишет «Консерватор» (псевдоним Ф.В. Волховского) в фельетоне из цикла «Сибирский музей» (1884, № 28), и описывает картину приезда «сибирского ревизора» 1880-х годов: «Какой-то шутник дунул из Черноярска делешу о скором прибытии в Мирный Городок ревизора. Ну, конечно, поверили; пошли приготовления, подчистки, воздвиглись фонарные столбы, возжигались фонари на главной улице, тщательно вымывалась пыль в богоугодных заведениях и проч. Целую неделю мыкались полицейские и судебные власти, приводя все в порядок. Наконец, в один прекрасный день раздался крик местного Добчинского: «Приехал! Ревизор приехал! Собственными глазами видел! Остановился на почтовой станции и потребовал самовар!» Тут произошло невообразимое смятение, напомнившее живо переполох, произведенный Хлестаковым в уездном городе» (1884, № 28), а в результате оказалось, что в город приехал фельдшер. Одним словом, Иван Александрович Хлестаков в Сибири обрел настоящее бессмертие и выглядит «помолодевшим, круглым, откормленным и лоснящимся», в «блестящей ливрее» («Новогодняя фантазия» «Маскарад», 1888, № 1).

При таком внимании к «Ревизору» естественно, что ни одна постановка этой пьесы на томской сцене не проходит незамеченной «Сибирской газетой». Однако, по мнению театральных критиков этого издания, «нравственное и воспитательное» значение пьесы имеет только при хорошем исполнении, в ином случае представление превращается в «пошлый балаган, на подмостках которого раздирают знаменитого «Ревизора» на глазах томской публики» (1884, № 44). Узнав о том, что томская труппа готовится к очередной постановке пьесы, «Сибирская газета» обращает внимание артистов и режиссеров на переписку Гоголя со Щепкиным, опубликованную в «Русской старине», поскольку «в своих письмах Гоголь дает знаменитому актеру много полезных советов и указаний относительно постановки «Ревизора», особенно подробно останавливаясь на заключительной немой сцене, составляющей обыкновенно слабое место при исполнении пьесы даже столичными корифеями сценического искусства» (1886, № 44).

Широко освещается «Сибирской газетой» 50-летний юбилей первой постановки (1836 г.) «Ревизора» на Александрийской сцене; она перепечатывает сообщения из столичных газет о праздновании этого события в Петербурге (1886, № 20, 22), публикует в «Сибирской хронике» новости о постановках «Ревизора» по случаю его пятидесятилетнего юбилея в сибирских театрах (1886, № 22; 1886, № 45). В сатирической «газете в газете» «Крапива» (рубрика «Телеграммы Крапивы») сообщается: «Изысканиями, проведенными по поводу 50-летнего юбилея «Ревизора», установлено, что ни одно из действующих лиц великой комедии не умерло и все продолжают приносить пользу

отечеству» (1886, № 27); г. Шпекин, (почтмейстер в «Ревизоре») например, теперь живет и служит в с. Куйтуне, «он не оставил своей прежней любознательности, но с течением времени присоединил к ней новую черту: стал писать доношения и пасквили в газеты»; газета обещает опубликовать сведения и о Сквозняке-Дмухановском, Землянике и всех остальных персонажах, прижившихся на сибирской почве (1886, № 27).

В «Сибирской газете», кроме персонажей «Ревизора», часто встречаются также: «поссорившиеся из-за гусака» Иван Иванович и Иван Никифорович (очерк «Федор Петрович Варварин», 1884, № 32; корреспонденция из Ялutorовска, 1885, № 26), «бесхитростные провинциальные обыватели» Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна («Крапива № 5», 1885, № 48), «почтенный соотчич наш» Подколесин («В толпе», 1886, № 24) и Ноздрев-внук («Сибирка», 1887, № 14). Герои гоголевских произведений, встречающиеся на страницах «Сибирской газеты» в публицистических, в художественно-публицистических и беллетристических материалах, являются своеобразными смысловыми акцентами публикаций, создающими широкий контекст, позволяющими соотносить действительность российскую и сибирскую. «Сибирская газета», ввиду своего обличительного направления, ценит в Гоголе его критическое начало и разделяет его точку зрения на чиновничество в целом.

Другой уровень рецепции Гоголя в «Сибирской газете» – гоголевская традиция в беллетристических произведениях и фельетонах: от стилизации «под Гоголя» в цикле Ф.В. Волховского «Захолустно-провинциальные очерки» («Петух», 1882, № 40; «Жених», 1882, № 48; «Корреспондент», 1883, № 18; «Ссора», 1883, № 31) до использования темы «маленького человека» в очерках «Rapunclus' a» (псевдоним Волховского) (1884, № 21; 1883, № 13, 14) и Г.И. Иванова (1884, № 44).

Интересно, что «Иван Брут» – наиболее разработанный Волховским фельетонный образ, псевдоним, под которым он запомнился в основном читающей Сибири – представлен как прямой родственник Хомы Брута (героя повести «Вий»); родословная Ивана Брута подробно описана в фельетоне «С новым годом!» (1883, № 1).

Наконец, «Сибирская газета» отслеживает сообщения о Гоголе в центральной прессе; она публикует информацию о сборе денег на памятник писателю (1884, № 9; 1888, № 26), сообщает о новом издании сочинений Гоголя (1888, № 28).

Таким образом, можно сказать, что «Сибирская газета» творчески осваивала наследие Гоголя. Произведения великого сатирика являлись для авторов «Сибирской газеты» неиссякаемым источником готовых художественных форм – ситуации, персонажи обыгрываются в беллетристических и ху-

дожественно-публицистических произведениях «Сибирской газеты», не теряя своей узнаваемости, но приобретая новую значимость. Герои Гоголя действительно были живы в Сибири – отсюда его «областное значение», осознанное приверженцами «сибирского патриотизма» и определившее повышенное внимание к творчеству этого классика русской литературы. Именно обличительный пафос Гоголя и сатирическая направленность его творчества оказались приоритетными в восприятии авторов и читателей «Сибирской газеты».

### Литература

- <sup>1</sup> Одиноков В.Г. Критика в дореволюционной Сибири и проблема экологии культуры // Критика и критики в литературном процессе Сибири XIX–XX вв. Новосибирск, 1990. С. 10.
- <sup>2</sup> Ядринцев Н.М. Гоголь и его областное значение // Восточное обозрение. 1886. № 18.
- <sup>3</sup> Там же.
- <sup>4</sup> Сибирская газета. 1883. № 47. В дальнейшем все ссылки на это издание в тексте, с указанием года и номера.

## ОБЛАСТНАЯ СИБИРСКАЯ ПРОЗА XIX ВЕКА: АВТОБИОГРАФИЯ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЮЖЕТ

К.В. Анисимов  
*Красноярск*

Региональная литературная традиция, представляя собой вариант или участок национальной литературной системы, способна достаточно активно воздействовать (разумеется, в пределах своего распространения) на сюжетный потенциал доминирующей «столичной» словесности<sup>1</sup>. Однако практически неизученными в сюжетологическом отношении продолжают оставаться биографические и автобиографические сведения, принадлежащие перу в первую очередь самих сибирских авторов (назовем широко известные воспоминания областников Потанина<sup>2</sup>, Ядринцева<sup>3</sup>). Не выяснена специфика влияния материала биографического на художественный. В этой работе мы постараемся сформулировать ряд задач, связанных с научным осмыслением указанного контекста.

XIX век в истории культуры Сибири – время формирования областнических воззрений, распространявшихся на литературу и литературную критику. Областникам было свойственно ощущение, что сибирская словесность начинается непосредственно с них. Средневековые летописцы лишь «рассыпались в хвалах: одни Ермаку, другие Строгановым...» писал Ядринцев в 1865 г. в статье «Сибирь перед судом русской литературы»<sup>4</sup>.

Красноречивее всех высказался на этот счет Г.Н. Потанин, вспоминая о своей переписке с Ядринцевым 60–70-х гг.: «Я как-то писал Ядринцеву, что сибирской литературы еще нет, она вся в будущем, а пока она только заключается в его письмах ко мне»<sup>5</sup>.

Первое, на что обратили внимание областники по возвращении из Петербурга в 1863 г., стала газетная и журнальная публицистика. В известном смысле литературная критика областников увидела свет раньше их художественного творчества, а затем она это творчество во многом и обусловила, ибо, например, роман «Тайжане» задумывался Потаниным и Ядринцевым как «фельетонный» и не лишенный «интереса и тенденции»<sup>6</sup>. Однако, как известно, роман в свое время не был ни опубликован, ни даже закончен. Почему получилось именно так?

Как кажется, областническая публицистика, помогая четко сформулировать идеологию и задачи движения, в той или иной степени определиться с

типом героя (вроде «сибиряка» и «навозного» ядринцевских фельетонов), все-таки сама по себе не художественна. Иначе сибирский роман мог бы основываться, к примеру, на сюжетных моделях современных областникам тургеневско-гончаровской традиции. Но вот Потанин в своей статье 1876 г. «Роман и рассказ в Сибири» пишет по этому поводу следующее: «Роман из жизни интеллигентных людей в Сибири не имеет до настоящего времени необходимой для него почвы, ... попытки создать его неизбежно будут неудачны...»<sup>7</sup>. Проблема в том, что в Сибири нет усадебной культуры, а вместе с ней и почвы для романной сюжеттики «онегинского» типа. Произведения же, которые только «били» «на эффекты» местной жизни и никак не затрагивали «горькой действительности»<sup>8</sup>, являлись неприемлемыми для областников по определению. Тогда из какой же «плоти» создавать «местную» литературу?

Повторим, что Потанин и Ядринцев совершенно недвусмысленно начинали историю «подлинной» сибирской литературы с себя. Ее сюжеты должны были, таким образом, в значительной степени зависеть от биографий самих ее создателей. Но сначала нужно было выстроить биографию как такую, придать ей символический статус, превратить этапы жизни в знаковые события. Только в таком случае сюжет литературный будет производным от сюжета биографического. Надо сказать, областникам многое здесь удалось.

Решающим фактором в становлении литературной биографии «оказывается типологическая антитеза между поведением «обычным», навязанным данному человеку обязательной для всех нормой, и поведением «необычным» нарушающим эту норму ради какой-то иной, свободно избранной нормы...»<sup>9</sup>. Биографической нормой для образованного сибиряка середины XIX в. была своего рода эмиграция в университетский столичный город. «...Все бежит из Сибири», – с грустью замечает Ядринцев<sup>10</sup>. Явление это именовалось областниками абсентеизмом и расценивалось как крайне негативное. Как бороться с ним? Ответ очевиден: выстроить свои биографии на основе мотива возвращения. Участники сибирского студенческого землячества в Санкт-Петербурге в начале 60-х гг. «все собирались возвратиться на родину, чтобы служить ей», – пишет в своих «Воспоминаниях» Потанин<sup>11</sup>.

Как это ни парадоксально, но тип областнической биографии сформировался в сибирской культурной жизни несколько ранее самого областничества. Первым, кто осознанно вернулся в Сибирь из столицы, был П.П. Ершов, строивший планы изучения Сибири, развития местной публицистики. Видимо, выбор у Ершова был, и его возвращение за Урал носило осмысленный характер. В частном письме своему товарищу В. Треборну поэт заметил: «...как кандидат университета, я всегда мог бы занять подобное место (гимназического учителя. – К.А.) и не в Тобольске ...» (курсив наш. – К.А.)<sup>12</sup>.

Разумеется, ершовская биография и самоопределение не могли стать нормой в первой половине XIX в. Так, приехавший в 1837 г. в Тобольск В.А. Жуковский, сопровождавший в путешествии по России наследника престола Александра Николаевича, принял Ершова за *ссыльного*<sup>13</sup>. Через два с небольшим десятилетия ситуация мало изменилась, и возвращающийся из столичного университета сибиряк все еще представлял собой эксцесс, а не норму. Т.е. молодые областники, возвращаясь в начале 60-х гг. в Сибирь, делали сознательный, хотя и несколько иррациональный выбор, создавали своего рода жизненный сюжет.

Чувства человека, попавшего из столичной среды в провинциальную, пусть и в результате осознанного стремления, не могут не быть противоречивыми. Доминирующим мотивом в эпистолярном и автобиографическом наследии становится раздвоенность: скука и томление в «глуши», желание «вырваться» в столицу, где, однако, тоже поджидает тоска по причине оторванности от «местных нужд». Тяга в столицу становится лейтмотивом в письмах Ершова друзьям. «Поездка моя в Петербург решится не ранее нового года»<sup>14</sup>. «... Два раза писал в Петербург о переводе меня туда и два раза возвращал с почты мои просьбы»<sup>15</sup> и т.д. Схожие интонации наблюдаем в публицистике Ядринцева: «Сколько раз я закаивался возвращаться сюда (в Сибирь. – К.А.) <...> Однако, как я ни боролся с собой, как хорошо ни сознавал, что из нашей встречи ничего не выйдет, <...> я все-таки возвращался совершенно бессознательно...»<sup>16</sup>.

Насколько все эти мотивы и идеи повлияли на областническую художественную прозу? В романе «Тайжане» образ Ванькина в целом выстраивается как проекция областнической биографии. Ванькин, герой описанный и осмысленный далеко не окончательно, несет на себе отпечаток той раздвоенности, о которой мы только что говорили. В дошедшей до нас и опубликованной версии романа Ванькин, «туземный герой», отправляется на золотой прииск, чтобы, заработав денег, уехать в университет. Ситуация эта тем более соотносится с начальным этапом идеальной областнической биографии, что является буквальным воспроизведением первых шагов молодого Потанина на пути к образованию, о чем он сам писал в своих «Воспоминаниях». Тяга героя к выезду из Сибири, стремление вовне – исходный момент в сюжете целого ряда областных текстов. «Он хочет вырваться из Сибири. Все ему противеет», – скажет о Ванькине Ядринцев в одном из своих писем Потанину<sup>17</sup>. Сюжетную перспективу опубликованной редакции «Тайжан» мы, к сожалению, не знаем, однако в нашем распоряжении имеются варианты, предложенные соавтором Потанина Ядринцевым. У Ядринцева «туземный герой» (названный не Ванькиным, а Чичеровым) сразу изображается воз-

вращающимся «на родину после разных приключений»<sup>18</sup>. Мотив возвращения обязателен для областнического самосознания. Дальнейшая судьба Чичерова неясна, Ядринцев сам вскоре оставит этот замысел, однако разрозненные мотивы так и не воплотившегося в художественную целостность романа все-таки достаточно ясно обнаруживают свои корни. Их связь с «этикетной» биографией областника 1860-х гг. представляется весьма и весьма тесной.

## Литература

- <sup>1</sup> Спиридонова Г.С. Проблемы типологии сюжетов в литературе Сибири XIX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2000.
- <sup>2</sup> Потанин Г.Н. Воспоминания // Литературное наследство Сибири. Т.6. Новосибирск, 1983; Т.7. Новосибирск, 1986.; Автобиографические беседы Г.Н. Потанина // Былое и новь (Краеведческий альманах). Томск, 1992. С. 37–49.
- <sup>3</sup> Ядринцев Н.М. К моей автобиографии // Литературное наследство Сибири. Т. 4. Новосибирск, 1979. С. 319–342.
- <sup>4</sup> Ядринцев Н.М. Сибирь перед судом русской литературы // Литературное наследство Сибири. Т. 5. Новосибирск, 1980. С. 22.
- <sup>5</sup> Потанин Г.Н. Воспоминания // Литературное наследство Сибири. Т. 6. С. 196.
- <sup>6</sup> Потанин Г.Н. Тайжане. Историко-литературные материалы / Сост., предисл. и прим. Н.В. Серебренникова. Томск, 1997. С. 12.
- <sup>7</sup> Потанин Г.Н. Роман и рассказ в Сибири // Литературное наследство Сибири. Т. 7. Новосибирск, 1986. С. 231.
- <sup>8</sup> Ядринцев Н.М. Нравы далеких окраин и бойкие романисты // Литературное наследство. Т. 5. С. 109.
- <sup>9</sup> Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 805.
- <sup>10</sup> Ядринцев Н.М. Служебные привилегии и абсентеизм // Восточное обозрение. 1882. № 37. С. 2.
- <sup>11</sup> Потанин Г.Н. Воспоминания // Литературное наследство Сибири. Т. 6. С. 91.
- <sup>12</sup> Ярославцев А.К. Петр Павлович Ершов, автор сказки «Конек-Горбунок». СПб., 1872. С. 80.
- <sup>13</sup> Ершов П.П. Стихотворения, драматические произведения, проза, письма / Сост., коммент., послесловие В.Г. Уткова. Иркутск, 1984. С. 379.; коммент. С. 439.
- <sup>14</sup> Ярославцев А.К. Петр Павлович Ершов, автор сказки «Конек-Горбунок». С. 59.
- <sup>15</sup> Там же. С. 64.
- <sup>16</sup> Ядринцев Н.М. На чужбине (Из исповеди абсентеиста) // Литературное наследство Сибири. Т. 4. С. 129.
- <sup>17</sup> Потанин Г.Н. Тайжане. С. 88.
- <sup>18</sup> Там же. С. 84.

## ЖАНРОВАЯ ФОРМА И СТРУКТУРА ПОВЕСТВОВАНИЯ РОМАНА К.Н. ЛЕОНТЬЕВА «ПОДЛИПКИ (ЗАПИСКИ ВЛАДИМИРА ЛАДНЁВА)»

Л.Н. Зинченко  
*Барнаул*

Культурно-исторический аспект тематики обусловил формальную организацию и структуру романа, написанного в форме записок. Проблема определения этого жанра, выявления его признаков до сих пор остаётся спорной ввиду качества «записок» как «промежуточной литературы»<sup>1</sup>: между дневниками и мемуарами. Рассмотрение «записок» как характерного факта русской культуры начала XIX в. и оригинальной художественной формы актуализировано, по верному замечанию А.С. Янушкевича, появлением в литературе XIX в. многочисленных «Записок»: «Записки домового» О. Сенковского, «Записки москвича» П. Яковлева, «Записки сумасшедшего» Н. Гоголя, «Записки одного молодого человека» А. Герцена, «Записки охотника» И. Тургенева и т.д. Основой для выделения записок, по мнению исследователя, служат «композиционная и жанрово-стилистическая целостность, установка на фиксирование системы мыслей...»<sup>2</sup>.

Дневниковое начало<sup>3</sup> может проявляться в «записках» в самонаблюдении, фрагментарности, линейности сюжета, в точном обозначении времени, в фиксации событий.

Мемуарное начало<sup>4</sup> выражается в «записках» в ретроспективности времени, которое обеспечивает условие «двойного зрения» («я» в прошлом и «я» в настоящем) и представляет прошлое в свете полной или относительной завершенности; в дискретности сюжета, так как он строится на ассоциациях, вызванных памятью; в «избирательности» памяти – запоминается и воспроизводится то, что было значимо для автора; в фиксации не только событий, но и настроений.

Общее для дневника, мемуаров и записок – форма повествования от 1-го лица (*Icherzählung*), выдвигающая на первый план субъективные переживания и размышления, и «автопсихологичность» (в терминологии А. Янушкевича), или «личностное начало» (в терминологии А. Тартаковского), как проявление, с одной стороны, субъективной свободы автора, с другой – как структурный принцип повествования<sup>5</sup>.



Интерес К. Леонтьева в первый период творчества к «субъективным» жанрам, по мнению Ю.П. Иваска, мотивирован тем, что «он слабо верил в существование других людей; он преимущественно верил в своё собственное существование! Именно поэтому он лучше всего выражал себя в жанре дневника или записок. Объективное изложение ему не удавалось»<sup>6</sup>. Так, обращение к прошлому усадебного мира, детству и юношеству в романе «Подлипки» позволило сконцентрировать внимание на самом себе. А выбор жанровой формы позволил оправдать «зыбкость композиции», «туманность сюжета»<sup>7</sup>.

Избранная писателем жанровая форма записок ориентирована на воспроизведение «усадебного» сознания. Но это сознание, будучи утраченным, ведёт к раздвоению личности героя и, следовательно, к «перебоям» в повествовании. Стремление воссоздать то сознание в динамике «погружает» в прошлое: *«Первая радость остыла, и бездействие начало томить меня. Что же, наконец, буду ли я любим или нет?»*<sup>8</sup>. Переоценка с точки зрения настоящего – «встряхивает», приводит к непреодолимой дистанции: *«Личность моя этого возраста, когда я смотрю на неё теперь внимательно, ничем не бросается мне в глаза»* (74).

Записки Ладнёва ностальгичны. Ностальгия по давно утраченному – поре юного цветения и атмосфере дворянской усадьбы – побуждает память воскресить картины полной, тёплой, радостной жизни. Былое для Ладнёва ярко и живо. Всё, что дорого ему, *«всё – что двигалось и дышало, плакало и веселилось»* (25), связано с Подлипками. Прошлое дано не как объективная данность, а как феномен памяти (в субъекте): прошлое освобождается от второстепенного и ненужного, обретает идиллический облик. Очистительная и освободительная функция памяти<sup>9</sup> помогает выявлению эстетического в повседневности, отысканию ценности пережитого момента.

Идеализирующие воспоминания и живописные образы приводят к мифологизации дворянской усадьбы. Для героя Подлипки – страна его детства и юности, остров благоденствия, вечный рай, живущий в его памяти. Воспоминание об усадьбе пронизывает память солнечным лучом: *«В Подлипках, казалось мне, никто не страдает – всё цветёт и зеленеет; лай собак, пение петухов, шум ветра многозначительнее, не такие, как в других местах; мужички все, встречаясь, улыбаются, собаки знают меня, и умирать там, должно быть, легче, чем где-нибудь в другом месте!»* (81).

Для героя «оживить» свою память – значит «воскресить» то состояние, когда он любил всех и все любили его. Таким образом, «записки» Ладнёва – это не столько воспоминание, сколько воссоздание своего восприятия жизни. Прошлое предстаёт как образ единого целого, как сопряжение природного и культурного в сознании.

Характерно, что в повествовании о настоящем времени (конкретном времени написания записок) употребляется форма 1-го лица: *«Но сегодня, Бог знает почему, проснулся я рано <...> встал и подошёл к окну.»* (18). *«Глубокое чувство одиночества»*, которое охватило героя от вида занесённого снегом сада, побудило его к написанию записок о пёстрых впечатлениях юности и богатой жизни сердец в Подлипках. *«Прежнее многолюдство»* дорого автору. И если настоящее – это «я», то прошлое – это «мы»: *«Куда ни обернусь я, везде дышит передо мной предание или собственная память оживает всё. Заверну я за ворота и посмотрю налево <...> там <...> стоит нагнутой столетний дуб, разодранный пополам. <...> Как долго мы ходили смотреть на эту упавшую половину ...»* (24).

Если в «прошлом», в мире воспоминаний рассказчику не надо заполнять вакуум одиночества, т.к. его не существует, то в «настоящем» ощущается попытка преодоления одиночества путём создания иллюзии общения. Она создаётся вводом в свой мир читателя, который из простого собеседника (*«Если бы вы знали, какая томная тоска охватила мою душу!»*) (18); *«Вы знаете, я теперь в той самой деревне, о которой я вам говорил столько раз»*(18)) постепенно переводится в круг действующих лиц: *«Слышите, уже несётся к вам по морозному воздуху...»* (19); *«Смотрите, как дым бодро и дружно подымается из всех крестьянских труб...»* (19).

Давно прошедшее изображается как непосредственно переживаемое, а стремление преодолеть время ведёт к совмещению разных временных планов: *«...то помню я себя как в глубокой мгле. Ни дама, ни деревьев не вижу перед собою, а только перила балкона...»* (37); *«Время было тихое и не холодное. <...> Я вошёл в рощу... Боже! какая тишина! Ни шелеста, ни голоса. Деревья покрыты снегом, и лёгкий снег не сыплется с них нигде...»* (57).

Восприятие прошедшего времени подчиняется определённым законам: сохраняя элементы детского мышления, оно осложнено «взрослыми» обобщениями (смена «дядюк» и «нянек» предстаёт в ироническом освещении, как смена ролей и легенд). Ощущая себя частью прошлого, герой остаётся самим собой. В этом – невозможность преодоления грани между прошлым и настоящим.

Трёхчастная композиция упорядочивает материал: если 1 часть подчинена принципу воссоздания отдельных эпизодов, как бы случайно всплывающих в памяти далеко не в хронологической последовательности, то последующие части демонстрируют волевое авторское усилие, монтирующее материал именно в соответствии с хронологией. 1 часть – лирическая исповедь, в которой ощущима ностальгия по утраченному, в последующих двух частях повествование приобретает более объективный характер, перестаёт быть окрашенным лирически – это биография, часто оформленная диалогами и сценами.

Сюжет двупланов: с одной стороны, он дискретен, так как подчинён принципу погружения в память – спуск в неё, в этом смысле, прерывист, как бы растворён в лирической стихии<sup>10</sup>; с другой стороны, «линейный» принцип расположения материала выстраивает историю человеческой жизни («изнутри»); это биография, рассказанная самим человеком, осмыслившим свой путь с известной точки зрения, это попытка обобщить собственную жизнь, это самоисследование. Линейный сюжет показывает, что взросление личности сопряжено с душевными утратами. Дискретный сюжет, связанный с памятью, напротив, восстанавливает гармонию душевного бытия, так как именно в памяти Подлипки оказываются благословенным раем.

Ю.П. Иваск назвал «Подлипки» поэтической прозой, подразумевая под прозой воссозданный быт, а под поэзией, очищенной анализом, – угаданное бытие. Это позволило исследователю отметить двуплановость повествования: реалистический (усадебя, город, действующие лица) и импрессионистический (смутные переживания, неясные чаяния)<sup>11</sup>. На наш взгляд, жанровые формы у Леонтьева обусловлены Идеей Красоты и игровой природой таланта писателя. Эстетическая прихоть становится для него поэтическим принципом, превращающим сюжеты в настроения, мотивы.

#### Литература и примечания

- <sup>1</sup> Качества «записных книжек», «записок» как «промежуточной литературы» особенно подчеркнула Л.Я. Гинзбург, заметив, что главная мотивировка организации материала – мотивировка названием: «Записные книжки и есть форма ничем не предопределённого совмещения материала» (Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Л., 1982. С. 85).
- <sup>2</sup> Янушкевич А.С. Записная книжка «Разные замечания» В.А. Жуковского как факт творческой биографии поэта и явление русской культуры // Проблемы метода и жанра. Вып. 19. Томск, 1997. С. 32.
- <sup>3</sup> Подробнее о жанровой форме дневника см.: Розенблюм Л.М. «Правда личная и общая». Истоки жанра «Дневника писателя» // Розенблюм Л.М. Творческие дневники Достоевского. М., 1981. С. 14–59.
- <sup>4</sup> Теоретическое осмысление закономерностей мемуарного жанра наиболее полно отражено в работах А.Г. Тартаковского «1812 год и русская мемуаристика» (М., 1980) и «Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX веков» (М., 1991); Л.Я. Гараина «Мемуарный жанр советской литературы: Историко-теоретический очерк» (Минск, 1986); Л.Я. Гинзбург «О психологической прозе» (Л., 1977. Глава «Мемуары»).
- <sup>5</sup> Л.Я. Гинзбург также отмечала, что теоретически форма записок «предполагала автора, свободно противостоящего вселенной и считающего возможным наблюдать, рассуждать и повествовать, не оправдываясь перед читателем. На деле эта неопределённость, разумеется, оказывается фиктивной (но эта фикция эстетически важна, потому что подчёркивает конструктивный принцип)» (Гинзбург Л.Я. Указ. соч. С. 86).
- <sup>6</sup> Иваск Ю.П. Константин Леонтьев (1831–1891). Жизнь и творчество // К.Н. Леонтьев: pro et contra. Кн. 2. С. 324.

- <sup>7</sup> Б.А. Грифцов отметил, что сюжет «Подлипок» «туманен», а план сбивчив» (Грифцов Б.А. Судьба К.Н. Леонтьева // К.Н. Леонтьев: pro et contra. Кн. 1. С. 298). А Ю.П. Иваск, сравнивая «Подлипки» с «Египетским голубем», имеющим подзаголовок «Рассказ русского», но оформленным как записки, сходство этих произведений видит не только в том, «что главный герой – то же лицо (Ладнёв). Это сходство – в зыбкой композиции обеих повестей: в их эскизности, в их музыкальности» (Иваск Ю.П. Указ. соч. С. 351).
- <sup>8</sup> К.Н. Леонтьев Подипки // Леонтьев К.Н. Египетский голубь: Роман, повести, воспоминания. М., 1991. С. 5. Далее цитируется по этому изданию, страницы указываются в скобках за текстом.
- <sup>9</sup> П. Флоренский заметил, что память всегда имеет значение трансцендентальное, в ней наше надвременное естество.
- <sup>10</sup> Дискретность сюжета характерна для первой части романа, где хаотичность воспоминаний – сознательный принцип автора, который стремится воссоздать их в логике припоминания, сохраняя её естественность. Поэтому воспоминания, оформляющиеся как путаница, часто напоминают сны.
- <sup>11</sup> См.: Иваск Ю.П. «Подлипки» К. Леонтьева // Новый журнал. Нью-Йорк, 1955. № 40. С. 150–151. Поэтическая проза, как род искусства, по мнению Ю. Иваска, «всегда считалась «опасным», а иногда и запретным родом искусства (напр., для Пушкина)» (Там же. С. 146).

## ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЦИКЛА М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «КУЛЬТУРНЫЕ ЛЮДИ»

В.Ф. Уляндра  
Иркутск

Цикл «Культурные люди» рассматривается в литературоведении в жанровом отношении как очерки. Щедрин задумал их в духе «весёлой» сатиры, приступив к написанию в ноябре 1875 года. До этого был напечатан очерк «Русские “гуляющие люди” за границей», включенный впоследствии в цикл «Признаки времени».

*«Сомневаюсь, – писал Салтыков, – чтоб сатирическое перо могло сыскать для себя сюжет более благодарный и более неистощимый тут всё даёт пищу для беспощадного остроумия, которым обладали великие юмористы, подобные Гоголю, – остроумия, относящегося к предмету во имя целого строя понятий и представлений, противоположных описываемым»<sup>1</sup>.*

В очерках отчётливо сочетаются принципы описания, фактического изложения с созданием групповых, собирательных типов (Герцен называл их «гуртовыми»). В данном, цикле это определённая классификация: «культурные люди», «утробистые» и «прожжённые». «Культурные люди» – либералы-интеллигенты, «утробистые» – помещики-крепостники, утратившие в пореформенное время свои привилегии, «прожжённые» – чиновники-бюрократы.

«Гротесково-моделирующий» способ типизации применяется Салтыковым в создании образа Рассказчика. Дворянский интеллигент, зарекомендовавший себя благонамеренным, иронизирует над самим собою: «Я человек культурный, потому что, служил в кавалерии. И ещё потому, что в настоящее время заказываю платья у Шармера. И ещё потому, что по субботам обедаю в Английском клубе...» (XII, 295).

Рассказчик – «я» при меланхоличности («культурная тоска») весьма консервативен, а формула, выражающая его желания, стала крылатой: «Чего-то хотелось: не то конституций, не то севрюжины с хреном, не то кого-нибудь ободрать... ободрать, да и в сторону» (XII, 295). Рассуждения, в которых он критикует реакцию (подозрения, доносы, аресты), сочетаются с откровениями в потенциальной подлости: «У меня, ваше превосходительство, сын превратными идеями занимается – не прикажете ли его подкузьмить?» (XII, 299).

Страх перед чиновником Солитером сильнее голоса совести, прорывающегося в самооценках: «Фу, подлость!», «Фуй, мерзость!», заглушаемых словами-приказами: «Рапортуйте друг на друга, рапортуйте!».

Образ Рассказчика в цикле «Культурные люди» позволяет затронуть вопрос о психологизме в сатире. По замечанию исследователя, «несколько десятилетий назад довольно широко бытовало мнение, согласно которому сатире будто бы вообще чужд психологический анализ. Сейчас сторонников подобной точки зрения стало меньше»<sup>2</sup>. Сатирический анализ, присущий произведению Щедрина 70-х годов, развивается и в данном цикле. Это «обнажение» души («бездушия») Рассказчика, самообличения и самоотрицания в форме монологов. Вместо резких сатирических инвектив звучат исповеди, а в них – мотивы одиночества, неприкаянности, тоски (глава 1-я «Культурная тоска»). В главе 4-й – «Поехали» – Рассказчик в вагоне настойчиво задаёт себе вопрос: – «что-то будет?», рефлектирует, изливая душевные движения: «смутная тоска о чем-то и смутное желание чего-то», «ленивая смутность воспоминаний и надежд», упоминает о характере (я человек «робкий»). Всё это он называет «изнурительной мечтательностью», эмблемой существования многих русских людей.

В поэтике Щедрина сатирическая категоричность сменяется признаниями, свойственными героям романов. Тут и упоминания о прошлом и будущем, «без ясных сожалений» и «ясных провидений», и характеристика целого поколения людей, «добродушных и неспохватливых», оставшихся «за штатом». «Я» без целей, без стимулов не хочет идти «по сыскной части» вслед за Солитером, но не знает истинного пути: «просто никуда я идти не могу...» (XII, 303). Он понимает, что не образован ни «по части народного просвещения, ни по части финансов», – он не вписывается в пореформенное время.

Лирическая тональность монологов-вопросов, которые задаёт себе «я», позволяет говорить об элементах романизации в очерковом цикле Салтыкова. В известном труде М.М. Бахтина идёт речь о романизации жанров: «Они становятся свободнее и пластичнее, их язык обновляется ... за счет “романных” пластов литературного языка, они диалогизируются ... роман вносит в них проблемность, специфическую смысловую незавершённость и живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершённым – настоящим)»<sup>3</sup>. Элементы романизации – видение мира сквозь призму сознания личности – проявляются в монологах-исповедях, в рефлексии, в вопросах. «Сознавать себя культурным человеком и в то же время не знать, куда деваться с этой культурностью, – вот истинно трагическое положение!». Осознание безысходности, тоски, смерти и бесцельности существования («ни смерть, ни болезнь – ничто нас не берёт; жить, жить надо, не потому, чтобы хотел жить, а потому что встала у тебя жизнь на дороге, и как

*ты ей не кричи: сторонись! – она всё стоит да подманивает»* (ХП, 301)) позволяет вспомнить концепцию призрачности окружающей действительности. Об этом пишет Д.П. Николаев в книге «Смех Щедрина».

Итак, мы видим в монологах Рассказчика мотив призрачности, внутренней пустоты. Оригинальность приёмов поэтики заключается в том, что перед нами герой сатиры, и меланхоличность, тоска сочетаются с резкостью признаний и выводов. Вглядываясь в грядущий день и не зная, чем его наполнить, персонаж иронически замечает: *«или в балаганы идти, или в тайное юридическое общество проникнуть и послушать, как разрешается вопрос о нравах седьмой воды на киселе на наследование после единокровных и единоутробных»* (ХП, 301). *«Седьмая вода на киселе»* и *«права на наследование»* – оксюморонное сочетание.

Салтыков был не только сатириком, но и публицистом. В своих статьях он ставил острые проблемы современности, его рассуждения отличаются логичностью. Сочетание в рассказах и очерках, да и в романах, художественной и публицистической струн отмечают современные литературоведы: *«заряд публицистичности»* (Д.П. Николаев), *«политический заряд»* произведений (С. Гурвич-Лищинер).

Публицистичностью пронизан цикл «Культурные люди». Так, в главе первой в рассуждениях Рассказчика ощущается намёк на репрессивные акции правительства и его пособников: в данном случае речь идёт о «прожжённых», расплодившихся в губерниях. Собираясь вместе с Прокопом и его семьёй за границу, Рассказчик волнуется и обдумывает, как ему себя вести: *«вдруг»* придется с немцем пить *«за погибель Франции?»* (намёк на Франко-Прусскую войну, победу Германии). *«Буду ли я вообще всё те же мерзости проделывать, которые проделывают культурные люди, шляющиеся на тёплых водах?»* (ХП, 322). Далее следует расшифровка «мерзостей»: *«Буду ли я уверять, что мы, русские, – свиньи, что правительство у нас революционное, что молодёжь наша не признаёт ни авторитетов, ни государства, ни семейственности, ни собственности, что вообще порядочному человеку в России дышать нельзя и что поэтому следует приобрести виллу в Бадене или в Ницце, а сношения с Россией ограничить получением оброков»* (ХП, 322). Тирада насыщена отголосками расхожих мнений консервативно настроенных людей о нигилизме и нигилистах, не признающих собственности, слышен намёк на формулу *«семейство, собственность и государство»* и мотив самобичевания (*«мы, русские – свиньи»*). Отражением идеи западников является дальнейшее признание героя: *«Ну, как тут выдержать, как не сказать: господи, я действительно русский, но не из тех русских, которые очень хорошо понимают, что русские – кадеты европейской цивилизации!»* (ХП, 322), – в речах ощутимы элементы пародирования.

Интересные наблюдения над поэтикой Салтыкова видим в книге С. Гурвич-Лицинер<sup>4</sup>. Охватывая «сложнейшую область общественных связей и конфликтов», обнажая эту связь, сатирик не снимает «покровы обыденности», сплавления жизненные реалии быта, пейзажа, страстей людских с идеолого-политическими пружинами. В поэтическом стиле цикла встречается немало таких формул-обобщений, сочетающих логичность под «покровом обыденности» и наоборот: «*Именно с тех пор ты и смяк, как тебя культурным человеком назвали. Культурность обяывает. Теперь и ты, и действительный статский советник Солитер – вы оба одно дело делаете. Он действует, а ты содействуешь. А ты думал – как? Ты, может быть, думал, что Солитер станет распинаться да душу за общество полагать, а ты ... в потолок плевать?*» (XII, 300).

«Культурные люди» задуманы Салтыковым в духе «веселой» сатиры. «Весёлость» – фельетонизм, сочетающий опору на жизненные факты, документальность с обилием комического: шаржи, фантастическое, эзоповский язык. Можно, упомянуть фигуру Солитера, тайного советника Стрекозы, адвоката Проворного и других. Однако цикл остался незавершённым: «По обстоятельствам осталось неоконченным», – таково примечание Салтыкова-Щедрина. Работа над циклом после публикации пяти глав в первом номере «Отечественных записок» приостановилась. Исследователи называют разные причины: цензурные гонения, болезнь писателя, отсутствие «весёлости», необходимой для «произведений такого рода», «моря весёлости» (XVIII, 247–248). Причины веские, но есть ещё одна. Как отмечает Д.П. Николаев, произведения такого рода с «сюжетом-путешествием» требовали особой «идейно-художественной четкости и социально-политической масштабности»<sup>5</sup>.

В цикле «Культурные люди», традиционно очерковым, есть и отражение жизни других жанров, в частности, романа. Стоит прислушаться к голосу норвежского литературоведа Н. Фрая, подчеркнувшего, что сатира – «один из преджанровых элементов литературы»<sup>6</sup>.

## Литература

<sup>1</sup> Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: В 20 т. М.; Л., 1965–1977. Т. 7. С. 26. Далее произведения Салтыкова-Щедрина цитируются по этому изданию.

<sup>2</sup> Николаев Д.П. Смех Щедрина. М., 1988. С. 95.

<sup>3</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 450–451.

<sup>4</sup> Гурвич-Лицинер С. Герцен и русская художественная культура 1860-х годов / Тель-Авив, 1997. С. 176, 178, 189–190.

<sup>5</sup> Николаев Д.П. Смех Щедрина. М., 1988. С. 215.

<sup>6</sup> Катаев В.Б. Щедринское и нещедринское в русской сатире XVIII–XX веков. М., 1988. С. 205.



## ВЕРСЭ В ПРОЗАИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ РАССКАЗОВ В.Г. КОРОЛЕНКО

Т.Ф. Семьян  
Челябинск

Несмотря на значительный уже писательский опыт в создании жанра версэ в русской культуре (В. Хлебников, С. Есенин, А. Веселый), отечественной исследовательской литературы о версэ очень мало. До сих пор идут споры даже по вопросу о принадлежности версэ к стиху. Малларме относил версэ и стихотворение в прозе к разряду пограничных явлений литературы. Он обозначил такую схему: проза – стихотворение в прозе – версэ – верлибр – свободная строфа – освобожденный стих – классический стих. Французская исследовательница Сюзанна Бернар называет версэ «новой ориентацией прозы» и в то же время заявляет, что это, возможно, «единственная промежуточная фаза между прозой и стихом» [1, 18]. Н.Н. Поляновский относит версэ к стиховой форме [1, 19]. О.А. Овчаренко в книге «Русский свободный стих» пишет: «практический термин «версэ» почти всегда применяется к явлениям прозы» [2, 53].

В последнем исследовании этой проблемы Ю.Б. Орлицкий называет версэ «типом стихоподобной прозы» и «стихоподобной прозаической структурой», т.к. «в версэ отсутствует главный признак стиха – двойная сегментация текста, а речь, соответственно, развертывается линейно, по законам прозаического текста. Таким образом, нет оснований для отнесения версэ к стиху – другое дело, что вертикальный порядок позволяет говорить о формировании в этой структуре дополнительной стиховой установки» [3, 29].

Это положение может служить теоретической базой, т.к. точка зрения Ю.Б. Орлицкого представляется наиболее разработанной. К основным признакам версэ исследователь относит урегулированность объема строф и тенденцию к равенству каждой из них одному предложению [3, 28]. Иначе говоря, одно предложение соответствует одному абзацу. Таким образом, в данном типе стихоподобной прозаической структуры экспансия стиха происходит на строфическом уровне.

В 1872 г. И. Тургенев перевел стихотворение У. Уитмена «Бейте, бейте, барабаны!» Стремясь к максимальной точности в передаче природы стиха подлинника, Тургенев использовал версэ. Общеизвестно, какое влияние на Короленку оказал его великий предшественник. Традиции эти проявились не только в идейном содержании, но и в преемственности жанров.

Вертикальный порядок строк версэ зрительно выделяется в прозаической структуре текстов Короленко. Эта выделенность, очевидно, несет в себе какую-то дополнительную смысловую нагрузку, означает семантическую важность фрагмента текста. В рассказе «Сон Макара» версэ используется в V главе, где описывается, как при подходе Макара к жилищу большого Тойона (бога), наступает утро и поднимается солнце. Многие исследователи рассказа обращали внимание на этот отрывок, восхищались величественной картиной восходящего солнца. Но нам кажется, что речь здесь идет не о наступлении дня (обращают на себя внимание такие слова: «...на равнине как будто стало светать», «равнина вся засияла невиданным, ослепительным светом»). Свет этот предвосхищает появление бога – Тойона. В Библии нет прямых аналогий этому отрывку, но в «Деяниях святых апостолов» в главе 9 описывается явление господу Савлу (Павлу) по пути в Дамаск: «*Когда же он шел и приближался к Дамаску, внезапно осиял его свет с неба*». В Евангелии от Матфея также есть указание на то, что явление бога сопровождается ярким светом – в главе 17; стих 5: «*Когда он еще говорил, се, облако светлое осенило их...*». Наш материал подтверждает теоретическое положение Ю.Б. Орлицкого, что версэ – вид орнаментальной прозы, ориентированной на библейскую традицию, на так называемый «библейский стих» [3, 10]. О.А. Овчаренко, хотя и сомневается в теории библейского происхождения версэ, отмечает, что библейский момент имел определенное значение, так как содержание произведений (как у Поля Клоделя) неизбежно отражается на их форме [2, 54].

Связь отрывка из «Сна Макара» с «библейским стихом» проявилась не только в версейности (особом построении строфы, интонационно-синтаксического единства), не только в единстве мотива. Конечно, здесь не случайно употребление характерной для Библии анафоры на «И»:

*И в одном месте, на востоке, туманы стали светлее, точно воины, одетые в золото.*

*И потом туманы заколыхались, золотые воины наклонились, долу.*

*И из-за них вышло солнце и стало на их золотистых хребтах и оглянулось равнине... [4, 196]*

С анафоры на «и» начинается большинство абзацев в другом рассказе Короленко «Сказание о Флоре, Агриппе и Менахеме, сыне Иегуды». Вообще это произведение нужно отметить особо. Можно, используя только этот рассказ, показать процесс проникновения стиховой структуры в прозу Короленко. Во-первых, в рассказе много метризованных фрагментов, величина кото-

рых равна предложению. Например: *«И пока он так думал, народ прости-рал к нему руки, а Флор стоял рядом и явно смеялся народным слезам и народной надежде»* [1, 352] – анапест на протяжении всего предложения. И начинается рассказ с метризованного отрывка: *«В то время Рим вознесся могуществом над всеми...»* – ямб. [1, 349].

Говоря о версейности, надо отметить малую величину абзацев в тексте этого рассказа, что вообще не характерно для Короленко. Средняя величина абзаца в этом произведении – 2 предложения; часто встречаются абзацы из одного предложения. Поэтому можно говорить о тенденции к версейности всего рассказа. «Чистых» версэ в произведении, на наш взгляд, два: в притче об ангеле Неведение зла и в конце рассказа в молитве Менахема. Как видно, опять оба отрывка связаны с библейскими, религиозными мотивами. Выделенность в тексте этих двух фрагментов неслучайна. Ритмически и зрительно выделенным оказывается смысловой или эмоциональный акцент в развитии темы. Ритмическая организация наиболее проявляется в самых кульминационных местах раскрытия темы (как в притче), или в момент заключения, завершения темы (молитва Менахема).

Итак, стремясь к наибольшей выразительности, Короленко включает в текст своих произведений версэ. Внедрение в прозаическую структуру стихоподобного явления выглядит неслучайным на фоне общих черт прозы писателя: многочисленных примеров рифмы, звукописи, метрических фрагментов. Рассматриваемые в совокупности, в контексте эти элементы стихотворного текста позволяют говорить об экспансии стихового начала в прозу Короленко.

## Литература

1. Овчаренко О.А. К вопросу о генезисе свободного стиха // *Филологические науки*. 1978. № 1. С. 18–25.
2. Овчаренко О.А. *Русский свободный стих*. М., 1984. 206 с.
3. Орлицкий Ю.Б. *Стих и проза в русской литературе*. Воронеж, 1991. 199 с.
4. Короленко В.Г. *Собрание сочинений*: В 5 т. Л., 1989. Т. 1. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

## **СПОР О ЧЕЛОВЕКЕ В АНТИНИГИЛИСТИЧЕСКОМ РОМАНЕ 1860-Х ГОДОВ (И.С. ТУРГЕНЕВ, Н.С. ЛЕСКОВ, В.П. АВЕНАРИУС, И.А. ГОНЧАРОВ, Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ)**

Л.И. Крекнина  
*Тюмень*

«Одна из заслуг литературы в том и состоит, что она помогает человеку уточнить время его существования, отличить себя в толпе как предшественников, так и себе подобных, избежать тавтологии, то есть участи, известной иначе под почетным именем «жертвы истории»<sup>1</sup>. Литературная Россия середины XIX века «уточняла» себя, оппонируя утопии Чернышевского и обращаясь к христианской православной традиции. Новая антропологическая мифология как профанно-автономная корректировалась сакральным пониманием мироздания, человека, семьи, дома в секуляризованной России, опиравшейся на открытия Шекспира и протопопы Аввакума, Пушкина и Гоголя<sup>2</sup>.

В отечественном литературоведении последних лет заговорили о неадекватности атеистического подхода при оценке русской классики. Ф.З. Канунова в монографии и статьях о творчестве позднего В.А. Жуковского отмечает убежденность писателя в необходимости «веры человеку для жизни на земле, для жизнестроения» и считает христианскую «идею нравственного восхождения личности органичной для русского романтизма и реализма». Дискуссии славянофилов и западников в 40-е годы, как отмечают, вслед за большинством философов рубежа веков, современные исследователи, сводились в конце концов к вопросу о вере и безверии, об апостасийности как образе жизни современного человека<sup>3</sup>. В 60-е годы этот спор на стороне защиты христианского идеала продолжили авторы антинигилистических романов, к числу которых в XIX веке относили и роман И.С. Тургенева «Отцы и дети».

Отношение к антинигилистическому роману в отечественном литературоведении до начала 90-х годов определялось знаменитой статьей Д.И. Писарева «Прогулка по садам российской словесности», в которой критик клеймил «Взбаламученное море» А.Ф. Писемского, «Марево» В.П. Ключникова, «Некуда» Н.С. Лескова как «романы, написанные для прославления грязи и для посрамления ее противников». Они «доказали, наперекор всем усилиям их авторов, что грязь решительно ни на что не годится и что сила,

мужество, честность, ум, любовь к идее составляют исключительную безраздельную собственность тех противников, которых авторы желали опозорить, оклеветать и стереть с лица земли. Образы и характеры сказали как раз противоположное тому, что хотели сказать авторы»<sup>4</sup>. «Грязью» леворадикальный критик называет, очевидно, приверженность к традиционной православной этике и государственности. Писарев возводит в идеал «любовь к идее», честное, мужественное и умное служение ей. Сама же идея не подвергается ни сомнению, ни проверке. Критик как бы забывает в полемическом задоре собственную высокую оценку (в статье «Базаров») тургеневского героя – нигилиста, *освободившегося от крайностей – «базаровщины»*.

Не оказало подобающего воздействия на современников и мнение о романе Н.С. Лескова «Некуда» Л.Н. Толстого, высказанное в конце 1890-х годов: «Лесков был первым в 60-х годах идеалистом христианского типа и первым писателем, указавшим в своем «Некуда» недостаточность материально-го прогресса и опасность для свободы и идеалов от порочных людей»<sup>5</sup>.

Идеологической тенденциозностью отличается и оценка антинигилистических романов в двухтомной академической антологии «История русского романа» (1964) Ю.С. Сорокина, увидевшего в них «памфлетность и карикатурность», стремление «скомпрометировать революционное движение»<sup>6</sup>. Позиция исследователя представляет развернутый комментарий к писаревской статье. Более адекватно в той же антологии оценивается И.В. Стояловой историзм романа Н.С. Лескова «Некуда». Исследовательница выделяет этот роман писателя среди прочих его произведений о нигилистах, отмечает конструктивность авторской позиции, выразившуюся в констатации закономерности появления новых людей как естественной, но мало созидательной реакции пробуждающегося общественного самосознания на патриархальный застой. Это «безупречные и чистые нигилисты» – Лиза Бахарева и Райнер<sup>7</sup>.

Объективное исследование концепции человека в антинигилистическом романе началось с лучших его образцов: «Отцов и детей» И.С. Тургенева, «Некуда» Н.С. Лескова, «Обрыва» И.А. Гончарова и «Бесов» Ф.М. Достоевского – в известных работах В.М. Марковича, Ю.В. Лебедева, Л. Аннинского, Л. Сараскиной и др. В литературоведении 90-х годов исследуется жизнь идеи в романе середины XIX века, выявляется зависимость распространения идеи от масштабности ее носителя, его способности к диалогу, к познанию чужого сознания<sup>8</sup>. Наиболее соответствующим универсальной формуле Ф.И. Тютчева – Как сердцу высказать себя, Другому как понять тебя – в антинигилистическом романе оказывается тургеневский Базаров, ощутивший потребность в другом человеке в минуты ухода из жизни, «чтобы именно Анна Сергеевна Одинцова дунула на угасающую лампаду»<sup>9</sup>.

Н.Н. Старыгина в статье 1998 года, посвященной выявлению типологических особенностей поэтики антинигилистического романа, отмечает установку авторов на «программу эволюционного развития общества», которая, в свою очередь, приводит к «последовательному разграничению вечного и исторического», «выражавшемуся в принципе контраста», в противопоставлении двух моделей человека – «идеалистической и биологической»<sup>10</sup>. Преодолеть этот контраст, возвратиться на круги своя под силу только тургеневскому масштабному герою. Уникальность Базарова ощущали, кроме автора, современники: «Базаров, даже и в том виде, как у г. Тургенева, – сила большая и исключительная. Таких сильных натур считают не сотнями, а единицами... в «Отцах и детях» на десяток только один Базаров. В действительной жизни отношение это еще неблагоприятнее, – отмечает Н. Шелгунов в статьях 1869 года «Талантливая беспотанность» и «Люди сороковых и шестидесятых годов». – Поэтому понятно, что все несильное, несамостоятельное, способное более понимать форму, чем сущность, должно было облачиться в маскарадный костюм, полагая, что достаточно быть резким и угловатым, чтобы сделаться представителем типа шестидесятых годов. Это именно и случилось»<sup>11</sup>.

«Открытием Тургенева стали и изображенные уже откровенно критически “базароиды” (определение Герцена) – Кукшина и Ситников, жалкие подражатели моде на нигилизм, населившие чуть позднее многочисленные романы о “новых людях” 60–70-х годов».<sup>12</sup> Ироническое определение Герцена – «базароиды» – четко отделяет искренне увлеченных новыми идеями от бездумных или корыстных подражателей нигилизму. Базаров ошибается в нужности Ситниковых и Кукшиных, ожидая от них практических дел. Таких, кроме самого Базарова, в романе Тургенева не нашлось. Но ими полны романы Лескова, Авенариуса, Гончарова. Последователи Тургенева проверяют своих героев не только любовью, но и делом, верой.

Одиноки, как Базаров, «настоящие нигилисты» из романа Лескова «Некуда»: «Самоотверженных людей столько сразу не родится, сколько их вдруг откликнулось в это время», – замечает писатель устами доктора Розанова – оппонента нигилистов в романе<sup>13</sup>. Лиза Бахарева, Райнер, Помада «повторяют» трагический путь тургеневского нигилиста, пытаясь организовать жизнь по новой идее в «Доме Согласия». Окруженные «базароидами» – идейными спекулянтами (Аратовым, Рациборским, «углекислыми феями» маркизы де Бараль), они жертвуют собой во имя общего дела и безвременно умирают. Накануне гибели к ним приходит, как и к Базарову, прозрение: «Я, социалист Райнер, буду рад, – обращается герой к Лизе, – когда в Петербурге не будет Дома Согласия. Я благословляю тот час, когда эта безобразная, эгоистичная и безнравственная куча самозванцев разойдется и не станет мотаться на люд-

ских глазах» (4, 574). Человек, руководствующийся в жизни «физиологическими функциями» («базароид» Красин), уступает место людям, переживающим духовное покаяние (Лиза, Райнер).

Название дилогии В.П. Авенариуса «Бродящие силы» восходит к известному высказыванию И.С. Тургенева о Базарове, в котором воплотилось «то едва народившееся, еще *бродившее* начало, которое потом получило название нигилизма». Но нигилизм Базарова не является характеристикой социальной патологии, каким он стал позднее. С поздним нигилизмом базаровский схож отрицанием религии. Н.И. Надеждин, по наблюдению Л.А. Ирсетской, выводит этот последний из «ложного романтизма»<sup>14</sup>. В качестве «романтического» учебника жизни в дилогии фигурирует утопия Н.Г. Чернышевского «Что делать?», руководствуясь которой «базароидные» и искренние нигилисты устраивают свою жизнь, как Вера Павловна, Лопухов и Кирсанов. Так складываются отношения с мужем у погнавшей за модой Монички Куницыной и Диоскурова: начав гражданским браком, она заканчивает содержанкой богатого селадона. «Натуральный» брак Наденьки Липецкой со студентом Чекмаревым, предвосхищающий отношения Веры и Марка Волохова у Гончарова, побуждает героиню после попытки самоубийства к духовному очищению и покаянию, к деятельному добру – уходу за больными. Гражданский брак швейцарки Мари и поэта-натуралиста Льва Ластова, ассоциирующийся поначалу со взаимоотношениями Белы и Печорина, перерастает в глубокое христианское чувство, которое прерывает только смерть героини. Нигилисты Авенариуса проверяются не только любовью и крестом (верой), но и долгом – деятельным добром. Чувством долга перед народом руководствуется в своей жизни Дуня Бреднева, бросающая все ради создания народной библиотеки и не внимающая предупреждениям Ластова о неудачно выбранном, не бойком, месте, об отсутствии у простого люда охоты к чтению<sup>15</sup>. «Святая и честная» работа романтической «по Чернышевскому» Дуни приводит ее к полному банкротству и суициду.

Обломовец-нигилист стал открытием И.А. Гончарова в романе «Обрыв», герой которого, «базароид» Марк Волохов, окончательно дискредитирует скандальным поведением, нескладной пропагандой трагические поиски дела «высокими нигилистами» – Базаровым, Лизой Бахаревой, Райнером. Вера возвращается к «бабушкиной» морали, где «бабушка» – древняя «исполнинская, великая Россия»<sup>16</sup>.

Приговор идейному нигилизму выносит в романе «Бесь» Ф.М. Достоевский, название которого недвусмысленно указывает на бескомпромиссность писателя в споре о человеке. Установка автора на философское осмысление смутной эпохи 1860-х годов создает противовес утопии Чернышевского –

философскую антиутопию, роман-предупреждение революционерам-«нетерпеливцам».

### Литература

- <sup>1</sup> Бродский И.А. Нобелевская премия // «О ничтожестве литературы русской». СПб., 2000. С. 198.
- <sup>2</sup> См. подробнее: Виролайнен М.Н. Культурный герой Нового времени // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1994. С. 322–323.
- <sup>3</sup> Крекнина Л.И. Христианско-мифологическая традиция в русской литературе 1830–1840-х гг. Тюмень, 1997. 80 с.; Крекнина Л.И. Русский «карбонарий» В.А. Поджио в период сибирской ссылки 1840–1850-х гг. // Филологический дискурс. Тюмень, 2000. № 1. С. 42–45; Крекнина Л.И. Об «афеизме» Пушкина // Творчество А.С. Пушкина. Вопросы содержания и поэтики. Сургут, 2001. С. 21–24 и др.
- <sup>4</sup> Аннинский Л. Лесковское ожерелье. М., 1986. С. 51.
- <sup>5</sup> Там же. С. 27.
- <sup>6</sup> Сорокин Ю.С. Антинигилистический роман. Гл. 3 // История русского романа. М.; Л., 1964. Т. 2. С. 99, 101.
- <sup>7</sup> Столярова И.В. Роман-хроника Лескова // Там же. С. 418–419.
- <sup>8</sup> См. подробнее: Аверинцев С.С., Андреев М.Л. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 32–38.
- <sup>9</sup> Беглов В.А. Опыт чужого сознания в эволюции характеров романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 1997. № 4. С. 20, 26.
- <sup>10</sup> Старыгина Н.Н. Демонические знаки в антинигилистическом романе как выражение авторской ценностно-мировоззренческой позиции // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Вып. 2. Петрозаводск, 1998. С. 203.
- <sup>11</sup> Шелгунов Н.В. Литературная критика. Л., 1979. С. 190.
- <sup>12</sup> Краснощекова Е. «Обрыв» И.А. Гончарова в контексте антинигилистического романа 60-х годов // Русская литература. 2001. № 1. С. 68.
- <sup>13</sup> Лесков Н.С. Некуда. Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 4. С. 421. Далее ссылки на текст указываются в скобках.
- <sup>14</sup> Ирская Л.А. И.С. Тургенев и Н.И. Надеждин о нигилизме // Тургеневский сборник. М., 1998. С. 22, 29.
- <sup>15</sup> Авенариус В.П. Бродящие силы. Диалогия. Собр. соч.: В 5 т. М., 1996. Т. 3. Ч. 2. С. 604.
- <sup>16</sup> Гончаров И.А. Обрыв. Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 6. С. 422.



## ПОНЯТИЙНО-СИМВОЛИЧЕСКАЯ ОППОЗИЦИЯ «КРАСОТА – ВЕЛИКОЛЕПИЕ» В СЮЖЕТЕ ПЕТЕРБУРГА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

А.Н. Кошечко

*Томск*

Петербург Достоевского неоднократно становился предметом пристального внимания ведущих отечественных и зарубежных достоевсковедов. В работах М.М. Бахтина<sup>1</sup>, Г.Д. Гачева<sup>2</sup>, Р.Г. Назирова<sup>3</sup>, Ж. Катто<sup>4</sup>, Р.Я. Клейман<sup>5</sup> и др. мы находим примеры тщательного анализа данного образа не только как художественного феномена, но и как реального пространства, в котором жил и творил писатель.

Исследователями были выделены следующие атрибутивные характеристики Петербурга Достоевского: отсутствие пейзажей, предельная сгущенность быта, теснота и духота (чему в немалой мере способствуют дворы-колодцы и каморки-шкафы, в которых прозябают подпольный парадоксалист, чиновник Голядкин, петербургский мечтатель, бывший студент Раскольников, тысячи «несчастливых семейств»), оппозиция города и природы как пространств предельной несвободы и духовного освобождения. Образы ветра, холода, ненастной ночи, неверного света фонарей делают Петербург «самым фантастическим городом, с самой фантастической историей из всех городов земного шара» («Зимние заметки о летних впечатлениях»<sup>6</sup>).

Но все сказанное не дает ответа на следующие вопросы: почему Достоевский делает героями своих произведений преимущественно не коренных жителей города, а приезжих (Раскольников приезжает из маленького провинциального городка, князь Мышкин – из Швейцарии и т.д.)? Почему на страницах романов писателя мы не встретим подробных описаний дворцов и аристократических особняков, которых в Петербурге великое множество и которые не могли остаться незамеченными как самим писателем, так и его героями? Как взаимосвязаны эмоциональные переживания героев и окружающее их пространство? Существует ли связь между идеями героев и «духом города»?

Поскольку мир в романах Достоевского предстает как реальность, увиденная героем и воссозданная через его сознание, можно сказать, что в «Преступлении и наказании» нам дано пространство Петербурга с точки зрения его основного субъекта – Раскольникова. Тот факт, что героем «Преступле-

ния и наказания» Достоевский делает «иногороднего» студента Раскольникова, является весьма показательным: для местных жителей город перестает быть предметом напряженной рефлексии, он становится лишь декорацией жизни, в то время как человек, изначально принадлежащий к другому пространству, способен более адекватно оценивать окружающее. Именно взгляд со стороны позволяет герою вступить в активные эмоциональные отношения с городом, герою становится доступно «восприятие города как нечеловеческого существа с его таинственной жизнью, трепещущей в его плоти, сияющей в его душе»<sup>7</sup>. Следует помнить, что в «Преступлении и наказании» мы находим несколько пространственных точек зрения на один объект – Петербург (Соня, Разумихин, Дуня, Свидригайлов, Мармеладов, которые тоже не являются петербуржцами), в котором каждый герой находит свое определенное место, а все вместе пространственные голоса героев образуют сложное символическое целое, образ города на Неве. Каждый герой обладает своим психологическим временем, своим идеологическим хронотопом. Неслучайно в романе пространство организовано по принципу лабиринта, замкнутого круга улиц и домов: в незнакомом пространстве, с которым ты не чувствуешь глубокого духовного единения, так легко заблудиться, потеряться в его необъятных каменных просторах.

Думается, что Достоевский наделяет своих героев не только идеологической свободой, правом на собственное слово. Он дает им право на восприятие пространства обитания «изнутри». Герои вступают в особые отношения с городом: Петербург становится идеологическим пространством, направляющим действия героя на воплощение идеи. В романах Достоевского герои постоянно оказываются в ситуациях определения нравственной ориентации, которые пространственно закреплены за «переходными» локусами: порог, лестница, перекресток, мост, – пространствами, обладающими мощнейшим идеологическим потенциалом.

В пределах Петербурга герой вынужден самоопределяться пространственно и идейно. Определяя свои отношения с окружающим пространством, герой заново утверждает или отказывается от своей идеи. Одним из показательных примеров такой двойной ориентации является сцена на Николаевском мосту в «Преступлении и наказании».

После убийства старухи-процентщицы Раскольников идет к Разумихину: «... сказал я... третьего дня... что к нему после *того* на другой день пойду, ну что ж, и пойду!» (6. С. 87). Герой оказывается в локусе, требующем от него самоопределения: переступая порог комнаты Разумихина, он должен осмыслить происшедшее «третьего дня» и выработать новую стратегию поведения и пространственных перемещений. И самоопределение происходит: «Под-

нимаясь к Разумихину, он не думал о том, что с ним, стало быть, лицом к лицу сойтись должен. Теперь же, в одно мгновение, догадался он, уже на *опыте* (курсив мой. – А.К.), что всего менее расположен, в эту минуту, сходиться лицом к лицу с кем бы то ни было в целом свете» (6. С. 88). Отчужденность героя, сопровождавшая его и до убийства старухи, теперь приобретает поистине вселенский размах – «в целом свете». Закрепляет это отчуждение, добровольный отказ от всего мира жест Раскольников. Машинально взяв предложенные Разумихиным листы для перевода и деньги, он «вдруг воротился, поднялся опять к Разумихину и, положив на стол и немецкие листы, и три рубля, опять-таки ни слова не говоря, вышел вон» (6. С. 89). Важными являются характеристики поступка Раскольникова – «молча», «не говоря ни слова», потому что молчание в данном контексте выступает как эквивалент отчуждения: слово направлено на установление отношений с миром, молчание – на их разрыв.

Но, выйдя от Разумихина, герой вновь попадает в ситуацию выбора. На этот раз «переходным» локусом оказывается Николаевский мост. Попадая в это сложное идеологическое пространство, Раскольников инстинктивно желает убраться от повторного выбора: «...неизвестно почему он шел по самой *середине* (курсив мой. – А.К.) моста, где ездят, а не ходят» (6. С. 89). Середина знаменует собой добровольный отказ от выбора, но удар кнута провоцирует сознание героя, и происходит повторное самоопределение, но уже в иной пространственной обстановке. Показательно, что используемый Достоевским в «Преступлении и наказании» сюжет удара кнутом вызывает устойчивые ассоциации с другим известным произведением русской литературы – «Медным всадником» А.С. Пушкина. После наводнения герой этой «петербургской повести», как и Раскольников, находится в состоянии разрыва с миром:

Он скоро свету  
Стал чужд. Весь день бродил пешком,  
А спал на пристани <...>  
<...> Злые дети  
Бросали камни вслед ему.  
Нередко кучерские плети  
Его стегали, потому  
Что он не разбирал дороги  
Уж никогда; казалось – он  
Не примечал. Он оглушен  
Был шумом внутренней тревоги.  
И так он свой несчастный век  
Влачил, ни зверь, ни человек,  
Ни то, ни се, ни житель света,  
Ни призрак мертвый...<sup>2</sup>

И пушкинский Евгений, и Раскольников вынуждены самоопределяться в критической для их судеб ситуации, но делают они это совершенно по-разному:

Он мрачен стал  
Пред горделивым истуканом  
И, зубы стиснув, пальцы сжав,  
Как обуянный силой черной,  
«Добро, стронгтель чудотворный! –  
Шепнул он, злобно задрожав, –  
Ужо тебе!..» И вдруг стремглав  
Бежать пустился<sup>9</sup>.

Нельзя с уверенностью сказать, что поступок Евгения – результат сознательного самоопределения, скорее это всплеск трагического переживания, приобретающий масштаб вселенского отчаяния в силу массивности образа Медного Всадника как беспощадной стихии, равнодушной к чувствам людей.

Сохраняя эту эмоциональную доминанту, Достоевский выводит своего героя на уровень глубоко осознанного самоопределения. Если идеологический выбор в комнате Разумихина делается *tête-à-tête*, в замкнутом пространстве, на бытовом уровне (отказ от материальной помощи, что сродни «бытовому» поступку Евгения), то отказ от поданной на мосту милостыни («Он разжал руку, пристально поглядел на монетку, размахнулся и бросил ее в воду; затем повернулся и тоже пошел домой» (6. С. 90) приобретает онтологическое звучание, становится отказом от всего мира.

Таким образом, идеологическое пространство Петербурга дважды проверяет Раскольникова. Если визит к Разумихину оставляет надежду, что отчуждение Раскольникова – лишь минутный порыв, то на Николаевском мосту герой абсолютно сознательно отвергает весь мир, всех людей. Что же изменилось в эти несколько минут? Что спровоцировало это онтологическое отрицание? Думается, что ответ кроется в открывающейся взгляду героя панораме, в самом пространстве Петербурга.

Казалось бы, в том, что видит герой, нет ничего, что могло бы послужить причиной отказа от мира: «Небо было без малейшего облачка, а вода почти голубая, что на Неве так редко бывает. Купол собора, который ни с какой точки не обрисовывается лучше, как смотря на него отсюда, с моста, ... так и сиял, и сквозь чистый воздух можно было отчетливо разглядеть даже каждое его украшение» (6. С. 89–90). Но именно это пространство заставляет героя заново самоопределяться: «...одна беспокойная и не совсем ясная мысль занимала его теперь исключительно. Он стоял и смотрел вдаль долго и пристально...» (6. С. 90). Ключом к пониманию этой сцены становятся следующие характеристики данного локуса: «Когда он ходил в университет,

то обыкновенно – чаще всего, возвращаясь домой, – случалось ему, может быть раз сто, останавливаться именно на этом же самом месте, пристально вглядываться в эту действительно великолепную панораму и каждый раз почти удивляться одному неясному и неразрешимому своему впечатлению. Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина...» (6. С. 90). Дорога домой (и сейчас, как мы знаем, Раскольников направляется именно в свою каморку) актуализирует эмоциональное восприятие Петербурга как чего-то чуждого (дом – приватное пространство личности, город – общее пространство всех живущих в нем, но как раз поэтому оно – ничье). Эпитет «великолепная» актуализирует чуждость этого пространства: великолепие – это то, чем герой восхищается, но чувствует дистанцированность этого пространства. Великолепие – это то, что не требует присутствия человека, оно существует само по себе, по своим внутренним законам. Оно изначально не предназначено для установления диалогических отношений с человеком: «духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина...» (6. С. 90).

Показательным является тот факт, что в тексте «Преступления и наказания» Достоевский всего два раза употребляет эпитет «великолепная» при характеристике панорамы Петербурга, и делает это именно в сцене на Николаевском мосту. Думается, что этот факт может служить объяснением того, какое значение писатель придавал этой сцене. По мысли автора, потрясение героя от увиденного должно быть настолько сильным, что не требуется дополнительных изобразительных средств для его передачи. Дополнительные описательные характеристики могли бы уничтожить производимый панорамой эффект. Следует отметить, что данная проблема занимала Достоевского на протяжении всего творчества. Так, в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе», которые во многом определили образную и идейно-смысловую нагрузку романов Пятикнижия, мы встречаем схожую со сценой на Николаевском мосту сцену «видения на Неве»: «Подойдя к Неве, я остановился на минутку и бросил пронзительный взгляд вдоль реки в дымную, морозно-мутную даль, вдруг заалевшую последим пурпуром зари, догоравшей в мгlistом небосклоне. Ночь ложилась над городом и вся необъятная, вспухшая от замерзшего снега поляна Невы, с последним отблеском солнца, осыпалась бесконечными мириадами искр иглистого инея. Становился мороз в двадцать градусов...» (19. С. 69). Как и в сцене на Николаевском мосту, описание города начинается с характеристики природы, предстающей взгляду героя: «Мерзлый пар валил с усталых лошадей, с бегущих людей. Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набе-

режных поднимались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе... Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искуритя паром к темно-синему небу» (19. С. 69). И в том, и в другом случае ощущение холода является основной характеристикой природы. Но если в «Петербургских сновидениях» холод – реальное состояние природы, то в сцене на Николаевском мосту в «Преступлении и наказании» холод – это скорее внутреннее, психологическое ощущение героя, накладывающее особый эмоциональный отпечаток на созерцаемую им панораму. Важно отметить, что переживания от увиденного у героев обоих произведений схожи – они переживают состояние прозрения: «Какая-то странная мысль вдруг зашевелилась во мне. Я как будто что-то понял в эту минуту, до сих пор только шевелившееся во мне, но еще не осмысленное; как будто прозрел во что-то новое, совершенно в новый мир, мне не знакомый и известный только по каким-то таинственным знакам» (19. С. 69).

Холод, призрачность, фантастичность – вот главные атрибуты города на Неве. И хотя нельзя говорить о полной идентичности анализируемых сцен, важным является их типологическое сходство: в предшествующих романам Пятикнижия произведениях Достоевский пытался найти наиболее адекватное воплощение духа Петербурга. Этим ключевым понятием и стало «великолепие». Именно поэтому Достоевскому и не требуется изображать дворцы аристократии: для выражения апофеоза отчуждения города от своих жителей оказалось достаточно всего одного слова.

Как противопоставление великолепию в творчестве Достоевского существует понятие «красота» – это то, к чему человек может чувствовать свою сопричастность, сопереживать. Так, в «сентиментальном романе» «Белые ночи» мы находим пример эмоционального слияния героя с городом в порыве восхищения его красотой: «Есть что-то неизъяснимо трогательное в нашей петербургской природе, когда она, с наступлением весны, вдруг выкажет всю мощь свою, все дарованные ей небом силы, опустится, разрядится, улетит цветками...<...> И жаль вам, что так скоро, так безвозвратно завяла мгновенная красота (курсив мой. – А.К.), что так обманчиво и напрасно блеснула она перед вами, – жаль оттого, что даже полюбить ее вам не было времени...» (2. С. 105). Но и это состояние слияния с миром («...к чему мне знакомства? Мне и без того знаком весь Петербург» (2. С. 102), «Мне...и дома знакомь» (2. С. 103)) – лишь иллюзия. Город играет с героем, на мгно-

вление дает почувствовать эту гармонию, чтобы потом еще большее было возвращение к реальности: «Не знаю отчего, когда я взглянул в окно, мне показалось, что дом, стоявший напротив, тоже одряхлел и потускнел в свою очередь, что штукатурка на колоннах облупилась и осыпалась, что карнизы почернели и растрескались и стены из темно-желтого яркого цвета стали пегие» (2. С. 141).

Подводя предварительные итоги, можно сказать, что ключевым для понимания сюжета Петербурга в творчестве Достоевского является противопоставление красоты и великолепия, которое реализуется как на смысловом уровне (синонимы в русском языке, в тексте Достоевского эти слова противопоставляются), так и на уровне символическом (Петербург как изначально отчужденное от героя пространство, которое играет его чувствами, приводит его в ситуации идеологического выбора, заставляет самоопределяться).

### Литература

- <sup>1</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979; Бахтин М.М. Формы времени и хронотоп в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234–236, 391–408.
- <sup>2</sup> Гачев Г.Д. Космос Достоевского // Проблемы поэтики и истории литературы (сборник статей). Саранск, 1973. С. 110–125.
- <sup>3</sup> Назиров Р.Г. Творческие принципы Достоевского. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1982.
- <sup>4</sup> Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского // Достоевский: материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 41–54.
- <sup>5</sup> Клейман Р.Я. Вселенная и человек в художественном мире Достоевского // Достоевский: материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 21–41.
- <sup>6</sup> Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 5. С. 57. Далее ссылки на это издание даны в тексте.
- <sup>7</sup> Андиферов Н.П. «Непостижимый город...» Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина. СПб., 1991. С. 32.
- <sup>8</sup> Пушкин А.С. Сочинения: В 3 т. М., 1986. Т. 2. С. 181.
- <sup>9</sup> Там же. С. 183.

## ИДИЛЛИЯ И ИСТОРИЯ. К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОМ СВОЕОБРАЗИИ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕДНЫЕ ЛЮДИ»

О.В. Седельникова

*Томск*

В художественной структуре романа Ф.М. Достоевского «Бедные люди» значительная роль принадлежит поэтике идиллии. Обращение к ней связано с сущностью авторского замысла, со стремлением найти адекватную художественную форму для воплощения модели идеала жизни, противопоставленной миру социального зла<sup>1</sup>. Всеобъемлюще поэтика идиллии реализуется лишь в двух сравнительно небольших отрывках, воплощающих представления о должном измученной петербургским неблагополучием Вареньки Доброселовой<sup>2</sup>, но важнейшие элементы жанрового канона обнаруживаются и в основном тексте романа, посвященном изображению антигуманности современной петербургской действительности<sup>3</sup>. Для того, чтобы выявить своеобразие использования идиллического концепта в раннем творчестве Достоевского, необходимо сопоставить его реализацию в «Бедных людях» с осмыслением идиллической традиции в русской литературе первой трети XIX в., тем более, что молодой Достоевский с самого начала формирует свою концепцию мира и человека в полемике со своими литературными предшественниками. Это отчетливо выражено в тексте первого романа в неприятии гоголевской позиции и сочувствии Пушкину.

В эпоху романтизма идиллия занимала значимое место в связи с проблемой формирования реалистических способов художественного осмысления действительности и изображения характеров<sup>4</sup>. Однако здесь она еще сохраняет канонические жанровые формы, являясь основой структуры произведения. С развитием реалистических тенденций в литературе 1830-х гг., особенно в связи со становлением эпического повествования, характер использования жанра меняется<sup>5</sup>. «Не жанр, но заключенная в нем концепция продолжает жить, модифицируясь в прозе, в эпических формах, в «Старосветских помещиках» Гоголя, в замысле «Одиссеи» Жуковского, даже всплывая в полемике вокруг «Мертвых душ» – но это уже новый период развития русской литературы и новая проблематика»<sup>6</sup>, – отмечает В.Э. Вацуро. Потеряв самостоятельность, идиллия становится одним из важнейших структурных элементов эпического повествования, благодаря заложенному в ней фило-



софско-эстетическому потенциалу, а также особому положению в жанрово-родовой системе: «Между пиком поэзии и повествующей прозой находится сфера форм, которые, с одной стороны, касаются высочайших классических проявлений словесного искусства, а с другой – склоняются к простому изображению эмпирических случайностей», – пишет по поводу смысловой специфики жанра идиллии Ф. Зенгле<sup>7</sup>. На уровне одного из существенных компонентов идиллии реализуется в произведениях всех русских классиков. Она «оказалась одним из катализаторов, актуализировавших проблему реалистического синтеза»<sup>8</sup>, а также заключала в себе мощный идеально-утопический потенциал, к осмыслению которого стремилась русская литература. Сопоставление функции идиллии в романе Достоевского «Бедные люди» с формально-семантическими особенностями ее использования в творчестве Н.М. Карамзина, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и других авторов позволит выяснить особенности мировоззрения и эстетики молодого Достоевского.

Особое внимание в контексте заявленной проблемы привлекает творчество Н.В. Гоголя, и прежде всего его повесть «Старосветские помещики», признанная современниками «трогательной идиллией»<sup>9</sup>. Сопоставление этих произведений позволит отчетливее уяснить позицию Достоевского. В повести Гоголя причудливым образом соединилось изображение высоких проявлений человеческой души с предельной пошлостью, «земностью» повседневного существования героев. Это идиллия, разрушаемая тем официальным миром зла, который обличает Гоголь на протяжении всего своего творческого пути. Проявление истинной человеческой сущности с трудом пробивается сквозь кору животного существования Товстогубов. И авторская ирония по отношению к милым старичкам актуализирует смысл разрушения человечности. Это изображение гибели идиллических начал в мире и в человеческой душе, вызванное гибельным влиянием российской действительности, которое остро ощущал сам Гоголь. С особой силой и безнадежностью мотив гибели идеала реализуется в финале, когда после смерти Афанасия Ивановича его наследник разрушает сельскую гармонию.

Гоголь рисует гибель островков идиллии под гнетом социального зла в образе буржуазно-капиталистической цивилизации. Неприятие цивилизации и выраженное тяготение к идиллическому мировосприятию получит несколько позже художественное воплощение в отрывке «Рим», навеянном созерцанием размеренной жизни Вечного города и сопоставлением ее с суетностью и пустотой Парижа. В рамках сборника «Миргород» гоголевский прогноз практически безнадежен.

У Достоевского все иначе. Его идиллия оказывается реальной картиной гармоничного мироустройства, которая существует где-то рядом, причем иде-

альное начало народной жизни ничем не разрушается. Наоборот, оно с особой силой противопоставлено большой петербургской действительности в начале дневника Вареньки Доброселовой и закреплено в поэтической структуре соответствующего отрывка, о чем говорилось выше.

Гоголь в начале повести актуализирует идиллическое начало в жизни Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны. Но даже здесь оно не имеет всеобъемлющего характера. Единственным объединяющим началом здесь становятся мотивы сна и еды. То полное, всеобъемлющее единство, которое присутствует в идиллии Достоевского, здесь изначально отсутствует. Ничья роль в жизни не важна, все дает изобильная природа. А у Достоевского каждый на своем месте выполняет общезначимое дело, каждое человеческое движение овеяно высшим смыслом. В повести Гоголя жанровые каноны идиллии неумолимо рушатся, наглядно демонстрируя пессимистический прогноз автора. Из традиционных идиллических «соседств» (М.М. Бахтин) в чистом виде остаются только еда и семья, любовь; первое – в гипертрофированном виде одуряющего обжорства, второе – в неполноценном виде: нет детей как залога вечной жизни идиллического мира; именно поэтому смерть и воспринимается столь трагично и ведет к разрушению идиллического мирка<sup>10</sup>. В «Бедных людях», напротив, жанровые каноны и традиционные смысловые компоненты четко выдерживаются на протяжении всего отрывка, что, на наш взгляд, очень симптоматично. Это демонстрирует как опору Достоевского на Гоголя, так и его самостоятельность в выработке собственной концепции мира.

Достоевский близок Гоголю резко критическим отношением к окружающей действительности, и в поисках идеала в исконных формах национального бытия. Для обоих авторов идиллия оказывается важнейшей моделью, использование которой дает возможность в поэтической форме, опосредованно, воплотить сущностные элементы авторского мировоззрения, сложную систему их историософских концепций. Однако выявленные различия в художественном содержании и особенностях функционирования жанра идиллии в «Старосветских помещиках» и «Бедных людях» свидетельствуют о явном отличии представлений писателей о российской истории. Гоголь рисует гибель идиллии. Дальнейшим продолжением реализации его взглядов становится отъезд за границу, подальше от российского зла и абсурда, где тоска по России соединяется с полным неприятием ее настоящего<sup>11</sup>. В «Мертвых душах» он постоянно раздумывает о том, есть ли еще идеальное положительное начало в этом мире абсурда, и обнаруживает его в основах народного бытия, однако не видит возможности его реализации в настоящем.

Мировидение молодого Достоевского не отличается таким бытийным трагизмом. Об этом свидетельствуют особенности поэтики и сюжетной структу-

ры его первого романа, особенно появление среди изображения беспросветной тяжести жизни маленького человека ослепительной картины идеального бытия, полного света и надежды, где каждый бытовой элемент приобретает высший бытийный смысл. Этот мотив в «Бедных людях» стойко противостоит теме гибельности петербургских болот, вследствие чего финал романа отнюдь не безнадежен.

Особенности воплощения идиллического начала в романе показывают принципиальное отличие мировидения молодого Достоевского от его предшественников. Строя свой сюжет на идее разрушения идиллии, он не подразумевает полной исторической гибели идиллического мира в условиях современной капиталистической цивилизации, как это представлено у Гоголя, в «Бедной Лизе» Карамзина, или в «Медном всаднике» Пушкина<sup>12</sup>. Его мысль касается сущности человеческих отношений в мире города (т.е. в мире, оторванном от основ национальной жизни). И важно, что этому разрушающему все основы бытия образу мира он противопоставляет реальную модель, имеющую корни в русской истории. Эта идея воплощена в особенностях поэтики и сюжетной структуры романа. Достоевский преднамеренно не ставит точку в истории своих героев, не сгущает атмосферу до ощущения полной бытийной безнадежности. Варенька выходит замуж за Быкова и уезжает в деревню. Ее беспокойство не выглядит трагическим в контексте радостной суеты предпраздничных покупок, за которыми она отправляет Макара Алексеевича. Неопределенна и, возможно, трагична будет судьба Девушкина, ведь он остается в мире зла, разобщенности и непогоды, соответственно и эсхатологические мотивы продолжают сопровождать этот образ до конца романа, но перед героиней – будущее, а не смерть. Ее отъезд в деревню еще раз подчеркивает веру Достоевского во врачующую силу народной жизни и намек на то, что Варенька не погибнет от рук легендарного злодея, каким представлен Быков в ее воспоминаниях. Доля утопичности такого сюжетного исхода значительно уменьшается жизненностью, историчностью идиллической картины, воспроизводящей характерные черты жизни русской сельской общины.

В исторической перспективе романного мира Достоевского идиллия используется парадоксально в том смысле, что идиллия – структура внеисторическая в сущности своей – становится формой художественного воплощения авторского идеала, основанного на веками складывавшихся традициях общинного бытия русского народа, т.е. становится исторически обусловленным явлением, что служит важнейшим средством нейтрализации утопического смысла. Достоевский снимает традиционное жанровое противостояние идиллической жизни и истории. Его идиллия – фиксация характернейших проявлений исторически сложившихся особенностей национального бытия. Идил-

лия оказывается жива, и не только в прошлом, но и настоящем, в сохранившихся островках народной общинной жизни. Таким образом, идиллия в романе «Бедные люди» обретает четкую связь с русской историей, что способствует перенесению ее из разряда утопий в реальную жизнеспособную модель мироустройства. Это – не литературное, окультуренное представление, как у карамзинского Эраста<sup>13</sup>, а память детства (и писателя, и его героини). Более того, и современная цивилизация, и патриархальный мир существуют в сознании Достоевского и его героини как бы, одновременно, параллельно и отчужденно. Между ними нет исторического противостояния, как нет и связи, что отражает реальное положение дел (поскольку нет связи между разными слоями русского общества). И, как это ни парадоксально звучит с точки зрения устоявшейся литературной традиции<sup>14</sup>, идиллия Достоевского исторична, именно поэтому она оказывается жизнеспособна и оптимизирует финал романа. Идиллия в «Бедных людях» отвечает логике исторического развития жизни русского народа и поэтому не может быть опрокинута историей, поскольку одноприродна ей, именно этот факт отличает авторскую позицию Достоевского от философии истории Пушкина, закрепленной в поэме «Медный всадник», и тем более от судьбы идиллии в других произведениях русской литературы первой трети XIX в., где идиллический мир гибнет в столкновении с современностью.

В мире Петербурга положение маленького человека останется прежним, только Варенька, вырвавшаяся из этого обреченного пространства, достигает лучшей участи. Идиллический мир, таким образом, осмысливается в романе как нечто совершенно идеальное, гармоничное и единственно жизнеспособное, поскольку он мыслится как нечто вечное, в противовес эсхатологической направленности жизни города. Линия утверждения идиллического мироустройства, замкнутая в воспоминаниях героини, нигде не пересекается с основным сюжетом, не вступает с ним в конфликт, остается незыблемой. Симптоматично в этом плане и то, что роман завершается отъездом Вареньки из Петербурга. О дальнейшей ее жизни нет ни намека, но общее настроение ее последних писем, в которых отсутствуют ноты всепоглощающего трагизма, а внимание героини поглощено уже не рефлексией по поводу господина Быкова, а более всего блондами, вышивкой и кружевом, говорит о том, что героине уготована лучшая доля, ведь еще в начале ее дневника было подчеркнуто: «<...> кажется, я была бы так счастлива, если бы всю жизнь мою не выезжала из деревни» [1, 27]. Дальше рассказывать не о чем. Все события предопределены повторяющимся циклическим временем идиллии и ничего существенно нового в нарисованную героиней картину добавить уже невозможно.

Такое самодовление идиллии, ее явная победа в конфликте двух миров делает авторский идеал в достаточной мере утопичным и, как мы уже отмечали, идет несколько вразрез с традицией осмысления жанра в русской литературе первой трети XIX в.<sup>15</sup>, что обусловлено как особенностями мировоззрения молодого Достоевского, так и направленностью его эстетических поисков. В соответствии с характером теории утопического социализма писатель выстраивает свой роман, не оставляя места диалектике. Но сам реалистически, исторически обусловленный и соответствующий жизни его характер значительно уменьшает утопический оттенок, если и не снимает его полностью<sup>16</sup>.

### Литература и примечания

- <sup>1</sup> См.: Седельникова О.В. Об антологической природе социальной утопии в романе Ф.М. Достоевского «Бедные люди» // Проблемы литературных жанров. Томск, 1999. Ч. 1. С. 273–279; Формирование почвеннических взглядов в мировоззрении раннего Ф.М. Достоевского // Вестник ТГУ. № 268. Ноябрь 1999. С. 47–55.
- <sup>2</sup> Достоевский Ф.М. ПСС и П. Т. 1. Л., 1972. С. 27, 83–84. Далее сноски на это издание даются в тексте.
- <sup>3</sup> Седельникова О.В. Традиции идиллии и их функциональное значение в романе Ф.М. Достоевского «Бедные люди» // Филологические исследования. Томск, 2000. С. 301–306.
- <sup>4</sup> См.: Вацуру В.Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 118–138.
- <sup>5</sup> См.: Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 265–267 и др.
- <sup>6</sup> Вацуру В.Э. Указ. соч. С. 138.
- <sup>7</sup> Цит. по: Вершинина Н.Л. Идиллические мотивы в русской прозе 1830–1850-х годов // Русская словесность. 1998. № 5. С. 25.
- <sup>8</sup> Вершинина Н.Л. Указ. соч. С. 25.
- <sup>9</sup> Пушкин А.С. Т. VII. С. 345. См. также: Барсуков Н. Жизнь и труды М.П. Погодина. Кн. 4. СПб., 1891. С. 268.
- <sup>10</sup> Ср.: Бахтин М.М. Указ. соч. С. 261; Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 165.
- <sup>11</sup> См. письма Гоголя М.П. Погодину: Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л., Изд. АН СССР, 1937–1952. Т. XI. С. 60, 92).
- <sup>12</sup> См.: Маймин Е.А. Полифонизм художественного мышления в поэме Пушкина «Медный всадник» // Болдинские чтения. Горький, 1980. С. 10; Сурков Е.А. Русская повесть первой трети XIX в. Кемерово, 1991. С. 10–14, 30–35; Ляпушкина Е.И. Русская идиллия XIX в. и роман Гончарова «Обломов». СПб., 1996. С. 65–85.
- <sup>13</sup> Ляпушкина Е.И. Указ. соч. С. 62–63.
- <sup>14</sup> Сурков Е.А. Указ. соч. С. 24–35; Ляпушкина Е.И. Указ. соч. С. 65–84.
- <sup>15</sup> Ляпушкина Е.И. Указ. соч. С. 135.
- <sup>16</sup> В других произведениях Достоевского 1840-х гг. утопичность полностью преодолевается. В осмысление проблемы привносится свойственная писателю диалектика, стремление синтезировать все то лучшее, что есть в разных сферах русской жизни. Особенно наглядно это проявилось в «Петербургской летописи». Петербург и провинция связаны здесь двумя разнонаправленными силами – притяжения и отталкивания. Петербург и чужд провинции, и необходим ей. Истина же, будущий идеал для Достоевского уже здесь связан с осознанием необходимости взаимопроникновения и единения всего лучшего, что есть в этих мирах.

## К ВОПРОСУ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ РОМАНИСТИКИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО: ВЗАИМОСВЯЗЬ ПРИНЦИПОВ АНОНИМНОСТИ И ВИЗУАЛЬНОСТИ. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ИДИОТ»

Е.Г. Новикова  
Томск

Роман «Идиот» сегодня – самое изучаемое и обсуждаемое произведение Ф.М. Достоевского<sup>1</sup>. Это обусловлено прежде всего развернувшейся острой полемикой о главном герое романа князе Мышкине. Широкий спектр интерпретаций этого образа определяется в современной науке движением от идеи «Христа» через концепцию «князя» до проблематики «Антихриста» включительно.

Кажется, уже написано и сказано все, что можно было написать и сказать по данному поводу, однако предпринятые в последние годы мощные исследовательские усилия подтвердили только одно: роман Достоевского «Идиот» по-прежнему остается самым загадочным произведением писателя, и какая-либо целостная концепция образа князя Мышкина не создана до сих пор. Такой результат многочисленных усилий современных талантливых и глубоко преданных Достоевскому ученых наводит на размышление о том, что современная наука о писателе пока находится только на стадии поисков тех методологических подходов, которые были бы адекватны необычному художественному миру романа.

Плодотворной представляется позиция Гэри С. Морсона, который утверждает следующее: «Этот роман, я уверен, требует иного подхода, чем могут предложить практически все литературоведческие школы, этот иной подход я называю *темника*. <...> Он относится к разряду *процессуальных* произведений, которые все без исключения требуют особого подхода»<sup>2</sup>. Безусловным достижением современного достоевковедения следует считать общую методологическую установку интерпретации образа князя Мышкина на пересечении двух аспектов – «князя Христа» и «рыцаря бедного», в сложном взаимодействии двух парадигм – христианской и «рыцарской» (историко-культурной, включившей в себя русскую литературную и западноевропейскую традиции)<sup>3</sup>.

В предшествующих исследованиях я пыталась анализировать принципы функционирования христианских (евангельских) текстов в романном дискурсе «Идиота»<sup>4</sup>. Основой данной работы, в свою очередь, стало предпринятое в том же аспекте изучение пушкинского текста.

Очевидно, что ставшее уже общим местом утверждение о загадочности романа «Идиот» порождено не только проблематикой образа князя Мышкина. В конечном счете оно восходит к сложнейшей проблеме авторской позиции самого Достоевского в этом романе.

В «Идиоте» есть один персонаж, с помощью которого можно попытаться дать некоторые ответы на «вечные» вопросы романа и который пока оставался вне специального внимания исследователей творчества писателя. Это одна из трех сестер Епанчиных – Аделаида. Она занимается живописью («поправила свой мольберт, взяла кисти, палитру и принялась <...> копировать давно уже начатый пейзаж с эстампа»<sup>5</sup>), и с ней в роман входит эстетическая позиция автора, художника, причем художника в специальном смысле этого слова как создателя произведений изобразительного искусства. Уже при первом появлении князя Мышкина в их доме Аделаида задает истинно эстетическую проблему поиска сюжета для своего произведения:

«Я вот сюжета для картины два года найти не могу:  
Восток и Юг давно описан» (50).

(Здесь Аделаида неточно цитирует стихотворение М.Ю. Лермонтова «Журналист, читатель и писатель», которое стало актом эстетического и художественного самоопределения поэта). «Сюжет для картины» Аделаиды предлагает князь Мышкин: «у меня мысль была, когда вы у меня сюжет для картины спрашивали, дать вам сюжет: нарисовать лицо приговоренного за минуту до удара гильотины <...>

– Как лицо? Одно лицо? – спросила Аделаида. – Странный будет сюжет, и какая же тут картина?

– Не знаю, почему же? – с жаром настаивал князь. – Я в Базеле недавно одну такую картину видел. Мне очень хочется вам рассказать... Я когда-нибудь расскажу... очень меня поразила.

– О базельской картине вы непременно расскажете после, – сказала Аделаида, – а теперь растолкуйте мне картину из этой казни. <...> Как же это лицо нарисовать? Так, одно лицо? Какое же это лицо?» (54–55).

Так визуальный «сюжет для картин» в романе «Идиот» найден – это «лицо», «одно лицо». Причем лицо человека, приговоренного к смерти. Идея такой картины восходит к некоему «базельскому» воспоминанию Мышкина. В «Примечаниях» к роману высказано предположение о том, что «Достоевский имеет в виду хранящуюся в Базельском художественном музее картину

Г. Фриса «Усекновение главы Иоанна Крестителя» (1450), изображающую лицо Иоанна в тот момент, когда над ним уже занесен меч» (9, 433). В круге «картин», называемых в романе, особое место занимает «Мертвый Христос» (1521) Ганса Гольбейна Младшего, которого с очень значительным правом на это также можно назвать картиной «одного лица». Лицо и смерть – вот что, пожалуй, становится темой картины, предложенной Мышкиным: лицо убийцы перед смертью, лицо (не лик) святого в смерти.

Тема «сюжета для картины» Аделаиды уточняется в конклавной сцене на даче у Лебедева: «С месяц назад как-то раз смеялись все вместе после обеда и искали, по обыкновению, сюжета для картины Аделаиды Ивановны. Вы знаете, что общая семейная задача давно уже в том, чтобы сыскать сюжет для картины для Аделаиды Ивановны. Тут и напали на «рыцаря бедного», кто первый, не помню» (206).

Задав эстетическую проблему темы художественного произведения как «лица», Достоевский именно в этот контекст визуальности вводит стихотворение Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...».

При этом специфика бытования пушкинского текста в «Идиоте» актуализировала классическую проблематику «чужого слова», и рядом с концепцией М.М. Бахтина у нас возникла гипотеза об анонимной природе слова в романном мире писателя.

Аделаида отвергает предложенный ей сюжет «рыцаря бедного», вновь обратившись к визуальной проблематике «лица»: «Да как же бы я нарисовала, кого? По сюжету выходит, что этот «рыцарь бедный»

С лица стальной решетки

Ни пред кем не подымал.

Какое же тут лицо могло выйти? Что нарисовать: решетку? Аноним?» (206)

Так обнаруживается поразительное внутреннее противоречие образа Мышкина: предложив в качестве «сюжета для картины» «лицо», он сам как «рыцарь бедный» романа Достоевского оказывается лишенным лица, его лицо спрятано за «стальной решеткой». Средневековая, рыцарская составляющая образа князя обретает неожиданный смысл: это своего рода герой – «железная маска», загадка, «аноним». Введение пушкинского текста в контекст романа «Идиот» выявляет уникальную особенность героя Достоевского. Его лицо может быть интерпретировано почти как лик – и в то же время он безличен. Мотив анонимного лица, лица безликого, становится своеобразным развитием темы произведения, предложенной Мышкиным – лицо и смерть.

Если продолжить начатое нами соотношение эстетических позиций Аделаиды и Достоевского, можно предположить, что князь Мышкин – это загадка прежде всего для самого автора. Аделаида отказалась рисовать «рыцаря



бедного» как героя без лица, Достоевский же взялся за эту необычную задачу. Взялся, провозгласив при этом, что сюжетом картины – произведения – может и должно быть именно лицо. Думается, обусловленная этим авторская позиция разгадывания своего героя и задает «процессуальную» природу романа «Идиот». Но в таком случае принцип визуальности должен существенно определять эстетическую природу романистики писателя, несмотря на известное общее представление о том, что изобразительность не была самой сильной стороной гения Достоевского.

В процессе чтения стихотворения Пушкина Аглаей проблематика «анонимности» углубляется и уточняется в прямом смысле этого понятия как отказ от имени, как отсутствие у героя фиксированного имени собственного. У Достоевского «анонимен» не только сам «рыцарь бедный». Бытование текста пушкинского стихотворения в контексте «Идиота» порождает своеобразную коллизию анонимности, она становится основным содержанием и смыслом цитирования пушкинского текста: «во время чтения Аглая позволила себе переменить буквы А.М.Д. в буквы Н.Ф.Б.» (209). Несколько раньше Аглая говорит: «буквы А.Н.Б., которые он начертал на щите своем...

– А.Н.Д., – поправил Коля.

А я говорю А.Н.Б., и так хочу говорить, – с досадой перебила Аглая...» (207).

Образ Настасьи Филипповны определяется проблематикой лица. Ее первое появление на страницах романа – это портрет (пусть не живописный, а фотографический), лицо: «На портрете была изображена действительно необыкновенной красоты женщина...» (27); «Удивительное лицо! – ответил князь, – <...> Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала, а? Об этом глаза говорят, вот эти две косточки, две точки под глазами. В начале щек. Это гордое лицо, ужасно гордое, и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Все было бы спасено!» (31–32) Портрет Настасьи Филипповны становится у Достоевского визуальной реализацией тех эстетических представлений о «сюжете для картины», которые несет в романе Мышкин. Это картина «одного лица».

В свою очередь, пушкинский текст вносит в пространство образа Настасьи Филипповны проблематику «анонимности»: «Н.Ф.Б.», «А.М.Д.», «А.Н.Б.», «А.Н.Д.»... Так образ Настасьи Филипповны, подобно образу князя Мышкина, оказывается организованным глубинным противоречием между лицом и анонимностью, то есть отсутствием имени. Мышкин воспринимает ее лицо как загадку: «<...> и вот не знаю, добра ли она?»

«Какое же тут лицо могло выйти? Что нарисовать: решетку? Аноним?» (206)

«Процессуальная» природа романа «Идиот» получает новое подтверждение. На этом фоне вполне возможна интерпретация в аспекте анонимности

имени и фамилии самого героя «Лев Николаевич Мышкин»: имя и отчество заимствовано у Л.Н. Толстого, фамилия – из «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина (см. об этом: 9, 385).

Лицо и отсутствие имени – вот общая коллизия героев романа «Идиот» в пространстве, порожденном пушкинским стихотворением «Жил на свете рыцарь бедный...».

Более того, качество «анонимности» распространяется в романе и на самого автора стихотворения. Вводя произведение Пушкина в роман, Достоевский его самого не называет, хотя обозначение авторства для русской культуры середины – второй половины XIX в. было уже нормативным: «Просто-запросто есть одно странное русское стихотворение, – вступился наконец князь Щ., – <...> про «рыцаря бедного» (206). Завершается чтение стихотворения следующим вопросом Лизаветы Прокофьевны: « – Экая прелесть какая! – воскликнула генералша в истинном упоении, только что кончилось чтение. – Чьи стихи?

– Пушкина, тапал, не стыдите нас, это совестно! – воскликнула Аделаида» (210).

Имя «Пушкин» названо, но это происходит уже после чтения стихотворения. (Интересно, что право сказать «Пушкин» Достоевский оставляет за Аделаидой.) Вводится же текст пушкинского стихотворения в романский контекст анонимно – «одно странное русское стихотворение». Авторство обозначено только как «русское», но и оно «странное».

Такое бытование пушкинского стихотворения в романе Достоевского позволяет актуализировать идею «смерти автора». «Смерть автора» реализуется в принципе анонимности, и в контексте романа Достоевского сама идея анонимности связана с Пушкиным и его текстом – с его образом «рыцаря бедного», с «буквами» А.М.Д.

Принцип анонимности уточняет наши представления о художественной природе романистики Достоевского. Им была создана особая романная стихия, которая не только активно и постоянно втягивает в себя «чужое» слово, но и размывает его авторство, делает его анонимным, «ничьим». Дополнение концепции «чужого слова» Бахтина принципом анонимности заставляет осознать, что слово в романе Достоевского из «чужого» превращается в «ничье», и это вносит определенную коррекцию в наши представления о его эстетической специфике.

Именно эстетически разрешается противоречие анонимности лица. В анонимном пространстве романа Достоевского имя дискриминируется, слово (свое, чужое, анонимное, ничье) отходит на второй план, и начинает доминировать иная – не словесная, а живописная художественная природа. Важным эстетическим принципом романистики Достоевского становится визуальность: «ско-

жет для картины» как лицо и лицо как «сюжет для картины». Имя героини мерцает между разными обозначениями, но ее лицо, ее портрет отменить невозможно. Этот подход может быть распространен и на «чужое» слово, если его интерпретировать как графику текста. Стихотворение «Жил на свете рыцарь бедный...» существует в романе анонимно, однако графически, изобразительный текст Пушкина представлен со всей возможной точностью и полнотой.

Так дополнение бахтинской концепции «чужого» слова принципом анонимности высветило особую значимость визуально-живописного плана в романистике Достоевского.

## Литература

- <sup>1</sup> Показателен почти одновременный выход в свет двух специальных сборников, посвященных роману: Роман Достоевского «Идиот»: Раздумья, проблемы. Иваново, 1999; Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения. М., 2001.
  - <sup>2</sup> Морсон Гэри Сол. «Идиот», поступательная (процессуальная) литература и темпика // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения... С. 7–27 (Перевод Т.А. Касаткиной).
  - <sup>3</sup> См. следующие исследования: Баград Г. Пушкинская тема и павловские знакомые Достоевского (по роману «Идиот») // Вопр. лит. 1995. № 5. С. 321–330; Фомичев С.А. «Рыцарь бедный» в романе «Идиот» // Пушкин и Достоевский: Мат-лы для обсуждения. Новгород Великий – Старая Русса, 1998. С. 101–103; Касаткина Т.А. «Рыцарь бедный...»: Пушкинская цитата в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Там же. С. 104–106; Дмитриева Н.Л. Пушкинский «рыцарь бедный» в творческом восприятии Достоевского // Там же. С. 107–108; Ермилова Г.Т. Тайна князя Мышкина: О романе Достоевского «Идиот». Иваново, 1993; Она же. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: Поэтика, контекст: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Иваново, 1999; Она же. Пушкинская «цитата» в романе «Идиот» // Роман Достоевского «Идиот»: Раздумья, проблемы... С. 60–89; Тончикова А.В. «Рыцарь бедный» Пушкина в «Идиоте» Достоевского // Там же. С. 90–97; Фокин П. Пушкинский контекст романа «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения... С. 163–169; Кинсита Т. «Возвышенная печаль судьбы» «Рыцаря бедного» – князя Мышкина. // Там же. С. 390–404; и др.
- Кроме этого, специальная литература посвящена истории создания и бытования этого стихотворения Пушкина в русской культуре и литературе. См., например: Иезуитова Р.В. «Легенда» // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов: История создания и идейно-художественная проблематика. Л., 1974; Якубович Д.П. Пушкинская «легенда» о рыцаре бедном // Западный сб. <Вып.> 1. М.; Л., 1937; Дмитриева Н.Л. Стихотворение Пушкина «Легенда». Историко-ведческие разыскания // Вече. Альманах русской философии и культуры. Вып. 5. СПб., 1996. С. 91–101; Сурат И. «Жил на свете рыцарь бедный...» М., 1990; Турбин В.Н. Пушкин и Богородица // Турбин В.Н. Незадолго до Водолея. Сб. ст., М., 1994; и др.
- <sup>4</sup> Новикова Е.Г. Христианские тексты и проблема софийности романа Ф.М. Достоевского «Идиот» // Роман Достоевского «Идиот»: Раздумья, проблемы... С. 7–30; Новикова Е.Г. Евангельские тексты и проблема преступления и наказания в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения... С. 230–238.
  - <sup>5</sup> Достоевский Ф.М. Полное собр. соч. и писем: В 30 т. Художественные произведения: В 17 т. Л., 1973. Т. 8. С. 47. Далее ссылки на данный том даются в тексте работы с указанием в скобках страницы; ссылки на это издание – с указанием в скобках тома и страницы.

## РОМАН ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ». ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ

И.И. Середенко  
Томск

Интерпретация романа «Идиот» традиционно ориентирована на известное письмо Достоевского к С.А. Ивановой от 13 января 1868 г., где сформулирована авторская стратегия («изобразить положительно прекрасного человека»), указаны тексты-коды – Евангелие от Иоанна, романы Сервантеса, Диккенса и Гюго, охарактеризованы персонажи – аналоги главного героя: Христос, Дон-Кихот, Пиквик, Жан Вальжан. Авторский замысел, интертекстуальное пространство, обозначенное Достоевским, естественно, не могут не учитываться исследователями, тем более что указанные тексты так или иначе обнаруживают себя в романе.

«Дон-Кихот» Сервантеса присутствует в романе Достоевского в первую очередь как книга (Аглая Епанчина машинально прячет записку Мышкина «в одну толстую, переплетенную в крепкий корешок книгу», «это был «Дон-Кихот Ламанчский». Обнаружив это, Аглая «ужасно рассохоталась»!). Затем о «Дон-Кихоте» как о книге вспоминают гости князя (Коля: «Месяц назад вы «Дон-Кихота» перебирали...» [8. С. 205]) и переводят разговор с книги на героя Сервантеса, объединяя его с «рыцарем бедным», оказавшимся в итоге героем пушкинского стихотворения и реальным лицом, пока анонимным (то ли Евгением Павловичем, то ли кем-то еще [8. С. 205]). Такая цепочка, во-первых, создает ореол таинственности вокруг подразумеваемого лица, во-вторых, подготавливает к его восприятию. В интерпретации Аглаи «рыцарь бедный» отождествляется с Дон-Кихотом («*тот же Дон-Кихот, но только серьезный, а не комический*») и трактуется как изображение «человека, способного иметь идеал» и «слепо» служить «образу чистой красоты» [8. С. 207]. Как видим, Аглая объединяет разные тексты (кроме названных выше – еще то ли пушкинское стихотворение «К\*\*\* (Я помню чудное мгновенье)», как указано в примечаниях [9. С. 443], то ли стихотворение Жуковского «Лалла Рук», где упоминается «гений чистой красоты»). Вместе с тем Аглая прежде всего подчеркивает земной, хотя и идеальный характер «платонической любви» рыцаря к земной женщине («*потом хоть воровкой была б*») и прямо соотносит с ним Мышкина, заменяя буквы А.М.Д. на Н.Ф.Б. Итак, в интерпретации Аглаи акцентируется земной характер любви Мыш-

кина к Настасье Филипповне. Важно и то, что в сознании Достоевского роман Сервантеса присутствует как «книга великая», даже «величайшая и самая грустная книга из всех созданных гением человека», которую «не забудет взять с собою человек на последний суд божий» [26. С. 25]. Итак, можно предположить, что тексты Пушкина и Сервантеса рассматриваются Достоевским как сакрализованные, утверждающие христианскую любовь к человеку. И в этом смысле они не противоречат сакральному тексту (Евангелию от Иоанна), с помощью которого дешифруется основной смысл образа Мышкина – соотнесенность его с Христом. Однако нельзя не отметить, что смысл пушкинского стихотворения (и в какой-то мере смысл романа Сервантеса) трансформирован в сюжете Мышкин/Настасья Филипповна: *«рыцарь бедный»*, отдавшись христианской любви, *«на женщин не смотрел»*; Мышкин любит Настасью Филипповну не только по-христиански, любит он и Аглаю... Другими словами, Мышкину присущи и христианские, и человеческие чувства. И в этом, вероятно, можно увидеть аналогию с Христом, с его двуединой – человеческой и божественной – природой.

В тексте Евангелия от Иоанна, с опорой на который в первую очередь реализуется установка писателя изобразить «Князя Христа» [9. С. 246, 249, 253], Достоевский выделяет конкретные темы и мотивы (о чем можно судить по маргиналиям в личном экземпляре Евангелия [9. С. 396]). Автор «Идиота» подчеркивает заповеди о любви к Богу и человеку, свидетельства «о глубочайшей проникнутости Христа идеей своей миссии» и о «гонениях» фарисеев [9, 434], сюжет о прощении «женщины, взятой в прелюбодеянии» [Иоанн, 8:3]. На скрещении этих евангельских мотивов задуман и осуществлен в романе образ Мышкина. Как явствует из его объяснения Епанчиным, князь осознает свою миссию: *«Теперь я к людям иду... Я положил исполнить свое дело честно и твердо»* [8. С. 64]. И стремится следовать ей. Основным своим делом Мышкин, видимо, считает проповедь любви и сострадания к человеку, поскольку начинает с рассказов о смертной казни и судорогах души приговоренного к смерти. Рассказывая, Мышкин следит за реакцией своих слушателей и признается, что *«все как будто учит»* [8. С. 53]. Свою миссию учителя, проповедника Мышкин апробировал в Швейцарии, где говорил с детьми и научил их любить несчастную Мари, он продолжает учить и в Петербурге. Так, объясняя Рогожину сущность религиозного чувства и особенности верования современного человека, Мышкин прибегает к помощи примеров, притчей. Говоря с Аглаей о Настасье Филипповне, князь просит: *«О, не позорьте ее, не бросайте камня»* [8. С. 361], парафразируя евангельский мотив [Иоанн, 8:3–8]. Поучая гостей Епанчиных, как спасти *«всех нас... чтобы не исчезло сословие даром»*, Мышкин пользуется близкими к

евангельским словами и выражениями [9, 458]. В этой учительной, проповеднической деятельности князя можно усмотреть аналогию с Христом, тем более что Мышкин прибегает к приемам и смыслам, восходящим к Евангелию. Однако следует отметить, что Достоевский в основном избегает прямого цитирования евангельского текста, возможно, чтобы не провоцировать отождествление героя с Христом.

«Новое слово» Мышкина (проповедь любви, сострадания, прощения) привлекает к нему людей и навлекает на него гонения. И в этом тоже Мышкин уподоблен Христу, подвергавшемуся гонениям со стороны фарисеев (можно даже усилить аналог: фарисеи «ищут убить» Христа [Иоанн, 7:25]; Рогожин, только что обменявшийся с Мышкиным крестами, то есть признавший его за брата, выступает в роли фарисея – поднимает на князя нож). Евангельский мотив прощения блудницы [Иоанн, 8:3–11], дополненный мотивом изгнания семи бесов из Марии Магдалины из других Евангелий [Мк., 16:9; Лк., 8:2], просматривается в сюжете Мышкин/Настасья Филипповна. Уподобление героини романа Марии Магдалине давно отмечено исследователями [9. С. 395, 407]. Действительно, возрождение Настасьи Филипповны под воздействием Мышкина аналогично исцелению Марии Магдалины Христом. Настасья Филипповна освободилась от гордыни, от претензий к другим, взяв всю вину на себя (впрочем, в правомерности этого сомневается даже Мышкин [8. С. 361]). Ей открывается христианская любовь к людям (так, она готова полюбить Аглаю, уступить ей Мышкина, уверовав в ее совершенство). В итоге она идет на жертву, «освобождая» Мышкина и выбирая нож Рогожина. Все это позволяет уподобить Настасью Филипповну Марии Магдалине.

Однако евангельские сюжеты Христос и блудница, Христос и Мария Магдалина существенно трансформированы в романе. Эксплицируя первый сюжет, Достоевский прибегает к инверсии: в Евангелии фарисеи приводят блудницу в храм к Христу, требуя наказания по закону Моисея – побивания камнями; в романе Мышкин идет в дом к Настасье Филипповне, снимаемый для нее, кстати, Тоцким, признается ей в любви, возносит ее над всеми, в том числе и над собой: «... я сочту, что вы мне, а не я сделаю честь. Я ничто, а вы страдали и из такого ада чистая вышли, а это много. <... > Вы господину Тоцкому семьдесят тысяч отдали <... > этого никто здесь не сделает» [8. С. 138]. Второй сюжет не только парафразирован, но и травестирован. В Евангелии Мария Магдалина вместе с двумя другими Мариями присутствует при смерти Христа на кресте, ей же даровано первой возвестить о воскресении Спасителя (указанный мотив особенно тщательно разработан именно в Евангелии от Иоанна [19:25; 20:1–18]). В романе убита Настасья Филипповна, а Мышкин, находясь рядом с убитой и успокаивая убийцу, те-

рывает рассудок. По существу, совершается новое преобразование героя: исцелившийся *«от немощи»*, пришедший к людям, чтобы сказать им *«новое слово»*, Мышкин отчуждается от людей: *«... он уже ничего не понимал, о чем его спрашивали, и не узнавал вошедших и окруживших его людей»* [8. С. 507].

Итак, уподобление Мышкина Христу получает в романе весьма своеобразное завершение: князь «пал под крестом» (взятой на себя миссией служения людям), втянувшись в их борьбу (соперничество героинь, Рогожина, Ипполита), человеческое в нем победило христианское... На наш взгляд, такая трансформация евангельского сюжета принципиально меняет трактовку образа Мышкина, расподобляя его с Христом, несмотря на все аналогии и ассоциации (в том числе и выделенные нами как знаковые).

«Сопоставив начало и конец романа, можно получить некую модель произведения, даже эволюцию от профанического к сакральному», – пишет исследователь о романе «Преступление и наказание», прослеживая переход Раскольникова из одного мира в другой, от человека к Богу<sup>2</sup>. В случае с романом «Идиот» имеем дело с противоположной моделью: эволюцией от сакрального к профаническому. В таком случае путь Мышкина в романе может быть обозначен как путь от Бога к человеку. Значит ли это, что Мышкин, задуманный как «Князь Христос», эксплицирован в романе именно как человек? Думается, что на этот вопрос напрашивается положительный ответ.

Подтверждением этого являются, на наш взгляд, двойники Мышкина. Остановимся на одном из них – Ипполите Терентьеве. Подобно Мышкину, Ипполит претендует на роль проповедника: *«Я хотел быть деятелем, я имел право... Я хотел жить для счастья всех людей, для открытия и возвещения истины... Я смотрел в окно на Мейерову стену и думал только четверть часа говорить и всех, всех убедить...»* [8. С. 247]. Колю Иволгина Ипполит прямо называет своим учеником: *«Я его не развращал! Я только его и оставляю... Я всех хотел оставить, всех, – но их не было никого, никого не было...»* [8. С. 247]. В данном случае, конечно, имеет место профанирование сакрального сюжета проповедничества (учитель и ученики). В то же время это оттеняет, на наш взгляд, ситуацию Мышкина, также не оставившего учеников. Таким образом, расподобление Мышкина с Христом решается и через уподобление его Ипполиту.

Еще один вопрос, который неизбежно возникает, если появляются сомнения в реализованности замысла изобразить «Князя Христа»: Достоевский ли не справился со своей задачей или Мышкин оказался неудачей писателя? Конечно, ни о чем подобном не может идти речи. Видимо, пришло время отметить, что суммирование доказательств реализованности/нереализованности замысла, воплощенности/невоплощенности Мышкина как Князя Хри-

ста, исчерпало себя, нужны какие-то новые подходы к роману, новые трактовки.

## Литература

- <sup>1</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 8. С. 157. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте. В подготовительных материалах даже намечался прямой вопрос, адресованный Мышкину, «чистою» ли любовью он привязан к Настасье Филипповне [9. С. 263]. Думается, у автора романа другие приоритеты. Им подчеркивается христианский характер любви-служения «рыцаря бедного» Деве Марии. Не случайно в цитируемом в «Идиоте» тексте пушкинского стихотворения (вернее «песни» из «Сцен из рыцарских времен») буквы А.М.Д. сохранены, а их замена прокомментирована как «припоминание» Мышкиным «слобной насмешки» Аглаи. В то же время утверждается, что эта замена – объективный факт («впоследствии это было доказано» [8. С. 209]). В этой связи следует отметить, что уже в черновиках Достоевский подчеркивал христианскую сущность любви Мышкина, вкладывая в уста генеральши следующие слова: «Да, он был «полон чистою любовью», он был «верен сладостной мечте» – восстановить и воскресить человека!» [9. С. 264].

- <sup>2</sup> Тороп П. Достоевский: история и идеология. Тарту, 1997. С. 87.



## **ПРОБЛЕМА ЧИТАТЕЛЯ В ПОВЕСТИ Л.Н.ТОЛСТОГО «ДЕТСТВО» (ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СПОСОБЫ ОРГАНИЗАЦИИ КОММУНИКАТИВНОЙ СВЯЗИ)**

Е.Ю. Васильева

*Томск*

Проблема формирования художественного сознания читателя является важнейшей в эстетике Л.Н. Толстого, начиная с первого произведения – повести «Детство». Актуальность и значимость этой проблемы обусловлены пониманием Толстым роли искусства и содержанием его концепции человека и мира.

Письма раннего Толстого, черновики и подготовительные материалы, как и само содержание повести «Детство», свидетельствуют о просветительском содержании философии Толстого, что проявилось в целенаправленной установке писателя на создание в повести ситуации активного диалога автора с читателем, понимаемого как процесс общения на всех уровнях: повествования, хронотопа, композиции.

Процесс формирования художественного вкуса Толстой видит через воспитание в читателе личности особого типа. Определяющим качеством в духовном облике является чувствительность.

Чувствительность по Толстому – это способность к участию, сопереживанию другому. Таким образом, постижение художественной глубины во всей ее полноте доступно, по мысли Толстого, только нравственно развитой личности.

Система эстетического образования читателя у Толстого строится на принципах просветительской философии. Толстой в 1850-е гг. оказался на вершине той большой традиции просветительской концепции человека, которая корнями уходит в философию XVIII в. и активно разрабатывается в русском искусстве (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь) на протяжении первой половины XIX в. Толстой ориентируется не на романтизм, а на традиции сентиментальной культуры. Как утверждает Б.М. Эйхенбаум, «влечение Толстого к XVIII веку – явление органическое и закономерное, английская и французская литература этой эпохи составляет его главное и излюбленное чтение»<sup>1</sup>. В повести «Детство» виден интерес Толстого и обращение к произведениям Стерна, Гете, Карамзина.

Приоритетом просветительской философии у раннего Толстого является, во-первых, утверждение ценностей общественной жизни и, во-вторых, уважение к личности каждого человека, его духовной жизни.

Установка на создание диалога обусловила художественную структуру лирико-философской повести «Детство», в основе которой лежит принцип постоянного обращения читателя к личному опыту, развитие его духовного потенциала и внедрение ценности общечеловеческого значения.

Решением этой задачи определяется своеобразие временной организации в повести (а именно: развитие материала в настоящем, прошедшем, будущем) и диалектика соотношения образа героя и автора. Такой организацией художественного времени и проблемой автора Толстой вводил героя и читателя в большой контекст человеческой жизни и при этом акцентировал значимость каждой неповторимой личности.

Повесть строится на развитии двух сюжетов: хроники детской жизни Николеньки Иртеньева и сюжета воспоминаний и размышлений о проблемах жизни взрослого героя, близкого автору по своим нравственным и биографическим чертам. Этим синтезом определяется жанр «Детства» как лирико-философской повести.

Толстой создает систему повествования, подчиненную целям коммуникации автора и читателя.

### *1. Постоянная смена временного регистра.*

Рядом с детским образом Николеньки в повести дан четко очерченный образ авторского «я», образ взрослого, умудренного печальным опытом жизни человека, взволнованного воспоминаниями о своем прошлом, заново переживающего и критически оценивающего его.

### *2. Частое использование формы «бывало».*

Купреянова Е.Н.<sup>2</sup> отмечает, что повесть изобилует словами и выражениями, подчеркивающими ретроспективный характер воспоминаний автора, рисующего образы далекого прошлого. Например, в главе «Детство» слово «бывало» употребляется пять раз («Набегавшись досыта, сидишь, бывало, за чайным столом ...»).

### *3. Особая роль воспоминания.*

Воспоминания в повести функционируют как жанровое включение и определяет элегический стиль повествования. Например, вся глава «Детство» выдержана в силе элегии-воспоминания. «Смутность» и кажущаяся размытость контуров, например, в портретной характеристике матери (если сравнить с черновиками), выполняют важнейшую эстетическую функцию: Толстой, лишая портрет четкости и детальной законченности, открывает возможность для домысливания, самостоятельного воображения каждому читателю, то есть приглашает его принять участие в создании образа.

4. *Использование форм неопределенно-личных, несобственно – прямой речи* с целью дать генерализации, т.е. в процессе описания восприятия жизни конкретного героя Николеньки Иртеньева выйти вместе с читателем к философским проблемам человеческой жизни, смерти, Бога, веры (г. «Юродивый», «Гриша», «Горе» и др.).

5. *Медитативный строй повествования*, риторические вопросы – стилизованная система, которая служит у Толстого реализацией философского содержания («Мне грустно вспомнить об этом свежем, прекрасном чувстве бескорыстной и беспредельной любви...», «В душе моей вдруг пробуждаются тяжелые воспоминания...», «Неужели остались одни воспоминания?»).

Таким образом, в своем первом произведении «Детство» Толстой разработал приемы повествования, необходимые писателю для воплощения своей философской концепции развития нравственного начала человека как процесса формирования его художественного сознания.

### Литература

<sup>1</sup> Эйхенбаум Б.М. О литературе. М., 1987. С. 39.

<sup>2</sup> Купрянова Е.Н. Молодой Толстой. Тула, 1956. С. 28.

## «АННА КАРЕНИНА» КАК НОВЫЙ ТИП ФИЛОСОФСКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО РОМАНА

О.Н. Осмоловский

*Орел*

Жанровую типологию «Анны Карениной» обычно соотносят с традицией пушкинского романа или его повестей<sup>1</sup>. Оба писателя создали роман «потока жизни», охватывающий действительность в ее полноте, целостности и естественном саморазвитии. Толстой ценил в эпическом искусстве умение автора отдалиться «течению жизни», изобразить «целые длинные периоды» ее противоречий<sup>2</sup>. Подобно Пушкину, он создает романы с открытым финалом, воплощающим идею бесконечности жизни. Этот принцип был реализован в «Войне и мире» и полемически противопоставлен европейскому роману с завершенным финалом. «Войну и мир» Толстой отказался назвать романом в традиционном смысле: «потому, – пояснил он, – что я никак не могу и не умею положить вымышленным мною лицам известные границы – как то женитьба или смерть, после которых интерес повествования бы уничтожился» (13. С. 55) Этот эпопейный принцип Толстой сохранил и в двух своих последующих романах. В письме к Г.А. Русанову в 1889 г. он сообщил о своих творческих планах: «Иногда хочется все-таки писать и, представьте себе, чаще всего именно роман, широкий, свободный, вроде «Ан[ны] Карениной», в который без напряжения входило бы все, что кажется мне понятным мною с новой, необычной и полезной людям стороны» (64. С. 235) Толстой сознавал исторический характер жанрового мышления, недостаточность традиционных приемов и форм для художественного исследования нового состояния жизни. «Форма романа прошла», – утверждал он в 1893 г. (52. С. 239).

В «Анне Карениной» он впервые в своем творчестве обратился к изображению пореформенной действительности, к процессу раздробления и распада общества, принявшего катастрофические размеры. Новое, хаотическое состояние мира, его трагические противоречия не вмещались в рамки эпического сознания. В переворотившейся действительности, наряду с проблемой национальной судьбы, столь же актуальным стал вопрос о судьбе личности, ее духовно-нравственном самоопределении. Сущность новой эпохи не могла быть постигнута во всей ее сложности и противоречиях вне изучения трагического сознания. В этом плане для русской литературы огромное значение имел художественный опыт Лермонтова, его аналитический траге-

дийный роман. В поисках генетических связей жанра «Анны Карениной» учеными явно недооценена лермонтовская традиция жанрового синтеза романа с драмой, его опыт исследования психологии трагического сознания. Толстой констатировал, что в современном ему направлении литературы «интерес подробностей чувств заменяет интерес самих событий. Повести Пушкина голы как-то...» (46. С. 187–188). Он также унаследовал лермонтовский принцип философского синтеза социального, бытового, событийного и психологического планов романа, исследование исторического состояния человека и мира в свете вечных законов человеческого бытия и человеческой природы.

«Анна Каренина» – синтетический философский трагедийный роман. По мысли С.Г. Бочарова, в «Анне Карениной» «на место эпоса приходит трагедия»<sup>3</sup>. На самом деле в романе Толстого осуществлен синтез эпоса с Трагедией<sup>4</sup>. По мысли Г.М. Фридлендера, «перед нами не обычный роман, но «роман-драма», «роман-трагедия», этим своим подчеркнута драматическим строением сходный с обычным типом романов Достоевского»<sup>5</sup>. Ученый ограничился лишь общим определением жанра толстовского романа.

В «Анне Карениной» воплощена новая эстетика и поэтика романа, произошло обновление и эпоса, и трагедии. Они поставлены на службу друг другу, расширяют и углубляют свои возможности за счет взаимного синтеза, эпического объяснения внутренней драмы героев. Жанровое своеобразие толстовского романа заключается, прежде всего, в способе их художественно-смыслового синтеза через философское и психологическое сюжетное действие и усиление символического плана.

Эпический мир «Анны Карениной» связан более всего с сюжетом Левина, охватывающим многообразную проблематику и воплощающую ее картины помещичьей и крестьянской жизни. Он по преимуществу эпический герой. Его искания тесно связаны с проблемами национальной жизни, судьбой дворянства и народа. Сюжет Анны расширяет эпическое пространство романа вечной трагедией любви. Через нее вводятся в роман круг светской и заграничной жизни. Эпический мир романа расширяется и за счет философско-символического осмысления внутренней драмы героев. Любовный сюжет Толстой считал обязательным для романа, но придал ему новое, философское значение. Любовные отношения Левина и Кити, Анны и Вронского соотнесены с понятиями духовного и плотского начал жизни как сферы действия свободной и обусловленной воли. Оригинальность композиции романа Толстого заключается в том, что его центральный сюжет образуют не отношения главного героя и героини, а их связи с другими персонажами. Обе сюжетные линии развиваются параллельно и внутренне соотнесены между собой об-

щей философской проблематикой: о смысле жизни, духовной свободе, плотской и духовной любви и т.д. Оба центральных сюжета объясняют трагедию героев с позиции высшей истины.

Трагедийный принцип развития действия и «драматическое строение» сближают «Анну Каренину» с романами Лермонтова, Тургенева и Достоевского. Но романы названных писателей имеют фрагментарную структуру и дискретный сюжет с небольшой протяженностью во времени. Они более аспектны, сконцентрированы, как правило, на исследовании какой-нибудь одной центральной проблемы. В «Анне Карениной» в гораздо большей мере развито эпическое начало, стремление «захватить все».

В романах Лермонтова и позднего Тургенева воплощена картина распадающегося мира и всеобщего отчуждения людей. Структурным принципом романов Толстого и Достоевского является не только идея распада, но и идея всеединства, которая и составляет основу эпического действия. Распад, по их мнению, еще полностью не затронул народной жизни, и с ней они связывают надежду на восстановление национального единства и нравственное возрождение общества. Синтез эпического и трагедийного сюжета происходит в философском и психологическом действии. Отсутствие сюжетно-фабульной связи главных героев восполняется их смысловой соотнесенностью, исследованием их судьбы и трагедии с точки зрения православных истин.

Достоевский и Толстой сознают не только единство мироздания, но и единство человеческого мира, взаимозависимость людей и их судеб. В обществе, где господствует принцип своеволия в отношениях людей, их поведение и события становятся непредсказуемыми. В жизни господствует случай, но случай, ставший законом.

Роман Толстого устремлен к целостному изображению жизни и обрисовке персонажей, постановке многообразной философской, социальной и исторической проблематики. Но его ядро составляет вопрос о смысле жизни. Внутренняя драма центральных героев и ее раскрытие определяет структуру, художественный состав и логику движения сюжетного действия. Оно развивается эпико-драматическим способом – по логике саморазвития жизни и через внутренние коллизии главных героев. Их противостояние дворянскому обществу осложняется внутренней борьбой «соединяющей» и «разъединяющей» воли. В романе в целом преобладает драматический способ развития действия. Трагедия героев происходит в эпическом мире, но он в значительной мере теряет свою самоценность, служит объяснением внутренней драмы героев, ее внешних причин. Душевные коллизии героев не сводятся только к внешним причинам и развиваются по психологическим законам трагического сознания. Эпическая форма связи героев через событие и по-

ступок сочетается с более глубинной философской связью. В.Я. Фрейдин справедливо отмечает, что в «Анне Карениной» «именно философско-этическая позиция является основой типологии характеров»<sup>6</sup>. В связи с этим структура сюжетного действия становится выбор и активные поступки героев. В «Анне Карениной» значительно усиливается роль психологических мотивировок действий героев, значение их внутреннего конфликта. Обычный жанрообразующий романный конфликт героя с обществом отходит на второй план перед вечными противоречиями человеческой природы и человеческого бытия. Роман пронизан множеством оппозиций: конечного и вечного, естественной и искусственной жизни, духовного и плотского, разума и веры, господской и народной жизни, рассудочного и целостного сознания, личного и общего блага и т.д.

В отличие от пушкинского биографического романа-хроники Лермонтов и его последователи, в их числе и Л. Толстой в «Анне Карениной», объясняют характер, сознание и судьбу героев не через историю их жизни, а через ее кризисный период и вечные трагические противоречия бытия и человеческой природы. Кроме того, в романе Пушкина заострены социальные мотивы судьбы героев, показана их жизненная драма, характерные для дворянского общества в целом. Они не могут найти смысл и цель своего существования, свое место в жизни и в итоге подчиняются сложившимся обстоятельствам. Печурин – инициативный и действующий герой, но тоже оказывается бессильным преодолеть свою участь «лишнего» человека. У Тургенева, Достоевского и Толстого в «Анне Карениной» интерес сосредоточен на драме идейно-нравственного самоопределения личности, выборе ею своего жизненного пути. Но герои Тургенева и Достоевского предстают уже с найденной идеей, и основу их сюжета составляет попытка практически осуществить ее и испытать свои возможности. Тургеневские герои-идеологи – представители новых общественных движений. Они не могут реализовать свою идейную программу либо в силу слабости характера (Рудин, Нежданов), либо в силу объективных внешних причин (Базаров, Инсаров). Трагедия тургеневских героев безысходна. Финалы романов писателя всегда завершены. Судьба человека, в понимании Тургенева, лишена перспективы, иной возможности, чем та, которая заложена в их характере. Толстовские герои переживают душевную драму из-за утраты смысла жизни. Трагедия героев Достоевского заключается в ложности их идеи, и ее несоответствии их нравственной природе. Но для них, как и для героев Толстого, открыта возможность преодоления трагедии через нравственное возрождение.

Роман «Анна Каренина» построен по «симфоническому» принципу. Две ее основные темы – темы Анны и Левина – развиваются параллельно, поочередно сменяя друг друга, и подчинены единой цели – обоснованию безыс-

ходности индивидуалистического жизненного пути и спасительной силы религиозного миропонимания, единения в любви и общем деле. Тематическая композиция романа построена на сложном взаимодействии мотивов. Обе главные сюжетные линии включают в себя многие общие темы: тему любви, жизни и смерти, надежды и отчаяния, бессмыслицы бытия и жажды жизни и т.д. Возникающие новые мотивы приглушаются прежними, затем возникают вновь и звучат в полную силу. Но все они окрашены в трагическую тональность и погружены в трагическую атмосферу.

Одной из самых существенных особенностей, сближающей романы Достоевского с «Анной Карениной», является их «полифоническая» структура<sup>7</sup>. Г.М. Фридендер тоже говорил о нарастании полифонизма в романе Толстого и наличии в нем не «одного или двух, но много голосов, не одной а несколько правд»<sup>8</sup>. В то же время Толстой «открыто присутствует в романе со своим «голосом» и своей... точкой зрения...»<sup>9</sup>. «Таким образом, – заключает Г.М. Фридендер, – «монологизм» и «полифонизм» в «Анне Карениной», вопреки мнению М.М. Бахтина, *сосуществуют*, не отрицая и не исключая друг друга»<sup>10</sup>. Эта мысль верна и по отношению к романам Достоевского. «Полифоническая» структура означает не отсутствие авторской позиции и не смысловое равноправие ее с «голосами» героев, а особый «полилогический» способ выражения авторской истины через ее сопоставление с субъективными, чаще всего противоположными ей истинами героев, которые выражают правду различного уровня, диалогически соотнесенную с истиной автора. Автор «организует» спор и согласие героев со своим миропониманием для того, чтобы более убедительно обосновать его, но при этом учитывает наличие доли правды в суждениях каждого из участников диспута. В 1853 г. Толстой писал: «Самые приятные суть те (сочинения. – *О.О.*), в которых автор как будто старается скрыть свой личный взгляд и вместе с тем остается постоянно верен ему везде, где он обнаруживается» (46. С. 182). Даже духовно близкий к автору герой, наиболее полно выражающий его миропонимание, не обладает всей полнотой истины. Истина слагается из множества различных мнений и несводима к одному из них. «Ум хорошо, а два лучше. Трое осудят, десятеро рассудят», – сознавал Толстой (48. С. 340).

Философский диалогический сюжет в «Анне Карениной» развивается от общей постановки главного вопроса человеческого бытия – отношение конечного и бесконечного существования – к его конкретизации в диалогах и, главное, на материале самой изображаемой действительности. Организация, структура и функция этого диалога напоминает многие диалоги героев Достоевского. Спор основан на антитезе абстрактных представлений ума и непосредственного сознания.



Философский роман Толстого совмещен с «романом дела». Наряду с метафизическими и моральными проблемами, в нем поставлены социальные, экономические, политические, бытовые вопросы. Его смысловое единство достигается авторским видением и оценкой изображаемого с точки зрения «нового христианства». Сюжетная разобщенность главных героев в «Анне Карениной» компенсируется философской связью – осмыслением их этической позиции и драмы с христианской точки зрения. Жизненный путь, судьба и миропонимание героев объясняют друг друга и сложившуюся историческую ситуацию.

## Литература

- <sup>1</sup> См.: Горная В. Из наблюдений над стилем романа «Анна Каренина»: (О пушкинских традициях в романе) // Толстой-художник: Сб. статей. М., 1961. С. 181–191; Бактин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 217–231; Маймин Е.А. Лев Толстой: Путь писателя. М., 1978. С. 112–114. и др.
- <sup>2</sup> Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. (Юбилейное): В 90 т. М.; Л., 1928–1959. Т. 30. С. 298–299. В дальнейшем сноски на это издание с указанием тома и страницы в скобках.
- <sup>3</sup> Бочаров С.Г. Л. Толстой и новое понимание человека: «Диалектика души» // Литература и новый человек. М., 1963. С. 273.
- <sup>4</sup> См. подробнее: Осмоловский О.Н. Достоевский и русский психологический роман. Кишинев, 1981. С. 126–129.
- <sup>5</sup> Фридлендер Г. Достоевский и Лев Толстой // Достоевский и мировая литература. М., 1979. С. 188
- <sup>6</sup> См.: Осмоловский О.Н. Указ. соч. С. 127–128.
- <sup>7</sup> Фрейдин В.Я. Жанровая поэтика романов Л. Толстого и Ф. Достоевского («Анна Каренина» и «Преступление и наказание»). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Свердловск, 1989.
- <sup>8</sup> Фридлендер Г.М. Указ. соч. С. 192.
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> Там же.

## О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СВОЕОБРАЗИИ БАСЕН Л.Н. ТОЛСТОГО

Н.О. Кирсанов  
Кемерово

Проблема художественного своеобразия «детских рассказов» Л.Н. Толстого ещё ждёт своего исследователя. В современной критике «Азбуку» обычно рассматривают исключительно как дидактическое произведение, а художественную специфику вошедших в её состав басен, рассказов, былей, сказок, как правило, списывают на «по необходимости примитивное художественное строение, какое являют рассказы для детского чтения»<sup>1</sup>. В приведённых ниже замечаниях мы попытаемся рассмотреть педагогическую деятельность Толстого в контексте эволюции его художественного метода. Идеологические и педагогические проблемы, занимавшие Толстого во время работы над «Азбукой», при таком подходе должны отойти на второй план. Вместо этого необходимо задаться вопросом: *чему именно* должен был научиться Толстой у крестьянских ребят, в чём суть тех «новых приёмов языка и стиля», образцом которых он считал своего «Кавказского пленника».

Чтение «Азбуки» иногда вызывает характерное ощущение избыточности фабульной информации, воспроизведённое в тексте событие как бы не до конца укладывается в перспективу того или иного жанра (эстетического, дидактического, научно-познавательного). Наиболее заметен этот событийный избыток в басне – жанре с жёсткой, тяготеющей к некоторой однозначности структурой. В басне «Топор и пила» (10. С. 141–142) два мужика не могут договориться, как валить дерево: пилить или рубить. Случившийся поблизости третий мужик, убедившись, что топор не рубит, а пила не пилит, произносит фразу, резюмирующую всё происходящее к определённой дидактической сентенции: *«вы прежде отточите топор и исправьте пилу, а потом уже спорьте»*. Эта фраза представляет собой своего рода структурный центр, сводящий материю события и его телеологию в конкретное повествовательное единство. Мораль высказана – басня должна здесь закончиться. И басня действительно в этой точке заканчивается... а история, лежащая в её основе, продолжается: *«Но те мужики ещё пуще рассердились друг на друга за то, что у одного был неточеный топор, а у другого пила тупая, и они стали драться»*. Глупость героев приобретает здесь едва ли не самостоятельное значение (ср. также окончание басни «Обезьяна и горох»: *«тогда она рас-*

*сердилась, разметала весь горох и убежала»); автор словно забывает, к чему он всё это рассказывал.*

В той или иной степени этот момент рудиментарной событийности, смещающий дидактическую установку текста, характерен для всех басен Толстого. В басне «Корова и козёл» (10. С. 216–217) актуализация этого событийного избытка приводит к жанровой переориентации всего произведения. В первом, не вошедшем в «Азбуку» варианте это была именно *басня*. Потом Толстой переработал её в сказку, однако в существенной степени сохранив её первоначальную дидактическую установку. Во время доения корову кормят хлебом, чтобы она стояла спокойнее. Заметивший это козёл пытается занять место коровы, и старухе-молочнице приходится отгонять его палкой. В первом варианте история завершалась диалогом между коровой и козлом: *«А говорят, что смирение и покорность уважаются людьми, – сказал козёл с печалью, – я только могу презирать их невежество». «Ты больше ничего не можешь дать людям, презирающим тебя! – сказала корова, – смирение и покорность уважаются только тогда, когда они сопутствуют достоинству»*<sup>2</sup>. Представляется совершенно невероятным, чтобы Толстой мог всерьёз рассматривать возможность включения подобного текста в книгу для детского чтения. Вполне допустимым нам кажется следующее предположение: Толстой сочиняет этот диалог в качестве пародии на традиционную дидактическую риторику, а затем противопоставляет ей свой собственный вариант. Так или иначе, но во второй редакции развязка стала звучать следующим образом: *«Нет в людях правды! – подумал козёл, – Я смирнее её стоял, а меня прибили»*. Он отошёл в сторонку, разбежался, ударил в подойник, разлил молоко и зашиб старуху». Подробно описанные действия козла, опрокинутый подойник и зашибленная старуха – всё это создаёт отмеченный нами эффект избыточности, смещающий читательский интерес от дидактического смысла рассказываемой истории к её непосредственной событийности.

Интересно, что сам Толстой, по всей видимости, так и не решил окончательно, к какому жанру следует отнести созданный таким образом текст. В «Русских книгах для чтения» он обозначен как сказка, однако в письме к Н.Н. Страхову Толстой упоминает «Корову и козла» в числе басен. Факт достаточно характерный: одна из особенностей «Азбуки» состоит в чрезвычайной подвижности границ между различными жанрами. Будучи доведённой до логического предела, эта тенденция может приводить к появлению своего рода жанровых мутантов, вроде басни «Сова и заяц» (10. С. 65–66), совмещающей в себе противоположные жанровые стратегии. Начинается этот уникальный в своём роде текст повествованием: *«Смерклось (...) Выскочил на*

*поляну большой заяц-русак и стал охорашиваться*»; продолжается басней: диалог между старой и молодой совой и нравоучительная развязка (заяц разорвал вцепившуюся в него сову) создают недвусмысленную установку на дидактическое восприятие; завершается чем-то вроде натуралистического очерка: *«На другой год охотник убил того зайца и дивился тому, что у него в спине были заросшие совиные когти»*. В каком-то смысле с басней происходит то же самое, что и с её несчастной героиней: её разорвало событием, не уместившимся в дидактическую структуру.

Как можно убедиться из приведённых примеров, событийный избыток, как бы не растворившийся в структуре текста осадок «самой вещи», наиболее заметен в конце текста: басни Толстого *хвостаты*. Но и сам ход повествования постоянно привлекает внимание читателя к функционально незначимым подробностям фабулы. Повествование слишком обстоятельно в описаниях (на фоне художественной элементарности «детских рассказов») избыточность собственно описательной части очень заметна); оно постоянно задерживается на деталях, совершенно ненужных для понимания смысла басни: ср. в басне «Дергач и его самка» (10. С. 212): *«Рано утром мужики пришли к лугу, наточили косы и пошли друг за другом подрезать траву и класть рядами»*; в стилистическом плане аналогичный эффект тяжёлой неподатливости жизни, сопротивляющейся её сведению к роли примера той или иной моральной или житейской проблемы, создаёт *повтор* – фундаментальный принцип поэтики Толстого, на котором мы не можем здесь остановиться подробнее.

Событийная избыточность басен Толстого открывает глубокую перспективу в художественный мир его «взрослых» произведений – это своеобразный субстрат его поэтики, связанный с актуализацией каких-то первобытных уровней художественного воздействия. Отмеченная уже первыми читателями «Войны и мира» и «Анны Карениной» жизненная адекватность произведений Толстого в конечном итоге связана с отменой основного постулата современной нарратологии: если повествование выделяет какую-то деталь, то это обязательно зачем-то нужно, эта деталь к чему-то отсылает, что-то подготавливает, что-то *значит*. В своё время Б.М. Эйхенбаум указал на проявившуюся уже в ранних произведениях Толстого тенденцию высвобождения факта из повествовательной перспективы: *«вещи у Толстого стоят – описания и диалоги в них самоценны»*<sup>3</sup>. Аналогичные явления имеют место и в более поздних произведениях русского писателя: Толстой склонен говорить не *по поводу* вещей, а о *самих* вещах, постоянно нарушая при этом требования повествовательного дискурса. Художественно воссозданная реальность рассматривается им не в *повествовательной*, а в *онтологической* пер-

спективе: отсюда время от времени возникающее противоречие между функциональным значением тех или иных событий и их «в себе бытием». В этом контексте обращение Толстого к детскому типу художественного восприятия, заявленное в статье «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?» и практически реализованное в «Азбуке», представляется совершенно закономерным. В своём подходе к художественному произведению ребёнок – стихийный реалист и стихийный футурист: его интересует материя события, описанного в тексте, или материя самого текста и гораздо меньше – связь между двумя этими реальностями. Реагируя на означающее и на референт как на некоторые «реальные вещи», ребёнок плохо понимает, что такое *значение*. Он ещё не научился следовать за авторской указкой (если только она не заявляет о себе прямо); воспринимая фавулу, он ещё не знает, что такое сюжет и композиция. Проще говоря, он воспринимает не столько художественный образ события, сколько *само* событие – безо всяких опосредований и вопросов: а что оно *значит*? Этот тип художественного восприятия, связанный с непосредственным, *энергетическим* переживанием бытия вещей – в противоположность их функциональной организации, преимущественно интересующей современную теорию повествования, – до какой-то степени соответствует художественным установкам Толстого, что и обусловило его интерес к детскому типу художественного творчества. Помимо своего собственно педагогического значения «Азбука» была для Толстого актом творческого самосознания. Работа в школе предоставила ему опыт, послуживший основой для окончательной выработки собственного художественного метода.

### Литература

- <sup>1</sup> Опульская Л.Д. Примечания к «Азбуке» и «Русским книгам для чтения» // Л.Н. Толстой. Собр. соч.: В 20 т. М., 1963. Т. 10. С. 548. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте.
- <sup>2</sup> Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1957. Т. 21. С. 483.
- <sup>3</sup> Эйхенбаум Б.М. Молодой Толстой // Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 58.

## ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ МАЛОЙ ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА

Е.М. Заяц  
*Томск*

В творческом наследии А.П. Чехова одноактная драматургия занимает особое место. Ее отличительной чертой является то, что все одноактные пьесы и водевили Чехова, за исключением «Медведя» и «Предложения»<sup>1</sup>, созданы на основе ранних рассказов. Отношение к этому виду творчества Чехова в литературоведении было неоднозначным. Анализируя работы, посвященные одноактной драматургии Чехова, заметим, что исследователи единодушно видят в ней отражение жанровых поисков писателя, один из этапов становления новаторской поэтики большой драматургии, прочно связывают водевили и одноактные пьесы с прозаическим творчеством А.П. Чехова.

Отталкиваясь от вышеизложенного, подчеркнем, что одноактная драматургия Чехова является одним из проявлений сложного процесса взаимодействия драмы и прозы в его творчестве. Отношение Чехова к проблеме драматической обработки прозаических произведений, явления для эпохи Чехова нередкого, было сложным и неоднозначным. Видимо, недовольство Чехова было связано не с самим фактом драматической обработки прозы, а с ее качеством. В драмах Чехова, по сравнению с рассказами, картина мира приобретает эпические черты, расширяется и углубляется конфликт; осложняются характеры; неоднозначной становится авторская позиция. Однако новаторская поэтика чеховских драм складывалась в процессе сложного взаимодействия прозаических и драматических жанров. В этом процессе исключительную роль сыграл собственно чеховский прозаический опыт.

Изучение чеховской одноактной драматургии, как правило, сосредоточивается вокруг водевилей, пьесы «Лебединая песня» и сцены-монолог «О вреде табака». Одноактная драма «На большой дороге» редко попадает в поле зрения исследователей: ее связывают с замыслами Чехова создать народную драму (Л.М. Лотман)<sup>2</sup> или считают «другим направлением», которое «сыграло гораздо менее важную роль для дальнейшей одноактной драматургии писателя, нежели «рассказы открытия» (С.В. Зубкова)<sup>3</sup>. Существенным моментом в осмыслении драматического этюда Чехова является то, что все исследователи так или иначе обнаруживают связи между этой драмой и прозой писателя. Таким образом, пьесе «На большой дороге» необходимо рас-

смаatrивать как один их важнейших этапов взаимодействия прозаических и драматических жанров в творчестве Чехова. «На большой дороге» является связующим звеном между ранними и более поздними драматическими произведениями, включающим опыт прозы.

Конфликт рассказа «Осенью» и пьесы «На большой дороге» строится на внутренней противоречивости действительности и характеров. В рассказе «Осенью» опустившийся помещик просит водки в долг, унижается, но ему отказывают. Только после рассказа о его несчастной любви у окружающих просыпается сочувствие. В рассказе трагедия непонимания, глубина конфликта раскрывается на авторском уровне. Характеры рассказа статичны, закреплены в авторских портретах: Тихон – «высокий мордастый мужик с сонными, застывшими глазками», Борцов – «человек, лет сорока, одетый грязно, больше чем дешево, но интеллигентно». Авторский комментарий сопровождает развитие действия: «Прохвост поглядел на Тихона с презрением, с ненавистью. Он убил бы его, если б можно было!», «Прохвосту стало совестно <...> В конце концов он заплакал <...> В темноте не увидели его слез, а пальто не приняли», «Мужичонок вздохнул, покачал головой, отчаянно махнул обеими руками и пошел к прилавку пить водку» и т.д.

Особое значение в рассказе принадлежит описанию природы, которое является прямым выражением авторской позиции. Осень и ее описание раскрывают всеобщий конфликт русской действительности, проявившийся в частном случае. Состояние природы передает хмурое, пасмурное настроение людей, собравшихся в кабаке дяди Тихона. Чувства временных постояльцев приглушены: люди «промокшие и уставшие», на их лицах «написана скука». Тягостная атмосфера передается описанием природы. Для автора осень – символ душевной глухоты, неустроенности. Описание природы служит своеобразным обрамлением рассказа, причем негативная авторская оценка усиливается к концу повествования при помощи более эмоциональных определений и повтора, создающего впечатление замкнутого круга, неизбытности подобного состояния: «Осенний ливень и неистовый мокрый ветер, хлеставший по лицам, как плетью <...> Ветер выл волком, визжал...» «А дождь шел и шел... холод становился все сильнее и сильнее, и казалось, конца не будет этой подлой, темной осени» (Выделено нами. – Е.3.).

Неприятие автором окружающей жизни, желание изменить ее с особой силой проявляется в заключительной фразе рассказа: «Весна. Где ты?» Острая ситуация разрешена: пропойцу пожалели, налили ему водки. Однако протест автора носит более глубокий характер. В авторском кругозоре находится то, что скрыто от героев рассказа – трагичность бытия. Даже сочувствие в этом мире становится утратой последнего утешения. Самое дорогое, что было

у Борцова, – портрет его жены – исчезло: «Но лица уже не было... Оно было выцарапано из медальона ногтями добродетельного Тихона». Однако в рассказе истинное содержание конфликта значительно ослаблено прямыми авторскими оценками. В полной мере передать трагическое состояние мира и желание изменить его Чехов попытается в драматической форме.

Перерабатывая рассказ «Осенью» в драму, Чехов изменяет название. Этим писатель вводит в содержание драмы эпические элементы. Название «На большой дороге» подчеркивает ориентацию Чехова на традиции русского романа. Как отмечал М.М. Бахтин, хронотоп дороги является принадлежностью романа: «Встречи в романе обычно происходят на «дороге» <...> На дороге (на большой дороге) пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей – представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разнороден социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы <...> Это точка завязывания и место совершения событий»<sup>4</sup>. Эпическое содержание, заданное в названии драмы, продолжает раскрываться и дальше. В кабаке дяди Тихона собрались люди из разных концов России: мещанин из Вологды, заводской рабочий, помещик, мужик-крестьянин, разбойник, богомолки. Художественное пространство драмы расширяется до масштабов всей России: Москва, Вологодская губерния, город, в который идет Борцов, Ерговский уезд, Борцовка, Микшинский паром, Хомоньевские заводы и т.д. Название этюда приобретает символическое значение исторического пути России, преломляющегося в конкретных жизненных судьбах собравшихся здесь людей. Большая дорога – образ России, а кабак дяди Тихона – это сегодняшнее состояние ее развития, своеобразная мера и точка исторического отсчета. В драме создается и историческая ретроспектива, описание настоящего, рисуется и возможное, желанное будущее. «Таперича, слава богу, благодать, по дорогам деревень и дворов много, есть где от погоды уйти, а допрежь и не приведи создатель что было! Сто верст пройдешь и не токмо что деревни или двора, щепочки не узришь». «Приволье! Сказывают, птицы этой самой, дичи, зверья всякого и – боже ты мой! Трава круглый год растет, народ – душа в душу, земли – девать некуда! <...> сто десятин на рыло. Счастье, побей меня бог!»

Эпическое пространство пьесы расширяется Чеховым за счет создания образов из народа. В рассказе «Осень» постояльцы кабака даны общим планом: «толпа извозчиков и богомольцев», «малый с ребячьим лицом». В драме они обретают черты полнокровных художественных образов, люди из народа наделяются именами (Назаровна, Ефимовна, Савва, Федя), собствен-



ным характером, взглядом на мир. Акцент с межличностного конфликта, который был в рассказе, смещается в сферу всеобщего, эпического противостояния. Структура драматического конфликта наполняется эпическими элементами и, таким образом, становится отражением общего драматизма современной русской жизни. Конфликт драмы раскрывается как противостояние темноты, жестокости, злобы, непонимания и света, приволья, душевной отзывчивости, доброты, счастья. Развитие этого конфликта осуществляется через развитие характеров, их типологическое сопоставление и соотношение. Таким образом, конфликт становится многоуровневым, включающим в себя все грани бытия человека.

Драматические ситуации пьесы на эстетическом фоне конфликта становятся частным случаем, проявлением общей драмы русской жизни. Однако эпическое течение конфликта обостряется внутренним драматизмом действия. Напряженность конфликта подчеркнута многообразием и насыщенностью межличностных столкновений в кабаке. Единство конфликта заключается в том, что все эти столкновения основаны на атмосфере всеобщей неустроенности. Эта неустроенность проявляется на разных уровнях, в разных вариантах, объединенных общим желанием изменить ситуацию, неудовлетворенностью происходящим. Желание счастья, лучшей жизни, приволья незаметно, исподволь пробивается в разговорах персонажей драмы. Таким образом, сам конфликт внутренне противоречив, основан на постоянной борьбе между добром и злом в самом человеке.

Микроконфликты пьесы, из которых она практически вся состоит, обнажают внутренние смысловые разрывы: после очередной вспышки злобы и ненависти возникают мотивы добра, света, развивающиеся параллельно. Углубление противоречия обязательно влечет за собой усиление противоположных, объединяющих начал. С появлением Мерика возникают мотивы счастья, приволья. Характерной чертой развития этих мотивов является их внутренняя противоречивость. Разговоры о святых, святых людях, приволье и счастье, то есть некая идеальная устремленность людей, протекают на фоне реального несчастья, трагедии, которые окружающие не в состоянии осознать. Это противоречие фиксируется автором в словах Мерика. «Счастье... счастье за спиной ходит... Его не видать... Коли локоть укусишь, и счастье увидишь... Одна глупость (Оглядывает скамьи и народ). Словно привал арестантский... Здорово, нужда!»

Таким образом, авторское восприятие исторического пути России осложнено глубоким пониманием неоднозначности человеческой личности. Человек в мире Чехова, как и в романном мире Достоевского, Толстого, одинаково способен как к жестокости, уничтожению другого, так и к пониманию и состраданию. Именно в этом противоречии Чехов пытается обнаружить по-

зитивное начало, ведущее к обновлению и изменению существующей реальности. Важнейшим проявлением, способствующим пробуждению добрых и светлых чувств человека, по мнению Чехова, являются красота и любовь. Поэтому в драматургии Чехова они занимают существенное место: «пять пудов любви», – писал он о «Чайке».

Существенное значение в структуре драматического этюда «На большой дороге» занимает динамика развития характеров. Соотношение характеров, их типологическое сопоставление является одним из приемов расширения эпического пространства в пьесе. Чехов создает систему переключек характеров, их параллельного развития, двойнических отношений. Сжатая форма драматического этюда позволяла Чехову уравнивать этический и драматический элементы. Эпический, по сути, прием наполнялся драматическим содержанием. Внутренний драматизм углублялся типической общностью происходящего.

Центральное положение в пьесе занимают два героя – Борцев и Мерик, через соотношение характеров которых и осуществляется развитие драматического конфликта. Внутреннее единство Мерика и Борцова проявляется неявно, но только эти персонажи драмы не вступают в конфликт между собой. В дальнейшем развитии действия драмы связь между Мериком и Борцовым еще больше углубляется. Характерно, что начиная с эпизода появления медальона именно Мерик проявляет настойчивый интерес к судьбе Борцова. Мерику принадлежит большинство вопросов, реплик, которые побуждают Кузьму к продолжению рассказа. В конце концов, Мерик и Борцов оказываются объединенными общностью судьбы. Мерик тоже пережил несчастную обманную любовь. Сопоставление характеров Мерика и Борцова осуществляется по принципу схожести и различия. Но это динамичная, взаимозаменяемая структура. Уже сущность судьбы Мерика и Борцова подчеркивает их различие, явленное в словах Тихона: «кому какую бог силу дал...» Сила Мерика декларируется в его попытке поспорить с природными стихиями: «Эх, силищу бы свою показать! С ветром бы эфтим померяться! Не сорвать ему двери, а я, ежели что, кабак с корнем вырву!» Попытку преодолеть законы природы Мерик пытается осуществлять и в сфере человеческих отношений: «Образованные господа всякие машины и лекарства повьдумывали, а нет еще того умного человека, чтоб нашел лекарство от женского пола». В демонстрации своей силы Мерик противопоставит Борцову, который, напротив, оказывается всегда униженным и не в силах бороться со своей болезнью: «Хоть это подло и мерзко с моей стороны, но что же делать? Я решаюсь на эту мерзость. Будучи невменяем...» Однако это противопоставление оказывается во многом ложным, или, по крайней мере, более сложным. Мерик, как и Борцов, оказывается бессильным перед силами природы: «Убил думаешь? Руки коротки... Не то что убьешь, но еще пожалеешь... Живи ты и будь ты... счастлива».

Разрабатывая конфликт на уровне характеров, Чехов подчеркивал тот же разрыв между добром и злом, святостью и жестокостью, темной и светом. Проявления этих качеств характера героями граничит с мелодраматизмом. Однако Чеховская характерология далека от мелодраматического шаблона ангелов и злодеев. Именно сложная, противоречивая, внутренне изменчивые характеры чеховских персонажей разрушает мелодраматизм пьесы. При помощи эффектных мелодраматических ситуаций Чехов стремился обнажить внутренний конфликт, сделать его более явным для зрителя. Однако в целом драматизм пьесы определяется эпической глубиной конфликта. В связи с этим знаменательно упоминание о Счастливецеве, герое драмы А.Н. Островского «Лес». Это единственный литературный контекст пьесы, и тем он значительнее. Связи драматургии Островского и Чехова требует тщательного исследования, однако и на таком ограниченном материале можно обнаружить некоторые значительные совпадения. В пьесе Островского в диалоге Счастливецева и Несчастливецева возникает образ России: «Казань, Самара, Саратов, Керчь, Вологда, Полтава, Кострома, Ярославль, Архангельск, Иркутск, Тверь, Астрахань» и т.д. Этот же прием расширения эпического пространства использует и Чехов. Его странники и богомольцы собрались в кабаке Тихона по всей России. Не менее значим и мотив дороги, вечного кружения по пространству России. В «Лесе» Счастливецев и Несчастливецев встречаются, когда один идет из «Вологды в Керчь», а другой «из Керчи в Вологду». Мотив бродяжничества в пьесе Чехова обострен в образе Мерика, который пришел неизвестно откуда, а идет в сказочно-прекрасную страну Кубань. Но эта идиллическая делает цель Мерика недостижимой, и он обречен на бесконечное путешествие по большой дороге. Такой же замкнутый круг совершает и Борцов, идущий в город, чтобы «на нее одним глазочком взглянуть... взглянет и назад». Цель Борцова оказывается также недостижимой, так как Марья Егоровна едет мимо кабака Тихона в Варсонофьево.

Традиция эпического театра Островского своеобразно преломлялись в творчестве А.П. Чехова. В эстетике Островского Чехова, прежде всего, интересовала будничная, обычное течение жизни и психология людей, сросшихся с бытом, внутренняя глубина личности обыкновенного человека, сложность простого. Показательны в этом отношении отношения Чехова к драме Островского «Пучина», о которой он писал: «Пьеса удивительная. Последний акт – это нечто такое, чего бы я и за миллион не написал. Этот акт – целая пьеса, и когда я буду иметь свой театр, то буду ставить только этот один акт». Анализируя последний акт «Пучинь» под углом зрения поэтики А.П. Чехова, Э.М. Жилиякова отмечает, что в этом акте «действие, в котором бы обнаруживался драматический конфликт, нет, но есть всеобщая драматическое состояние»<sup>5</sup>. Именно эта «ровная, гладкая, обыкновенная, какова она есть на самом деле» жизнь привлекла вни-

вание Чехова, эстетика которого так же строилась на описании будничного течения жизни. В пьесе «На большой дороге» истинная драма жизни таится в ее повседневной будничной повторяемости, поэтому, не смотря на мелодраматический конец, финал дамы – трагичен. В жизни героев ничего не изменилось, даже Мерику «не привела судьба помереть от краденого топора». Тоска, с которой он приходит в кабак Тихона усиливается: «Тоска! Злая моя тоска! Пожалейте меня, люди православные», и это практически единственное изменение в драме. Всеобщий конфликт углубляется, концентрирует его степень. Неизбывность. Бесконечное повторение действия подчеркивает и заключительная фраза Борцова, который «ловит в воздухе руками» и зовет: «Мари... где же ты, Мари!» Таким образом, в драме «На большой дороге» Чехов демонстрирует основные черты своей будущей драматургической поэтики, которая рождалась на основе сложного взаимодействия прозаических и драматических жанров как в творчестве самого писателя, так и в самом процессе литературного развития. В этом плане знаменательна ориентация Чехова на эпическую драматургию А.Н. Островского.

Динамика взаимодействия прозаических и драматургических жанров внутри творчества А.П. Чехова показывает, что формирование нового драматического канона шло в русле повествовательной традиции русской литературы. В творчестве Чехова этот процесс начинался от первоначального романного влияния на раннюю драматургию пьесы «Безотцовщина» к ранним юмористическим рассказам-сценкам. И только на основе собственного прозаического опыта Чехов создает «новую» драматургию, вбирающую в себя черты романной поэтики.

## Литература

- <sup>1</sup> Зингерман Б.И. сопоставляет ситуацию водевиля «Предложения» и ранних рассказов «Предложения» (1886) и «Комик» (1884). Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988. С. 181–172.
- <sup>2</sup> Лотман Л.М. Драматургия А.П. Чехова. Идеи и формы // Русская литература 1887–1890 годов. Проблемы лит. процесса. Свердловск, 1985. С. 105–121. С. 109.
- <sup>3</sup> Зубкова С.В. Указ. соч. С. 30.
- <sup>4</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 392.
- <sup>5</sup> Жидлякова Э.М. Особенности реализма драматургии А.Н. Островского 70–80-х гг. Дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1968. С. 178.

## ТИПОЛОГИЯ СИБИРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX–XX вв. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ (Н.И. Наумов и В.М. Шукшин)

Ю.И. Кузина

*Томск*

«Рассказами Наумова начинается сибирская беллетристика, и мы горячо приветствуем это начало. Твёрдо надеемся, что пример Н.И. Наумова не останется без подражания и в среде его земляков найдутся продолжатели дела, которому он положил начало» [1, 236]. Эти слова, принадлежащие известному путешественнику, учёному и писателю Григорию Николаевичу Потанину, поистине оказались пророческими. Именно литературная деятельность Н.И. Наумова, его рассказы и очерки о сибирской жизни, раскрывающие грани народного характера, стали точкой отсчёта в становлении и развитии сибирской литературы.

Спустя век «продолжателями дела» сибирской литературы стали создатели «деревенской прозы». Именно слово сибиряка стало основой для становления онтологического реализма в современной литературе.

Б.А. Чмыхало размышляет о том, что в определённое историческое время литература, которая изначально формируется как национальное, местное, региональное, обречена занять определяющее ведущее место в развитии национальной культуры [12]. Можно ли говорить о неких единых, общих процессах и закономерностях в сибирской литературе XIX – XX вв. ?

Правомерно ли связывать наследие Н.И. Наумова с тенденциями развития современной литературы, например, с творчеством В.М. Шукшина?

Одним из возможных оснований для их сопоставления может быть проблема границы. Литературная и общественная деятельность Н.И. Наумова стала первым шагом в преодолении границ во времени и пространстве. Процесс взаимодействия Наумова с Сибирью, с родным городом Томском нельзя назвать гармоничным, скорее, драматичным. Наумов осознавал культурную отсталость Сибири, но, в отличие от многих своих земляков, не проповедовал «областничество» и не пытался «спрятать» сибирскую проблематику, местный колорит и характер.

В своей статье «Роман и рассказ в Сибири» Г.Н. Потанин анализирует роман сибирского писателя Омuleвского «Шаг за шагом. Светлов» и сочинение Ивана Кущевского «Николай Негорев, или благополучный россиянин».

Автор делает неутешительный вывод: «оба произведения, написанные сибиряками, предназначены не для сибирского читателя. Образованный класс сибирского общества по большей части не местного происхождения, и поэтому не имел особенных местных интересов» [1. С. 229].

Потребность в чтении удовлетворялась произведениями Тургенева, Гончарова, Островского и других. Но ни Омудевский, ни Кушечский не смогли увидеть и выразить устремлений и проблем местной жизни. Кроме того, оба автора сознательно избегали упоминания о месте действия и о других местных фактах, пользовались местной жизнью только как материалом, заимствуя некоторые портреты и сюжеты. Как отмечает Потанин, оба автора прошли мимо местных интересов, не заметив их. «Чтобы заметить местные интересы, нужно быть оригинальным и до известной меры свободным от могущественного давления общего потока русских умственных сил, нужно не увлекаться заманчивой славой писателя, читаемого повсюду, нужно обречь себя на скромную роль провинциального писателя. Мало того: нужно побороть убеждение, что, отдаваясь служению местному обществу, замыкаешься в узкий круг тривиальных идей» [1. С. 230]. С уверенностью можно сказать, что и Н.И. Наумов, и писатели-сибиряки XX в. не только не избегали сибирских тем, колорита, проблематики, а сознательно раскрывали именно сибирскую жизнь, их целью стало преодолеть границы и заявить региональную литературу в контексте общероссийской, а впоследствии – и мировой литературы.

С. Кожевников в своём очерке о жизни и творчестве Н.И. Наумова пишет: «Наумов был прекрасным знатоком Сибири, особенно сибирской деревни. У нас нет такого писателя, который так же полно, с таким же превосходным знанием показал Сибирь 70–80-х годов, как это сделал Наумов» [2. С. 176]. Но, безусловно, только знания специфики сибирской жизни недостаточно. Художественное наследие Наумова, опубликованное и неопубликованное, объединяет одно непосредственно личное и глубокое заинтересованное отношение автора к сибирской тематике.

Важно отметить, что творчество Наумова и современных сибирских писателей имеет ещё одну общую черту – это активное использование, включение личного опыта, переживание и сопереживание сибирскому человеку. Сибирь для них не материал для постановки проблем, описания нравов и характеров, а выраженная в художественном слове боль души за Россию, за Сибирь и русского человека. Писатели – сибиряки, которых, казалось бы, разделяет столетие, выразили мироощущение целого поколения сибирской интеллигенции. Открыто заявляя сибирскую проблематику, Наумов впервые сознательно подчёркивает пространственные границы, раскрывает специфику сибирского характера, при этом не «заболев провинциализмом», который, по

мнению Н. Бердяева, «сдавливает пространство и ограничивает мысль» [3. С. 196]. Его творчество преодолевает внешние границы и открывает дорогу целой плеяде сибирских художников.

Интересен и тот факт, что судьбы сибирских писателей во многом схожи. Их жизнь – это сознательное, активное проникновение не только в родное сибирское духовное пространство, но и столь же творческое освоение общекультурных российских ценностей, сосредоточенных в центре страны. Можно сказать, что и судьбы сибирских писателей, и сибирская литература изначально формировались и развивались как фронтальные, пограничные.

Приведём лишь несколько достаточно показательных фактов из жизни Н.И. Наумова. В воспоминаниях Потанина, Ядринцева и Наумова зафиксирован образ Томской гимназии, которая выглядит карикатурой на среднее учебное заведение. «Но тем не менее, эта гимназия дала трёх выдающихся сибирских писателей: Ядринцева, Наумова и Кушевского» [1. С. 128]. Спасением для них стало чтение лучших произведений Пушкина, Лермонтова, Жуковского, Державина, критических статей и т.д. Наумов: «Я вошёл в гимназию весьма развитым ребёнком сравнительно со своими сверстниками. С первых же дней я приобрёл не только любовь товарищей, но почти неограниченную власть над ними. Я увлекал их, рассказывая им всё прочитанное мною» [4. С. 178]. Ядринцев: «У нас был любимец Николай Иванович Наумов, впоследствии замечательный писатель. Когда надоело «давить масло», мы сажали его на стол и целым классом слушали его. Тогда среди буйной толпы слышно было, как пролетит муха» [5. С. 269].

Вследствие нужды и незаслуженного оскорбления отец забрал Наумова из гимназии, и в этот момент окончательно определились его склонности и интересы. Ядринцев: «Наумов поглощал массу книг, повестей, романов, выйдя из гимназии и сидя дома» [5. С. 278]. «Он очень рано, лет с 15 или 16, начал писать. Писал он в это время много, подражая Гоголю и Лермонтову. Писал стихи, повести, рассказы и т.д.» [6. С. 125]. Уже первые юношеские литературные опыты основываются на стремлении Наумова освоить «настоящую», подлинно высокую литературу. Позже, испытав на себе непростое испытание военной службой, Наумов пишет рассказ «Случай из солдатской жизни», напечатанный в «Военном сборнике», и открывает себе дорогу в «большую» литературу. Дальнейшая деятельность Николая Ивановича – это путь активного преодоления ограниченности, бескультурия и невежества, царившего тогда в большинстве районов Сибири.

Можно утверждать, что и вся последующая деятельность Наумова складывается как пограничная, связующая центр и Сибирь, региональное и общенациональное пространство. Его знаменательная поездка в Петербург,

дальнейшее сотрудничество с ведущими журналами «Современник», «Дело», «Отечественные записки»; участие в создании «Сибирской газеты», «Русского богатства», «Сибирского сборника», «Восточного обозрения» и, конечно же, Томского университета создавали почву для развития сибирской литературы, журналистики.

Соприкосновение с широким культурным пространством позволило ему вывести сибирскую тематику на уровень вопросов широкого общественного значения. Сибирский писатель вызвал живой интерес читателей и критики, («его произведениями зачитывались»), Глеб Успенский после прочтения его рассказов сказал: «Забрала меня Сибирь за живое», а в 1893 г. его рассказы издаются в Германии. 26 октября 1881 г., в день 300-летия присоединения Сибири, Наумов выступил с замечательной речью, проникнутой огромной любовью к народу, в которой он во многом определяет и смысл собственной творческой деятельности: «Мы всем обязаны народу, его руками добываются земли и все неисчерпаемые сокровища, какими славится Сибирь, именно его потом и кровью создается благосостояние и величие России. Позвольте же мне провозгласить этот тост и пожелать при этом, пожелать от души, чтобы в тёмную среду её поскорее проникло просвещение, под благотворным влиянием которого разовьются те мощные силы, какие таятся в нём, и внесут новую жизнь в науку, искусство и литературу...» [7].

Конечно же, отношения автора с его родным краем складывались достаточно противоречиво, а подчас и трагично. Но чувство искреннего сострадания к сибирскому человеку, к его ограниченному существованию, продиктованное любовью к нему, сам способ взаимоотношений между регионом и центром, осознание необходимости взаимодействия сибирской культуры с общероссийской можно рассматривать как ситуацию модельную.

Спустя 100 лет сибирские писатели по сути проделывают тот же путь. Меняются внешние факты, но суть взаимоотношений повторяется. Так, отправной точкой для «повествования в рассказах» Виктора Астафьева «Царь-рыба» явились его ежегодные поездки по родным местам, в Сибирь, на Енисей. «...Я писал о том, что для меня было личным, кровным, а оказалось, мою тревогу, мою боль разделяют многие и многие», – говорил впоследствии писатель [8. С. 96]. Василий Шукшин однажды покидает своё родное село Сростки. «...А я мог уйти. И ушёл» [9. С. 28]. Но его уход не был окончательным фактом, ни биографическим (Шукшин постоянно ездил на родину), ни тем более духовным. Сибирская тематика, сибирский характер – это и есть предмет художественного осмысления Шукшина. Говоря о своём фильме «Печки-лавочки», писатель так отвечает на упреки в его адрес: «Главное, я вложил в него мою любовь к родине, к Алтаю, какая живёт в сердце ...



Я спросил себя: может быть, они правы – я оторвался от родины?... Нет, я люблю родину и не оторвался от неё...» [10. С. 4].

Шукшин вообще жил с «постоянным ощущением родины в себе», с ощущением, что когда-нибудь обязательно вернётся в Сибирь навсегда. «Может быть, мне это нужно, чтобы постоянно ощущать в себе житейский «запас прочности»... [10. С. 4]. Таким образом, региональная литература через диалог и синтез общего и местного формировалась как литература национальная, сознательно обозначая и тем самым расширяя свои границы. И писатели, и их герои рядом с ощущением своей «малой родины» постигали «малость Земли» и уже в онтологической прозе осознавали себя частью мира.

В рассказе В. Шукшина «Солнце, старик и девушка» звучит вопрос: «Всем известно, что в Сибири суровый климат и люди там много работают. А что дальше? Что?...». Этот вопрос важен не только для Шукшина, но и для всех сибирских писателей и XIX и XX вв., и для целого литературного направления, искавшего своё место в русской литературе, позднее названного «деревенской прозой». Ответом на этот вопрос стала коллективно созданная «картина» народного национального характера, которая предопределена биографией, жизнью сибирских писателей, видевших народный характер изнутри, а не со стороны, ощущавших нравственное единство с народным целым и призвание рисовать, рассказывать о том, что любишь.

И В. Шукшин, и Н. Наумов своим творчеством как будто отвечали на вопрос, поставленный Ф.М. Достоевским, который писал, что жизнь средневысшего «нашего дворянского круга, столь ярко описанная нашими беллетристами, есть уже слишком обособленный и ничтожный уголок русской жизни. Кто же будет историком остальных уголков, кажется, страшно многочисленных ...?» [13. С. 216].

Оба автора по-своему рисуют особое, отличное от центра пространство – Сибирь, и человека, живущего в этом суровом крае. Но им присуще общее качество – «органическая народность», которая действительно прокладывает живые связи между сибирским народом, культурой и национальной литературой. Писатели выражают, показывают «болевые точки» жизни, строят «мосты» между идеальным и реальным.

Рассказы Н.И. Наумова о сибиряках преодолевают и разрушают известные мифы о жизни в Сибири. «Главное достоинство рассказов Наумова – верное изображение крестьянской жизни» [1. С. 232]. Верное отражение в зеркале искусства общественных явлений, народного характера позволило автору не только поставить серьёзные социальные и нравственные проблемы, но и попытаться найти причины, их порождающие. Он вводит нас в мир, где господствуют мироеды, сухие, чёрствые, безжалостные к страданиям бед-

няков. Почему крестьяне почти безропотно им подчиняются? Помимо социальных причин, автор пытается обозначить и духовные. Как символ недеятельного состояния сибирского общества, внутренней готовности к подчинению выступает один эпизод из рассказа «Юровая», когда бедный крестьянин Кулёк позволяет купцу Петру Матвеевичу «опытной рукой» забрать рыбу за долги. Остальное общество присутствовало при этом, присутствовало апатично, с одним недеятельным соболезнаванием. Конечно, те же рассказы Наумова указывают на случай, когда из среды крестьян выступают адвокаты за общее дело. В крестьянских «выборах» таким защитником выступает крестьянин Бычков, в «Юровой» – крестьянин Калинин, в рассказе «Ежи» – старый рабочий, известный в тайге под этим именем, в «Уяте» – крестьянин Ознобин. Их голос – это голос живой народной правды, который вызывает уважение и сочувствие, так как судьба этих героев всегда трагична.

Автор сосредоточивает своё внимание в большей мере на социальном аспекте конфликта борющихся сил в сибирской деревне. Персонажи его очерков и рассказов делятся на два типа: «кулак – эксплуататор» – с одной стороны, «народ – страдалец» – с другой. Они не имеют между собой никаких переходов, никаких связывающих нитей» [2. С. 96]. Один из своих очерков Наумов назвал «Эскизы без теней». Это название можно применить ко многим его произведениям, это действительно эскизы без теней [2. С. 92]. Внутренний мир героев рассказов Наумова представлен достаточно схематично, но его, безусловно, можно почувствовать, открыть для себя. Он представлен в самом слове сибирского крестьянина, в живой речи, диалогах, которые несут в себе неповторимый и подлинный мир народного характера. При всём несомненном отличии двух сибирских авторов, во многом именно способ изображения внутреннего мира сибирского человека через «живое» слово, диалог, сценку сближает их.

В раннем творчестве В.М. Шукшин редко «брал слово» в своих рассказах. Сказать о своей родине и о людях, которыми она богата, писатель считал необходимым без посредников. Также важен для Шукшина и социальный аспект: герой-крестьянин, прошедший сложный путь XX в., который существенно сказался на его мировосприятии, обусловил сочетание традиционных и «новых» черт личности народного характера. Внимание автора сосредоточено на создании образа человека среды, человека во времени. Конечно, художественное пространство творчества Шукшина не ограничивается этими принципами, автор сознательно исследует личную драму бытия. Его герои пытаются духовно соизмерить себя с миром, поэтому характер конфликта в его более поздних рассказах не ограничивается противопоставлением среда – человек, которое во многом носит внешний, социальный характер, а

проходит внутри сознания, раскрывая духовные противоречия личности, драму утраты гармоничного мироощущения деревенского жителя. Но и ведь в рассказах Наумова тоже нет гармонии, ни внешней, ни внутренней. И в этом смысле чуткость обоих писателей к противоречиям сибирской и русской жизни имеет общие корни. Шукшин, как и Наумов, разрушает мифы о жизни сибирского крестьянина, только это уже мифы XX в. Становится очевидным, что декларации о социальном равенстве города и деревни – миф. Социально-психологические различия между городским и деревенским человеком не исчезли, да и нужно ли, чтобы они исчезали? В крестьянский мир героев рассказов Наумова врывается чужая, невиданная и агрессивная для них стихия купечества, золотодобытчиков, чиновников, и сибирский крестьянин уже сам не понимает своего истинного предназначения, попадая в зависимость от «мироедов» и теряя собственную крестьянскую душу. Для героев Шукшина исход этих «новых веяний» века был также трагичен: приходилось вращаться в мир, где большая часть нажитого опыта, трудового, социального, этического, оказывалась ненужной. В.М. Шукшин изображал переходные процессы в мышлении человека, уже оторвавшегося от определённого социального слоя (крестьянство) и только осваивающего быт и нравственные нормы того нового, чаще всего – городского мира, в который он попал («Обида», 1971). Это сказалось на характере шукшинских героев. Так, если стихийный Пашка Колокольников был ещё мил, безобиден и по-своему обаятелен, то Спирька Расторгуев (рассказ «Сураз», 1970), тоже стихийного образа жизни человек, уже был страшен в своих поступках, как был страшен и глумившийся над людьми Глеб Капустин («Срезал», 1970). Тем самым Шукшин вышел к сложному явлению современной жизни, тому, что именуется полукультурой. Он создал характеры героев, мироощущение которых только «переворотилось», но ещё не начало укладываться в иные жизненные нормы. Понятия «город» и «деревня», «центр» и «провинция» обозначают противостоящие части национального мира. Думается, что в определённом смысле метафора Шукшина, изобразившего национальный тип в ситуации, когда «одна нога на берегу, другая в лодке», раскрывает специфику сибирской литературы в целом. Творчество Н.И. Наумова раскрывает смысл этой метафоры через социально-бытовое осмысление проблемы раскола, разъединения народного бытия, а сибирская литература XX в. поднимает эту проблему до уровня бытийного, философского понимания. Изобразив национальный раскол и его влияние на души и сердца людей, Наумов и Шукшин, как и другие писатели-сибиряки, прежде всего стремились к восстановлению разрушенного, налаживанию новых связей между людьми, сохранению всего жизнеспособного в народном характере.

Казалось бы, трудно сказать что-то новое о народном характере, но сейчас уже невозможно представить русскую литературу без сибирских писателей, и нам важно понять, как и в каких формах они формируют свою точку зрения на народную судьбу. Это и может быть основанием для выявления типологии сибирской литературы, и здесь «повторения» у серьезных писателей всегда оборачиваются открытием.

### Литература

- <sup>1</sup> Литературное наследство Сибири. Т. 7. Новосибирск, 1986.
- <sup>2</sup> Кожевников С. Николай Иванович Наумов. Очерк о жизни и творчестве. Новосибирск, 1952.
- <sup>3</sup> Бердяев Н.А. Самопознание. М., 1991.
- <sup>4</sup> Сибирские огни. 1963, № 9.
- <sup>5</sup> Литературное наследство Сибири. Т. 4. Новосибирск, 1979.
- <sup>6</sup> Литературное наследство Сибири. Т. 5. Новосибирск, 1980.
- <sup>7</sup> Томская областная газета «Красное знамя», 30 мая 1948.
- <sup>8</sup> Современная русская советская литература. Ч. 1. М., 1987.
- <sup>9</sup> Шукшин В. Вопросы к самому себе. М., 1981.
- <sup>10</sup> Литературное обозрение. 1975. № 12.
- <sup>11</sup> Шукшин В. Избранное. М., 1992.
- <sup>12</sup> Чмыхало Б.А., доклад на конференции «Американский и сибирский фронтир» (6–8 февраля 2001 г.).
- <sup>13</sup> Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем. Т. 29. М., 1985.

## НАРОДНИЧЕСКИЙ РОМАН: ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОЙ ТИПОЛОГИИ

Т.В. Затева  
*Улан-Удэ*

Каждая историческая эпоха вызывает к жизни ту или иную модификацию романа. Общим местом литературоведческих исследований, посвященных теории романа, стало определение его как жанра, наиболее полно и адекватно отвечающего «запросам времени» и представляющего «идеи времени» в соответствующих типологических видах.

В качестве проблемы, обуславливающей свойственный роману тип проблематики и соответствующей ему организации поэтического материала, ученые выдвигают концепцию личности, в которой находят отражение представления писателей о человеке и его связях с окружающим миром, а также понимание характера этих связей. Тип личности, сформировавшийся в определенных социально-исторических обстоятельствах, обусловленный особенностями морально-психологического плана, определяя проблемно-содержательное своеобразие романа, может быть осмыслен как структурообразующий признак романного жанра.

В разные исторические эпохи в обществе превалирует определенный тип личности. В нем находят отражение не только реалии, сформированные в обществе, но и идеальные представления о сути личности. Так, русская литература XIX в. донесла до нас наиболее характерные типы личности, возникшие в воображении писателей и закрепившиеся в читательском сознании: «маленький человек», «лишний человек», «новый человек», «особенный человек». Каждый из типов личности обладает своим определенным специфическим содержанием философского, социального, этического и эстетического характера. Функционирование каждого из типов личности возможно в рамках «своего» времени. Типы личности находят художественное воплощение в образах персонажей, получают научное обоснование в специальных науках и таким образом закрепляются в общественном сознании людей, приобретая значение символа.

Народнический роман 70-х – начала 80-х гг. XIX в. развивался в соответствии с общими тенденциями эволюции жанра. Анализ содержания народнических романов, выявление способов и приемов создания образа в контек-

сте философской концепции личности призваны способствовать созданию типологии жанровых форм народнического романа о герое.

В контексте нашего исследования мы рассматриваем народнический роман о герое-интеллигенте как роман героической личности, представленный двумя основными модификациями – романом становления активно-героической личности интеллигента-народника и романом реализации активно-героической личности интеллигента-народника. В качестве жанрообразующего фактора народнического романа героической личности выступает художественно-философская концепция личности.

Следует иметь в виду ряд объективных причин, обусловивших формирование народнического романа. Это, во-первых, состояние художественной зрелости, которое переживает русский роман в 70-е гг. XIX в.; во-вторых, осмысление исторического опыта, хотя и слабо удаленного от читателя, но в то же время дающего возможность формирования более трезвого взгляда на жизнь; в-третьих, эволюция народничества.

Магистральное направление творческих исканий писателей-народников было связано не только с постижением народной жизни, но и с изображением личности героя-интеллигента, выявлением его нравственно-психологического облика. В поисках адекватного художественного воплощения гражданской и личной судьбы интеллигента-народника писатели во многом опирались на научно обоснованную в этот период в трудах философов народничества теорию личности, в которой своеобразно сплелись и «самоуверенность» интеллигенции, и идеализация народа.

Сложившийся в творчестве писателей-народников В.В. Берви-Флеровского, Н.А. Арнольди, С.М. Степняка-Кравчинского, Ф.Н. Юрковского, К.М. Станюковича, П.В. Засодимского, С.С. Смирновой, О.А. Шапир новый тип героя – интеллигента-семидесятника, его поиски способов борьбы, сближения с народом, сознательное стремление принести себя в жертву во имя торжества социальной справедливости составили новый этап в художественном освоении проблемы личности. Причем герой народнических романов, как правило, представлял собой уже сложившуюся личность, ясно и конкретно представляющую назначение и смысл своей жизни.

Обратившись к художественному воплощению облика интеллигентов-подвижников, писатели-народники оценивали своих героев с точки зрения их потенциальных духовных возможностей, нравственной пригодности к «работе в народе», к революционной деятельности. К исследованию «нового человека» они обращались в разных стадиях и фазах становления его в этом качестве. При этом по мере возникновения новых тенденций в народническом движении у писателей менялись представления и о главном действующем лице движения – интеллигенте.

Опираясь на традиции создателей романа о «новых людях», писатели-народники внесли в развитие художественной концепции личности и характера героического деятеля свое понимание в свете народнических идеалов. При этом своеобразии героя народнической романистики обусловлено, на наш взгляд, несколькими обстоятельствами, среди которых особенно важное значение имели прежде всего сама жизненная ситуация 70-х – начала 80-х гг., рождающая новые типы человеческой личности; политические и экономические учения теоретиков народничества; непосредственная связь беллетристов-народников с революционными кругами.

Проблематика романов героической личности связана с характерными для всей русской литературы второй половины XIX в. тенденциями: во-первых, исследовать социальные основы русской жизни, выявить закономерности влияния социальных проблем на нравственное состояние общества; во-вторых, художественно обосновать формирование новой этики, связанной с созданием новых концепций личности. Так, народническая художественно-философская концепция личности определила круг основных проблем в жанровом содержании народнического романа: проблему личности, проблему человека и общества, проблему героя времени, проблему путей развития общества. Центральной проблемой романов данной жанровой модификации нам представляется проблема личности русского интеллигента-народника, которая обусловила своеобразие романного конфликта, интерпретируемого как столкновение героически-деятельной личности с враждебной ей действительностью. И тип проблематики, и тип конфликта мы определяем как социально-этические.

Основополагающими идеями в народнических романах героической личности являются идея жертвенности и идея долга интеллигентного человека перед народом, восходящие к категориальным понятиям народнической этики – долгу, обязательству. Эти идеи, положенные в основу содержания романов, определяют специфику образов интеллигентов-народников, в которых их создатели хотели видеть олицетворение целостной, гармонически развитой личности.

В типологии образов народнических романов мы выделяем два основных типа: тип героя-святого и тип героической личности. В народниковедческой литературе, как правило, внимание акцентировалось на первом типе героя, в котором были нарочито заострены черты, указывающие на его готовность к подвигу, принятию мученического венца. Классический образец такого героя – Андрей Кожухов из одноименного романа, сознающий трагизм своего положения, но не отступающий от принятого решения выполнить свой долг до конца.

Однако черты мученичества, жертвенности, обусловленные вхождением в личностное сознание народнической интеллигенции понятий «долга», «ответственности», «необходимости самопожертвования», а также порожденные трагическим осознанием своей разобщенности с народом, ненужности ему, не являются для характеристики образа героя-народника единственными и всеобъемлющими. Важнейшей чертой образа народнического интеллигента является социальный оптимизм, обусловленный искренней верой в свои силы, в правоту провозглашенных идеалов.

Думается, что в типе героической личности, в утверждении характера интеллигента-народника как героического сказалось влияние концепции личности нового (героического) типа, сформулированной в начале 70-х гг. в народнической социологии и получившей эстетическое обоснование в образе нового положительного героя русской литературы. Полагаем, что акцентирование в трактовке образа нового человека героического начала проистекало из сознательной ориентации писателей-народников на современные им философские и теоретико-литературные идеи героической личности. Сущностью внутреннего состояния интеллигента-семидесятника стал героизм. Все случайное и поверхностное из его характера исключалось за счет усиления героического начала. В целом в народническом романе образ деятеля утверждался как героический. Причем героическое в романах писателей-народников перестало быть свойством только необыкновенного человека, титана, а проявлялось в поступках простых, «обыкновенных» людей. Заметим, что подобная ориентация на изображение героического в обыденном открывала перед писателями новые возможности для воплощения характера в единстве личного и общественного.

Концепция личности обусловила принципы и способы изображения образов интеллигентов-народников. Это выразилось в организации материала, способах художественного обобщения. Поэтика народнических романов героической личности подчеркнута реалистична.

Наши наблюдения над текстами народнических романов Н.Н. Златовратского «Устои», Н.А. Арнольди «Василиса», П.В. Засодимского «Хроника села Смурина», «По градам и весям», К.М. Станюковича «Два брата», Ф.Н. Юрковского «Булгаков» позволили нам выделить три основные типологические разновидности образа героя-народника: тип героя – практика-романтика, тип героя-искателя, тип героя-деятеля. В основу предлагаемой нами типологии образа героя положен метод создания характера, базирующийся на социально-типологической характеристике и раскрытии его индивидуально-психологического облика.



## КОНЦЕПЦИЯ КУЛЬТУРЫ КАК ЖАНРООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР (Толстой и Пушкин)

Н.Е. Разумова  
Томск

Понятие культуры, в ее еще не проясненном соотношении с цивилизацией, но уже вполне ясном противопоставлении природе, стало на излете эпохи Просвещения важным источником сюжетов. Отголоски этого явления хорошо заметны в творчестве Л. Толстого – в частности, в таком рубежном произведении, как повесть «Казачьи», ознаменовавшая завершение раннего периода и ставшая преддверием «Войны и мира». Хорошо изученная творческая история повести [1] свидетельствует о ее тесной генетической связи с поэмами Пушкина («Кавказский пленник», «Цыгань»), причем не только на идейно-тематическом и фабульном, но и на жанровом уровне (недаром была предпринята попытка стихотворного оформления сюжета). Но в толстовской повести важно прежде всего самоопределение по отношению к авторитетной литературной традиции, радикальное переосмысление жанра романтической поэмы.

В обеих пушкинских поэмах центральный конфликт основан на просветительском противопоставлении дикости и цивилизации, от имени которой выступает герой. В «Кавказском пленнике» первобытный мир горцев оказывается враждебен по отношению к его мечте о «свободе» и тем самым замыкает личность в тотальном одиночестве. Личность в своей жажде «свободы» является ведущим динамическим началом сюжета. Ей противостоит и «суе-та» цивилизации (наиболее существенная характеристика которой – «увядшее сердце» героя), и дикость горцев, не знающих индивидуально-личного отношения к миру.

Наряду с очевидной коллизией между героем и черкесами, которая соответствует традиционному просветительскому противопоставлению дикости и цивилизации, в поэме присутствует и менее очевидное их сближение на почве восходящего к Гердеру представления о стадильности единого развития, «лестнице возрастов человечества»: «Различие между народами просвещенными и непросвещенными, культурными и некультурными – не качественное, а только количественное» [2. С. 230]. Горцы с их «кровавыми забавами» напоминают Пленнику его «дни минувшие» – уже пройденное им состояние («Любил он прежде игры славы // И жаждой гибели горел»).

Однако на фоне этой, не выходящей за просветительские рамки, концепции развития вырисовывается романтическая идея личности, стремление прозревать всеобщее в индивидуальном. Из массы горцев выдвигается героиня, принимающая от Пленника эстафету страстей, которые лишь недавно отгорели в нем. Это тоже пройденный им этап, но принципиально родственный его нынешнему состоянию своим личностным характером (в финале же черкешенка и вовсе «догоняет» героя на пути душевного разлада). Так на первый план выходит гегелевский механизм движения истории через избранных личностей, составляющих как бы надэтническую элиту. Такая акцентировка личностного начала обуславливает господство лиризма и оформление сюжета в жанре поэмы.

В «Цыганах» сохраняется та же жанровая доминанта, но меняется оценка индивидуально-личностного начала. Теперь подчеркивается не страдание личности, а разрушительность индивидуализма. С таким изменением ракурса связано усиление эпического элемента: уже начиная с названия поэмы герой уравнивается цыганским миром, причем не только и не столько по контрасту, сколько по внутреннему единству, резюмируемому в финале: *«И всюду страсти роковые...»*. Истоком *«страстей»* является *«воля»*, присущая человеку как в цивилизованном, так и в диком состоянии. Но если цыганская *«воля»* сродни природной *«вольности»*, раскрывающейся как безграничность и гармония (например, *«вольная луна»*), то личная *«воля»* героя есть индивидуализм, противопоставленный *«воле Бога»* как бунт. *«Волнение»* индивидуальных страстей оформляется в *«неволе душевных городов»* как агрессия по отношению к чужой воле и требует регуляции с помощью закона и права. Дикий мир пока что располагает чисто пространственным ресурсом для разрешения возникающих конфликтов (побег Мариулы, отъезд табора – экстенсивный способ избежать прямого столкновения *«воль»*). Но с исторически неизбежным ростом тесноты (*«люди, в кучах за оградой»*, *«толпа»*) индивидуалистические страсти становятся безальтернативной культурной моделью. На это указывает эпилог, в котором сюжетная коллизия проецируется на историческую перспективу, где *«повелительные грани»* межгосударственных отношений обозначают магистральный путь развития. Цивилизация надвигается на *«смирненную вольность»*, и тем интенсивнее, что зерно для нее заложено и в диком мире, поскольку оно имманентно человеческой природе.

Таким образом, Пушкин в поэмах реализует моноцентрическую (а именно европоцентристскую) культурную модель, определяющую сохранение, в большей или меньшей степени, персоналистической центрации сюжета. Можно также отметить, что и в более позднем творчестве эта модель остается для

Пушкина базовой, что не противоречит его «всемирной отзывчивости»: инкультурные образцы, которые он творчески воспроизводит, являются именно образцами «другой» культуры, осознаваемыми с позиции своей; не противоречит это и негативному отношению к отдельным элементам данной культурной модели (прежде всего к индивидуализму).

Толстой тяготеет к иному – полицентрическому – пониманию культуры. В «Казаках» он гораздо последовательнее, чем Пушкин в «Цыганах», выявил самоценные нравственно-позитивские начала естественного, патриархального мира, что обусловило усиление эпической основы. Но сохранила свои позиции и личность с ее внутренней жизнью, вносящая в сюжет динамический дисбаланс. Внимание к судьбе личности породило замысел романного развития сюжета [1. С. 142]; однако он, что весьма показательно, не реализовался, так как достаточно плодотворным оказалось рассмотрение двух миров в их равноправном соотношении, в их «бесконфликтном конфликте».

Толстой, в отличие от Пушкина, исследует коллизию двух начал на высшем уровне сложности: Оленин не только готов, как Алеко, раствориться в «простой» среде, но и проявляет при этом только лучшие качества, воспитанные в нем цивилизованным миром. Но от этого лишь глубже раскрывается непримиримость двух миров. Их фатальное расхождение связано с неустрашимо личностным характером культуры, представленной Олениным. На пике своего слияния с естественным миром (гл. 20) герой делает чисто личностное движение: дарит этому миру высшее, на что способна личность, – «самоотвержение». Но это в корне противоречит наивной полноте жизни, свойственной естественному миру.

На этом основана и специфика любовной интриги: в повести нет не только любовного треугольника, но и вообще личных отношений. Чувства Лукашки и Марьяны вполне исчерпывающе передаются народными песнями (гл. 38). Оленин некоторое время испытывает к Марьяне такое же вневличное чувство и почти счастлив; но ему требуется всё же личная определенность, что неизбежно ведет к разрушению гармонии (этот ход отражается в его письме, гл. 30).

Динамическим началом сюжета является способность личности выходить в сознании за рамки своей духовно-нравственной культуры, оценивать ее со стороны в соотношении с другими, но при этом даже в предпочтении другой оставаться целиком зависимым от своей собственной. (Можно сказать, что Толстой рефлектирует духовно-культурную ситуацию пушкинского героя). Это рождает драматичную маргинальность героя в обеих культурах, что подчеркнуто соотносительностью двух сцен отъезда Оленина – в начале и в конце повести. Развитием этой коллизии станут духовные поиски Пьера, Левина, отча-

сти Нехлюдова в «Воскресении». «Казаки» воплотили концепцию, во многом уже предваряющую «Войну и мир», в том числе и по жанровой специфике – сложному сочетанию эпического и субъективно-личностного начал. Личность выступает в «Казаках» центром не только нравственно-психологической коллизии, но и художественной оценки, освещения и осмысления объективно-эпического содержания.

«Хаджи-Мурат» – последнее завершённое значительное произведение Толстого, запечатлевшее результат его духовного перелома. Как и в «Казаках», здесь большую роль играет тема «естественного», или «дикого» народа. В новой концепции человеческого бытия определяющей становится не вертикальная граница, разделяющая, как в «Казаках», два равноправных и несовместимых способа культурного самоопределения, а горизонтальная, выражающая иерархию двух социальных уровней («верхи» и «низь»). Эта иерархия обратна по отношению к нравственной шкале и фундаментальна: именно она порождает межнациональный конфликт русских и чеченцев как вторичный, внешний. Здесь оказывается снято изначальное для подобной сюжетной модели противостояние статичного мира и динамической личности. Герой не рефлектирует о внешнем по отношению к нему мире, а является активным самопроявлением этого мира. Трагизм его судьбы обусловлен причастностью одновременно к обеим сторонам всех оппозиций мира: социальной (верх – низ) и как следствие – межнациональной (русские – чеченцы). Маргинальность Хаджи-Мурата (в отличие от Оленина) является следствием не его «избыточной» духовной организации, а самого порядка человеческого бытия.

В «Хаджи-Мурате» Толстой реализовал исключительно «чистый» вариант жанра повести, основанный на эпическом мировидении. Судьба героя здесь целиком укладывается в завершённую концепцию бытия. Повествовательная организация предельно объективна: ее субъективный элемент сконцентрирован в «раме», где с помощью «я» вводится основной критерий истины – естественная сила жизни. В повести находят разрешение многие центральные проблемы толстовского творчества.

Жанровое движение коллизии между культурой и дикостью у Пушкина и Толстого отразило переход от культурфилософского взгляда (характерного для пушкинской эпохи) на культурологический, оформившийся во второй половине XIX в. на основе философии Шопенгауэра (весьма привлекательной для Толстого).

## Литература

<sup>1</sup> Эйхенбаум Б.М. Л. Толстой: Шестидесятые годы. М., 1931.

<sup>2</sup> Гердер И.Г. Идея к философии истории человечества. М., 1977. С. 230.

## О ЗНАЧЕНИИ ДРАМАТУРГИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЕХОВА

Д.И. Ли  
г. Томск

Речь пойдет о значении драматургии в структуре чеховского творчества, а точнее, о чеховской рефлексии родовой специфики драмы. Эта рефлексия восстанавливается нами через интерпретацию некоторых высказываний из чеховского эпистолярия. Методологическим инструментом анализа в данном случае становится для нас оппозиция «письма» и «голоса», приобретающая существенное значение в осмыслении Чеховым литературной деятельности как на уровне текстовых мотивов в его художественных текстах, так и на уровне метатекстовых высказываний о процессе творчества в эпистолярном корпусе.

Лексико-семантические наблюдения над языком чеховских писем позволяют заключить, что Чехов определяет свою принадлежность к профессии через термин «пишущий» с акцентом на семе процессуальности. Именно эта процессуальность становится источником удовольствия: «Пишу с удовольствием, находя приятность в самом процессе письма»<sup>1</sup>. Однако помимо писания неотъемлемыми составляющими литературы, по Чехову, являются также чтение и критика: «Испытываю тоску по литературе. Мне хочется и писать, и читать, и критику разводить» (5, 78). Наличие в структуре литературной коммуникации читателя обуславливает обреченность пишущего на непонимание: «*Пишущий*, например Вы, поймет меня, читатель же соскучится и плюнет» (2, 170); «уловить их (произведений – Д.Л.) недостатки может только *пишущий*, но никак не читатель» (2, 181). Но такое непонимание является единственно возможным пониманием для пишущего и ставит его перед необходимостью отчуждения некогда с таким удовольствием написанного слова в печатном тексте. Чехов же испытывает страх перед превращением собственного почерка в универсальную букву: «Я трус и мнителен; боюсь торопиться и вообще *боюсь печататься*» (2, 239).

Его личный опыт страха перед институтом печати усиливается всеобщей болезнью пишущих, которая оставляет его со своей фобией один на один: «Есть на белом свете одна скверная *болезнь*, незнанием которой не может похвастаться пишущий человек, ни один! – <...> нежелание людей одного лагеря понять друг друга...» (1, 58–59). Сам он пытается компенсировать это одиночество пишущих людей, высказываясь по поводу написанного ими:

«Пишу это тебе как *читатель*, имеющий определенный вкус. Пишу потому также, чтобы ты, пища, не чувствовал себя одиноким. *Одиночество в творчестве* тяжелая штука. Лучше плохая *критика*, чем ничего» (1, 242). Страдающим пишущим остро осознается потребность в критичном читателе, который бы стремился понять написанное и тем самым аннулировать одиночество пишущего.

Чехов порой идет так далеко в утверждении читателя, что приходит к отрицанию самостоятельной значимости книги. Вот что он говорит о рассказе некоего господина Дарова под названием «Хорошая книжка»: «Во-первых, не годится название, вся ведь суть не в хорошей книжке, а в хорошей восприимчивой душе, на которую подействовала книжка» (5, 234). Такая апологетика чтения связана с тем, что, по Чехову, чтение всегда ориентировано на постижение внеположного субъекту чтения мира, чтение – попытка диалога с ним. В то время как «письмо», пытаясь стать симулякром мира, изолирует людей «письма» от этого мира, замыкая их только на постижении себя самого, «письма»: «Мы увязли в нашу профессию по уши, она исподволь изолировала нас от внешнего мира – и в результате у нас мало свободного времени, мало денег, мало книг, мы мало и неохотно читаем, мало слышим» (6, 241).

«Письмо» как особый мир стремится быть понятным и озвученным, переведенным в читательский голос. Чтение осмыслиется Чеховым как перевод, творчество своего текста: «Когда я читаю чужие переводы, то произвожу в своем мозгу перемены слов и перестановки, и получается у меня нечто легкое, эфирное, подобное кружевам» (4, 226). Понимание как создание своего текста связано с «переменой слов», «перестановками», перекомбинированием составляющих текста, данного для чтения: «Наши гг. геологи, ихтиологи, зоологи и проч. ужасно необразованные люди. Пишут таким суконным языком, что не только скучно читать, но даже временами приходится фразы перedelывать, чтобы понять» (4, 27).

Читательская деятельность «перedelывания» текста становится занятием профессиональным для редактора. К редактированию Чехов испытывал особое притяжение. «Если бы я жил в Петербурге, то напросился бы к вам в редакторы беллетристического отдела. А я наловчился корректировать и марать рукописи» (3, 271). Основная стратегия редактирования для Чехова – это обычно изменение названия и радикальное сокращение. Е.И. Гибет, анализируя редакторскую правку рассказа В.Г. Короленко «Лес шумит», которую Чехов совершил по собственному желанию поверх уже изданного текста рассказа, отмечает, что «Чехов вычеркнул не только отдельные, с его точки зрения, лишние слова, фразы, но и целые абзацы, почти страницы»<sup>2</sup>. Самый радикальный вариант чеховского редактирования описывает М.П. Чехова.

Когда ещё гимназист, Чехов дважды отверг целиком весь текст сочинения своей сестры, подписывая: «Неудобно. К возврату. Редактор Гатцук», а затем написал сочинение собственноручно<sup>3</sup>. В этом ещё детском опыте редактирования «редактора Гатцука», безусловно, уже есть черты редакторской манеры авторитетного писателя А.П. Чехова.

Промежуточная стадия между писанием и чтением-редактированием – писательское самоочтение, практикой которого для Чехова становится корректура. Принципиальной профессиональной установкой Чехова было работать над окончательным текстом рассказа именно в корректуре. Корректурa дает возможность взглянуть на собственный текст в качестве читателя. Как и читатель, писатель, читающий корректуру, имеет дело с печатным текстом и вынужден абстрагироваться от своего индивидуального почерка. В этом отчуждении и заключается смысл корректуры: «Отдельвать я могу только в корректуре, в рукописи же я ничего не вижу» (7, 142); «многое ускользает в рукописи и всплывает наружу, только когда бывает отпечатано» (3, 251).

Однако все вышесказанное относится только к деятельности Чехова в области редактирования и корректуры беллетристики. С корректурой пьес дело обстоит несколько иначе. К исправлениям и сдаче пьесы в печать Чехов приступает только после театральной постановки и другим также советует вносить поправки в текст пьесы во время репетиций. Таким образом, действительным корректором и редактором пьесы является театр: «Я не считаю ту пьесу готовою для печати, которая еще не была исправлена на репетициях» (3, 292).

Чтение пьесы, по Чехову, осуществляется в ее постановке на сцене, в условиях театральной полифонии: «Когда я напишу своего «Лешего», то читать Вам не дам и на репетицию с собой не возьму. Мне хочется произвести на Вас впечатление не смешанное, и не такое скомканное, какое Вы поневоле должны были получить от «Иванова», а для этого нужно, чтобы Вы знакомились с пьесой не раньше первого представления» (3, 160). Именно поэтому Чехов печатает пьесы особенно неохотно: «По моему мнению, пьесы надо печатать только в исключительных случаях. Если пьеса имела успех на сцене, если о ней говорят, то печатать ее следует, если же она, подобно моей, еще не шла на сцене и смиренхонько лежит в столе автора, то для журнала она не имеет никакой цены» (3, 278).

Чехов пытается совершенно отказаться от своей компетентности в области понимания пьес: «Ваша роль, кажется, вышла ничего себе, хотя, впрочем, судить не берусь, ибо в пьесах вообще, при чтении их, понимаю весьма мало» (11, 236); «Пьесы в чтении меня никогда не удовлетворяют. Во мне нет актерского понимания, я не умею читать их» (11, 154); «Обыкновенно пьеса не нравится, когда пишешь ее, и потом не нравится; пусть уж судят и решают

другие» (10, 83). Дополнение, которое осуществляется «другими» к написанному в театральной постановке, по мнению Чехова, качественно видоизменяет написанное: «“Три сестры” идут великолепно, с блеском, идут гораздо лучше, чем написана пьеса» (10, 84).

Итак, родовая специфика драмы дает возможность передоверить «письмо» Другому в театральном дискурсе, а точнее, «другим»; последнее и позволяет говорить о том, что в театральной презентации пьесы осуществляется не просто перевод «письма» в «голос». Можно предположить, что театр дискурса чеховских писем указывает на возможность гармоничного соотношения восполняющих друг друга «голоса» и «письма»: с одной стороны, он сохраняет текст «письма», с другой стороны, письменный текст оживает в голосах наличествующих людей, произносящих его здесь и сейчас и отвечающих за его смысл своим присутствием.

Индивидуальный миф Чехова о театре как о пространстве, где соотношения голоса и письма гармонизированы, находит выражение и в структуре его личных отношений со своей актрисой-женой О.Л. Книппер-Чеховой. Написание пьесы изначально осмысливается Чеховым как осуществление некоей человеческой связи. В начале своего писательства он охотно предлагает писать пьесе вдвоем. Это всё неосуществленные проекты: «Татьяна Репина» и «Леший» в соавторстве с А.С. Сувориным, совместная пьеса с В.А. Гольцевым (5, 256). Но, вообще-то говоря, драматургическая деятельность программирует для Чехова вполне конкретный тип человеческой связи, она вписывается в некий матримонийный проект: «Я еще не женат, но пьесы пишу исключительно для вдовы, так как рано или поздно не миную общей участи и женюсь» (3, 108). Причем, как мы видим, в этом проекте изначально заложена и смерть автора.

Реализация этого долго вынашиваемого проекта любовно-брачных отношений с театром осуществляется Чеховым в браке с О.Л. Книппер. В первое время их знакомства они действительно осознают свои отношения как отношения писателя и актрисы: «Автор забыт» (8, 200, 202), «Да, вы правы, писатель Чехов не забыл актрисы Книппер» (8, 218), «Милая актриса» (8, 257, 270, 280), «Автор так часто пишет актрисе (8, 278), «Милая актрисуля» (9, 7), «актрисища лютая» (8, 326). Затем акцент с оппозиции писатель – актриса переносится на саму связь членов оппозиции: «Если бы мы с тобой не были теперь женаты, а были бы просто автор и актриса, то это было бы непостижимо глупо» (11, 107). Союз писателя и актрисы осмысливается как нечто большее, чем их отдельное друг от друга, различное и в некотором смысле противоположное (по отношению к оппозиции «голос» – «письмо») существование. Итак, с одной стороны, утверждается неразрывность связи



«голоса» и «письма», но с другой – в этом союзе роли «голоса» и «письма» строго распределены: «Видаешь Авилову? Подружилась с Чюминой? Наверное, потихоньку ты стала уже пописывать повести и романы. Если узнаю, то прощай тогда, разведусь» (9, 229). В такой модели отношений «голоса» и «письма» осуществляется синтез, не снимающий оппозиции, вернее было бы назвать эти отношения не синтезом, а именно союзом, где существование одного члена оппозиции дает смысл существованию противоположного за счет строгого сохранения различий.

В этом союзе существование «письма» и существование «голоса» тесно связаны друг с другом. Существование «голоса» зависит от существования «письма»: «Уж лучше ролей, что я написал для тебя («Чайка», например), у тебя едва ли найдется» (11, 155); но и существование «письма» зависит от существования «голоса»: «Не говорю, что роль написана хорошо, но она играется тобою великолепно» (11, 155), – пишет писатель Чехов актрисе Книппер. В этих отношениях долг прочтения, претворения «письма» в «голос», которым возможно оправдать всю тяжесть «письма», возлагается именно на актрису: «Дуся, как мне было трудно писать пьесу! Читай пьесу, внимательно читай» (11, 271), – пишет своей жене Чехов, закончив «Вишневый сад».

Итак, особая значимость драматургии в творчестве Чехова определяется предположением о том, что сама прагматика драматического текста требует трансформации «письма» в «голос», но «голос» в театральном дискурсе имеет возможность реализоваться только благодаря наличию «письма».

### Литература

- <sup>1</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1982. Серия «Письма». Т. 5. С. 72. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.
- <sup>2</sup> Гибет Е.И. Сокращения А.П.Чеховым рассказа В.Г.Короленку «Лес шумит». Пржевальск, 1962. С. 21.
- <sup>3</sup> См.: Чехова М.П. Как А.П.Чехов писал за меня сочинение // Из школьных лет Антона Чехова. М., 1962. С. 58–60.

## ЖАНРОВЫЙ ДИАПАЗОН РУССКОЙ ФИЛОСОФСКОЙ ПРОЗЫ 1880–1890-х годов

Е. А. Акелькина

*Омск*

Последние два десятилетия девятнадцатого века в жанровом плане характеризовались смешением всех форм, слиянием, контаминацией разных жанровых тенденций, разрушением традиционных канонических жанров или же крайне причудливыми модификациями и вариантами привычных форм, а также небывалой интенсификацией как жанрообразования, так и всех художественных средств, самой художественной образности за счет привлечения средств пограничных сфер культуры и искусства (философии, науки, публицистики, фольклора, музыки, живописи, лирики и т.д.). Возросла гибридность, внутренняя активность, динамичность всех форм прозы, а также их обобщенность, философичность, синтетичность.

«Дыхание завершения, итога» порождало в прозе конца века мучительные и вместе с тем плодотворные жанровые искания, причем жанровый поиск велся на путях синтеза разных планов, сфер, тенденций, форм культур, ранее существовавших, некогда забытых, а теперь оживших в новом качестве. Подобно «параду планет», финал XIX в. демонстрирует нам выход на культурную орбиту архаичных и экзотических жанров, видоизменяющихся под влиянием потребностей литературного развития закатной эпохи. Стремление сказать самую важную правду о «тайной глубине жизни» переключает авторскую активность с бытового на сущностное, вызывает обращение к экзотическим, архаическим жанровым тенденциям, которые изнутри перестраивают традиционную структуру малых жанров прозы – рассказа, очерка, повести. Тотальная философизация русской культуры конца XIX в. возродила к жизни в литературе многообразие философских жанров, тяготеющих к повышенной условности, демонстративной символичности и эмблематичности, синтетической природе художественной образности, повышенной авторитетности авторской позиции. Многие архаичные и предельно условные жанры используются как знаки, эмблемы определенных культурных эпох (раннего христианства, Ренессанса, романтизма и т.д.). Возвращаются в литературу сумеречной эпохи многие прикладные «жанры на случай» (рождественские и святочные рассказы, апокрифические легенды и сказания из эпохи раннего христианства, епифании, видения, притчи, апофегмы). Так,

для философских произведений Чехова, Гаршина, Короленко обращение к вышеназванным жанрам позволяло выявить глубинное тождество духовного и буднично-бытового, стать смысловым полем живой органичной рефлексии над первоначалами бытия. Причем интенсификация образности, возрастание условности и емкости обобщения достигались разными путями. Одним из путей концентрации философичности станет лиризация художественного образа, использование фантастики, сгущенной символики и демонстративного художественного вымысла. Так, И.С. Тургенев в «Стихотворениях в прозе. *Senilia*» создает новый тип философской циклизации на основе повышения роли субъективно-лирического начала и актуализации ассоциативных возможностей слова, форсирования семантических параллелей и внутренних смысловых сцеплений.

Подобный тип композиционной организации целого, когда лирические (или иные по жанровой природе) вставные произведения представляют собой смысловые сгустки поэтической образности, концентрирующие энергию философичности, был чрезвычайно распространен, как в романах<sup>1</sup> конца 1870-х гг. («*Анна Каренина*», «*Братья Карамазовы*»), так и в философской прозе Достоевского («*Дневник писателя*»), когда к мигу бытия сводится вся жизнь и этот миг сгущает символический смысл явления. Именно жанровые искания русских писателей конца 1870-х гг., и особенно опыт философской прозы Достоевского, знаменуют интерес к использованию экстраординарных по сгущенной условности жанров (архаических, фантастических, фольклорных, лирических, сатирико-гротескных) в качестве конденсаторов философской образности. Именно включения, подобные «Сну смешного человека», «Мальчику у Христа на елке», «Столетней», «Кроткой» в «Дневнике писателя» и главам «Великий инквизитор», «Кана Галилейская», «Луковка», «Таинственный посетитель» в «Братьях Карамазовых», дают образцы жанрового и культурного синтеза, придающего универсальный характер малым произведениям философской прозы конца века. Именно в этих вставных жанрах вырабатывается и накапливается ряд плодотворных черт поэтики философской прозы 1880-х гг.: прежде всего это умозрительный дематериализованный характер философствующего слова, умело рассчитанная игра культурной знаковостью, эвристическая направленность повествования. Все эти находки будут чрезвычайно полезны при формировании внутренней напряженности смыслового пространства таких итоговых, «рубежных» жанров философской прозы восьмидесятых годов, как ноктюрн (философский рассказ, реализующий древнюю метафору о превращении мрака заблуждения в свет истины), праздничный рассказ о чуде, а также сказки, легенды, предания, сказания, притчи, аллегории, фантазии, афоризмы. Все эти жанры подходят для реализа-

ции вечных философских мотивов перехода, рубежа времен, запечатлевают динамику жизненного развития и обретения смысла.

Давно замечено, что актуализация исконно философских жанров всегда приходится на кризисные, рубежные, переходные эпохи, когда искание новых путей и форм соединяется с оживлением литературных традиций прошлого. Симптоматично, что магистральной тенденцией эпохи в плане развития философских жанров стало обращение к фольклорным их вариантам и модификациям. Наиболее актуализировался жанр сказки, обладающий высочайшим потенциалом философичности. Можно без преувеличения утверждать, что в русской литературе конца XIX в. массовое обращение к этому жанру сопровождалось явным усилением философичности. Более того, в сказках Гаршина, Салтыкова-Щедрина, Короленко, стилизациях под фольклор писателей-народников, молодого Горького при всем разнообразии форм и неравноценности художественного качества налицо стремление обрести истину сущностного плана бытия через фантастику, гротеск, традиционную символику мифа и фольклора.

Расширение жанрового диапазона философской прозы 1880-х гг. осуществляется путем вторичной мифологизации фольклорных жанров, когда традиционные формы сказки, легенды, предания, сказа подвергаются сознательной творческой переработке в плане усиления личностного субстанционализма. Восьмидесятые годы актуализируют во всех фольклорных жанрах мотив чуда как удивительного проявления высшей силы в личной судьбе. Чудо становится формой преодоления односторонности и плоско рационалистического подхода к миру, оно творит мир в новом философском плане с точки зрения эвристических возможностей удивления. Наряду с творческим преображением традиционных жанров с высоким философским потенциалом в литературе 1880-х гг. происходит и прямое обращение к исконно философским жанрам аллегории, фантазии, диалога, аполога, притчи, философской повести и рассказа, прикладных маргинальных жанров «на случай» (путевые заметки, записные книжки, шуточные гороскопы, календари). Наиболее значимы и разнообразны эти маргинальные жанры становятся в журнальных публикациях молодого Чехова, где юмористический пафос естественно приобретает философскую окраску. Показательна эволюция разных модификаций рождественских и святочных рассказов Чехова; этот жанр с огромным потенциалом философичности служит своеобразной школой, лабораторией состоявшегося художественно-философского синтеза в прозе «Острова Сахалин», цикла «Из Сибири» и философских рассказов.

Главным открытием чеховских рождественских и святочных рассказов становится перевод чуда из внешнего во внутренний план. Почти всем русским писателям 1870–1890-х гг. опыт философской прозы пригодился для

создания итогового произведения сложной полижанровой структуры (Достоевский, Чехов, Короленко, Тургенев).

Можно отчетливо увидеть в жанровой динамике развития философской прозы последних двадцати лет XIX в. две тенденции. Одна тенденция заключается в творчески полноценной органичной трансформации и контаминации эпических, лирических, фольклорных, дидактических жанров, что всегда завершалось созданием новой более или менее уникальной жанровой формы (философской повести, рассказа, фантазии, цикла, книги). По этому пути шло большинство авторов. В 1890-е гг. обнаруживает себя иная эпигонская тенденция, она заключается в нетворческом следовании модным жанрам философствования, чаще всего связанными с фольклорными, дидактическими или лежащими в русле поэтики Ф. Ницше традициями. Наиболее ярко и последовательно эта эпигонская тенденция проявилась в 1890-х – начале 1900-х гг. в творчестве молодого Горького, стала для него чем-то подобным литературному ученичеству.

Важной чертой жанрового развития философской прозы рубежа XIX–XX вв. становится актуализация афористических и маргинальных жанров. Эта тяга к кратким формам – максима, изречения, афоризмам, заметкам, запискам, наброскам, парадоксам, анекдотам – будет унаследована двадцатым веком и блистательно осуществится Розановым, Пастернаком, Пришвиным и другими.

## Литература

<sup>1</sup> См. об этом: Альми И.Л. Романы Ф.М. Достоевского и поэзия. Л., 1986; Жук А.А. Русская проза второй половины XIX века. М., 1981. С. 221–224.

## ИТоговая книга лирики как вариант циклического макрожанра

О.В. Мирошникова  
*Омск*

Рассмотрение специфики циклообразования в русской лирике конца XIX в. приводит к необходимости суммировать наблюдения над уникальной серией книг-дневников, книг-завещаний, почти не привлекавшей к себе внимания исследователей<sup>1</sup>. Изучение этой серии<sup>2</sup> позволяет уточнить современные представления о «поэтическом безвременье» русской культуры рубежа веков, а также построить жанровую модель итоговой лирической книги, отличающую ее от книжных структур иного типа.

Смена двух эстетических систем в лирическом искусстве рубежа веков не могла произойти внезапно. Она подготавливалась опытами прежних и новых авторов. «Отцы» были представлены поэтами некрасовско-фетовского поколения, кровно связанного с литературной классикой. «Дети», будущие символисты, акмеисты, футуристы, с практикой которых позднее свяжут представления об эстетике Серебряного века, мыслили по-другому и писали на новом образном языке. В русской лирике 1870–1890-е гг. – время кризиса, «раздробления скрижалей» классического искусства.

В диалогической атмосфере литературного развития, определившей более высокую, нежели прежде, степень взаимной творческой ориентации поэтов, возникла уникальная для литературного процесса ситуация. Всеобщее чувство кризиса, «вырождения рифмы»<sup>3</sup>, опасности «смерти поэзии» в связи с уходом с литературной арены богатого именами и достижениями поколения середины века требовало суммирования результатов творчества, передачи заветов искусства «детям», что привело к созданию оригинального ансамбля лирических книг. Книги различных авторов оказались связанными общностью проблематики и циклической структуры, сходством жанровых ориентаций, субъектной и речевой организации, адекватностью векторов адресации и типов метафорических заглавий, единой реальной исторической протоситуацией (архисюжетом).

Все эти моменты в современной исследовательской рецепции предстают в качестве определенной контекстовой целостности – своего рода метацикла многоуровневого характера. Он обладает достаточно высокой мерой системности и иерархичности всех составляющих. Семантика итоговости прони-

зывает все звенья вертикали соподчинений: слово-образ – стихотворение – контекст цикла/раздела – макротекст книги – метатекст книжного ансамбля.

В рамках традиции крупнейшими поэтами были созданы произведения, ставшие канонами итоговой книги, служившие ориентирами менее даровитым и более молодым авторам. Эти образцы были маркированы именами их создателей: некрасовский и фетовский.

«Последние песни» Н.А. Некрасова представляют собой цельную художественную структуру, позволившую контаминировать ряд разножанровых стихотворений, поэму, отрывки из поэмы, не нарушая архитектурного единства. Книга обладает четкой тематической композицией, строгим членением на разделы и продуманным ритмом развертывания мотивного комплекса. Доминирование элегического начала не отменяет взаимодействия с ним других жанровых тенденций: послания, плача-причитания, молитвы.

Четыре выпуска «Вечерних огней» А.А. Фета представляют иной, отличный от некрасовского, образец итоговой книги «дискретного», мозаического свойства. Они имеют в основе архитектоники не логико-тематический, но эмоционально-метафорический, импровизационно-музыкальный принцип. Природа целостности здесь носит парадоксальный характер. Чем больше стремится автор (и его соредакторы) к рациональной выстроенности разделов, объединяя стихотворения в циклы, определяя их порядок, тем активнее композиционная логика размывается образной стихией фетовского лиризма. «Итоговость» и в «Вечерних огнях» объединяет весь корпус стихотворений, но проявляется не в биографическом или психологическом плане. Лирическому субъекту свойственны устремленность к постановке «последних» проблем бытия, «предельных» вопросов человеческого существования, универсализм художественного мышления.

Проблематика и поэтика итоговых лирических книг, получившие столь яркое воплощение в творчестве Некрасова и Фета, были по-разному усвоены и развиты их современниками. Наиболее самобытны следующие: Полонский Я.П. На закате. М., 1881, и Вечерний звон. СПб., 1890; Оммулевский И.В. Песни жизни. СПб., 1883; Жемчужников А.М. «Песни старости». СПб., 1900, и Прощальные песни. СПб., 1908; Плещеев А.Н. Песни старого друга. М., 1893; Случевский К.К. «Песни из Уголка». СПб., 1902, и другие – всего около двадцати.

Изучение специфики книжных структур в составе серии «прощальных песен» позволяет предпринять попытку определения общей модели итоговой стихотворной книги<sup>4</sup>. Системное единство ее держится на ряде моментов, повторяющихся в произведениях данного типа вне зависимости от индиви-

дуальных черт поэтики авторов, что отличает ее от книг другой жанрово-тематической ориентации<sup>5</sup>.

**Первый и главный признак:** авторский (не редакторский, не читательский) характер отбора текстов, их архитектурной координации. Текстовый состав должен быть репрезентативен по отношению либо к значительному периоду, либо ко всему жизненному и творческому пути художника. Образное целое книги должно представлять в качестве достаточно сконцентрированного, подчиненного единой задаче композиционного решения, системного единства, а не подборки стихотворений последних лет.

**Отсюда второе свойство:** мирообразный (концептуальный) тип интертекста книги. Авторская интенция в данных условиях сопряжена не с эстетической реализацией разнонаправленных реакций и изображений, но нацелена на создание образной модели мира, для которого характерна рубежность, пороговость бытия, – мира, который готовится покинуть лирический субъект. Зачастую выстраивается двоемирие, своего рода ситуация «бытия-на-пороге». Цикличность в силовом поле книги выполняет более активную объективирующую функцию, чем в собственно цикле. Создается цепь конкретных воплощений психической жизни личности, раскрывается множественный характер ее связей с миром.

**Третье.** Сквозная лирическая коллизия всех «последних песен»: подведение итогов, тжжба с быстротекущим временем и поиски вечных незыблемых ценностей. С ней связан определенный мотивный комплекс. Мотив кризиса включает в себя и трагизм отдельной человеческой судьбы, и острое ощущение социального хаоса. Разорванность естественных связей между людьми, кризис в искусстве, необходимость восстановления мировой гармонии – главные аспекты экзистенциальной проблематики итоговых книг. На первом плане – опыт прожитого, яркие вспышки памяти. Отсюда метафорика жизненного пути, особенно последнего («вечернего» или «осеннего») ее этапа. Акцентны образные оппозиции рождения – смерти, духовного – телесного, вечного – преходящего, восхода – заката. Главенство приобретают тема смерти и связанные с ней топосы инобытия, бестелесного существования, перемещений во времени, мортальная символика.

**Четвертой особенностью** можно считать специфику субъектного строя. Существенную роль в организации внутреннего контекста книги играет образ лирического героя, во внутреннем мире которого разрешается коллизия прощания с жизнью и подведения итогов. Субъектный план большинства «последних песен» (обнаженность эмоциональной жизни, исповедальная открытость личности) требуют повышенной речевой экспрессии и моноло-



гизма, который оказывается осложнен прорывами диалогической энергии, множеством обращений-воззваний к друзьям, врагам, к музе и собственной душе. Биографизм – также свойство традиции прощальных книг.

**Пятый признак:** циклическая природа произведений определяет особую корреляцию части и целого, ее метонимическую природу. Каждый микро-текст выступает как книга *in restricto*, как квинтэссенция единого смыслового целого. Система лейтмотивов, сцепление и взаимодействие образов создают определенный композиционный ритм, помогающий избежать монотонности и аморфности макротекста. Важнейшим фактором, цементирующим массив стихотворений в художественном объеме книги, является рамочный план композиции. Хронологическое маркирование поэтом последнего периода творчества на обложке, в предисловии, датировками текстов более часто в прощальных книгах, чем в сборниках и собраниях сочинений тех же авторов. Акцентный характер начала и конца более ощутим, чем в циклах. Заглавия, метафоризирующие вечерний этап творчества, актуализируют мелодико-эмоциональный жанр: «песнями» названо большинство произведений серии. Рисунок на обложке, шрифтовому коду переадресовано право первого, превентивного «автографа». Графическая эмблематика закатных, осенних, надгробных заветов является антиципацией авторской художественной концепции целого.

**Шестое:** специфика пространственно-временных координат модели мира. Лирическое «я» находится, как правило, в конкретном и локальном пространстве, обладающем статусом «пороговости». Эмпирика конкретных изображений просвечивает в универсализме пространственно-временных планов, выстраиваемых, по формуле Фета, «из времени в вечность». Хронос предстает в мире «последних сказаний» как роковая всепоглощающая сила, которая тем не менее может быть если не побеждена, то преодолена в сознании отдельной мыслящей личности творческими озарениями и неустанной работой духа. Проблематика времени чрезвычайно многозначна и многоаспектна. Статика хронотопа «здесь» и «сейчас», последнего «уголка» существования отменяется обретенными ценностями искусства и человеческих связей, позволяющими личности «пережить себя».

Наконец, седьмое. Определяющей чертой итоговой книги является полижанровая структура. Ее специфика – служить контаминацией нескольких жанровых тенденций – демонстрирует вторичность, подчиненность жанровой формы отдельных стихотворений универсальной установке создаваемого макрожанра книги. Подлинная номинация жанра любого из «последних сказаний» «прячется за кулисами», управляя всей внутренней иерархией, всей художественной системой. Это – книга, книга итогов.

## Литература и примечания

- <sup>1</sup> Наиболее совершенным книгам серии («Последним песням» Н.А. Некрасова, «Вечерним огням» А.А. Фета) посвящены известные работы: Краснов Г.В. Последняя книга поэта // Н.А. Некрасов. Последние песни. М., 1974. С. 217–269; Благой Д.Д. Мир как красота (О «Вечерних огнях» А. Фета) // Фет А.А. Вечерние огни. М., 1981. С. 495–636 – и тех исследователей, которые анализировали эти произведения в аспектах авторской поэтики, эволюции мотивов и др. Книги Я.П. Полонского, А.М. Жемчужникова, К. Случевского и поэтов-восьмидесятников редко становились объектом монографического изучения.
- <sup>2</sup> О книжной серии в целом см.: Мирошникова О.В., Штерн М.С. «Вечерние огни» А.А. Фета и традиция «последних песен» в русской лирике второй половины XIX века // А.А. Фет. Традиции и проблемы изучения. Курск, 1985. С. 63–77; Мирошникова О.В. От цикла стихотворений – к циклу книг (жанрово-тематическая традиция «последних песен» в русской лирике) // Проблемы литературных жанров. Томск, 1987; Она же. «Закатная серия» поэтических книг в русской культуре // Вестник Омского ун-та. Омск, 2000. № 4. С. 80–84.
- <sup>3</sup> «Вырождение рифмы» – статья известного поэта и критика: Андреевский С.А. Литературные очерки. СПб., 1902.
- <sup>4</sup> Первая, отличающаяся от нынешней, попытка суммирования жанровых носителей итоговой книги предпринята в след. работе: Мирошникова О.В. Серия «последних песен» – итоговых лирических книг конца XIX века – как уникальная форма циклизации // Мирошникова О.В. Анализ лирического цикла и книги стихов. Канонические структуры и маргинальные формы циклизации в поэзии последней трети XIX века. Омск, 2001. С. 57–74.
- <sup>5</sup> В настоящее время распространены две точки зрения на статус лирической книги среди других структур данного рода: 1) книга стихов – жанр (жанровое образование); 2) книга стихов – наджанровая форма (метажанровое образование). См. работы М.Н. Дарвина, И.В. Фоменко, Л.Е. Ляпиной. Автор статьи считает, что решение вопроса зависит от ракурса рассмотрения самого явления, типа книжного целого и специфики его функционирования. Если лирическая книга обладает необходимой мерой образно-концептуальной целостности, созданной автором и воспринимаемой в этом аспекте подготовленным читателем, она – жанр, наделенный необходимым минимумом моделирующих и закрепленных традицией свойств. Когда книга читается и изучается в аспекте жанрового взаимодействия произведений, ее составляющих, независимо от того, определяется ли специфика целого гомогенностью или гетерогенностью жанрового состава, тогда книжный объем предстает в своей роли макрожанрового образования, ассоциирующегося с многогеройным романом, состоящим из глав, разделов, частей и множества сюжетных линий.

## ДЕТСКАЯ ТЕМА В РУССКОЙ ЮМОРИСТИКЕ КОНЦА XIX в.

Т.Ю. Ильюхина  
*Кемерово*

Русская юмористика конца XIX в. – явление не только не изученное и не оцененное, но даже и несобранное, за исключением юмористики А.П. Чехова, изданий избранных произведений его литературного «крестного батьки» Н.А. Лейкина, мелочишек В.В. Билибина в сборниках «Спутники Чехова» и «Писатели чеховской поры».

Вопрос о значении чеховской юмористики для формирования новых эстетических принципов, форм письма уже возникал в научной литературе, но до постановки его в полном необходимом объеме, думается, еще далеко. Тем более что уяснению этого значения должно предшествовать изучение «литературной школы» начинающего писателя, ее законов, принципов, поэтики.

Русская юмористика конца XIX в., сосредоточенная в соответствующих периодических изданиях тех лет, прочитанная («годовой подшивкой»), рисует жизнь человека с младенчества до старости, годовой ее цикл, повторяющийся из года в год. Отдельные номера предоставляют многочисленные «конспекты» жизни отдельного человека – мужчины, женщины, – составленные по неожиданным для читателя правилам, что, собственно, и создает комический эффект. К примеру, «Женщины и напитки» В. Билибина, где жизнь женщины прочитана через реестр напитков разной степени крепости (Стрекоза, 1881, 10) и его же «Женщина и поэзия» с движением от первых юношеских несовершенных стихотворных опусов через элегию, оду, песню «из давно пропетых» к эпиграмме «на всю прошлую жизнь» (Осколки, 1882, 43), первая из которых коррелирует с чеховской «Женщиной с точки зрения пьяницы» (Будильник, 1885, 17); «Паспортные приметы по табели о рангах», «Всеобъемлющие наставления для детей от 7 до 70 лет в кратком изложении» и пр., и пр.

Юмористикой соотнесены восприятие жизни, ее понимание, поведенческие модели и даже отдельные физиологические потребности человека (еда, сон и т.п.) с культурным, профессиональным, интеллектуальным и половым кругозором: «Как чиновники играют в винт», «Кто в чем ездит», «Сны людей разных профессий» и т.п.

Детская тема в кругу этих тем – не самая заметная, но едва ли не самая, так сказать, продуктивная. «Рассказы для детей», «Рассказики для очень умных детей», «Сказки для детей» и пр. юмористически сориентированы на

сюжету, героев, язык, логику и воспитательные (порой откровенно нравоучительные) интенции, выраженные в произведениях для детей тех лет. Многие из «детских» юмористических миниатюр имеют «серьезную» пару, как, например, «История злого Пети» из «Жемчужной книжки» (М., 1870) и рассказ В. Билибина «Злой Миша». Описания «злодеяний», совершенных детьми, с небольшими нюансами количественно и качественно совпадает (в первом случае – вырывание крыльев у мухи и наблюдение за ее мучениями, убийство «птичек и кошек», избивание няни, во втором – те же крылья у мухи и перья из маминой шляпки, прятанье щипцов для завивания волос гувернантки, непочтительность со швейцаром и избивание трубочиста) и занимает первую часть рассказа. Далее следует сентенция о неминуемости наказания за совершенное: в первом рассказе наказывает «Бог» (мальчик укушен собакой, которую избил палкой, опасно заболел, вынужден пить невкусные микстуры, а покусавшая его собака тем временем прибегает в комнату и съедает приготовленный для него обед), а во втором – «сама судьба» (мальчик захотел без спросу открыть закупоренную бутылку, поранил руку и истек кровью). Финал рассказов – «урок злым детям».

В отличие от «претекста» рассказ В. Билибина насыщен юмористическими эмоциональными подробностями: за мамину шляпку в магазине было заплачено 15 рублей, гувернантка названа милой, перечень проступков описан с большим количеством восклицательных знаков, отец мальчика, оказывается, несколько раз предупреждал Мишу, что высечет его, если он не исправится, но это «доброе намерение» оставалось не исполненным, так как отец «утром уходил на службу, после обеда спал, а по вечерам уходил играть в карты». И трагический финал рассказа – смерть мальчика – играет роль эмоционального пуанта, за которым следуют завершающие текст разъяснения рассказчика о том, что «против злых детей» существуют розги, а для откупоривания бутылок – пробочники, долженствующие, по всей видимости, уравновесить эмоции читателя. Рассказ, несомненно, благодаря указанным подробностям, приобретает игровой характер, при котором суровое наказание мальчика «судьбой» предрешено беспечным поведением отца, вовремя не применившим розги. Вместе с тем отдельные детали повествования о похождениях Миши, его «злой» образ и смерть отделяют рассказ В. Билибина от «Истории злого Пети». Образ расшалившегося ребенка приобретает едва уловимую мрачную подсветку, которая в других рассказах писателя о детях («Сластена Катя», «Трус Володя») более заметно приближает общую тональность произведений к так называемому черному юмору.

Изучение такого рода материала представляет несомненный интерес для уточнения истоков и самого процесса формирования многих новых литературных стратегий и стилей, востребованных XX в.

## МОТИВ ВИДЕНИЯ/СНОВИДЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕРМОНТОВА И АХМАТОВОЙ

Т.Т. Уразаева  
Томск

В зрелой лирике Лермонтова (1840–1841 гг.) группа стихотворений с образами видения сновидения оказывается особенно близкой художественному сознанию XX в.: «Как часто, пестрою толпою окружен...», «Нет, не тебя так пылко я люблю...», «Из-под таинственной, холодной полумаски...», «Сою», «Выхожу один я на дорогу...». В этом ряду и таинственные видения и сновидения Тамары, в которых ей является Демон. В названных стихотворениях прихотливо-сложная повествовательно-поэтическая структура, передающая «тончайшую душевную вибрацию»<sup>1</sup>, представляет собой как бы прямую речь сознания, отличную от простого нарратива. В процессе «таинственного разговора» лирического героя с прошлым («Нет, не тебя так пылко я люблю...»), припоминания – анамнезиса изначальной «детской» чистоты и гармонии («Как часто, пестрою толпою окружен...»), страстного порыва в мир блаженства и «отрады», одухотворенного космоса («Выхожу один я на дорогу...»), мистического ясновидения («Сою») – перемежаются словесный, вербальный ряд сознания и зрительный, чувственно-образный. Воплощенные в реальную плоть образы видения и сновидения в чем-то предвосхищают технику «реализации подсознательного». Монолог движется не логикой последовательного размышления, а представляет собой свободные сцепления внутренней речи и потока образов, одной словесной нити, воплощающей настоящее и внезапно обрывающейся, и другой, – реализующей план прошлого или мечту об утраченном блаженстве.

Особая структура дискурса воплощает многослойность сознания, его различные пласты: современное рефлектирующее, аналитическое, дискретное сознание и его глубинный пласт – сознание целостное, гармоническое, «архаичное», связанное не с памятью и воспоминанием, а с прапамятью и припоминанием-анамнезисом. При этом глубинное сознание, воплощающее женскую доминанту мира, мифологизируется. Так, в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен...» – это идеальный образ мечты «с глазами, полными лазурно-го огня», в «Выхожу один я на дорогу...» – это народные, религиозно-мифологические представления о «мире и отраде», о слиянии с жизнью Вселенной, это образ дуба как «мирового дерева», связующего все сферы космоса.

Мифологизация древнего пласта сознания в художественном мире Лермонтова оказывается близкой философско-эстетической и художественной мысли начала XX в. Так, В.В. Розанов в своих статьях о Лермонтове, подчеркивая, что «вся его поэзия... начало мифа», пишет: «Древний он поэт <...> и весь он – тысячелетнего возраста. Точно он был и плакал при творении мира <...> Он все это запомнил, и вот эту давнюю любовью ... «ангельскую» ли, «демоническую» ли <...> полна его поэзия»<sup>2</sup>. Дм. Мережковский также усматривает древний пласт поэтического сознания Лермонтова: «Чувство незапамятной давности, древности – «веков бесплодных ряд унылый», – воспоминание земного прошлого сливается у него с воспоминанием прошлой вечности, таинственные сумерки детства с еще более таинственным всполохом иного бытия, того, что было до рождения»<sup>3</sup>.

Исключительный интерес в начале XX в. вызывает феномен «лермонтовского сомнамбулизма», в котором можно выделить два плана. Во-первых, это «тоска виденья» (В.В. Розанов), когда происходит как бы выпадение лирического героя из реальной действительности, созерцание им прошлого, осознаваемого в качестве высшей реальности, «наяву», в то время как подлинная действительность приобретает черты призрачности, воспринимается «как будто бы сквозь сон». Во-вторых, это «второе зрение» (В. Соловьев) – мистическая, пророческая «способность переступать в чувстве и созерцании через границы обычного порядка явлений и схватывать запредельную сторону жизни и жизненных отношений»<sup>4</sup>. Яркое выражение эта способность нашла в стихотворении «Сон», представляющем собой, по определению В. Соловьева, «сновидение в кубе»: «Лермонтов видел <...> не только сон своего сна, но и тот сон, который снился сну его сна»<sup>5</sup>. Интересно, что феномен «сна во сне» В.В. Розанов в статье «Домик Лермонтова в Пятигорске» связывал с «древней магической литературой», в которой придавалось особенно важное значение «снам во сне», т.е. тому, когда человек уснет и увидит себя спящим, и увидит, прозрит сон, который ему снится в этом втором сне <...>, и понятно, что древние видели в нем особую и священную предсказательную силу, по глубокому разрыву в этом втором сне человека с действительностью, и, следовательно, по свободе его унести особенно далеко, в будущее, в «вещее» и «вечное»<sup>6</sup>.

Особый интерес у исследователей, близких символистам, и поэтов Серебряного века вызывала «зеркальность» лермонтовского «Сна» (сомнамбулические видения героя и его возлюбленной взаимно отражают сознание друг друга) как один из приемов проникновения в область иррационального, в глубины подсознания.

Поэтическому сознанию А. Ахматовой оказывается близкой суггестивность лермонтовских видений, образов любви, их таинственная миражность, волшебство магии. В. Соловьев писал о «прелести миража» любовных стихов Лермонтова, в которых изображается не «любовь в настоящем», а воспоминание о ней: «Мы видим только чарующую игру воспоминания и воображения»<sup>7</sup>. По мысли Розанова, в «чарующем» стиле поэта мы «открываем <...> дыханье грез, волшебства»<sup>8</sup>. Видения в лирике Лермонтова, видения Тамары в «Демоне» – это как бы эманация таинственной сущности любви, которая выражается в ощущении аромата, прикосновениях, звуках, музыке голоса, его интонаций (Ср. описание видения Лугина в «Штоссе»: «... Он почувствовал возле себя чье-то свежее ароматическое дыханье, и слабый шорох, и вздох невольный, и легкое огненное прикосновенье»); это искушающее наитие, подобное «песенной власти» Демона, когда мир оказывается завожуженным его «волшебным словам», навевающим «сны золотые», заставляющие Тамару забыть «жизни мелочные сны».

В самом поэтическом слове Лермонтова Ахматовой видится иррационально-суггестивное начало. В заметке о поэте «Все было подвластно ему» она пишет о магии лирического слова Лермонтова, которое «слушается его, как змея заклинателя»<sup>9</sup>. В своем интересе к личности и творчеству Лермонтова поэтесса также усматривает таинственное, соблазнительно-искушающее начало, как бы выходящее за пределы рационального мышления: «Мой интерес к этому имени граничит с наваждением»<sup>10</sup>. Не случайно в сознании поэтов Серебряного века образ Демона с его «всесильными чарами», воспринимаемый как обобщенно-авторский образ Лермонтова, был связан с «тенью Врубеля». Таков образ загадочного профиля в «Веренице четверостиший» Ахматовой: «Словно Врубель наш вдохновенный, / Лунный луч тот профиль чертил. / И поведал ветер блаженный / То, что Лермонтов утаил» (I, 217).

На похоронах Врубеля, художника, которого как наваждение преследовал образ «падшего ангела», приведший его к душевной болезни, Блок говорил: «Нить жизни Врубеля мы потеряли вовсе не тогда, когда он «сошел с ума», но гораздо раньше; когда он создал мечту своей жизни – Демона»<sup>11</sup>; Блок пытается постичь саму природу лермонтовского демонического наития, мифологизируя его, обращаясь к легенде. Ср. у Лермонтова в стихотворении «Мой демон»: «Покажет образ совершенства И вдруг отнимет навсегда И, дав предчувствия блаженства, Не даст мне счастья никогда» (I, 222); у Блока: «... говорят, он переписывал голову Демона до сорока раз; однажды кто-то, случайно заставший его за работой, увидел голову неслыханной красоты. Голову Врубель впоследствии уничтожил и переписал вновь – испортил, как говорится на языке легенды; этот язык принуждает свидетельствовать, что то творение, которое мы

видим теперь в Третьяковской галерее, – есть лишь слабое воспоминание о том, что было создано в какой-то потерянный и схваченный миг» (VIII, 423).

Для многих лирических произведений Ахматовой, составляющих как бы «лермонтовский слой» ее поэтического творчества, характерна контаминация лермонтовских мотивов, многослойность лермонтовских реминисценций и аллюзий, восходящих к разным стихотворениям поэта. Так, одна из основных ситуаций стихотворения «О нет, я не тебя любила...», первая строчка которого отсылает к лермонтовскому «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (Ср.: «пылко люблю» – «любила, палима...»), восходит к провиденциальным мотивам «Сна». Подобно лермонтовской героине, видящей таинственный сон («И снилась ей долина Дагестана; / Знакомый труп лежал в долине той; / В груди его, дымясь, чернела рана, / И кровь лилась хладеющей струей»), ахматовская лирическая героиня наделена провиденциальным даром: «Я знаю: это ты, убитый, / Мне хочешь рассказать о том, / И снова вижу холм изрытый / Над окровавленным Днестром» (I, 129).

В «Черном сне» образ возлюбленного («Вы всегда таинственный и новый») с его губительной «загадочной» любовью, ассоциируясь с Демоном, порождает целый ряд реминисценций из Лермонтова, переключек с лермонтовской поэмой. Первая строчка четверостишия «Так, земле и небесам чужая, / Я живу и больше не пою, / Словно ты у ада и у рая / Отнял душу вольную мою» является реминисценцией из лермонтовского стихотворения «Я не для ангелов и рая...» («Я меж людей беспечный странник, / Для мира и небес чужой»). В этом же ряду образ испепеляющего «огня» любви («Испытание железом и огнем»; ср. у Лермонтова: «огонь по жилам пробегал», «Твои слова – огонь и яд»); мотив провиденциального сна, столь характерное для Лермонтова и Ахматовой предощущение трагической смерти («Мне снится, что меня ведет палач / По голубым предутренним дорогам»); «запрет» молитвы («Молиться запретил давно»; ср. у Лермонтова: «... я не могу молиться»; «Святым захочет ли молиться – / А сердце молится ему»); образ песни, ее «обманной» власти («Песней долго ль обмануть»). С песней в «Демоне» связана «зеркальная» ситуация. Тамара находится во власти «волшебного голоса» Демона, его речей и песен, исполненных «соблазна» и «обмана» («Но если ты, обман тая...»); Демон под влиянием песни Тамары впервые постигнул «тоску любви, ее волнение».

Лермонтовские мотивы и реминисценции из «Демона» и «Сна» характерны для целого ряда произведений Ахматовой. Это «Сон» («Я знала, я снюсь тебе...»), «Ты мог бы мне сниться и реже...», «Ангел, три года хранивший меня...», «Вечер тот казни достоин», «Шиповник цветет. Из сожженной тетради», «Почти в альбом» («...И третье, что нами владеет всегда...») и др.



Одной из важнейших философско-поэтических тем в зрелой лирике Ахматовой является тема памяти, памятования, отличного от воспоминания в ранней лирике («*Между «помнить» и «вспомнить», други, / Расстояние, как от Луги / До страны атласных баут»*). Глубинный слой памяти открывается во сне. Отсюда особая роль сновидений, видений в «Поэме без героя», воспроизведение «*последнего слоя снов*» и «*бездонных пропастей сознания*» в набросках из трагедии «Пролог, или Сон во сне».

Интересно, что изображение глубинного слоя сознания, сна во сне в стихотворении Лермонтова «Сон», которое является, наряду с «Демоном», «восточной повестью», одним из источников «Пролога», приобретает ориентальный колорит, связанный с интересом Лермонтова к Востоку. «Мне бы хотелось, – говорил поэт, – проникнуть в таинства азиатского мирозерцания ... там на Востоке тайник богатых открытений»<sup>12</sup>.

Тема «тайны тайн» в зрелом творчестве Ахматовой, глубоко постигающей мир Востока, оказывается связанной с Азией. «*Азийских светил мириады*», «*хоры звезд и вод*» приобщают к космической тишине, исцеляя от мук времени. Разрушению и смерти в «Поэме без героя» противостоит цветение Востока, рождающее ощущение вечной жизни («*Скоро там о верном и вечном / Ветр азийский расскажет мне*»).

В общении лирической героини с миром Востока высвобождается из глубин подсознания «*что-то ... подспудное*» и «*рожденное тишиной*», оживает «*прапамять*» («*Это рысьи глаза твои, Азия ...*»): «*Словно вся прапамять в сознание Раскаленной лавой текла, / Словно я свои же рыдания / Из чужих ладоней пила*» (I, 214).

В отрывках из «Пролога» возникает целый ряд переключек с «Демоном», реминисценций из лермонтовской «восточной повести». Это мотив «запретного знания», явления героя во сне («*Ты, проникший в мой последний сон*», «*Ты, кажется, приснился мне*»), сравнение героини с голосом лютни<sup>13</sup> («*Для тебя я словно голос лютни*»), мотив смертоносной власти песни и губительной любви («*Будь ты трижды ангелов прелестней ... Я убью тебя моею песней*»; «*Там, совсем в последнем слое снов, / Кажется, я был твоим убийцей*»). Лермонтовские образы и мотивы как «наваждение», как «таинственные знаки» зримо и незримо присутствуют в поэтическом мире А. Ахматовой.

## Литература

<sup>1</sup> Роднянская И.Б. «Выхожу один я на дорогу» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 96.

<sup>2</sup> Розанов В.В. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 88.

- <sup>3</sup> Мережковский Д. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // Вопросы литературы. 1989. № 10. С. 28.
- <sup>4</sup> Соловьев В. С. Лермонтов // Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 387.
- <sup>5</sup> Там же. С. 389.
- <sup>6</sup> Розанов В. В. О писательстве и писателях. С. 276.
- <sup>7</sup> Соловьев В. С. Лермонтов. С. 386.
- <sup>8</sup> Розанов В. В. О писательстве и писателях. С. 70.
- <sup>9</sup> Ахматова А. А. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 190. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.
- <sup>10</sup> Цит. по: Святловский Г. Е. Ахматова А. А. // Лермонтовская энциклопедия. С. 41.
- <sup>11</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 5. С. 422.
- <sup>12</sup> М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964. С. 245.
- <sup>13</sup> «Звук лютни» сопровождает образ главной героини «Демона» в докавказских редакциях поэмы.

## РУССКАЯ ФИЛОСОФСКО-СИМВОЛИЧЕСКАЯ ДРАМА: ИСТОКИ И СУДЬБЫ ЖАНРА В XX ВЕКЕ

А.И. Журавлева

Москва

Родословная жанра философско-символической драмы восходит к немецким романтикам. Когда «универсальная драма» романтиков, по наблюдениям её исследователя А.В. Карельского, утратила собственно драматургический характер, ради восстановления драматургической формы романтики обратились к опыту мистерии, с одной стороны, и национальной мифологии и сказки – с другой. По мнению Карельского, «к опыту романтической мистериальной драмы, мощно сфокусированному в гетевском «Фаусте», восходит всякая такая (философско-символическая. – А.Ж.) драма в последующей истории жанра – от «Прометея освобожденного» Шелли, «Дядюв» Мицкевича, «Мерлина» Иммермана, «Иридиона» Красинского, «Ижорского» Кюхельбекера, «Бургграфов» Гюго до всего комплекса европейской символической драмы конца XIX – начала XX века<sup>1</sup>.

На основе романтической философской драмы, опирающейся на легенду, – первый образец «Основание Праги» Брентано (1812–1814) – Карельский выстраивает другой типологический ряд: «Балладина» Словацкого, «Либуша» Грильпарцера, «Снегурочка» Островского, тетралогия Вагнера «Кольцо Нибелунгов».

Мистериальная философская драма романтиков имела экспериментальный характер и оказалась явлением чисто литературным. Думается, это произошло прежде всего потому, что обобщенная идейная символика совершенно подавила внимание к индивидуальным человеческим судьбам и характерам, являющееся едва ли не главным основанием непосредственного зрительского интереса к сценическому действию.

Русская драма, стадильно более поздняя в системе европейских литератур, недаром опиралась уже не столько на художественные опыты собственно романтиков, сколько на гетевского «Фауста», интегрировавшего опыт романтиков в свою неромантическую художественную систему, а также Шекспира, возвращенного европейской культуре теми же немецкими романтиками. В целом можно признать, что философско-символическая драма в России в эпоху романтизма не состоялась; едва ли не единственное исключение «Ижорский» Кюхельбекера и его же пьеса-сказка «Иван, купецкий сын».

Что касается философской драмы на фольклорно-мифологической основе, то первым её вполне реализованным образцом становится «Снегурочка» Островского. «Ближайшим соседом» «Снегурочки» (1873) в европейской литературе оказался «Пер Гюнт» Ибсена (1866). Документальные свидетельства знакомства Островского с произведениями Ибсена неизвестны. Однако возможность такого знакомства не исключена. В 1884 г. на сцене Александринского театра шла «Нора», не имевшая успеха. В том же году появилась большая статья П.О. Морозова о творческом пути Ибсена, вышедшая вскоре отдельной брошюрой<sup>2</sup>. В любом случае текст «Пер Гюнта» Островскому известен не был, так что наша параллель – типологическая.

«Пер Гюнт» Ибсена (названный автором «драматическая поэма») и «Снегурочка» Островского («весенняя сказка») бесспорно принадлежат к жанру философско-символической драмы, однако авторские определения жанра возводят пьесы к разным традициям. Едва ли не самые известные драматические поэмы создал Байрон, ставший, можно сказать, эмблемой европейского романтизма. «Снегурочка» задумана как «пьеса для праздничного спектакля». Высокий образец этого жанра – шекспировский «Сон в летнюю ночь» (заметим, кстати, что эту пьесу переводил и писал о ней Аполлон Григорьев), массовые образцы представлены были на российской императорской сцене так называемыми «великолепными спектаклями» – постановками на фантастические сюжеты, широко использовавшими театральную машинерию.

Общие черты пьес Ибсена и Островского – это стихотворная форма, служащая знаком «высокого», и опора на фольклор и национальную мифологию. При этом оба писателя используют такой «простонародный» материал для развертывания сложной философской проблемы соотношения индивидуального-личного в человеке, его жизнестроительства на основе свободно сделанного выбора и традиционного, веками закреплённых нравов и обычаев, обеспечивающих устойчивость родовой общности людей.

По отношению к романтической традиции оба текста ориентированы различно. «Пер Гюнт» многими исследователями рассматривается как национальный норвежский вариант романтизма, поздняя реализация которого определила в ибсеновском шедевре переплетение лирики и резкой иронии, даже сатиры. С другой стороны, Пер Гюнт *предшествоует* проблемным реалистическим драмам Ибсена.

«Снегурочка», напротив, неприятно удивила современников тем, что решительно выпадала из сложившегося стереотипа «настоящей пьесы Островского», появившись после того, как автор её стал признанным создателем русской реалистической социально-бытовой драмы и на фоне торжества и абсолютного эстетического авторитета наиболее жизнеподобных форм ре-

лизма. Таким образом, символические драмы Ибсена и Островского – своего рода обрамление эпохи классического реализма. В России к 70-м годам умение литературы создавать «вторую реальность» достигло максимального совершенства, и Островский первым ощутил потребность искать способы «внебытового» освещения бытийных проблем.

В норвежской литературе эта стадия еще впереди, и потому у Ибсена мы видим иронию по отношению к безудержной идеализации фольклора и мифологического сознания у немецких и норвежских романтиков. В «Пер Гюнте» ирония и сатира готовят почву для «трезвого реализма» новой драмы.

Островский рисует патриархальный мир всерьез и с сочувствием. Но судьба личности, осознавшей свою неповторимость и проявившей индивидуальную волю, оказывается в этом мире трагической. В сущности, в «Снегурочке» в символической форме заново разворачивается проблематика «Грозь». Эмоционально-сложный финал «весенней сказки» передает лирическое авторское представление о сути национальной жизни, преодолевающей, но не отменяющей трагизм индивидуально-личностного бытия.

Одним из выражений кризиса театра в начале XX в. была несомненная утрата контакта зрителей и сцены. Между тем именно в символистских кругах актуализируется идея активного соавторства реципиента в процессе создания произведения искусства. Так, об этом пишет популярнейший критик эпохи Ю. Айхенвальд. Отсюда же – волна поисков новой организации сценического действия, которое вовлекало бы зрителя в спектакль, объединяло бы с актерами. Некоторые символисты (В. Иванов, Г. Чулков) настаивали на мистериальном театре, который был бы храмом не в метафорическом, а в буквальном смысле. Другие (Белый, Блок) не были удовлетворены проектами мистического театра. Полемична по отношению к символистской мистике драматическая трилогия Блока 1906 г.

Как известно, русский символизм теснейшим образом был связан с европейским литературным движением. И можно даже сказать, что два европейских писателя стали участниками нашего, если не чисто литературного, то во всяком случае литературно-театрального движения конца XIX – начала XX в.; это Ибсен и Метерлинк. Дело не только в том, что их пьесы вошли в репертуар: всё написанное Метерлинком до 1918 г. шло на русской сцене, а свой шедевр – «Синюю птицу» – для первой постановки писатель отдал Станиславскому; еще шире представлен в репертуарных сводках Ибсен. Не менее важно, что обсуждение этих пьес стало лабораторией для формулирования эстетики нового театра.

Любопытно при этом, что социально-бытовая проблемная драма Ибсена в теоретических исканиях символистов оказалась едва ли не важнее, чем его

философско-символические пьесы «Бранд» и «Пер Гюнт». Символистское истолкование социально-бытовых пьес Ибсена явно уподобляет их мистериальной драме романтиков, не проявлявших интереса к индивидуальной неповторимости характеров, и это при высокой оценке идеологии индивидуализма, которая всячески подчеркивается в Ибсене символистами. Так, в статье «Театр и современная драма» Белый писал: «Все эти Рубеки, Боркманы, Сольнесы – алгебраические знаки какого-то апокалипсического уравнивания жизни»<sup>3</sup>. Белый полагает, что современный русский бытовой театр не может поставить Ибсена адекватно внутреннему смыслу утверждаемой писателем новой эстетики. «Реально это было бы в театре марионеток. Метод превращения человека в марионетку есть метод <...> условного выявления перед зрителем символической связи образов драмы с возможно большим устранением самих образов»<sup>4</sup>.

Как видим, яркий теоретик символизма прекрасно осознаёт, что символистская драма (неважно сейчас, насколько верно тут истолкован Ибсен), как и раннеромантическая универсальная драма, не хочет иметь дела с целокупностью неповторимого живого человека, а лишь, так сказать, с идеей его жизни.

«Чистая» символистская драма осталась по преимуществу экспериментальной, как и универсальная драма романтиков: мистерии В. Иванова «Тантал» и «Прометей», Белого «Пришедший» и «Пасть ночи», Сологуба «Литургия Мне», даже пьесы Блока не завоевали сцену, поскольку в них лиризм решительно подавлял зрелищно-действенную сторону драмы. Любопытно, что Блок-теоретик хорошо осознавал опасность чрезмерной лиризации драмы и считал её проявлением захлестнувшую театр «чеховщину».

Другой тип символической драмы предложил Ремизов, стремившийся создать народно-площадной театр, опираясь на древнерусскую литературу и фольклор («Бесовское действие», «Трагедия о Иуде, принце Искаротском», «Действо о Георгии Храбром», переделка народной драмы «Царь Максимилиан»). Пьесы Ремизова привлекли внимание современников, но в дальнейшем на сцене не ставились.

Репертуарным драматургом среди символистов стал только Леонид Андреев, театр которого по своему составу весьма разнообразен, чтобы не сказать пёстр. В своих философских пьесах он как бы приспособливал поэтику символистской драмы к социально-бытовой и социально-философской проблематике современности, что и определило их зрительский успех.

Не понятая большинством современников «Снегурочка» пережила пик литературно-театрального и читательского интереса в эпоху символизма, оставшись затем навсегда в русской культуре как классический музыкальный спектакль. Сходную судьбу имел и «Пер Гюнт». Лирические эпизоды, под-

держанные музыкой Грига, в исторической перспективе стали звучать всё сильнее, а Озе и Сольвейг начали олицетворять вечные ценности человеческой жизни. Подчеркнем, однако, что, хотя обращение к этим пьесам происходит именно в эпоху символизма, обострившего интерес к философской проблематике, осваиваются они не средствами символистского театра. В 1900 г. «Снегурочку» ставит Станиславский в Художественном театре. В своей книге «Моя жизнь в искусстве» он описывает этот спектакль в главе «Линия фантастики» и здесь же упоминает «Синюю птицу»: «Конечно, в них увлекала меня не только сказка, но и исключительная красота русского эпоса в «Снегурочке» или художественное олицетворение символа в «Синей птице»<sup>5</sup>.

Спектакль Станиславского отличался необычайной красотой и разнообразием пластического, зрительного ряда. Однако философская символика пьесы оказалась несколько приглушена изобретательным воплощением материальных подробностей созданного драматургом фантастического мира. Как ни странно, в «Снегурочке» эстетика Островского оказалась условнее эстетики «нового театра».

Вместе с тем в пьесе Островского её философско-символическая насыщенность не вступала в противоречие с плотной и выразительной материальной фактурой мифологического древнего славянского мира, потому что у Островского быт всегда был одухотворенным и не противопоставлялся духовному началу в человеке. Создавая свою «весеннюю сказку», ставшую обобщенно-символическим аналогом «мира Островского», писатель избежал соблазна ввести современные мотивы, как это сделал в «Пер Гюнте» Ибсен и попытался сделать он сам в незавершенной пьесе-сказке «Иван-Царевич» (а до них – Кюхельбекер в пьесе «Иван, купецкий сын»). По этой причине «Снегурочка» являет собой непротиворечивое и нерасчленимое художественное единство, философская символика, так сказать, растворена в каждой точке текста и не может исчезнуть, например, из-за купюр. Ибсеновский «Пер Гюнт» в этом смысле оказался более хрупким и больше пострадал в спектакле 1912 г. из-за многочисленных купюр.

Обратим, однако, внимание на то, что и «Снегурочка» и «Пер Гюнт» осмыслены Художественным театром прежде всего как сказки. И этот штрих как раз приоткрывает завесу над дальнейшей судьбой философской драмы в культуре сурового XX в. Жанр философско-символической драмы вписался в неё прежде всего той её разновидностью, которая опиралась на легендарно-фольклорную основу. Мрачные и устрашающие пророчества мистериальных драм как-то перестали трогать много повидавших людей XX в. Парадоксально, но шедевры философско-символической драмы «Снегурочка» и

«Синяя птица» живут на сцене XX в. главным образом как пьесы для детских утренников. Однако простодушие, человеческая теплота и житейская укорененность сказки позволяют задуматься о глубоком и серьезном любому зрителю в соответствии с его жизненным и культурным опытом.

### Литература

- <sup>1</sup> Карельский А. Драма немецкого романтизма. М., 1992. С. 99.
- <sup>2</sup> Морозов П. Генрик Ибсен и его драмы. СПб., 1884.
- <sup>3</sup> Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 278.
- <sup>4</sup> Там же. С. 286.
- <sup>5</sup> Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1926. С. 281.



## ПОЛЕМИЧЕСКИЕ РОМАНЫ «ВЗБАЛАМУЧЕННОЕ МОРЕ» И «В ВОДОВОРОТЕ» В ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ А.Ф. ПИСЕМСКОГО

Л.Н. Сияякова  
*Новосибирск*

Роман А.Ф. Писемского «Взбаламученное море» (1863) наряду с тургеневским романом «Отцы и дети» положил начало жанровой типологии полемиического романа в русском литературном движении 1860–1870-х гг. В романе заявлены основные направления идеологической полемики с русскими нигилистами (позитивистами):

- женский вопрос (эмансипация);
- отношение к искусству;
- спор о христианстве и об атеистическом социализме как приоритетах в историческом развитии человечества;
- вопрос о социально-экономическом самоопределении русского крестьянства после реформы 1861 г. (вопрос о мужике и о революционности крестьянина).

Тем не менее замысел Писемского был шире, нежели попытка создания «программного» сочинения. Автор «Взбаламученного моря» стремился создать эпопею, захватывавшую «всю почти нашу матушку-Русь» (из письма к Б.Н. Алмазову от 1 ноября 1862 г.). Это произведение должно было стать, по замыслу писателя, не столько этапным, сколько итоговым в его творчестве. («Роман этот есть дело всей моей жизни», – признается романист в письме к Б.Н. Алмазову от 15 ноября 1862 г.)

Писемский во «Взбаламученном море» продолжал разрабатывать жанр, уже успешно освоенный им в 1850-е гг., – «семейный роман». Писемский усложнил «семейный роман», по сути быто-психологический, представив не только внутрисемейные отношения персонажей, но и историю двух семейств – Басардиных и Сабакеевых. Таким образом, появляется план воспитания человека в семье и в целом – жизни человека в истории семьи и шире – общества. Этой историко-психологической задаче соответствует, скорее, жанр семейной хроники.

Ведущим в жанровом составе «Взбаламученного моря» является роман-биография, в центре которого стоит Бакланов, чья судьба связана с судьбами двух названных семейств. К сюжету о духовном скитальце Бакланове при-

мыкает сюжет о его заблудших современниках – истинных (Елена Базелейн и Валериан Сабакеев) и ложных (кружок Проскриптского – Чернышевского, Виктор Басардин, братья Галкины) нигилистах.

Идеей романа было показать всю ложь тогдашнего времени. В финале автор объясняет эту идею: «... мы представляем <...> верную, хотя и не полную картину нравов нашего времени, и если в ней не отразилась вся Россия, то зато тщательно собрана вся ее ложь»<sup>1</sup>.

Жанровое задание автора – создание эпопеи – предполагает изображение национальной жизни в момент исторического перелома. Однако эта первоначальная жанровая установка подразумевает изображение уже свершившегося, а не свершающегося на глазах у автора-наблюдателя исторического слома. С этим «сбоем» жанровой идентичности связан не столько жанровый синтез, сколько разнородность жанровых форм в романе. Эпическое (надындивидуальное, национально-историческое) задание автора разрешается в формах романа-полемики и социально-сатирического романа. «Персональное» (индивидуальное) в романе воплощено в жанрах семейной хроники и биографии. Соединить жанровые традиции эпопеи, семейной хроники, романа-полемики и биографического романа Писемскому не удалось, что отчасти объясняет читательский «неуспех» этого произведения. Писемский, по-видимому, стремился примирить личное существование человека с общественным, не решив, какая из двух этих форм воплощения личности является ведущей.

В романе «В водовороте» (1871) Писемский приходит к выводу о неразрешимости общественных и бытийных противоречий в жизненной практике человека 1870-х гг. Писатель трансформирует полемическую составляющую романа: если во «Взбаламученном море» это конфликт либералов и нигилистов, т.е. социально-политический, то в «Водовороте» ведущий конфликт приобретает качество философско-этического: это конфликт безверия и веры.

При этом безверие уже не является прерогативой (или философской доктриной) нигилистов: им охвачены и «мещане» доктор Иллионский и Жиглинская-старшая, и «аристократ» барон Мингер, и старая вольтерьянка Анна Юрьевна, и убеждённая нигилистка Елена Жиглинская. Ищущий веры князь Григоров и искренне верующая княгиня Григорова (автор подчёркивает её лютеранские корни, полагая, что формальная принадлежность к православной церкви не спасает человека от заблуждений) находятся на противоположном идейно-философском полюсе романа и ... в жизненном разладе друг с другом.

Из единства конфликта (социально-политическое совпадает с философско-этическим самоопределением человека) следует своеобразие жанровой поэтики романа «В водовороте», композиционная цельность которого заслужила одобрение Л.Н. Толстого (письмо к А.Ф. Писемскому от 3 марта 1872 г.).

Полемический роман органично включён в роман семейный. Писемский возвращается к своей излюбленной романной форме, оставляя за рамками своего писательского внимания форму эпического романа. Неудача первого рассматриваемого нами романа, вызванная не только его «антинигилистической» направленностью, но и жанровой разнородностью его частей, которые Писемскому так и не удалось соединить в единое жанровое целое, была полностью преодолена в романе 1871 г.

Писемский исследует судьбы трех персонажей, объединенных идеей «случайного семейства» (термин Ф.М. Достоевского). Кризисное состояние общества проецируется на ситуацию распадающегося семейства. Писемский изображает не становящееся, а уже установившееся в русской жизни того времени. Он вновь выступает как рассказчик-наблюдатель, не пытаясь вмешаться в повествование подобно тому, как это было во «Взбаламученном море». Отсюда другой уровень типизации в последнем романе. Романисту удается представить идеи-символы эпохи. Несмотря на то, что в семантике заглавия и первого, и второго романов заложена символизация, по-настоящему символизирующим социально-этическое содержание эпохи является название второго романа – «В водовороте». Это образ-знак житейского (бытового) и жизненного (философского) смятения, в котором обречен пребывать человек 1870-х гг., независимо от социально-политической ориентации. Ибо, по мнению Писемского, катастрофичность сознания стала всеобщей: кризис безверия и нигилизма захватил все общественные группы. Писемский расстается со своей общественно-политической иллюзией – надеждой на спасительную (либеральную) роль русского дворянства. В следующем своем романе «Мещане» (1877) писатель с горечью констатирует крах «рыцарской» (т.е. дворянской) идеи.

Таким образом, в системе полемических романов Писемского обнаруживается: во-первых, усиление социально-философского скепсиса автора, вызывающее единство главной идеи второго изучаемого нами романа; во-вторых, движение жанрового состава романов от жанровой эклектичности к жанровому синтезу; в-третьих, изменение приемов типизации от раннего полемического романа (наблюдение, фиксация, сатирическое осмысление) к позднему (напряженное состояние персонажей – эксперимент, символизация, философское осмысление). В целом можно отметить динамику жанрового мышления и творческого метода А. Ф. Писемского на материале его полемических романов 1860–1870-х гг.

#### Литература

<sup>1</sup> Писемский А. Ф. Полн. собр. соч.: В 24 т. СПб.; М., 1895. Т. 10. С. 288.

## СЕМАНТИКА НАЗВАНИЯ ПЕРВОГО РУССКОГО НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОГО ЖУРНАЛА

Т.П. Шастина  
*Горно-Алтайск*

Традиционное рассмотрение журнала Академии наук «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие» (1755–1757 гг.) как научного дискурса требует корректировки. Именно в этом издании впервые в русской литературной практике снимается оппозиция между литературой и нелитературой, декларируется установка на «диалогические отношения» (М. Бахтин). Ориентированный на иностранную периодику, призванный «сколько возможно возбудить у всех удовольствие, какое производит знание наук»<sup>1</sup> (I, 4–5), журнал воспринимался как литературное явление, поскольку он отражал становление литературного языка, стремление установить непосредственный контакт с читателем, отход писателей от придворно-академических форм общения<sup>2</sup>.

Впервые в истории русской литературы в нем уравниваются субъекты диалогических отношений<sup>3</sup> – академический журнал «для всех». Он ставит и решает задачу воспитания читательских вкусов, а не писательской техники, как требовала того нормативная поэтика классицизма. В логике русского литературного процесса журнал стал базой для становления собственно литературной периодики: «... Он ободрил и заохотил многих русских писателей создавать свои ежемесячники и еженедельники, коих вдруг, с 1759 г., явилось множество»<sup>4</sup>. Благодаря первому научно-популярному журналу русский читатель свыкся с мыслью, что не существует «однородного литературного дискурса» (Цв. Тодоров). Содержание «Ежемесячных сочинений» актуализирует все символические возможности, заложенные в его названии как знаке данного литературного явления.

Сочетание слов «польза и увеселение» неоднократно встречается в литературной практике и литературной теории XVIII в. В России оно становится приемлемым в послепетровское время, когда практицизм всей человеческой деятельности постепенно уступает место общей культуре. Совмещать полезное с приятным – это уже широко бытовавший в европейских литературах гораццианский принцип, на который неоднократно будут ссылаться сотрудники журнала:

Пииты научить иль усладить желают,  
Иль вместе все сие они соединяют.  
Но обще будет всем сие в пиите нравно,  
Когда напишет он полезно и забавно [I, 376].

«Полезьа и увеселение» – это культурный символ эпохи, закладывавшей основу широкой русской образованности и русской классической литературы. Обратившись к петровским временам, видим, что элементы словосочетания «польза и увеселение» существуют независимо один от другого: например, IV правило «Истинной политики знатных и благородных особ» гласит: «Все науки содержат в себе многие правды. И как мы с природы желаем познать правду, то всегда великая есть утеха прилежать к наукам... Есть такие науки, которым учатся токмо для увеселения, но есть и другие, которые весьма нужны»<sup>5</sup>. Полезность – лозунг петровской эпохи, и к «полезным» относятся следующие науки: «нравоучительная наука» – «подает известные основания к управлению его нравов», политика и история – «подает способ к разумным и рассудительным поступкам», математика – «находится она в нынешнее время толь в великом почете», риторика, логика, философия, иностранные языки – полезность их определяется возможностью практического применения. «Увеселительные» науки служат «увеселению разума», т.е. идеалу гармонического развития человека.

Одним из способов «увеселения разума» было чтение, о чем свидетельствует XX правило «Истинной политики»: «...Надлежит упражняться в учении всякому по своему намерению и состоянию; читать с избранием и порядочно; размышлять благовременно»<sup>6</sup>. В.К. Третьяковский, переводя двустихия Катона для приложения к этой книге ввел в русскую культуру образец добродетельного человека, черпающего нравственные и практические примеры только из книг:

Беспорочен век всегда честно провожая,  
Что премудрость есть, учись, и о сем читая<sup>7</sup>.

Г.-Ф. Миллер, составляя программу журнала, и имел в виду чтение с избранием «всякому по своему намерению и состоянию». Он писал в «Предупреждении»: «Всякий раз хотя малое что найдется, чем каждый читатель, по своему любопытству и охоте к наукам, удовольствован будет». Но, учитывая запросы своей эпохи, он по-иному расставляет акценты – не практическая полезность, а в первую очередь «любопытство и охота к наукам». Само слово «науки» несет уже другую семантическую нагрузку, связанную с его

трактовкой в академическом Регламенте. Пестрота содержания «Ежемесячных сочинений» объясняется замыслом редактора дать чтение на любой вкус, не наскучить читателю, поучать его «нечувствительно», т.е. постепенно, незаметно. В программе академического журнала «польза» – это практическое применение его материалов в обыденной жизни, а «увеселение» – это возможность совмещать с первым и игру ума, и расширение кругозора, и развитие мышления. Такая позиция вызвана требованиями эпохи определения и утверждения общественной функции литературы, обоснования и уяснения роли печатного слова в жизни общества, начавшегося с «Риторики» М.В. Ломоносова и «Двух епистол» А.П. Сумарокова.

В журнале, впервые в России адресованном широкой публике, литература заняла одно из главных мест. Вот почему нельзя его содержание разграничить на научные материалы («польза») и на литературные («увеселение»). Это не только следование горацианскому принципу, а в первую очередь отражение требований времени; это единый литературный сплав, синтетическое единство, которое могло возникнуть только в период нормализации литературы, языка, литературного и общефилологического мышления. Единство его основывается на обращенности всех материалов: и литературных, и научных – к национальной тематике; на стремлении подчеркнуть самобытность, обратить внимание читателя к истории своего народа, заставить его задуматься над русскими проблемами. Синтетичность издания вытекает еще из одной особенности времени – из энциклопедизма.

В науке о русской литературе XVIII в. синтетичность зарождающегося литературного самосознания неоднократно была объектом пристального внимания. «Пожалуй, не было другого периода в новой русской литературе, когда поэт и теоретик, писатель и ученый-литературовед, художник и учитель литературы так необходимо и прочно сливались бы вместе»<sup>8</sup>. На наш взгляд синтетизм журнала следует рассматривать шире – как синтез всех сторон формирующегося общественного сознания, базирующийся на так недавно (для того времени) вошедшем в него понятии «нация», «империя», на юнкеровско-ломоносовской формуле «от и до» в осмыслении географической огромности страны. Весь комплекс тем и идей академического ежемесячника нес сведения, необходимые для разрешения многих мировоззренческих проблем своего времени. «Художественное творчество действует не по одним эстетическим возбуждениям, но и под влиянием разнообразных условий общественности; и рядом с ним под таким же действием целого хода вещей совершалась однородная работа и в других областях литературы: история, археология, языкознание, изучения экономические...»<sup>9</sup>. Перечисленные А.Н. Пыпиным сферы интеллектуальной деятельности объединяются в ака-

демическом журнале настолько органично, что делают его литературным дискурсом в силу глубокой значимости его предметного состава.

### Литература и примечания

- <sup>1</sup> Здесь и далее в скобках римской цифрой указывается том, арабской – страница журнала.
- <sup>2</sup> См. подробнее: Евгений (Болховитинов) Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России. М., 1845. Т. 2; Пекарский П.П. История Императорской Академии наук в Петербурге. СПб., 1873. Т. 2.
- <sup>3</sup> Подобного типа отношения между автором и читателем в категориях игры анализируются на более позднем литературном материале в контексте жанровых дискурсов ирон-комической поэмы И.Ф. Богдановича «Душенька»; см.: Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века. М., 2000. С. 226–229.
- <sup>4</sup> Евгений (Болховитинов). Указ. соч. С. 67.
- <sup>5</sup> Истинная политика знатных и благородных особ. СПб., 1745. С. 16.
- <sup>6</sup> Там же. С. 51.
- <sup>7</sup> Там же. С. 172.
- <sup>8</sup> Гуковский Г.А. Русская литературно-критическая мысль в 1730–1750-е годы // XVIII век. М.; Л., 1962. Сб.5. С. 101.
- <sup>9</sup> Пынин А.Н. История русской этнографии. СПб., 1890. Т. 1. С. 424.

## ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ТЕОРИИ ЛИРИЧЕСКОГО ЖАНРА

О.В. Зырянов  
Екатеринбург

Можно отметить, по крайней мере, две основные концепции жанра: во-первых, в плане исторической поэтики (жанр как движущая сила историко-литературного процесса или основополагающий механизм культурной памяти) и, во-вторых, в аспекте художественной целостности произведения (жанр как неповторимо индивидуальная форма, адекватно улавливаемая лишь во взаимосвязи с другими литературоведческими категориями – такими, например, как авторство, стиль и эстетический модус художественности). Если исходить из второго понимания жанра, то никак не пройти мимо следующего противоречия: категории автора и стиля (эти конституирующие центры художественных инноваций и надежные оплоты индивидуальной картины мира) уже давно получили достойное представительство в характеристике художественной целостности произведения, тогда как категория жанра еще не имеет того статуса, который она реально заслуживает в условиях эстетической практики искусства нового времени.

Выдвигая на первый план критерий *органичности* художественного целого, романтическая эстетика отказывается от воспроизведения строгих жанровых канонов и присущих им принципов нормативной системности. Но означает ли это, что с дефиницией жанра теперь покончено раз и навсегда? Думается, что нет и представление о жанре-сущности<sup>1</sup> никуда не исчезает, только кардинально меняется сама природа жанрового мышления. С нашей точки зрения, понимать жанр как нечто статическое, оставляя за ним значенье лишь законченности и результативности, а процессуальный и энергичный аспект проводить исключительно по линии авторства – в условиях эстетики нового времени уже не достаточно. Следует ввести энергичное начало авторской субъективности в само представление о жанре, и тогда понятая в качестве имманентной категория авторства сможет обусловить совершенно новую, *динамическую* концепцию жанра. Установка на субъект, на индивидуально-личностный стиль авторского сознания в состоянии кардинально переориентировать понимание жанровой природы с условно-конвенционального на эстетико-феноменологическое.



Но тут, собственно говоря, и начинаются самые большие трудности. Одно дело теоретически признать историческую изменчивость жанра, его динамическую природу, а другое (и значительно более сложное) – объяснить сам механизм этой изменчивости в индивидуальной художественной практике поэтов, в конкретно разворачивающейся динамике «существенной жизни произведения» (М. Бахтин). Феноменологический подход, как нам кажется, в высшей степени отвечает на поставленный вопрос. Именно в свете феноменологизации жанрового сознания становится вполне очевидным, что господство в литературе нового времени неповторимо-личностной меры, воплощенной в категории авторства, оборачивается индивидуализацией не только стиля (этого оплота авторской самобытности), но и жанра, их совместным раскрепощением и окончательным освобождением от строгих рамок исторически выработанных канонов.

Если принять в расчет, что феноменология в самом общем виде – это наука о проявлениях сознания, то тогда вполне резонно рассматривать феноменологическую установку как отличительную черту художественного сознания вообще, независимо от конкретной исторической эпохи. Феномен жанра (к примеру, элегии или сонета) вряд ли представлял меньшую актуальность для Буало, чем, например, для самых раскрепощенных романтиков XIX в. И в эпоху классицистической «Поэтики», надо думать, не меньше, чем в романтическую и постромантическую эпохи, проявлялись феноменологические основы жанра – за тем лишь единственным исключением, что в поэзии нового времени меняется тип художественного сознания, а соответственно, и производная от него жанрово-эстетическая система. Отсюда, как можно предположить, и кардинальное обновление механизма жанровой феноменологизации. Условно данный процесс можно было бы обозначить формулой «от канона к феномену».

Памятуя представление М. Бахтина о жанре как о «*последнем* целом высказывания, не являющемся частью большего целого»<sup>2</sup>, приходится констатировать, что жанр принципиально не может быть сведен на положение составного элемента в целостной индивидуальности произведения, строящейся к тому же, якобы, на чисто стилевой основе<sup>3</sup>, ибо в противном случае он уже перестает быть жанром. В аспекте художественной целостности произведения необходимо всякий раз придерживаться диалектики жанрового и стилевого подходов, так как ни тот, ни другой по отдельности просто не адекватны феномену эстетического объекта. При этом не следует только упускать из виду специфической *аксиологии* жанрового и стилевого «измерений» художественной целостности. Что касается проблемы жанрового синтеза, то и она не может быть полностью и однозначно разрешена лишь в ходе стилево-

го анализа: в литературе нового времени у жанра сохраняется свой особый статус и своя аксиология.

Итак, в противоположность безличному (или имперсональному) рассмотрению жанрового синтеза как умелого комбинирования различных жанровых элементов, т. е. безотносительно к творческому сознанию художника, мы предлагаем осмыслить процесс новационного жанрообразования в лирике нового времени как имманентный художественному сознанию творца, что находит адекватное выражение в разворачивании его неповторимо индивидуального эстетического опыта, в своего рода авторской феноменологии жанра. В этом плане особый интерес представляют специфически авторские жанровые номинации (на уровне заглавий и подзаголовков), нередко дающие начало рождению нового жанра или его канонизации в литературной традиции. Факт авторской жанровой рефлексии интересен даже тогда, когда лишен какого-либо оригинального задания или идет вразрез с общепринятой жанровой традицией – в любом случае это необходимый повод для встречной жанровой рефлексии читателя и исследователя, подтверждающей или опровергающей подобные авторские предположения. При этом важно заметить, что феноменологический процесс жанрового строительства, обусловленный принципом творческой рефлексии, не исчерпывается лишь сознательным актом наследования той или иной жанровой традиции или, напротив, полемического отталкивания от нее. Наряду с сознательной рефлексией (субъективный аспект) он предполагает также творчески-бессознательное усвоение «объективной памяти жанра»<sup>4</sup> (объективно-онтологический аспект). Таким образом, феноменологическая концепция преодолевает не только характерный для классической рациональности разрыв субъектно-объектных отношений, но и традиционно проявляющуюся ограниченность объективно-логического и субъективно-психологического подходов к жанровой проблематике.

В подтверждение высказанных теоретических соображений остановимся на конкретных примерах литературоведческих исследований, уже напрямую выводящих к горизонту феноменологического понимания природы жанрового синтеза. В разборе тютчевского стихотворения «Последняя любовь» С.Н. Бройтман предлагает говорить о явлении *сближения* и в то же время *переворачивания* двух жанровых парадигм, одна из которых связана с элегией, а другая – с «архаическим» началом заклинания, и возникающем благодаря этому «диалогическом эффекте»<sup>5</sup>. Развивая теоретический потенциал приведенного наблюдения, можно предположить, что описанный случай более или менее строгого разграничения, или дифференциации, жанровых «идей» – лишь частный случай того жанрового диалога, который развора-

чивается всякий раз в художественном сознании лирического поэта. Не исключено также, что наряду с параллелизмом жанровых парадигм могут проявляться и отношения контрапункта или, напротив, совмещения-слияния различных жанровых «голосов». Также заметим, что моделью происходящего внутри отдельного стихотворения процесса жанрового синтеза могла бы выступить по аналогии структура лирического цикла. Если цикл и не в состоянии обогатить смысл отдельных входящих в него произведений (вполне самостоятельных и самодостаточных), то во всяком случае он может сместить «угол зрения» на них, каким-то образом их переакцентировать. Такое постоянное «смещение» (или, по терминологии С.Н. Бройтмана, «взаимоосвещение») – в зависимости от «точек зрения» тех жанров, которые задают сложную, подчас не однозначную перспективу восприятия произведения, – происходит и внутри отдельного лирического целого, представляющего собой синтетическую жанровую форму.

В анализе «Трех элегий» Некрасова, фиксируя наличие жанровых признаков элегии, медитации, романса, идиллии и мелодрамы, К.И. Шарафадина рассматривает указанные жанровые сущности уже не просто как традиционные жанры (в их канонической чистоте и автономности), а как своего рода образы жанров, претворенные в сознании самого лирического поэта. С точки зрения исследователя, в лирике Некрасова проявляется «уникальный процесс мышления жанрами», в качестве механизма которого выступает «творческая рефлексия, направленная на образы традиционных жанров русской поэзии»<sup>6</sup>. Смелые гибридные жанры и синтетические формы, которые никак нельзя объяснить лишь результатом интертекстуальной игры, умелой комбинаторики отдельных жанровых элементов, отмечает в пушкинской лирике О.А. Проскурин. Странная на первый взгляд избирательность жанров у Пушкина – перетекание одного жанра в другой (например, «элегия-романс»), моделирование одного жанра по образцу другого (например, «элегия в форме идиллии») и т.п. – получает свое объяснение благодаря тенденции к феноменологизации жанрового сознания. Именно феноменологическая природа жанрового мышления приводит к тому, что самый смелый эксперимент с тем или иным жанром может оказаться поистине гениальной реконструкцией его жанровой памяти<sup>7</sup>. Все это доказывает, что усиление жанровой рефлексии, реактивизация жанрового потенциала как классической, так и романтической эпохи, осуществляемые в целях расширения горизонта художественной реальности (но именно в специфически жанровых целях!), – поистине закономерный итог эволюции жанрового принципа в поэзии Пушкина, да и во всей русской лирике нового времени.

## Литература и примечания

- <sup>1</sup> О жанре как сущности, имеющей вневременную «природу», или «энтелехию», т.е. «внутреннюю заданность, императив тождества себе» см.: Аверинцев С.С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. М., 1989. С. 3.
- <sup>2</sup> Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 40.
- <sup>3</sup> См.: Гиршман М.М. Произведение как эстетическая категория: проблемы становления // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа. Донецк, 1991. С. 13.
- <sup>4</sup> Ср.: «Говоря несколько парадоксально, можно сказать, что не субъективная память Достоевского, а объективная память самого жанра, в котором он работал, сохраняла особенности античной мениппеи» (Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев, 1994. С. 330).
- <sup>5</sup> Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура). М., 1997. С. 165.
- <sup>6</sup> Шарафадина К.И. Цикл «Три элегии» Некрасова: опыт жанрового исследования // Анализ художественного текста. Литературоведческие штудии. Омск, 1998. С. 45.
- <sup>7</sup> См.: Проскурин О.А. Лирика Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. Практическое применение феноменологического аспекта жанровой теории см.: Зырянов О.В. Пушкинская феноменология элегического жанра // Известия Уральского государственного университета. 1999. № 11. С. 5–12.

## РОМАН ПОТАНИНА И ЯДРИНЦЕВА «ТАЙЖАНЕ»: ПОИСКИ ЖАНРА

Н.В. Серебренников  
Томск

Пытаясь формировать изящную словесность, которая бы выражала областные – культурные, социальные, экономические – интересы, идеологи областничества и сами задумали произведение, в идеале способное этим требованиям отвечать. К сожалению, *история областничества литературы – это история литературы несостоявшейся*, и тут судьба первого художественного опыта выглядит почти символично.

По внешней канве создания романа «Тайжане» можно выяснить, каким он представлялся своим создателям.

Первые потанинские «материалы для повести из тайжного быта», по словам автора, «посели у Омuleвского» (79)<sup>1</sup> в 1862 г., когда Потанин покинул Петербург. Семь недоработанных глав с наметками дальнейшего сюжета создавались десять лет спустя в вологодской ссылке. Не доверяя собственному таланту, Потанин подарил «наброски» (82, прим. 1915 г.) Ядринцеву на редактирование и дополнение, предпослав тезис, что «местная беллетристика необходима»; сама же повесть понималась как «род протеста против штрафной колонизации» (79), т.е. заселения Сибири уголовными отбросами общества, – политическая тенденция, таким образом, была очевидной и, при её понятной узости, уже вполне областнической.

Ещё не получив рукопись, Ядринцев предложил «сделать роман а ля Герштеккер, там тоже приключения ссылных в Новом Свете», на что Потанин согласился – вероятно, ввиду возможности занять читателя увлекательной фабулой, – но оговорил и очень существенный принцип: «Для нас важно, чтоб были затронуты типы <...> во-первых, с натуры, т.е. не измышлены, во-вторых, взятые с общенациональн<ого> типа, характеризующего эпоху, служащего выражением экономического и социального быта данного времени и места» (81).

Прочитав черновик, Ядринцев определил жанр потанинского сочинения как «очерк» или «очерки» (81, 84) о золотом прииске: едва ли не за каждым персонажем и местом действия угадывался реальный прототип. Столь же не уповав на свой литературный дар, Ядринцев даже ужесточил социальную установку Потанина и заявил, что «роман может писаться только ради tendence, но не для изображения верной копии жизни» (82), однако писательская страсть вынудила Ядринцева противоречить себе в том же письме; он задумался – «сделать ли

темой романа одну штрафную колонизацию?» – и предложил «ссылный вопрос затронуть как частность в общей картине сибирской жизни <...> Жизнь же ссылных сделать эпизодом и отвести на второй план» (84). Ядринцев составил относительно подробный проект десятка глав с эпилогом, причем потанинские семь с продолжением тут уместились в две с половиной, а картина штрафной колонизации стала лишь частью обширной сибирской панорамы: «Вот широкая рамка, в которую можно вставить всё, что угодно...» – написал Ядринцев и воротился на круги своя: «Может быть, гораздо практичнее и легче нам будет пока представить один штрафной роман <...> Роману штрафному и золотопромышленному теперь появиться самое время» (86). Ядринцев чутко ощущал злободневные нужды и потому роман всё-таки «предпочел сделать исключительно штрафным, остальные интересы и темы должны быть вводными»; но, сводя свои и потанинские материалы в «одно популярное произведение», он продолжал держаться мысли «сначала роман ввести прямо в сибирскую жизнь. Надо, чтобы каждый город нашёл свою копию...» – и придумал обобщающее название «Сибирь – Мать и Мачиха» (sic, – 87), которое Потанин не принял. Ядринцев решил придать роману и уровень философский – в форме спора политических ссылных, поляка и М.А. Бакунина, выведенного под прозрачным псевдонимом. Хотя сюжет «Тайжан» лег наконец в основу сочинения, обширная программа Ядринцева по сути осталась прежней, предполагалось «роман составить глав из 16-ти» (92) и с ретроспекцией из конца 1850-х гг. в 1830–1840-е. К середине 1873 г., после месяца переписки с Потаниным, он «написал 2 главы» (93), и надо полагать, что намеченные у Потанина философемы и очерки местной истории и сибирского быта обрели в задуманном повествовании Ядринцева связь более органичную. Сам Потанин тоже и безусловно ратовал за «единство романа; указываю вам, – подчеркивал он, – что в нём всё: природа, сцены, типы, монологи, аллегории – должно составлять единодушное сетование на конвиктов» (93); тенденция, таким образом, оставалась во главе угла.

Эпилог, по Ядринцеву, когда главный герой после бунта приисковых рабочих отправляется из Сибири в столицу, напомнил Потанину схожий финал романа И.В. Фёдорова-Омулевского «Шаг за шагом» (кого Ядринцев ещё не прочёл), и Потанин серьёзно предостерег соавтора, «чтоб из Ванькина не вышел Светлов» (96). «По всему видно, что Светлову вовсе не тяжело было бросать эту страну...» – написал Потанин в рецензии три года спустя. – «Таков первый опыт сибирского романа. Автор <...> воспользовался местной жизнью как материалом, вовсе не думая служить ей самой»<sup>3</sup>. Герои, способные «быть только пропагандистами» (96), вроде тургеневского Рудина, не годились в представители рождающегося областного самосознания. Возможно, Потанин признал правоту Ядринцева, ему писавшего: «Герой ваш Ванькин бледен (но герои всегда бывают бледны, герой – это точка, пустой центр

для рассказа, около которого вертятся события), не сделать ли Ванькина аксессуаром и придумать ему характер юноши, полного надежд...» (83); впрочем, Ядринцев после раздумий оставил Ванькина в героях, «снабдив его большими характеристическими чертами» (87), и в очевидности этих черт Потанин имел право сильно сомневаться, – он предложил Ядринцеву сделать Ванькина просто «вторым изданием» наивного Сен-Жюста (113).

Ядринцева больше беспокоили им задуманные огромные рамки, дабы роман «не выходил путешествием и географическим описанием местности», но Ядринцеву не довольно хотелось иметь дело исключительно с «Тайжанами»: «У вас, – писал он Потанину, – только намёки на штрафную колонизацию, а судьбы и явления штрафного населения не изображены» (98). «Я, – сообщал он о романе, – его пишу в местном духе, для местного общества» (101), – соответственно, тот или иной «очерк» (103), «действительные картины сибирской жизни» (105) должны были явить цепную реакцию разврата, вызванного штрафной колонизацией, каковую сверхзадачу поставил в «Тайжанах» Потанин. Однако сбывались опасения, что «при широком развитии тем» герой останется лишь как «повод для изображения обстановки» (106), и через неделю Ядринцев скрепя сердце наметил план более «в сжатом виде», вполне по канве Потанина, собираясь даже «всё своё похерить. Тут вопрос, знаете, фатальный: или представить эстетическую картину тайжской жизни, с елико возможной тенденциозностью <...>, или прибавить направления, каламбуру, намёки, но это будет нечто публицистическое, но в эстетическом отношении – вещь плохая. Обе эти стороны непримиримы. Лично я бы пренебрёг эстетикой, но знаю, что вы этого не допустите...» (108). Ядринцева не устроил и образ Ванькина как наивно-революционного педанта. Помимо сих соображений, Ядринцев желал обойти ошибки и экстравагантного сочинения И.В. Фёдорова-Омулевского «Попытка – не шутка», и романа Л.П. Блюммера «Около золота», «который бьёт весь на пошлейшие эффекты» (107).

Потанин едва ль не отступился от своего детища, но тут же Ядринцеву писал: «...вы всё специальное начинаете понимать идею романа, это только радует меня» (109), – просил держаться фактологии «в действительном романе, с которого мы пишем фотографию» (110), и, сравнивая «Тайжан» с рассказом Н.И. Наумова «Ёж», упирал на необходимость фабулы «с драматическим содержанием» (111).

При этом Потанин определил жанр «Тайжан» как «фельетонный роман», т.е. такой, какой мог бы печататься в газете с продолжениями из номера в номер, и оказалось, что автор идеи эстетикой огнюдь не дорожил, Ядринцеву он дал установку: «...задаваться большой художественностью нам нечего, главное тенденция, и немного художественных штрихов, там-сям рассеянным а la Карзин...» (112). Ядринцев, публицист до мозга костей, вдруг воспротивился

и объявил, что не хочет выпускать «Тайжан» такую «дрянью» (114). Потанин же утверждал: «...художественным» романом нам его не сделать...» (116).

Переписка по поводу «Тайжан», продолжавшаяся год (декабрь 1872 – декабрь 1873), завершилась тем, что Потанин сдался убеждениям соавтора. Вероятно, в интерпретации Ядринцева героиня романа стала представлять собою «некоторым» образом олицетворение Сибири» (117), а «материалы для повести из тайжского быта» обрели вид полнокровного произведения.

9 ноября 1885 г. Ядринцев написал В.П. Острогорскому: «Среди текущих работ переработал целое беллетристическое произведение из нашей жизни. Это род романа, присланный мне, из жизни тайги <...> похваляюсь художественной обработкой предмета. Сам ввёл в него несколько сцен» (117). Роман был завершён. «Сцены», вероятно, следует понимать как главы, ибо «несколько уже глав» Ядринцев написал ещё к концу февраля 1873 г. (100), и коль скоро он свой план в конце концов уложил в «14 глав» (107), то Ядринцевым оказалась написана ровно половина отредактированного творения.

Окончательный вариант не удалось отыскать ни в столичных и томских архивах, ни по запросам в сибирские архивохранилища<sup>4</sup>; остаётся надеяться, что когда-нибудь он найдётся. Относительно рукописи «Тайжан» Потанина позволю себе самоцитату: «...черновик, публикуемый в качестве последней редакции, обернулся неожиданной стороной: элементы очерка, повести, драмы, заметок и просто письма к приятелю оказались взятыми в некое целое, позволяющее передать дух времени лучше всякого традиционного изложения»<sup>5</sup>.

## Литература

- <sup>1</sup> Переписка Потанина и Ядринцева указана в скобках постранично по изданию: Потанин Г.Н. Тайжан. Историко-литературные материалы. Томский гос. ун-т, 1997. Начальный вариант романа мог остаться в фондах Высочайшей следственной комиссии, куда были переданы бумаги, изъятые у И.В. Фёдорова-Омулевского при дознании по делу об отделении Сибири от России, – см. отношения управляющего III отделением императорской канцелярии генерал-майора Н.В. Мезенцова от 9 ноября 1865 г. и 13 января 1866 г.: Гос. архив Российской Федерации (Москва). Ф. 109. Ед. хр. 196. Л. 368, 416 (выражаю признательность А.Т. Топчию за предоставление архивного дела).
- <sup>2</sup> Под «конвиктами» Потанин понимал не только ссыльно-каторжных, но и отправленных из России в Сибирь администраторов, и даже всех, кого сибиряки называли «навозными»; вероятно, термин «конвикт» мог буквально и саркастично восприниматься как «со-победитель».
- <sup>3</sup> Потанин Г.Н. Роман и рассказ в Сибири // Литер. наслед. Сибири. Т. 7. Новосибир., 1986. С. 224, 226.
- <sup>4</sup> Помимо этого, старая опись рукописей Ядринцева, хранящихся в Иркутском краеведческом музее, просмотрена по фонду № 580 Российского гос. архива литературы и искусства (Москва).
- <sup>5</sup> Серебрянников Н.В. «По нерасчищенным дорогам тайжской словесности...» // Потанин Г.Н. Тайжане... С. 7. В потанинских «Тайжанах» можно усмотреть элементы «нового» и «новейшего» романов, где текст рождается в нарушение соподчинённых литературоведческих категорий как сотворчество автора и читателя ввиду ассоциативно возникающих тем и мотивов («приложение описаний», по Ж. Рикарду). Несмотря на «лобачевскую» параллель, тезис поддаётся конкретному обсуждению, – ср. академические выкладки: Строев А.Ф. «Новый роман» // Французский роман 1945–1990. М., 1995. С. 395–401, 403, 406.



# ***ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА***



## К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОМ СОДЕРЖАНИИ «ГАМЛЕТА»

А. А. Асоян  
Омск

Комментаторы «Гамлета» единодушны во мнении, что подлинное время этой трагедии – эпоха Шекспира, хотя сага о принце датском впервые встречается у хрониста Саксона Грамматика в его «Деяниях датчан», прослеженных летописцем до 1185 г. Сдвиг истории Гамлета из средневековья в более поздние времена обнаруживается и в статусе принца: он – студент крупнейшего протестантского университета, основанного в XVI столетии в Виттенберге. И, конечно, такое перемещение трагического персонажа в современную автору эпоху связано с особенностями шекспировско-гамлетовского мироощущения. «В болезненном состоянии героя, – писал один из исследователей, – отражается наблюдаемый во второй половине XVI в. кризис гуманизма»<sup>1</sup>.

Это утверждение столь же бесспорно, насколько традиционно. Остается добавить, что северный гуманизм возникает на исходе общеевропейского Ренессанса, когда «нравственность, уже утратив теологический характер, еще не приобрела личного или социального императива»<sup>2</sup>. Собственно, именно в этом и заключается «казус» Гамлета. Недаром Гете, вспомнив слова принца «*The time is out of joint, O cursed spite, The ever I was born to set it right!*» – «Время вывихнуто в суставе. О, проклятая судьба, что я рожден его вставить!» – не преминул отметить, что в них заложен ключ ко всему поведению шекспировского героя<sup>3</sup>.

Сознание всеобщего распада – знакомое явление в эпоху Шекспира и отражает самую суть духовного состояния человека позднего Ренессанса<sup>4</sup>. Джон Данн, к слову сказать, чуть ли не ровесник Гамлета, разделял его мнение о характере шекспировской эпохи. В поэме «Анатомия мира» он писал:

Tis all in pieces, all cohaerence gone;  
All just supply, and all Relation<sup>5</sup> –  
Все рушится, и связь времен пропала,  
Все относительным отныне стало  
(пер. Н. Томашевского).

Но трагизм Гамлета – об этом убедительно писал П. Флоренский – не может быть обусловлен только внешними обстоятельствами, иначе говоря,

только тем, что «*Something is rotten in the state of Denmark*»<sup>6</sup> – «Какая-то в державе датской гниль» (Пер. Б. Пастернака). Уловив непреложность такой ситуации, Гете, цитируя «ключевые» (см. выше) стихи трагедии, написал: «Мне понятно, что хотел сказать Шекспир: великое деяние возложено на душу, которая не созрела еще для такого деяния»<sup>7</sup>. В тон ему характеризовал Гамлета, воспользовавшись формулой Д. Мережковского, и Флоренский: «слишком ранняя предтеча слишком медленной весны»<sup>8</sup>. Акцентируя внимание на тех же стихах, что и Гете, философ, хорошо знавший современную ему критику Шекспира, но сохранивший независимость своих воззрений, делал вывод, что шекспировский герой – это «человек – попадающий на рубеж двух периодов; он попадает в перелом, в кризис духа (...) начатки христианского сознания (...) мешают ему действовать так, как он обязан был действовать ранее. А с другой стороны, он не может отрешиться от прежних взглядов, от начал родового сознания...»<sup>9</sup>. Борьба двух безусловных принципов, писал Флоренский, составляет идею Гамлета, а следовательно, идею всей трагедии<sup>10</sup>. С подобной трактовкой пьесы, несомненно, пришлось бы согласиться, если бы «геомахия», составляющая, по мнению Флоренского, истинное содержание «Гамлета»<sup>11</sup>, не сводилась им к противостоянию двух начал, родового и христианского, которые он рассматривал как «два последовательных звена теогонического процесса (...) Переходность Гамлета, – полагал Флоренский, – вот разгадка его. Гамлет – жертва исторического процесса (...) он гибнет, не будучи в состоянии выполнить непосильную миссию – преждевременно перевести человечество к новому религиозному сознанию»<sup>12</sup>.

В этих рассуждениях немало правды, но она, безусловно, нуждается в коррективах и уточнении. Любопытно, что движение Гамлета к новому религиозному сознанию Флоренский прослеживает на фоне варварского героя саги, которую поведал хронист. На страницах первоначальной датской историографии прототип шекспировского персонажа действует в соответствии с логикой родовой мести: Амлет Саксона Грамматика целен и жесток, здесь нет и намек на философскую рефлексию шекспировского Гамлета. Впрочем, рефлексии нет и в первом издании трагедии. Она появляется как результат значительной переработки текста для второго издания пьесы после знакомства автора с «Опытными» Монтеня и диалогами Дж. Бруно. Исходя из этого, Флоренский полагал, что творческая история трагедии свидетельствует о незаконченной «эволюции» Гамлета к христианству: «он носил в себе рудименты Амлета»<sup>13</sup>. Такое заключение требует еще раз обратить внимание на «ключевые» стихи трагедии, которые, как считают исследователи, имеют кардинальное значение для философского замысла Шекспира<sup>14</sup>. Однако их толкование неизменно влечет за собой трудности и разночтения, поскольку шекспиров-

кий язык настолько метафоричен<sup>15</sup>, что уже Дж. Драйден называл его «темным», а в следующем веке У. Уайтер впервые стал воспринимать метафоры Шекспира как своеобразные гроздьи, элементы которых связаны друг с другом по законам ассоциативного мышления<sup>16</sup>. Наконец, уже в наше столетие Э.У.М. Тилльярд обосновал необходимость ввести применительно к анализу шекспировских драм категорию «картина мира»<sup>17</sup>, ибо, как говорил еще С. Кольридж, в любой частности великому драматургу открывалось всеобщее, потенциально существующее, и открывалось в образе *nomo generalis*<sup>18</sup>. Именно поэтому буквальный перевод шекспировских метафор нуждается в дальнейшем разностороннем осмыслении.

Собственно, это положение распространяется и на другие тексты, поскольку за метафорой, с одной стороны, сохраняется право оставлять смысл открытым в сферу воображаемого, а с другой – выводить его на такой риторический уровень, который не совпадает с узаконенным в обыденном языке<sup>19</sup>. Вот почему с каждой новой работой исследователи вновь убеждаются, что словесные игры Шекспира, К. Марло, Б. Джонсона и их современников требуют не только формально-лингвистического подхода, но и тщательного анализа всего литературного, конкретно-исторического и культурного контекста. Впрочем, еще Гете писал, что все пьесы английского драматурга «вращаются вокруг скрытой точки (ее, увы, не увидел и не определил еще ни один философ), где вся необычность нашего Я и дерзновенная свобода нашей воли сталкиваются с неизбежным ходом целого»<sup>20</sup>.

Какова же «скрытая точка» ключевых стихов «Гамлета»? Русские переводчики более двадцати раз искали приближения к ней на разных лингвистических трассах, испытывая потенциальный диапазон коннотаций шекспировского слова. Задача усугублялась тем, что примеры из английской литературы свидетельствуют о широком употреблении фразеологизма «is out of joint»<sup>21</sup>. Множество акцидентальных свойств этого выражения заранее предполагают «дерзновенную свободу» переводчика, чаще всего ведомого ариадниной нитью поэтической интуиции. Пожалуй, лучшие переводы в XX в. принадлежат А. Радловой, Б. Пастернаку и М. Лозинскому. У Радловой «ключевые» стихи обрели самую близкую к подлиннику форму:

Век вывихнут. О злобный жребий мой!  
Век вправить должен я своей рукой<sup>22</sup>.

Лозинский перевел несколько иначе:

Век распятался – и скверней всего,  
Что я рожден восстановить его<sup>23</sup>

Пастернак пробовал переводить по-разному, один из его позднейших вариантов:

Порвалась дней связующая нить.  
Как мне обрывки их соединить<sup>24</sup>.

Поэт резонно полагал, что от перевода слов и метафор нужно обратиться «к переводу мыслей и сцен»<sup>25</sup>. Его позднейшая версия перевода двух стихов из последнего монолога Гамлета в первом акте трагедии оказалась ближе всего к дореволюционному переводу А. Кронеберга:

Ни слова боле: пала связь времен!  
Зачем же я связать ее рожден<sup>26</sup>.

И хотя этому переводу уже полтора века и он уже давно не ставится на сцене, русский Гамлет – по наблюдению авторитетного англиста И. Шайтанова – продолжает вслед за Кронебергом говорить о *распавшейся связи времен*<sup>27</sup>. Осмелимся предположить, что это тот случай, когда язык как бы сам проговаривает бытие. Аргументы для такого предположения следует искать в картине мира, свойственной сознанию шекспировской эпохи, ибо Гамлет, как отметил Флоренский, есть «*период времени в истории*»<sup>28</sup>. Иными словами, он дитя позднего Ренессанса, когда предельно остро обнаруживаются противоречия личности, которую судьба плавит в тигле новой гуманистической культуры. Ее особенность состоит в том, что впервые человек начинает сознательно заниматься самосозиданием своего «я», впервые рождается убеждение, что формирование духовного *profession de foi* управляемый, волевой процесс<sup>29</sup>. Пародируя эту антропософскую концепцию нового века, Яго объясняет Родриго: «...*tis in ourselves that we are thus or thus. Our bodies are gardens; to the which our wills are gardeners: so that if we will plant nettles, or sow lettuce; set hyssop, and weed-up theme; supply it with one gender of herbs, or distract it with many; either to have it sterile with idleness or manured with industry; why, the power and corrigible authority of this lies in our wills*»<sup>30</sup> – «Быть тем или другим зависит от нас. Каждый из нас – сад, а садовник в нем – воля. Расти ли в нас крапиве, салату, иссопу, тмину, чему-нибудь одному или многому, заглухнуть ли без ухода или пышно разрастись – всему этому мы сами господа» (Пер. Б. Пастернака). Своим поведением Яго демонстрирует крайний полюс подобной антропоцентрической этики. Но в целом она свойственна всему трагедийному миру, явленному Шекспиром. Недаром его творчество всякий раз привлекает внимание, когда речь заходит об индивидуалистическом сознании ренессансного человека. В одном из таких случаев

Гегель пишет: «Предоставленная только самой себе индивидуальность не имеет продуманных намерений и целей, которые связывали бы ее с каким-нибудь всеобщим пафосом. Все то, чем она обладает, то, что она делает и совершает, она черпает совершенно непосредственно, без особо глубокой рефлексии, из собственной определенной природы. Эта природа такова, какова она есть, и она не хочет быть обоснованной чем-то высшим, быть в нем растворенной и найти свое оправдание в чем-то субстанциальном. Она непреклонно опирается на самое себя; проявляя твердость, она либо осуществляет себя, либо гибнет.

Такая самостоятельность характера может обнаружиться лишь там, где небожественное, человеческое по преимуществу, достигает своей полной значимости. Подобными характерами являются главным образом персонажи Шекспира»<sup>31</sup>. Шекспировский человек – несомненно, *self-made man*, что дает Г. Блуму право утверждать: «Есть человек *до* и *после* Шекспира»<sup>32</sup>. «*До*» – это человек европейского средневековья, для которого оглядка на бога – безусловный принцип поведения. Он усматривает доблесть не в стремлении к возможной и, более того, исключительной свободе, как, например, Макбет со своим намерением: «*Rather than so, come, fate, into the list, / And champion me to the utterance!*»<sup>33</sup> – «Ну нет! Сперва мы не на жизнь, а на смерть / Поборемся с тобой, судьба!» (Пер. Б. Пастернака), а в способности соответствовать образцам и авторитету. *Ex concensu* с таким целеполаганием герои средневековой литературы, «и эпической и житийной, – это типы, а не индивидуальности (...) Самое представление об индивидуальности, – отмечает известный медиевист, – употребление местоимения «я» отпугивают средневекового автора»<sup>34</sup>. Более того, инициативное самосозидание своего «я» осознается как утрата приобщенности к Богу и Священной истории. «Не прикасайся к себе, – писал Августин Блаженный. – Только попробуй построить себя самого и ты построишь руины»<sup>35</sup>. Это предостережение отца христианской церкви было проигнорировано homo universale нового времени, и последствия не замедлили сказаться. «У Данте, – писал, размышляя над ними, Н. Бердяев, – человек – органическая часть объективного миропорядка, божественного космоса. Он член иерархической системы (...) С эпохи Возрождения, с начала новых времен радикально меняется созерцание мира. Начинается гуманистическое самоутверждение человека. Человек замыкается в природном мире. Открывается бесконечность миров, но нет уже единого, иерархически организованного космоса...»<sup>36</sup>. Действительно, ренессансный человек перестает ощущать себя включенным в Священную историю, обнаруживая разрыв между сакральным и мирским, преходящим и вечным: «Пала связь времен». В этом отношении слова Макбета о двух мирах – «*But let the frame of things*

dispoint, both the worlds suffer...»<sup>37</sup> – имманентны возрожденческой концепции жизни. С ней корреспондирует в пьесе о датском принце не только характер главного героя, но и представление о времени<sup>38</sup>. То, что означено словом *time* в мире Гамлета, оказывается подвержено порче: «The time is out of joint».

Чтобы осознать смысл этой метафоры, адекватный «неизбежному ходу целого», необходимо еще раз обратиться к средним векам. В эту пору вечность вторгается в ход времени. «Быстротечная и ничтожная жизнь каждого человека проходит на фоне всемирно-исторической драмы, вплетается в нее, получая от нее (...) высший и непреходящий смысл. Эта двойственность восприятия времени – неотъемлемое качество сознания средневекового человека. Он никогда не живет в одном лишь земном времени, он не может отрешиться, – констатирует А. Гуревич, – от сознания сакральной истории, и это сознание коренным образом воздействует на него как на личность, ибо спасение его души зависит от его приобщения к сакральной истории»<sup>39</sup>.

Подобное восприятие времени ведет к убеждению, что мир пребывает в божьей предначертанности. По существу, связь с трансцендентальной родной лишает его развития. В таком мире век не может быть «вывихнут». Это возможно лишь там, где «the age is grown so picket, that the toe of the peasant comes so near heel of courtier, he galls his kibe»<sup>40</sup>, где время равнодушно к вечности и где земная жизнь обособилась от небесной настолько, что «аминь» першит в горле: «I had most need of blessing, and «Amen» / Stuck in my throat»<sup>41</sup>. Но, принимая во внимание смену картин мира, было бы наивно думать, что она происходит обрывисто и одномоментно. «Соотношение между расцветающим Гуманизмом и умирающим духом Средневековья, – писал Й. Хейзинга, – далеко не так просто (...) в ренессансном духе черты Средневековья были укоренены гораздо глубже, чем это обычно сознают»<sup>42</sup>. Вывод Хейзинги в высшей степени репрезентативен для Северного Возрождения, ибо в Италии Ренессанс начался как попытка *примирить* античную философию природы с откровением Бога в истории. На Севере же, в том числе, в Англии новая картина мира формировалась без основополагающего пересмотра античности. Европейский Север выходил из средневековой культуры с опорой опять же на нее. «На Севере, – замечает опытный исследователь, – способность взглянуть на средневековье критически, тем самым преодолевая его, рождалась преимущественно из раздвижения и обособления его же полюсов»<sup>43</sup>. Этими полюсами были сакральное и профанное, абсолютное и относительное, наконец, божественное и человеческое. Отношение между полярными сущностями определяло содержание «time». И чем оно было неустойчивее и динамичнее, тем трагичнее складывалось экзистенциальное суще-



ствование героя. Противостояние полюсов оказывалось его внутренней драмой, его неизживаемой трагедией, постоянной проблемой нравственного выбора. Он сам себя чувствовал «вывихнутым из сустава» («is out of joint»); это состояние рождало напряженную рефлексию и непрекращающиеся сомнения – «To be, or not to be». Для самого же Шекспира осознание, что время вывихнуто из сустава – «The time is out of joint», означало не только репрезентацию Ренессанса, но и его ревизию.

### Литература

- <sup>1</sup> Смирнов А.А. Шекспир. Л., М., 1962. С. 116.
- <sup>2</sup> Chertov O. Humanism of «The Oxford Reformers» (John Colet, Erasmus of Rotterdam, Tomas More). Omsk, 1998. P. 100.
- <sup>3</sup> Гете И.В. Театральное призвание Вильгельма Мейстера. Л., 1981. С. 215.
- <sup>4</sup> Анникст А. Трагедия Шекспира «Гамлет». М., 1986. С. 68.
- <sup>5</sup> Donne J. The works. Hertfordshire, 1994. P. 177.
- <sup>6</sup> Shakespeare W. The Complete Works. Hertfordshire, 1994. P. 677.
- <sup>7</sup> Гете И.В. Указ соч. С. 215.
- <sup>8</sup> Флоренский П.А. Сочинения: В 4 т. М., 1994. Т. 1. С. 271.
- <sup>9</sup> Там же. С. 270, 277.
- <sup>10</sup> Там же. С. 277.
- <sup>11</sup> Там же. С. 269.
- <sup>12</sup> Там же. С. 270, 271.
- <sup>13</sup> Там же. С. 280.
- <sup>14</sup> См., например: Комарова В.П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. Л., 1989. С. 103.
- <sup>15</sup> Марсель Пруст был уверен, что «Только мастерство может сделать стиль долговечным». Цит. по: Лорка Ф.Г. Избр. произведения: В 2 т. М., 1975. Т. 1. С. 430.
- <sup>16</sup> См.: Комарова В.П. Указ. соч. С. 9.
- <sup>17</sup> См. Зверев А. Смертный Бог // Новое литературное обозрение. 1999. № 1(35). С. 78.
- <sup>18</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 294.
- <sup>19</sup> Рикер П. Живая метафора // Теория метафоры. М., 1990. С. 448–449.
- <sup>20</sup> Гете И.В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 263.
- <sup>21</sup> См.: Англо-русский фразеологический словарь. М., 1984. С. 419.
- <sup>22</sup> «Гамлет» в русских переводах XIX–XX веков. М., 1994. С. 529.
- <sup>23</sup> Шекспир У. Комедии. Хроники. Трагедии. Сонеты: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 168.
- <sup>24</sup> «Гамлет» в русских переводах... С. 41.
- <sup>25</sup> Зарубежная поэзия в переводах Б.Л. Пастернака. М., 1990. С. 573.
- <sup>26</sup> «Гамлет» в русских переводах... С. 200.
- <sup>27</sup> Там же. С. 3.
- <sup>28</sup> Флоренский П.А. Указ. соч. С. 270.
- <sup>29</sup> Гринблат Стивен. Формирование «я» в эпоху Ренессанса // Новое литературное обозрение. 1999. № 1(35). С. 34.
- <sup>30</sup> Shakespeare W. The Complete Works. P. 825.
- <sup>31</sup> Гетель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1969. Т. 2. С. 289.
- <sup>32</sup> Цит.: Зверев А. Смертный Бог. С. 80.
- <sup>33</sup> Shakespeare W. The Complete Works. P. 869.

- <sup>34</sup> Гуревич А.Я. Человек Средневековья // История Европы: В 8 т. М., 1992. Т. 2. С. 695.
- <sup>35</sup> Brown Peter. Religion and Society in the Age of Saint Augustine. L., 1972. P. 30.
- <sup>36</sup> Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 31.
- <sup>37</sup> Shakespeare W. The Complete Works. P. 870.
- <sup>38</sup> См.: Аникст А. Указ. соч. С. 85.
- <sup>39</sup> Гуревич А.Я. Категории средневекового сознания. М., 1984. С. 153.
- <sup>40</sup> Shakespeare W. The Complete Works. P. 706. Пер.: «... век стал таким острым и носок крестьянина так приблизился к пятке придворного, что натирает ей мозоль».
- <sup>41</sup> Ibid. P. 865. В этом отношении «ключевые» стихи Гамлета небезынтересно сравнить со стихами О. Манделштама, хотя, в отличие от шекспировских стихов, они предполагают связь времен не по вертикали, а горизонталю: *«Мне на шею кидается век-волкодав, Но не волк я по крови своей...»* или: *«Век мой, зверь мой, кто сумеет Заглянуть в твои зрачки И своєю кровью склеит Двух столетий позвонки? (...) Чтобы вырвать век из плена, Чтобы новый мир начать, Узловатых дней колена Нужно флейтою связать»*. На параллелизм манделштамовских стихов с шекспировскими указывает Е. Эткинд (см. его статью «Осип Манделштам – трилогия о веке». – Слово и судьба. Осип Манделштам: Исследования и материалы. М., 1991. С. 251).
- <sup>42</sup> Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988. С. 355.
- <sup>43</sup> Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: Проблемы и люди. М., 1995. С. 36.

## РЕТРОСПЕКЦИЯ КАК СЮЖЕТНЫЙ ПРИНЦИП РОМАНА ВОСПИТАНИЯ

Н.Э. Сейбель  
Челябинск

При обсуждении проблем романа воспитания речь должна идти не о формальной биографии (или автобиографии), а об отражении процесса становления героя в поворотных моментах, наиболее критических точках его самоопределения. Потому исходная ситуация такого романа – свидетельство «взрослости» героя, его готовности к восприятию жизненных уроков, как, например, разочарование в любви (и, по сути, первое жизненное разочарование) Вильгельма Мейстера, начало путешествия, прощание с другом, родной и учителем Франца Штернбальда и т.д. вплоть до современных образцов. То, что для Гете было принципиальным, поскольку закладывало будущую схему становления героя: увлечение – разочарование – нравственный вывод (духовный рост), для Тика стало необходимостью в силу определения эмоциональной доминанты: весь путь его героя – преодоление, самоотречение, переход определенных рубежей.

Предшествующая жизнь героев дается в романе воспитания в ретроспекции. Это необходимое хронологическое нарушение, поскольку отбираются не все факты детства и отрочества, а лишь имеющие отношение к результату, способствовавшие складыванию именно такого, а не другого характера, образа, уровня человека: домашний кукольный театр и первый опыт сочинительства Вильгельма, природные картины и первые впечатления Франца. Собственно, этот ряд – достаточная характеристика уже потому, что герои – изначально созидатели.

Этот ретроспективный показ становится для героев поводом к самоизучению, к пересмотру жизненных достижений, самооценке. Обращаясь к собственному прошлому, каждый из них переживает некое отстранение, изучает его с новых рубежей: *«Если мы при особых обстоятельствах написали и скрепили печатью письмо к другу, но оно не попало к нему, мы получили его обратно, и когда спустя некоторое время мы вскрываем его, странное чувство возникает у нас: сломав собственную печать, мы беседуем с прежним своим «я», как с третьим лицом»*<sup>1</sup>. Это то, что Ю.М. Лотман называет системой коммуникации «Я – Я». Степень критичности героя к самому себе становится способом оценки его характера.

Примечательно, что отроческие воспоминания будущих гениев оказываются связаны с определёнными предметами – знаками их будущей деятельности: сундук с тряпичными куклами у Вильгельма, письменный стол мастера Абрагама в пародийном варианте романа воспитания «Житейских воззрениях кота Мурра». Оба героя проходят в общении с ними стадию неудач и разочарований – их суть и составляет отличие героев. Мейстер терпит крах на этапе собственного творчества, пытаясь создать собственный спектакль. Мурр, ничего не смысля в искусстве, к которому стремится, раздирает книгу из «любопытности и жгучей жажды знаний»<sup>2</sup>. Мейстер делает выводы, полезные для творчества и читателя (сказалась просветительская установка автора). Мурр хитрит и упорствует.

Следующая составляющая биографии и характера – воспоминания о родителях и родном доме. Вильгельм предаётся им в связи со своей театральной карьерой. Франц – путешествуя по родным местам. Мурр – в порядке максимально полного восстановления собственной биографии. Тепло чувств героев объединяет, формы проявления существенно различаются. Все трое ушли далеко вперед по сравнению с семьей. На преодолении коммерческих традиций строит свою жизнь Мейстер, отрекается от крестьянского прошлого Штернбалд. Даже Мурр обладает гораздо более благородными способностями, чем его мать, которая может лишь пускать искры, когда её гладят. Но отношение к семье первых двоих – почтение, любовь, забота и... отречение. Мурр же использует материнские советы, находит их вполне дельными, но платит неспособностью устоять перед искушением аппетитом. Он готов принять совет об опасности творчества, но не готов заплатить за него рыбой головой.

Дальнейшие события жизни всех трех героев подчинены общей задаче: «...достичь полного развития самого себя, такого, каков я есть...»<sup>3</sup>. На этом пути существенными оказываются спутники. Друзей Вильгельма и Франца можно квалифицировать по единой схеме: друзья-антиподы и друзья-соратники. Первые имеют иные жизненные интересы, практические, даже коммерческие, цели, стремятся и героев привести к некоей социально полезной деятельности (Вернер, Себастьян). Вместе с тем они – воплощение семейных и патриотических привязанностей, отношение к ним – катализатор верности себе и своим корням. В этом смысле весьма показательным является Себастьян: «Если ты вернешься с рабской приверженностью к чужим обычаям, если будешь почитать себя умнее нас ... – тогда уж лучше мне не видеть тебя вновь, лучше лишиться своего брата»<sup>4</sup>. Вторые – воплощенное стремление к творчеству. С ними герои ведут разговоры об искусстве, им поверяют свои душевные смуты, с ними делятся творческими планами (Аврелия, Рудольф). По сути, эти герои – нравственные двойники Виль-

гельма и Франца. Они так же видят мир, искусство, творчество, они так же открылены некими возвышенными идеями и в не меньшей мере готовы к их осуществлению.

Существенным оказывается еще один общий пласт для того и другого героя: герой и его возлюбленная. В романах «Ученические годы...» и «Годы страстий Вильгельма Мейстера» Гете восстанавливает куртуазную модель «любви издалека». Однако, в отличие от куртуазного культа преклонения, теперь моделируется культ самостановления, самовоспитания через чувства. Любовь-служение заменяется любовью-испытанием (Вильгельм – Мариана), любовью-ошибкой (Вильгельм – Филина) и любовью – сотрудничеством (Вильгельм – Натали). В данном случае, так же, как потом у романтиков, подразумевается сотрудничество в формировании внутреннего ядра героя. Тик, Гельдерлин и Новалис наследуют эту схему. Возлюбленная оказывается в роли «внешнего Я», обращаясь к ней, герой, по сути, адресует информацию самому себе, будучи абсолютно уверен, что её адекватно воспримут. Поэтому героини «выведень» из повествования, не имеют возможности высказаться и удалены пространственно от героя – они предмет мечты и воспринимающая сторона в переписке. В романтической схеме, в отличие от романа Гете, случайность и стечение обстоятельств, отдалявших героя от возлюбленной, заменяет сон, мечта, полуфантастическое воспоминание, в реальности которого не уверен сам герой. Возлюбленная становится лишь еще одним поводом для самоанализа. Хотя и эти герои знают чувственное увлечение, любовь-ошибка вписывается и в романтическую конструкцию (Франц – Эмма).

Так или иначе, на каждом этапе герои идут по пути преодоления. Причем Вильгельм Мейстер и Франц Штернвальд не трактуют ситуацию как враждебную, напротив, стремятся привести свои действия в соответствие с ней (достаточно вспомнить разорение труппы Мейстера, когда, обвиненный и отвергнутый всеми, он стремится наладить жизнь актеров, осознавая свою ответственность). Мурр же постоянно ведет себя так, словно борется и преодолевает множество противоречий, многих из которых в действительности не существует.

За счет воспоминаний выстроена в романе Гете эволюция взаимоотношений искусства и ремесла в сознании героя. Эволюция от противопоставления, неприятия, вражды, с которой начинает герой-максималист, к постижению того факта, что любая деятельность может быть искусством, а полезность – не показатель антигуманности. Изначально Мейстер – оппозиционер, разговаривающий со своим практичным другом Вернером в оборотах, близких к военным: *«... ты смело можешь представить мою богиню победительницей над твоей. Правда, она предпочитает масличную ветвь мечу,*

*а кинжалов и цепей не признает совсем; но она жалуется своих любимцев венцами...»*<sup>5</sup>. Пройдя же череду испытаний, Вильгельм приходит к мысли о поэтичности любой деятельности, любого труда: *«Впервые почувствовал он, как приятно и полезно стать посредником между разнообразными промыслами и потребностями и содействовать распространению жизни и деятельности вплоть до самых дальних гор и лесов нашей земли»*<sup>6</sup>.

В «Странствиях Франца Штернбальда» эта проблема иначе ставится и решается. Мир здесь поделен на две неравные части: художники, живущие своим замкнутым кругом, легко находящие и опознающие друг друга среди окружающих, всегда имеющие темы для обсуждения, интересные друг другу, и ремесленники, тоже замкнутый круг, непонятный и не принимающий посторонних. Налицо, таким образом, распад прежнего монолита, двучастность и оппозиционность картины мира. Более того, само искусство становится объектом споров: *«Искусство – сродни природе; в нем не одна только красота»*<sup>7</sup>.

Эти различия фиксируют, по сути, разницу эстетико-философских представлений эпох. В то же время нельзя не констатировать: смысловые аппозиции возникают, в том числе, из-за сходства формы, из-за единства используемых средств.

## Литература

- <sup>1</sup> Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. М., 1987. С. 65.
- <sup>2</sup> Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсера, случайно уцелевшими в макулатурных листах // Гофман Э.Т.А. Избр. произв.: В 3 т. М., 1962. Т. 3. С. 135.
- <sup>3</sup> Гете И.В. Годы учения Вильгельма Мейстера // Гете И.В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1978. Т. 7. С. 236.
- <sup>4</sup> Тик Л. Указ. соч. С. 11.
- <sup>5</sup> Гете И.В. Указ. соч. С. 32.
- <sup>6</sup> Там же. С. 224.
- <sup>7</sup> Тик Л. Указ. соч. С. 188.

## РОМАН Э. БУЛЬВЕРА-ЛИТТОНА «ПЕЛАМ» И ЕГО СУДЬБА В РОССИИ (1830–1850 гг.)

И. А. Матвеевко

*Томск*

Роман «Пелам, или Приключения джентльмена» (*Pelham, or the Adventure of a Gentleman*) был написан Бульвером-Литтоном в 1828 г. Это было второе по счету прозаическое произведение в творческой биографии английского писателя, сразу завоевавшее большую популярность и сыгравшее определенную роль в развитии английской литературы. Первый этап творчества Бульвера-Литтона приходится на переходный для английской словесности период, когда продолжал господствовать романтизм, но в его недрах зарождалось критическое отношение к действительности и стремление к более глубокому пониманию общественных процессов, что позже стало присуще реализму. Эти переходные черты очевидны и в романе «Пелам», в котором можно найти признаки, характерные для романтизма и сентиментализма, но при этом в нем довольно четко прослеживаются и тенденции реализма.

Реалистические тенденции подтверждает и задача, поставленная Бульвером в предисловии ко второму изданию романа: «Любая былинка на больших дорогах жизни таит в себе нектар, который легко может извлечь Наблюдательность художника, и даже у самого Безумия можем мы почерпнуть немало мудрости, если, занимаясь исследованием, будем отделять одно от другого и, воспринимая вещи, оценивать их с сатирической точки зрения». Таким образом, автор сам определяет основную реалистическую направленность своего произведения – аналитическое отношение к действительности и его связь с повседневной жизнью. Это была одна из первых попыток в английской литературе реалистично отобразить разные слои общества, представив в центре романа не выдающихся героев, стоящих выше общества, а характеры обыкновенных людей, представляющие «своеобразное сочетание противоречивых черт».

В России «Пелам» был переведен только в конце 1850-х гг., но, тем не менее, в 1830-е гг. он читался всей московской и петербургской интеллигенцией в подлиннике. Об этом свидетельствуют многочисленные отклики на сочинение Бульвера-Литтона различных периодических изданий указанного десятилетия. В большинстве отзывов отмечается оригинальность романа «Пелам» и реализм его автора. Так, журнал «Телескоп» в 1832 г. пишет: «В оригинале Пельгам

остается историей, полной занимательности, представляющей в себе редкое смешение трагических и комических сцен, характеры отличаются оригинальностью и истиной, тонкую наблюдательность, умеющую возбуждать смех простым рассказом, не обременяя картины красками и не впадая в гротеск карикатуры, наконец, французское остроумие более, нежели в каком-либо из известных произведений Английской литературы»<sup>1</sup>. Эта оценка свидетельствует о том, что цель, поставленная автором в предисловии, была в основном достигнута, русский критик отмечает именно особую авторскую наблюдательность при создании характеров, а также идейную целостность произведения и ряд его достоинств с точки зрения сюжетостроения.

Хотя журнал «Московский телеграф» был изданием, противостоящим «Телескопу» по ряду эстетических и литературных позиций, их критические оценки романа «Пелам» во многом совпадают. В этом же 1832 г. в издании Н. Полевого была опубликована статья «Евгений Арам», в которой попутно давался отзыв и о «Пеламе»: «Он <Бульвер-Литтон> первый раскрыл в своем «Пельгаме» тайну бесчувственной холодности, безжизненного блеска, каким окружает себя для всех других званий гордый Almarks Лондонский, и модный (fashionable) свет Англии... безжалостно подверг насмешкам самого себя и всю свою собратию. Пельгам его оскорбил многих, возбудил к нему всеобщее внимание и повлек за ним толпу подражателей»<sup>2</sup>. Критик «Московского телеграфа» подчеркивает новаторскую идею произведения и критику Бульвером высших кругов английского общества, что вполне отвечало взглядам редактора этого журнала, Н. Полевого, представителя нового для того времени третьего сословия и считавшего, что аристократия отжила свой век и ей на смену должны прийти люди среднего сословия.

Изданием, проявлявшим исключительный интерес к творчеству Бульвера-Литтона, была «Библиотека для чтения». Хотя в 1830-е гг. роман «Пелам» не был удостоен внимания, отзыв о нем встречается в статье, посвященной анализу всего творчества английского писателя на начальном этапе: «... в Пельгаме, в Девере, в Евгении Араме, в Непризнанном, кто не заметит ума легкого, приятного, совершенно аристократического... Здесь мы видим только утонченность, легкость, поверхностный взгляд, приятные шуточки, обыкновенные сцены, представленные в блестящем виде, зыбкость дарования поэтического и прозаического, эпиграммы более едкие, чем глубокие, — наконец все признаки гения гостиных, щепетливого краснобайства, *bel esprit*»<sup>3</sup>. Рецензент «Библиотеки для чтения» отмечает, таким образом, «легкость» и «приятность» повествования, а также некоторую салонность творчества Бульвера-Литтона, не обращая, по сути, внимания на его идейную ценность. Несмотря на некоторое критическое отношение к сочинениям английского ро-



маниста, «Библиотека для чтения» в целом принимала их, т.к. Бульвер-Литтон был писателем, тонко чувствовавшим потребности читающей публики и умевшим предугадывать перемены вкуса массового читателя. Эта способность отвечала требованиям «Библиотеки для чтения» – издания, представлявшего коммерческое направление в русской журналистике. Именно стремление удовлетворять интересы широкого круга читателей и отмечается в рецензии с достаточно широкой амплитудой интонаций критика.

Итак, несмотря на разность литературных течений, представленных этими журналами, роман Бульвера-Литтона «Пелам» в целом был положительно воспринят русской критикой. Не случайно это произведение имело достаточно серьёзное влияние и на русскую литературу. С особенной силой это доказывает, конечно, факт пушкинского замысла романа под условным названием «Русский Пелам» (по определению, данному Пушкиным герою романа в планах). Этот роман был задуман А.С. Пушкиным не ранее 1834 г., т.е. примерно в то же время, когда печатались вышеприведенные отзывы об английском романе, когда роман был наиболее популярным и востребованным в России. «Русский Пельмов» представляет собой начало большого эпического произведения, в котором, судя по дошедшим до нас планам, автор хотел представить широкую картину жизни петербургского общества 1820-х гг. Этот замысел был явно соотнесен с романом Бульвера-Литтона об английском обществе примерно того же времени. Известно, что Пушкин живо интересовался творчеством Бульвера-Литтона. Вероятно, роман «Пелам» был прочитан русским писателем сразу после его выхода в свет. Во всяком случае, имя Пелам упоминается в «Романе в письмах» (1829), а также этим именем был назван персонаж в «Романе на Кавказских водах» (1831). В библиотеке Пушкина содержатся 8 книг Бульвера-Литтона на английском и французском языках с разрезанными страницами, среди которых имеется и роман «Пелам». Этот интерес, в том числе и именно к роману «Пелам», подтверждает и А.П. Керн в своем письме к П.В. Анненкову: «Теперь себе я припомнила несколько его суждений о романах: он очень любил Бульвера, ситировал некоторые фразы из «Пелама» в то время, когда его читал»<sup>4</sup>.

Думается, роман «Пелам» не случайно привлек внимание русского писателя. Начиная с конца 1820-х гг. Пушкин собирается создать образ русского Пелама – лицо, равнозначное герою романа Бульвера, который не вошел в литературу первого ряда, но подарил много открытий большой литературе. В частности, в незавершенном пушкинском замысле «Русский Пелам» прослеживаются определенные параллели с романом Бульвера-Литтона как на жанровом, так и на сюжетном уровнях. Эту близость подтверждает и очевидное сходство характеров главных героев: Пелама и Пельмова.

Не останавливаясь здесь на подробном сравнении этих произведений, отметим лишь только, что оба они были написаны в жанре социально-психологического романа, в них можно найти и параллели в проблематике, в принципах создания характеров, в системе персонажей, а также некоторые принципиальные, по-видимому, для Пушкина, сюжетные сходства, иногда прямо заимствованные, иногда им творчески переработанные.

Перевод романа «Pelham» на русский язык был сделан лишь три десятилетия спустя после его написания, а именно в 1859 г. («Библиотека для чтения». 1859. Т. 154, № 4). Этот перевод отразил в полной мере те общественные и литературные процессы, которые происходили в России 50–60-х гг. XIX в.: прежде всего, демократизацию культуры, а также пропаганду эстетических достижений других национальных литератур. Переводчики стремились найти для передачи на русский язык произведения, близкие широкому кругу читателей. Эти причины и обусловили их обращение к роману «Пелам», с наибольшей полнотой выразившему средние нормы литературной эпохи первой четверти XIX в. Тем не менее, переводчику не всегда удавалось передать художественные особенности произведения, т. к. тенденция к упрощению текста ради приближения его к массовому читателю привела к неадекватной передаче конфликта и композиции романа, а также к смещению акцентов на уровне содержания<sup>1</sup>.

Вышеприведенные факты позволяют сделать следующие выводы: судьба романа Бульвера-Литтона «Пелам» в России 1830–1850-х гг. весьма показательна. В разные периоды истории русской литературы этот роман интересовал читателей и литераторов в различных аспектах, при этом менялась оценка его эстетической и историко-литературной значимости, что отражало состояние и русской словесности, и уровень запросов русских читателей. В 30-е гг. XIX в. он оценивался как произведение едва ли не первого литературного ряда, в нем обращали на себя внимание актуальная для того времени проблематика, тип героя, характер конфликта и другие авторские открытия. В конце же 1850-х гг. роман был воспринят в основном как образец массовой литературы, в соответствии с чем и переводился на русский язык, и воспринимался читающей публикой.

## Литература

<sup>1</sup> О Бульвере-Литтоне // Телескоп. 1832. Ч. 9, № 9. С. 97.

<sup>2</sup> «Евгений Арам». Париж, 1832 // Московский телеграф. 1832. Ч. 46, № 15. С. 426.

<sup>3</sup> Эдуард Литтон Бульвер // Библиотека для чтения. 1835. Т. 11. С. 73.

<sup>4</sup> Модзалевский Б.Л. Дельвиг и Пушкин // Пушкин и его современники. Вып. V. СПб., 1907. С. 16.

<sup>5</sup> См. об этом: Матвеев И.А. Особенности перевода романа Э. Бульвера-Литтона «Пелам» на русский язык // Коммуникативные аспекты языка и культуры: Сб. науч. статей и тезисов. Томск. ТГУ. 2001. С. 161–163.

## ЖОРЖСАНДОВСКИЙ МОТИВ В ТВОРЧЕСТВЕ АПОЛЛОНА ГРИГОРЬЕВА

О.Б. Кафанова  
*Томск*

В середине XIX в. Жорж Санд являлась знаковой для русской литературы и культуры фигурой. Отношение к французской романистке (восхищение – ненависть, приятие – неприятие) вполне определенно характеризовало идеологические, этические и эстетические ориентиры воспринимающего ее творчество читателя и критика<sup>1</sup>. Через интерпретацию творчества Санд по-новому раскрывается психология личности и творчества Ап. Григорьева, интерес к которому является приметой современного литературоведения.

Жоржсандовские мотивы основательно затронули все три ипостаси Григорьева – поэта, прозаика и критика – и опосредованно – всю его человеческую судьбу. Ап. Григорьев прочел едва ли не все произведения Жорж Санд – во всяком случае появившиеся в 1830–1850-е гг., притом в оригинале (что выясняется их присутствием в разных контекстах его творчества – мемуарно-эпистолярном, поэтическом, критическом). Известно, что он работал над переводом «*Consuelo*» (1848)<sup>2</sup>, перевел пьесу «*Molière*» (1851), участвовал в переводе романа «*Le Château des déserts*» (1851). Когда Григорьев-критик вошел в «молодую» редакцию «*Москвитянина*» в начале 1850-х гг., он не только поместил эти переводы на страницах журнала (который на протяжении 10 предыдущих лет не дал ни одной публикации произведений Жорж Санд), но и начал активно обсуждать сочинения романистки в своих статьях.

Пожалуй, после Белинского А. Григорьев был самым последовательным, настойчивым и тонким интерпретатором творчества Жорж Санд. При этом в даваемых им оценках он занимал особую позицию, отличную от основных направлений, представленных в критике. Произведения Санд «из народного быта», которые ценили славянофилы, он ставил значительно ниже ее «романов страсти». Вместе с тем он считал, например, художественно неубедительным и просто слабым образ Эжени (из романа «*Орас*»), восхищавший Белинского и определивший на какое-то время новую поведенческую модель в любовном быту западников. А в середине 1850-х гг., когда А.В. Дружинин, ратуя за эстетическую критику, пытался дискредитировать какое-либо художественное значение творчества Санд, Григорьев не переставал напоминать, что «при всех своих увлечениях, при множестве безобразных произведений

Занд как поэт все-таки один из великих поэтов и один из величайших во всей истории литературы сердцеведов»<sup>3</sup>. Ап. Григорьев обращался к анализу творческого наследия Санд – более или менее основательному – по крайней мере в 30 статьях. Можно с полным правом сказать, что Жорж Санд «повезло» с Аполлоном Григорьевым как интерпретатором ее творчества в России. С другой стороны, и деятельность французской романистки послужила импульсом для критика в постановке серьезных эстетических проблем (например, в статье «О правде и искренности в искусстве»). Но самый главный жоржсандовский мотив, усвоенный Ап. Григорьевым еще в студенческие годы и пронесенный им через всю жизнь, связан с новой концепцией любви и брака.

Необходимо разъяснить революционную суть этой концепции, чтобы понять, почему часть российской интеллигенции 1840-х гг. объявила Жорж Санд «развратительницей нравов». Главное в довольно эклектической этической программе писательницы, где были синтезированы идеи «реабилитации плоти» (Сен-Симона), духовного равенства полов (П. Леру), религиозная трактовка чувства любви (Ф. Ламенне), состояло в разрушении церковно-христианского понятия брака. Этот институт Жорж Санд считала сугубо государственным, осуществляющим в основном насильственную и репрессивную функцию по отношению к женской личности. «Святость» любви, попираемая несправедливыми законами, ставилась ею выше долга, предписываемого церковью и обществом. Пафос жоржсандовских «романов страсти» – разрушение мифологемы «святости» брака и органично вытекающий отсюда пересмотр понятий «прелюбодеяние», «падшая женщина» – не мог не объединить против романистки многих поборников патриархатной модели общества, среди которых были славянофилы, Н.С. Лесков и Л.Н. Толстой.

Отношение Ап. Григорьева к жоржсандизму как комплексу новых взглядов на любовь и брак шло вразрез с позицией его ближайших учителей – М. Погодина, С. Шевырева и др. Оно полностью совпадало с почти культовым поклонением Жорж Санд в среде западников (Белинский называл ее «Иоанной д'Арк нашего времени», «звездой спасения и пророчицей великого будущего»). В «Листках из рукописи скитающего софиста» – произведения исповедального характера – Григорьев сообщил, что в 1843–1844 гг. он страстно, по его выражению, «проповедовал» теорию Жорж Санд. О том, что его «любимая тема» была достаточно предосудительной для разговора в светском обществе, свидетельствует реакция Аннет Меркуловой, дочери сенатора, которая «стыдливо прошептала: «Si on nous entendait, on nous maudirait» (если бы нас услышали, то прокляли бы. – О.К.)<sup>4</sup>. По воспоминанию А. Фета, его друг мог целый вечер толковать о Жорж Санд не только с девушками, но и, например, с 45-летней вдовой заслуженного доктора Корша<sup>5</sup>.

Содержание этих григорьевских «проповедей» можно достаточно достоверно реконструировать по сохранившемуся письму молодого литератора к Н.В. Гоголю. Письмо это датируется ноябрем–декабрем 1848 г. и написано по поводу появившихся и бурно обсуждавшихся в России «Выбранных мест из переписки с друзьями». В отличие от западников, осудивших Гоголя за примиренческие тенденции, Григорьев с восторгом принял книгу своего «учителя». Однако он не удовлетворился схоластическими рассуждениями Гоголя о женщине и супружеских отношениях. В них игнорировался важнейший вопрос о природе страсти, соотношении чувственности и духовности в любви. Поразительна та смелость, с которой начинающий критик заявил глубоко почитаемому им писателю, что многие его советы женщинам не только ложны, но и вредны (особенно содержащиеся в главе «Чем может быть жена для мужа в простом домашнем быту, при нынешнем порядке вещей в России»). Григорьев не постеснялся откровенно причислить себя к жоржсандистам и разъяснить суть этого понятия.

По его мнению, уже первые произведения Жорж Санд показали, что «людским эгоизмом осквернены самые святые отношения мужчины и женщины, что под святым знаменем брака выступают всего чаще самые гнусные, самые богохульные отношения и что, наконец, нельзя слишком строго судить нарушителей подобных отношений». Вместе с тем, по его мнению, у Санд «везде и повсюду проглядывает мысль о святости истинно брачного союза, о значении женщины как помощницы и сообщницы мужа во всем благородном и великом». При этом Григорьев называл конкретных героев и произведения, в которых «брак изображается как святыня («Индиана», «Симон», «Странствующий подмастерье», «Консуэло»).

Григорьев выражал сожаление, что в России «современный быт семейный» «куда как далек от Христова идеала; большая часть русских женщин – бабы; остальная, меньшая, почти вся из Круциферских». Причина этого, по его убеждению, – в неправильном воспитании: «Наши женщины среднего и низшего круга едва ли не исключительно воспитываются для хозяйства, едва ли не во вред всем человеческим сторонам заняты домашним порядком: кругозор их слишком тесен, понятие о долге слишком ограничено или опошлено».

Подобно петербургским и московским западникам, Григорьев встал на защиту девушки – женщины, в порабощении которой он обвинил общество. «Взгляните на воспитание наших женщин среднего и низшего круга: с немногими оттенками, оно одинаково направлено к истреблению веры в жизнь и в лучшие блага жизни <...>. И вот со временем из этой девочки делается или *нежная* Манилова, или госпожа Собакевич, одним словом, – баба. Она

верна мужу, она ведет приход и расход; да лучше бы была неверна мужу, не вела приходно-расходной книги!»<sup>6</sup>. Эта парадоксальная тирада, конечно, не должна трактоваться как апология прелюбодеяния; главный мотив письма – боль за ущербность духовного развития русской женщины, забота о развитии ее самосознания.

Вообще «страстный, страдающий, болезненный характер женщины» стал эстетическим и этическим идеалом Ап. Григорьева<sup>7</sup>. Запечатленный в его поэзии, этот женский тип несомненно подсказан образами Жорж Санд. Прежде всего это три стихотворения под одним названием «К Лавинии» (написаны соответственно: в сентябре и декабре 1843 г. и январе 1845 г.). Комментаторы (Б.О. Костелянц, Б.Ф. Егоров) не называют конкретного адресата этого поэтического микроцикла, но обязательно отмечают его связь с героиней Жорж Санд<sup>8</sup>. Возможно, что адресата и вовсе не было, а Ап. Григорьев создал своего рода жанр литературного экфрасиса (возникшего в эллинистическую эпоху). В широком смысле экфрасис – это словесное описание любого рукотворного предмета, будь то храм, дворец, щит, чаша, статуя или картина. В более тесном смысле это описание не самого по себе предмета, а предмета, несущего изображение другого предмета; среди экфрасисов могут быть и отклики на произведение словесности<sup>9</sup>.

Ап. Григорьев сконцентрировал внутреннюю суть проблемного характера Жорж Санд. Но у него получилась не просто «репродукция» уже готового литературного образа, главное для него – передача философской и психологической конфликтности. Лавиния – героиня одноименной повести (1833), переведенной на русский язык в 1838 г. («Сын отечества»). Это женщина, испытывавшая страсть, разрыв с родными, позор, предательство возлюбленного, одиночество, холодное спокойствие в браке по расчету. Оставшись молодой вдовой, Лавиния отказывается от любви, разуверившись в счастье. Позднее Григорьев-критик отнес это произведение к «блистательнейшему» в «художественном отношении» периоду деятельности Жорж Санд, отмечая в нем «тончайшие и правдивейшие очерки» отношений между мужчиной и женщиной<sup>10</sup>. По мнению современных американских исследователей, Санд в этой повести хотела показать, что лишь «отказавшись от страсти, женщина может достигнуть полного самообладания»<sup>11</sup>. При этом было показано различие в природе «женской» и «мужской» любви: если женщина любит глубоко, преданно и самозабвенно, то за калейдоскопом переживаний мужчины кроется поверхностность и суетность.

Ап. Григорьев в первых двух стихотворениях снимает оппозицию женская – мужская любовь; он объединяет лирическое «я» с женским адресатом:

Что не тогда явились в мир мы с вами  
Когда он был  
Еще богат любовью и слезами  
И полон сил?...<sup>12</sup>

И лирический герой, и героиня – оба жертвы безвременья, эпохи, в которой нет места чувству, бурным страстям или идеальной любви.

Во втором стихотворении «К Лавинии» возникает единый слитный образ «мы», «мы двое» как существа экзистенциально одинокого, не имеющего опоры ни в обществе, ни в высшей инстанции и уповающего только на себя. Начало его довольно агрессивно, проникнуто энергией отрицания и неверия:

Для себя мы не просим покоя  
И не ждем ничего от судьбы,  
И к небесному своду мы двое  
Не пошлем бесполезной мольбы...  
Нет! Пусть сам он над нами широко  
Разливается яркой зарей,  
Чтобы в грудь нам входили глубоко  
Бытия полнота и покой...  
<...>

Григорьев при этом сублимирует и переносит на своего лирического героя философско-психологическую суть еще одного, пожалуй, самого сложного женского образа Жорж Санд – Лелии, который вдохновил его на отдельное стихотворение 1845 г. Поэт вторгается в философские споры о соотношении между человеком как существом «конечным» и богом как бесконечной субстанцией и бросает в финале дерзостный вызов небу:

Но доколе страдаем и страстью  
Мы объаты безумно равно  
И доколе не верим мы счастью,  
Нам понятно проклятье одно.  
И проклятия право святое  
Сохраняя средь гордой борьбы,  
Мы у неба не просим покоя  
И не ждем ничего от судьбы.<sup>13</sup>

Кульминацией всего микроцикла становится последнее из трех стихотворений «К Лавинии», которое в большей мере, чем два предыдущие, связано с сюжетом жоржсандовского произведения. Здесь поначалу возникает объективированный образ мужчины («Он вас любил как эгоист большой...»), но затем лирический герой как бы подключается к воспоминаниям женщины, возрождая в ее памяти былые переживания, будто сам он был их незримым свидетелем или участником:

И помните ль, как он, бывало вам  
Передавал безумно, безотрадно  
Свою тоску – и вы к его словам  
Прислушивались трепетно и жадно?..<sup>14</sup>

Григорьеву удалось передать фазы развития чувства женщины: вначале бесстрастная, она постепенно проникается участием к страданию возлюбленного, и, наконец, вся целиком подчиняется гипнозу страсти. Мужчина же, предаваясь любовной игре, увлекаясь и опьяняясь собственным красноречием, сам до конца не может разобраться, искренен ли он в своих речах и чувствах:

И помните ль, как ночь была ясна,  
Как шелест листьев страстного лобзания  
Исполнен был... как майская луна  
На целый мир кидала обаянье  
Несбыточно-восторженного сна?  
<...> а потом  
Он говорил так искренно о том,  
Что вы – неразрешимая загадка,  
Что вы еще не созданы, – и вас  
Еще ничто не мучило в тот час,  
А с ним была невольной лихорадка...  
И лгал ли он пред вами и собой,  
Или ему блеснула вера в счастье –  
Что нужды вам? Зачем ему участие?  
Он вас любил как эгоист больной...

Таким образом, микроцикл обретает драматическую фабулу, аналогичную жоржсандовской повести. Вероятно, именно Жорж Санд обогатила поэзию Григорьева новыми нюансами в изображении «души», психологии женской личности в ее сложных взаимоотношениях с миром. Пожалуй, впервые в русской поэзии на небольшом пространстве лирического стихотворения были сфокусированы два способа проживания любовного чувства, из которых наиболее интенсивный принадлежит женщине. Не случайно поэта привлекали самые драматичные, страдающие, даже мятежные героини, не способные удовлетвориться серым существованием (о чем свидетельствует и стихотворение «К Лелии», 1845).

Приверженность Жорж Санд на протяжении 20 лет обнажает в А. Григорьеве романтика, или «последнего романтика», как он себя называл. Литература самым непосредственным образом вторгалась в его жизнь, выстраивая ее по своим образцам. В начале 1840-х гг. первую свою большую любовь – Антонину Корш – он называл Консуэло, сам именуясь, соответственно Альбертом Трисмегистом – именем героя Жорж Санд (и даже некоторые сочинения



ния подписывал этим псевдонимом). А последняя в его жизни женщина – Мария Дубровская – была взята им буквально из притона. Этот поступок соответствовал нравственному «кодексу» идеалистов 40-х гг., которые на себя брали ответственность за угнетенное и униженное положение женщины в обществе. А у истоков этого нравственного движения явно различимы благородные герои Жорж Санд.

### Литература

- <sup>1</sup> См.: Кафанова О.Б. Жорж Санд и русская литература XIX века. (Мифы и реальность.) 1830–1860 гг. Томск, 1998.
- <sup>2</sup> Григорьев А. Письма. М. 1999. С. 26. (Письмо М.П. Погодину от 10 янв. 1848 г.)
- <sup>3</sup> Григорьев А.А. Собр. соч. Вып. 2. М., 1915. С. 94. (Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства).
- <sup>4</sup> Григорьев А. Воспоминания. Л., 1980. С. 96.
- <sup>5</sup> Там же. С. 319.
- <sup>6</sup> Григорьев А. Письма. С. 35.
- <sup>7</sup> Егоров Б.Ф. Художественная проза Ап. Григорьева // Григорьев А. Воспоминания. Л., 1980. С. 348.
- <sup>8</sup> Костелянц Б.О. Комментарии // Григорьев А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 378–379, 383.
- <sup>9</sup> См.: Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации // Славянское и балканское языкознание. М., 1977. С. 159–283.
- <sup>10</sup> Григорьев А.А. Эстетика и критика. М., 1980. С. 91. (О правде и искренности в искусстве).
- <sup>11</sup> Green T. Lavinia // Sand George. Nouvelles. P., 1986. P. 100.
- <sup>12</sup> Григорьев А.А. Сочинения: В 2-х т. Т. 1. М., 1990. С. 35.
- <sup>13</sup> Там же. С. 36.
- <sup>14</sup> Там же. С. 44.

## ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ИГРА В РОМАНЕ О. УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»

Н.Ю. Бартош  
*Новосибирск*

Этические каноны викторианства предопределили его эстетические критерии. В литературе и живописи выделяется ряд сюжетов, своеобразных эстетических штампов, в умелом манипулировании которыми был залог успеха будущего произведения. Создается особая викторианская система образов, полностью удовлетворяющая и одновременно формирующая вкусы читающей публики. Таким образом гармоничного соединения этических и эстетических канонов викторианства является творчество Чарльза Диккенса. Второе направление в викторианской эстетике, связанное с чувственным познанием мира, сформировали «Лекции об искусстве» Джона Рескина, живопись и поэзия прерафаэлитов, а также «Очерки истории Ренессанса» Уильяма Пейтера.

Оскар Уайльд считал себя учеником Рескина и последователем второго направления викторианской эстетики. Однако появление его романа «Портрет Дориана Грея» (1891) вызвало волну возмущения и обвинение в аморализме. Формально автор следует всем законам викторианской эстетики, используя традиционные для викторианства мотивы «романа воспитания».

В предисловии к роману Уайльд диктует новые правила прочтения произведения. Здесь автор опирается не только на эстетику Пейтера и прерафаэлитов, но и на философско-эстетические поиски Гете и поэтов-романтиков. Он придерживается идей немецких и английских романтиков, считавших, что с помощью Воображения художник создает новую, эстетическую реальность. Уайльд также указывает, что принципы романтической иронии («формы парадокса явного»), «маскарадное переодевание мира», по Ф. Шлегелю должны стать основополагающими в «эстетском» романе.

Прежде всего, Уайльд показывает, что нет единого навсегда утвержденного значения произведения (мотива, образа, высказывания, слова). Каждый читатель или критик стремится представить собственную интерпретацию текста, проникая в различные уровни его прочтения.

Первый уровень: surface – самый простой и сложный одновременно. Простой, поскольку на этом уровне роман Уайльда – набор викторианских штампов. Автор организует его подобно зеркалу (зеркальная поверхность). Инте-

ресно, что он опирается на гетевский принцип «со-отражения»: через единое раскрывается множество. Отсюда обширная система двойников и отражений в различных аспектах романа (сюжетно-композиционном: в конце романа отражается начало; образном: появляются многочисленные, умножающие друг друга отражения: портреты, зеркала, двойники и т.п.).

«*Кто пытается проникнуть глубже поверхности – идет на риск*», – пишет Уайльд относительно познания истинного смысла этого уровня. Для этого писатель использует прием проникновения *beneath the surface* (буквально: «ниже поверхности»), т.е. в «зазеркалье». Теория «зазеркалья» была подробно разработана еще в концепции романтической иронии. Однако викторианская публика вновь открыла ее для себя в сказках Льюиса Кэрролла.

Поскольку видимое и очевидное для Уайльда таковыми не являются, мир предстает вывернутым наизнанку, в духе романтического парадокса. Именно на уровне «зазеркалья» выстраивает Уайльд эстетическую игру смыслами, отражениями и скрытыми значениями. Викторианский читатель обескуражен тем, что в итоге штамп не равен самому себе. При этом автор подчеркивает, что культ викторианской чувственности, который проповедуют прерафаэлиты и Пейтер, ведет вовсе не к познанию мира, а к разрушению космоса души и тела, их парадоксальному разделению и гибели.

Второй уровень прочтения текста – символический (symbol). Первоначально символический ряд романа кажется очевидным: сюжет «Дорiana Грея» воспринимается читателем как викторианский вариант гетевского «Фауста». Не ограничивая читателя только поэмой Гете, в качестве возможных «пре-текстов» романа Уайльд использует тексты Китса, Готье, Бодлера, Малларме, Гюисманса, Шекспира. Поэтому один и тот же образ получает различную трактовку в зависимости от выбора «пре-текста». Зачастую подобные трактовки могут противоречить друг другу. Множественность «пре-текстов» позволяет читателю не только расширить и углубить пространства текста, но делает его практически неисчерпаемым и бездонным. В этой неисчерпаемости кроются самые чудовищные *противоречия*: *и тот, кто пытается заглянуть за поверхность... и тот, кто раскрывает символ, идет на риск*. Уайльд стремится уверить читателя, что в символах «зазеркалья» он видит только самого себя, и его сознание вступает в противоречие, когда обнаруживает в добродетели – грех, в прекрасном – безобразное, в таланте – обывателя.

Подобные противоречия возможны, если понимать жизнь с точки зрения эстетических, а не этических категорий, т.е. жизнь становится предметом искусства, в чем постоянно пытается уверить читателя главный «идеолог» романа лорд Генри.

На это указывает читателю еще один «пре-текст» романа – «Пир» Платона. В тексте присутствуют не только прямые ссылки на Платона, его идеями проникнуты как поэтика, так и «идеология» произведения.

Центральная тема «Пира» – учение Платона об Эросе. Он предстает как совпадение противоположностей, т.е. парадоксов. У Эроса есть только две истинные привязанности: прекрасное и любовь к мудрости – философия. В сознании читателя лорд Генри ассоциируется у читателя с платоновским «даймоном». Эстет предлагает юноше стать новым Эросом, но для этого необходимо пройти инициацию, т.е. ступени «эротического восхождения». Первая ступень для Уайльда – это рождение в искусстве или поэзии: *«художник везде ищет прекрасного <... >, в котором он мог бы разрешиться от бремени <... > он соприкасается с прекрасным и рождается на свет то, чем был давно беремен»* (Платон). Вторая ступень – рождение детей: *«надеясь в деторождении обрести бессмертие»* (Платон) – это легенда о рождении Дориана, его прекрасного тела, в котором воплотился смысл существования всех литературных и реальных предков героя. Последняя, третья ступень – создание законов. Она реализуется в изящных монологах Лорда Генри – идеолога теории «эстетического бытия». Парадоксы лорда Генри заставляют и Дориана, и читателя усомниться в самом существовании реального мира, в котором действуют законы этики, и заменяют его миром эстетической игры, уничтожающей адекватность восприятия действительности и морали и творящей собственные законы. Поэтому все происходящее в романе следует рассматривать прежде всего в эстетическом, а не этическом контексте. Цель платоновского восхождения раскрывает главные принципы романа Уайльда.

Создав платоновский мир Прекрасного, писатель подчеркивает его замкнутость, оторванность от мира этического бытия. Поэтому-то улыбка «чеширского кота» сквозит при сотворении Уайльдом мира чувственных ощущений. Автор представляет читателю мир «чувственного опыта», но опыта «литературного». Инициация, которой подвергается Дориан, а вслед за ним и читатель, не раскрывает реальный чувственный опыт автора и героя. Это всего лишь еще одна мистификация: воспитание чувств Дориана – мозаичная картина явных и скрытых цитат и переосмыслений Уайльдом чужих текстов. Более того, отражением становится сама цель – чувственное познание мира.

Автор обращается к парадоксу, ставшему камнем преткновения для романтиков и прерафаэлитов: проблема великих архетипов разума и их гибель из-за зависимости нашего сознания от чувственного опыта. Вслед за действительностью и этикой, писатель «усмиряет» и чувственный опыт, вводя его в эстетические рамки, делая предметом искусства. Если романтики гово-

рили о том, что идея гибнет в действительности, то Уайльду удается создать некий мир чужих идей, в котором действительность теряет всякое основание.

Умножая эффект отдаленности «опыта» Дориана от мира реальности, Уайльд обращается, в частности, к приему экфрасиса. В отличие от своих предшественников, создававших мир прекрасных предметов из слов, Уайльд использует двойной экфрасис – описание предметов искусства, ранее уже описанных в литературе. За множественностью метатекстов исчезает реальный объект, который подменяется эстетическим символом.

Итак, главная цель «эстетической игры» Уайльда не только в попытке разрушить этические и эстетические штампы викторианского романа, а привести к нонсенсу картину мира эпохи, заложив тем самым основы нового – модернистского – романа.

## ПРОБЛЕМЫ ЖЕНСКОГО ВОСПИТАНИЯ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЯХ ВЕЛИКОБРИТАНИИ (1880–1915 гг.)

И. А. Шипкова  
Москва

В 80-х гг. XIX в. в Великобритании появился ряд светских журналов для девочек и девушек, целью которых, помимо религиозного воспитания, стало всестороннее развитие интеллекта *маленьких женщин* и стремление предоставить читательницам возможность ознакомиться с современной беллетристикой. Появление журналов для девочек было вызвано потребностями общества оказывать влияние на воспитание будущей женщины в той форме, которая казалась наиболее приемлемой передовым педагогам и авторам произведений, написанных специально для девочек, в связи со все увеличивающимся интересом выдающихся общественных деятелей того времени к проблемам «новой женщины», более раскрепощенной и готовой, несмотря на все преграды, принимать самое активное участие во всех сферах британской жизни.

Журналы для девочек появились одновременно с журналами для мальчиков, главной целью которых было воспитание бесстрашного и инициативного джентльмена. Появление периодических изданий для детей, различавшихся тематической наполненностью соответственно полу, было продиктовано потребностями общества сосредоточиться на вопросах, связанных с физиологическими и психологическими особенностями взросления подростков<sup>1</sup>, обсуждение которых помогло бы юным джентльменам и леди в будущем найти свою нишу в жизни.

Кроме ознакомления юных читательниц как с классическими, так и с современными художественными произведениями с целью воспитания хорошего литературного вкуса (редакторы охотно помещали в журналах отрывки из произведений Шекспира, Диккенса и др.), в планы редколлегии входило и установление живого диалога с читательской аудиторией в форме ответов на полученную корреспонденцию. Такой вид работы пользовался особой популярностью у девочек из-за обсуждаемых злободневных проблем, звучащих вполне современно и сегодня, – как распорядиться свободным временем, какой фасон платья наиболее подойдет для торжественного случая, с чего начать искать работу девочке–подростку из бедной семьи и т.д.

Редколлегия журналов не очень беспокоилась о том, в какой последовательности следует помещать публикуемые материалы и как расположить иллюстрации, поэтому рассказ о новейшем достижении науки мог сопровождаться картинкой с изображением играющих котят.

В 1880 г. вышел первый номер журнала для девочек «*Girl's Own Paper* – Журнал для девочек», издатели которого не знали, кому его адресовать – девочкам или девушкам, так как материалы его были рассчитаны на возраст читательниц от 12 до 25 лет. В этом журнале юные леди и девушки из бедных семей могли найти массу интересной информации от последних открытий в физике и биологии до выкроек корсетов и советов девушкам–служанкам, как лучше строить отношения с работодателями.

На страницах сразу же полюбившегося читательницам издания можно было ознакомиться и со статьями о способах ведения хозяйства на 350 фунтов в год, и о путях преодоления трудностей, ожидающих тех девушек, которые захотят поискать работу прислуги в эмиграции (например, Новой Зеландии). Работа прислугой в добропорядочных семьях всячески поощрялась общественным мнением, и к 1911 г. 2 100 000 девушек были заняты именно в этой сфере, что намного превышало количество их сверстниц на заводах и фабриках<sup>2</sup>.

С появлением в 80-е гг. XIX столетия в английской литературе противоречивого образа «современной» девушки, возникшего с началом эмансипации, на страницах периодической печати развернулась целая полемика о месте девушки в обществе. Эмансипированных девиц дружно осуждали, хотя и пытались сделать это весьма корректно. Вот как прокомментировала редакция «Ежегодника для девочек – *Girls' Annual*» 1887 г. результаты конкурса среди своих читательниц на лучшее эссе о Шекспире: «Некоторые девушки отошли от темы и использовали участие в конкурсе как средство для выражения собственных идей по поводу определенной социальной проблемы (эмансипации – *И.Ш.*). Они утверждают, что великий драматург говорил о более высоком предназначении для девушек»<sup>3</sup>. А вот какой ответ получила одна из читательниц на свой вопрос о профессии актрисы: «Мы бы не посоветовали ни одной девушке выбрать для себя карьеру, полную искушений, борьбы и тревог. Мы не имеем права ставить себя в сомнительное положение и подвергать собственную жизнь опасностям, от которых нас оберегает Божий Промысел»<sup>4</sup>. Возможно, интерес девочек и девушек к актерскому ремеслу не на шутку пугал викторианских воспитателей, так как в том же 1887 г. появился откровенный отчет некой добропорядочной миссис Октавиус Фрэнк Волтон о «крестовых походах» во имя «спасения» многих «заблудших» от опасностей театральной карьеры.

Постоянно обсуждая с юными читательницами идеал *современной* женщины, журнал «Ежегодник для девочек» 1887 г. так писал о лучших представительницах слабого пола: «Конечно, были и такие женщины, которые делали из мужчин негодяев и хулиганов, но хвала Господу – не о них сейчас идет речь. Лучшим женщинам мы обязаны счастливым превращениям дурных мужчин в хороших, хороших – в героев, а героев в святых. И в этом секрет их силы»<sup>5</sup>.

Как представляется, именно полемика о положении девушки в обществе вдохновила Генри Джеймса начать писать в 1880 г. роман «Женский портрет» об американке, которая, приехав погостить в Англию, задается вопросом *Что делать?* В своем предисловии к роману Дж. Мор называет Изабель Арчер первой феминисткой в английской художественной литературе, хотя и очень мало добившейся в жизни<sup>6</sup>.

Как ни старалось руководство периодических изданий для девочек наставить своих читательниц на путь истинный и настроить их на тихое и спокойное существование в лоне семьи, жизнь диктовала свои требования, и журнал «Girl's Realm – Королевство девочек» вынужден был призывать девочек не только готовиться стать образцовыми женами и матерями, но и как можно лучше учиться и думать о будущей карьере.

В 1899 г. на страницах журнала был опубликован рассказ Изабель Орман «Забастовка сестер», в котором главные героини, девочки-подростки Агата и Амелия, отказываются быть «леди – рабынями» и прислуживать своим старшим братьям-эгоистам: «Женская душа тянется к чему-то более возвышенному и не желает подчиняться серым законам будней с их изнурительным трудом»<sup>7</sup>. Девочки составляют свой билль о правах и требуют, чтобы братья не разбрасывали всюду одежду, окурки и станки для бритья, а также не опаздывали к завтраку и обеду. Не получив ответа на свой ультиматум, сестры в течение пяти дней продолжают забастовку, отказываясь убирать дом за молодыми людьми. В конце рассказа всех примирила бабушка, заявив, что девочки должны оставаться девочками, так как любое ущемление мужчин в их правах обязательно негативно скажется и на жизни девочек – меньше будет домашних концертов, веселых прогулок и других развлечений. Автор рассказа не осмелилась пойти до конца против настроений общества и подвести читателей к революционной, с точки зрения поведения девочек, развязке, но все-таки Амелия и Агата вырываются из скучных будней и находят себя по воле писательницы в активных занятиях спортом, так как пропаганда здорового образа жизни занимала большое место на страницах тогдашних журналов. Например, модный в те времена велосипедный спорт всячески приветствовался передовыми педагогами, а потому Амелия и Агата и увлекаются



им, показывая друзьям настоящие чудеса техники и забыв об обидах, причиненных братьями. Не представляя более радикального способа изменить сюжет, И. Орман по-своему разрешает конфликт между детьми – чем без толку ссориться, лучше заняться чем-то полезным. Проблема возможного разрешения конфликта между братьями и сестрами, хотя и не до конца улаженного, поднятая И. Орман, находит отражение и в работе современных центров психологических проблем девочек–подростков в Великобритании, когда девочкам, в случае невозможности изменить сложившуюся ситуацию, предлагаются безопасные способы, помогающие выйти из нее без морального ущерба для себя и других.

Журнал «Королевство девочек», желая развлечь читательниц и доставить им удовольствие, регулярно публиковал интервью с девочками–спортсменками, поощряя юных леди заниматься гимнастикой. Педагоги физкультуры делились с девочками секретами «борьбы за фигуру» и рекомендовали специальные комплексы упражнений для поддержания хорошей физической формы. Сегодняшним читательницам может показаться смешной и неудобной как сама спортивная форма, так и надменный вид пышущих здоровьем тренеров, демонстрировавших на страницах журнала технику упражнений с различными спортивными снарядами, но в викторианскую эпоху все это казалось читательницам новым и необычным и занимало их досуг.

Кроме постоянных призывов заниматься спортом, на страницах «Королевства девочек» можно было найти поучительные истории из жизни героинь того времени – королевы Виктории, Флоренс Найтингейл и Луизы Элкот. В течение семнадцати лет своего существования журнал печатал частями биографию Флоренс и ее рассуждения о том, что некоторым девушкам пришлось пожертвовать замужеством и счастьем материнства во имя выполнения еще более высоких целей, направленных на служение отечеству.

В 1914 г., незадолго до своего закрытия, журнал «Королевство девочек» опубликовал рассказ Евы Бреттертон «Серьезная женщина», в котором его автор изобразила молодую женщину, запутавшуюся в идеях суфражисток и решившую в знак протеста разбить молотком витрину дорогого магазина. На беду в это время ее супруг как раз собирался выйти из магазина с ценным подарком, предназначенным любимой жене ко дню рождения. Получив удар молотком, супруг проявил необыкновенную терпимость и понимание, что заставило бунтарку искренне раскаться в содеянном и привело ее к мысли, что не надо искать дополнительных трудностей, так как дома и без того много проблем, требующих незамедлительного решения.

При чтении подобных материалов вызывают уважение такт и настойчивость авторов начала XX в., а также их стремление не уходить от проблемы,

а намечать соответствующие пути ее решения, пусть даже кажущиеся нам сегодня несколько упрощенными, но, безусловно, интересными и злободневными для юных читательниц той эпохи.

В 1915 г. журналы для девочек осторожно предупреждали своих читательниц против слепого подражания мужским видам деятельности и не поощряли «свободных и воинственных» девочек, а лишь рекомендовали поддерживать мужчин в их начинаниях и не выступать с собственной инициативой в делах, испокон веков считавшихся только мужскими. Так, если во время первой мировой войны журналы для мальчиков призывали их стать будущими героями и проявить мужество на полях сражений, журналы для девочек призывали читательниц удовлетворять горячие патриотические чувства во время подготовки посылок на фронт, воображая трогательные картины восторгов солдат в окопах при получении шерстяных носков, связанных их подругами.

Интересно, что даже работа медсестры в начале войны вызывала подозрение у руководства журналов, и девочкам охотнее рекомендовалось проявить истинное сочувствие семьям, оставшимся без кормильцев, работая в церковных общинах. Весьма полезным мог показаться девочкам той эпохи и совет Великой княгини Албании, помещенный в заметке «Женщины на войне»: «Умоляю вас, пусть только те, кто давно вяжет, займутся этой нужной работой. Очень важно, чтобы солдаты не натерли ноги. Если вы не умеете вязать, то лучше сдайте деньги на покупку хороших носков»<sup>8</sup>. Девочек призывали быть не только душевными, но и практичными, что могло помочь им в нелегких семейных буднях.

Интерес к журналам для девочек, выпускаемым в конце XIX – начале XX вв., не ослабевает и сегодня. В связи с этим нельзя не согласиться с мнением Дж. Эйвери об английской детской литературе: «Вряд ли можно назвать большинство произведений, за исключением некоторых, *литературой* в том смысле, что они заслуживают серьезной и глубокомысленной дискуссии. Их основная роль заключается в том, что они, как в зеркале, отражают постоянно меняющуюся нравственную модель общества. Чего ожидают взрослые от детей в каждом отдельно взятом веке? Какие духовные ценности проповедуют? Какие достоинства пытаются воспитать в своих детях и от каких пороков мечтают их избавить? Ставят ли они учение выше добра, а честность выше послушания? Подавляют или поощряют воображение ребенка? Проанализируйте детские книги с этой точки зрения, и даже самые плохие из них вознаградят ваши поиски»<sup>9</sup>. Сказанное выше с полным правом можно отнести и к журналам для девочек викторианской эпохи и последовавших за ней первых десятилетий XX в.

## Литература

- <sup>1</sup> Victorian Women // Ed. by E. Olafson Hellerstein, L.P. Hume and K.M. Offen Stanford University Press. 1981.
- <sup>2</sup> M. Cadogan and P. Craig «You are a Brick, Angela!» A New Look at Girls' Fiction from. 1839–1975. London. 1975. P. 75.
- <sup>3</sup> The Girl's Own Annual. London. 1887. P. 75.
- <sup>4</sup> Ibid. P. 111.
- <sup>5</sup> Ibid. P. 63.
- <sup>6</sup> G. Moore « Introduction» // Henry James «The Portrait of a Lady». Penguin Books. 1984
- <sup>7</sup> M. Cadogan and P. Craig... P. 76.
- <sup>8</sup> Ibid. P. 88.
- <sup>9</sup> G. Avery «Childhood's Pattern». A study of the heroes and heroines of children's fiction 1770–1950. Hodder and Stoughton. London Leicester Sydney Auckland. 1975. P. 9.

## «ВИШНЁВЫЙ САД» А.П. ЧЕХОВА В СОВРЕМЕННЫХ НЕМЕЦКИХ ПОСТАНОВКАХ: НА ПУТИ К СИНТЕЗУ

Д. А. Олицкая  
Томск

На сцену немецкоязычного театра «Вишнёвый сад» попал лишь спустя 12 лет после его премьеры в России. Чехов и сам высказывал мало надежды на то, что пьеса должным образом будет воспринята в Германии. «Там нет ни Трофимовых, ни Раневских», – писал он. Но отсутствие прототипов героев было далеко не единственной причиной столь сложной истории восприятия «Вишнёвого сада» (после двух премьерных спектаклей в 1916 и 1918 гг. пьеса почти на 20 лет исчезла из репертуара немецких театров). Намного более важную роль сыграла жанровая специфика чеховской пьесы, требующая от режиссёров особенно внимательного прочтения и чуткости восприятия. Штамп «певца сумерек», поэта уходящего века, приложенный немецкими театральными критиками к творчеству Чехова в начале XX в.<sup>1</sup>, оказал влияние и на сценическое прочтение «Вишнёвого сада». В 1916 г. на сцене «Нойе бюне» в Вене немецкий зритель увидел пьесу, «лишённую драматического действия, но оживлённую поэтическим дыханием», «русскую элегию»<sup>2</sup>. Такая трактовка была во многом предопределена переводом «Вишнёвого сада», откровенно ориентированным на замечания Станиславского, который, как известно, настаивал на своём восприятии пьесы как глубоко серьёзной, имеющей трагическую доминанту. Это представление о пьесе, оформившееся в жанровом обозначении «трагикомедия», ещё долго сопровождало «Вишнёвый сад» в немецких переводах, определяя общий тон последующих театральных постановок. Немецкие критики и режиссёры анализировали психологические и символические аспекты пьесы, отдавали должное «поэтическому таланту» Чехова<sup>3</sup> и продолжали не замечать, что в его пьесах присутствует нечто большее, чем «тихая грусть» и «загадочная русская душа»<sup>4</sup>.

О новых тенденциях в восприятии «Вишнёвого сада» и всего творчества Чехова в Германии можно говорить лишь начиная с конца 60-х гг. Значительным импульсом для появления качественно новых постановок стала очень polemичная статья З. Мельхингера в журнале «Театр хойте» («Не извратил ли Станиславский Чехова»), утверждающая, что «постановки Станиславского не только были далеки от представлений Чехова о театре, но и даже противоречили им»<sup>5</sup>. Таким образом, было положено начало дискуссии о «новом» Чехове, чьи

произведения не только легко вписываются в контекст современности, но и предоставляют режиссёрам широкие возможности поиска сценических решений.

Свидетельством того, что дискуссия продолжается, является широкий диапазон современных постановок «Вишнёвого сада» на немецкой сцене (начиная с 90-х гг.).

К «Вишнёвому саду» обращаются как именитые, так и молодые режиссёры, пытаясь найти достойное воплощение для одной из самых гармоничных и сложных пьес Чехова. Объектом особенно пристального внимания при этом становится вопрос соотношения и взаимосочетаемости драматического и комического в пьесе, этих двух частей единого целого. Наглядным примером того, как расстановка новых акцентов может изменить общее звучание пьесы, являются два «Вишнёвых сада» одного из крупнейших немецких режиссёров.

Первый «Вишнёвый сад» Петера Штайна (Peter Stein), поставленный на берлинской сцене в 1989 г., проникнут искренним сочувствием к обанкротившимся хозяевам имения, чьё время безвозвратно ушло, а с ним и целая эпоха, олицетворением которой стал старый вишнёвый сад, «прекрасней которого нет ничего на свете». Вишнёвый сад становится не просто центральным образом спектакля, а практически одним из его действующих лиц. Он зримо присутствует на сцене в начале спектакля, когда его пышно цветущие ветви тянутся в распахнутые двери, и в финале, когда одно из срубленных деревьев, с треском разбивая окна, падает в комнату. Многочисленные оттенки печали и боли, пронизывающие слова и жесты героев, сливаются в «прощальную симфонию», последний отзвук былого благополучия. И только лёгкая ирония в образах беспомощной Раневской и никчёмного Гаева, которые, даже переживая настоящую катастрофу, не забывают об изяществе манер, позволяет зрителям усомниться в безоговорочности симпатий режиссёра.

Спустя шесть лет, во второй постановке «Вишнёвого сада» лёгкая ирония превратилась в сарказм, «прощальная симфония» – в фарс. Приезд Раневской в имение напоминает выход труппы комедиантов. Во главе – хозяйка, экзальтированная особа с повадками дивы, но стоящая на грани нервного срыва. За ней – свита, люди, надменные снаружи и внутренне опустившиеся. Лопахин в своей сиюминутной изменчивости скорее поставлен в один ряд с владельцами усадьбы, чем противопоставлен им. На сцене разыгрывается прежде всего театр чувств, который не нуждается в декорациях, не имеет временных и пространственных границ. Раневская и Гаев, прежде вызывавшие сочувствие, теперь вызывают смех, пусть иногда сквозь слёзы. В ещё более комедийно-фарсовых тонах обрисованы второстепенные персонажи, комизм которых порой доходит до шутовства. Но, пожалуй, наиболее ярко результат переосмысления режиссёром пьесы выражен в интерпретации знаменитого «звука лопнувшей стру-

ны». Ещё в первой постановке этот звук сопровождался появлением на горизонте силуэта типично русского города. Во второй постановке этот город приобрёл ярко выраженные индустриальные черты. В финале звук затихающего топора сменяется тем же звуком лопнувшей струны, что придаёт всему спектаклю определённую смысловую перспективу. Тем самым лирическо-ностальгический тон практически окончательно уничтожается.

Свой вклад в написание нового «портрета» Чехова – прежде всего как юмориста, мастера комедийного жанра – вносит и постановка «Вишнёвого сада» Димитра Готшефа (Dimitër Gotschef) в Дюссельдорфе (1995). Вся пьеса состоит как бы из нанизанных друг на друга комических ситуаций и положений. Смех Яши звучит как выстрел из револьвера, а когда Елиходов собирается покончить с собой и прикладывает настоящий револьвер к виску, раздаётся лишь скрип. В основе образов действующих лиц лежит также какая-то смешная причуда или странность, что делает их очень поверхностными, «плоскостными». Например, Варя повсюду появляется со шваброй и моет полы, а Аня только и делает, что танцует. Только Раневская и Лопухин способны, по мнению режиссёра, на истинную глубину чувств, но и она почти не заметна за их шутовскими выходками (Лопухин, став владельцем имения, от радости танцует на столе в кальсонах). Практически в том же ключе звучит постановка Эльфриды Елинек (Elfriede Jelinek) в Ганновере (1993)<sup>6</sup>.

Таким образом, можно говорить о том, что современные немецкие режиссёры пытаются приблизиться в своих постановках «Вишнёвого сада» к жанру, обозначенному самим Чеховым как комедия. Однако часто при этом обилие комедийно-фарсовых сцен затеняет драматическое начало пьесы, которое несомненно в ней присутствует, в результате чего истолкование пьесы выглядит односторонним. Это является неизбежной издержкой поиска той полноты и глубины, которая остаётся пока недостижимой перспективой. Современные постановки демонстрируют противоположную крайность по отношению к театральной традиции 1920–1950 гг. Очевидно, впереди нас ожидает плодотворный синтез.

## Литература

- <sup>1</sup> Duwel S. Anton Tschechow-Dichter der Morgendämmerung. Halle(Saale), VEB Verlag Sprache und Literatur. 1961.
- <sup>2</sup> Lapp A. Volksbühne. Erstaufführung von Anton Tschechows Tragikomödie «Kirschgarten» // Berliner Tageblatt. 10.10.1918.
- <sup>3</sup> Feuchtwanger L. Der Kirschgarten // Schaubühne 24.8.1916. S. 175–182.
- <sup>4</sup> Polgar A. Der Kirschgarten // Schaubühne. 31.10.1916.
- <sup>5</sup> Melchinger S. // Theater heute. 1968. № 12.
- <sup>6</sup> См.: Theater heute. 1993. № 5.

## ЛЕРМОНТОВ В ВОСПРИЯТИИ Р.М. РИЛЬКЕ

Л.В. Круглова  
Томск

Судьба лермонтовского наследия в Германии с самого начала складывалась удачно. В 1840 г. после выхода в свет единственного прижизненного сборника стихотворений поэта появляются первые публикации о нем в немецкой прессе и первые переводы его произведений. Одним из интерпретаторов творчества Лермонтова в начале XX в. был австрийский поэт Р.М. Рильке. Он дважды побывал в России, изучил русский язык, читал произведения Пушкина, Лермонтова, Тургенева и Толстого в оригинале. Целью данной статьи является исследование особенностей его поэтического перевода стихотворения зрелого Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...».

В немецкоязычном культурном мире «Выхожу один я на дорогу» занимает особое место. Насчитывается более десятка его переводов на немецкий язык<sup>1</sup>. Один из первых был сделан Карлом Штерном в середине XIX в., а последние относятся к концу XX в.<sup>2</sup> В переводе Рильке оно прочно вошло в сознание немецкого читателя. Переводческая судьба текста вызывает дополнительный интерес в связи с тем, что стихотворение концентрирует в себе основу русско-немецких литературных связей, общность поэтического мироощущения. Исследователи установили связь стихотворения Лермонтова с текстом Гейне „Der Tod, der ist die kühle Nacht“ из „Книги песен“. Таким образом, лермонтовское произведение через восприятие Рильке входит в немецкое сознание в качестве нового поэтического шедевра. Выстраивается тройная система поэтических аллюзий: Гейне – Лермонтов; Лермонтов – Рильке.

Перевод Рильке, выполненный в 1919 г., большинством исследователей считается непревзойденным. Известный немецкий славист Р. Лауер в своей рецензии на вышедший в 1987 г. двухтомник избранных произведений Лермонтова назвал немецкую версию Рильке вершиной поэтического переосмысления многогранного художественного мира русского лирика.

Австрийского поэта в лермонтовском шедевре привлекла близкая его поэтическому мироощущению идея вечного стремления человеческого «я», изначально хаотичного и раздираемого внутренними противоречиями, к гармонизирующим началам миропорядка. Ему удалось ощутить пульсирующее дыхание каждой строки оригинала, воспроизвести торжественную красоту

мироздания, мастерски озвучив ее и сохранив чарующую лирическую интонацию произведения.

Своеобразие этого переложения заключается в том, что по духу оно остается лермонтовским, а по стилю рильковским, это позволяет видеть в нем не только перевод, но и оригинальное произведение.

Перевод Рильке отличает близкое к оригиналу воспроизведение его образно-смысловой ткани. Речь идет не о дословной передаче мысли, а о более широком видении материи стиха и обостренном чувствовании заложенной в ней эмоциональной настроенности. Изменяя внешние черты формы, перестраивая отдельные фразы, Рильке остается внутренне верен лермонтовскому тексту.

Уже первая строка перевода обнаруживает некоторые формальные несовпадения с оригиналом. Рильке добавляет эпитет «пустой», который в сочетании с существительным «дорога» приобретает значение «пустынный». Сильная позиция этого определения в стихе усиливает ситуацию одиночества и вводит мотив духовного странничества:

*Einsam tret ich auf den Weg, den leeren, / Один выхожу я на дорогу, пустынную.*

Вторая строка «Сквозь туман кремнистый путь блестит» интересно интерпретируется Рильке:

*der durch Nebel leise schimmernd bricht / который, тихо мерцая, пробивается сквозь туман.*

Образ поблескивающего в тумане пути он передает удивительно красиво и органично звучащим на немецком языке сочетанием *leise schimmernd bricht* – тихо мерцая, пробивается. Тот же стилистический прием синезтезии обнаруживается и в третьей строке:

*seh die Leere still mit Gott verkehren / Вижу, как пустыня молча говорит с Богом. Аллегорическое развитие поэтического образа в сочетании с динамикой глагольных форм (*tret* – выхожу, *bricht* – пробивается, *verkehren* – общается, *spricht* – говорит) воссоздает картину одухотворенного пространства, частью которого становится душа лирического героя, находящегося внутри универсума в состоянии, “уединенного созерцания”<sup>3</sup>. Отсутствие в переводе образа ночи не разрушает рождаемое нашим сознанием ощущение безмолвного величия природы. В этом контексте лексема “ночь” не является смыслообразующей, и ее потеря не может рассматриваться как существенный недостаток перевода, поскольку уже следующая строка содержит прямые указания на ночной пейзаж:*

*und wie jeder Stern mit Sternen spricht / и как каждая звезда со звездами говорит. Для актуализации важных понятий «пустыни» и «тишины» Рильке*



использует слова-концепты *die Leere* и *still*. Ставя их рядом друг с другом, переводчик определяет смысловое поле абстрактного существительного *die Leere* – пустота, вакуум, виртуозно реализуя полисемантику прилагательного *still* – 1) тихий, спокойный; 2) молчаливый, безмолвный. Понятие *die Leere* трактуется широко, вбирая в себя значения пустоты и безмолвия (ночи), одиночества и неприкаянности человеческой души. Бессловесный разговор «пустыни» с Богом создает эффект богоприсутствия.

Синтаксическая организация первой строфы перевода значительно отличается от оригинала. Четкость и ясность языка первоисточника предполагает простоту грамматического строя предложений. Постепенно открывающаяся путнику картина вселенского покоя представлена у Лермонтова однотипными синтаксическими конструкциями – простыми распространенными повествовательными предложениями с соответственным набором субъектов, предикатов, объектов. Рильке композиционно перестраивает четверостишие. Синтаксически оно состоит из одного сложноподчиненного предложения, центр которого фокусируется вокруг «я» лирического героя:

выхожу я ... дорогу,  
которая ...;  
вижу, как ...  
и как ...

Последовательное развитие высказывания с четко обозначенной векторной направленностью действия от «я» к «мирозданию» оригинала у Рильке больше смещается в плоскость лирических переживаний героя. Лермонтовское «что» трансформируется в рильковское «как». Переводчику интересны эмоциональные переживания лирического героя, он увлечен психологией момента. То, что у Лермонтова звучит ненавязчиво и воспринимается лишь интуитивно, усиливается в переводе с помощью средств художественной изобразительности.

Содержание лермонтовского стихотворения, проникнутого глубоким философским обобщением, обнаруживает нерасторжимое единство с его ритмико-интонационным звучанием. Пятистопный хорей, цезура на второй стопе, проходящая через все стихотворение, пиррихии, деканонизирующие метрическую структуру и придающие большую подвижность мысли, перекрестная рифмовка, аллитерации и ассонансы формируют в сознании воспринимающего определенный ритмообраз произведения. Заданная на уровне ритма устойчивая повторяемость, плавность интонационного рисунка придают лирическому стихотворению музыкальность и одновременно развивают его медитативно-исповедальный план.

На фонетическом уровне прослеживается та же «музыкальная вязь», создающая органичную целостность восприятия оригинала. Организующим

звучком лермонтовского стихотворения является глубокий гласный «у», выступающий как бы фонетическим центром, объединяющим вокруг себя все многообразие звуковой палитры. В результате оказываются стянутыми в одно эмоциональное кольцо следующие лексические единицы: *выхожу, путь, чудно, трудно, жду, не жду, ничуть, ишу, заснуть* (2 раза), *грудь, слух, дуб*. Те лексические единицы, в которых «у» не является ударным (*пустыня, богу, груди, шумел*), оказываются вовлеченными по звуковой инерции в единый фонематический ряд. Чередование гласных переднего и заднего ряда, воссоздающих эффект размеренного дыхания с последовательным чередованием «вдохов» и «выдохов», усиливает четкий ритмический рисунок и задает музыкальное звучание лирического произведения уже на фонетическом уровне.

Рильке сохраняет размер оригинала, воспроизводит перекрестную рифмовку с последовательным чередованием мужских и женских окончаний. Причем рифмующиеся пары первого четверостишия *den leeren – verkehren* (пустынный, пустой – общаться, говорить) получают семантическую окраску. Утратив цезуру на второй стопе, Рильке восполнил ее внутренней музыкальностью стиха. Ему удалось усилить эмоционально-художественное воздействие через звуковые эффекты. Первый стих пронизан долгим закрытым [e]:

*Einsam tret ich auf den Weg, den leeren.*

Картина ночного сна природы в следующих трех строках строится на тех же гласных переднего ряда [e], [i]: *Nebel* – туман, *schimmernd* – мерцающая, *bricht* – прорывается, *seh* – вижу, *die Leere* – пустота, *still* – тихий, безмолвный, *verkehren* – общаться, *jeder* – каждый, *spricht* – говорит. Оркестровка первой строфы «светлыми» звуками символизирует идею слияния «я» и «космоса».

Перевод Рильке отличает мастерское воспроизведение лермонтовской системы звукописи, основанной на тонко организованном звукосемантическом развитии образов. Звуковая экспрессия заключительного четверостишия, оркестрованного настойчивыми повторами гласного – е- на фоне аллитерирующего – л-, вызывает ряд ассоциативных ощущений, передающих как бы эффект просветления духа, обретение душевного покоя в гармонии с природой. Рильке также использует здесь аллитерации и ассонансы, усиливающие чувственно-эмоциональное восприятие. Звуковым курсивом переводчик выделяет образ «сладкого, смелого голоса, рождаемого любовью»: *süße* – сладкий, *kühne* – смелый, *Stimme* – голос, *Liebe* – любовь. Те же гласные [i], [y], воссоздающие мелодию любви в первых двух строках, пронизывают и вторую часть строфы, органично включая ее в общее эмоциональное переживание:

*und ich wüsste, wie die immergrüne* и чтоб я знал, как вечнозеленый  
*Eiche flüstert, düster hergeneigt.* дуб шептал, мрачно наклоняясь.

Насыщенность строфы шумными, щелевыми согласными [s, f, x, h, t] рождает в сознании читателя эффект шелеста листвы. Звуковой фон придает слову-концепту «дуб» большую эмоциональную окрашенность, включая его в создаваемую модель универсума. Звуковым сцеплением трех ключевых понятий: любви, как всеобъемлющего чувства мировой связи (*die süße Stimme der Liebe* – сладкий голос любви), вечнозеленого дуба, как символа полноты и бесконечности бытия (*immergrüne Eiche* – вечнозеленый дуб), и человека, как субстанциональной единицы, не растворенной в небытии (*dass mir* – чтобы мне, *und ich wüsste* – и я знал бы), реализуется идея единения лирического «я» с миром природы.

Рильке удивительно точен в воспроизведении лексической ткани последнего четверостишия. Ему практически всегда удается найти в родном языке структурно-функциональный эквивалент, равный по значимости, силе своего эмоционального воздействия и красоте единице переводимого текста. Лишь один словесный мотив «мой слух лелея» оказывается не переведенным. Вместо него появляется прилагательное *kühne* (смелый), определяющее существительное *Stimme* (голос) и выступающее рифмующей единицей к слову-концепту *immergrüne* (вечнозеленый).

В ритмико-синтаксическом построении последнего четверостишия перевода наиболее ярко проявились элементы рильковского стихосложения. Сохранив внешние особенности синтаксического оформления строфы (одно сложное предложение, распадающееся на два относительно законченных двустишия), Рильке допустил смелые перестановки внутри ее компонентов. Синтаксический параллелизм у Лермонтова задается повторами союза *чтоб* в нечетных строках и усиливается обособленными деепричастиями, интонационно сливающимися с подчинительными союзами. Деепричастные обороты по своей грамматической природе обнаруживают сильную синтаксическую зависимость как от сказуемого, так и от подлежащего. Их положение на границе стихов в изоляции по отношению к предикатно-субъектной группе, которая появляется лишь в следующей строке, (причем с предикатом в конечной позиции), создает ощущение некоторой незавершенности мысли и напоминает стилистический прием переноса. Едва ощутимый в лермонтовском стихотворении перебой ритма Рильке усиливает типичными для его лирики междустрочными переносами, явно нарушающими инерцию ритмического членения стихотворной речи:

*Daß mir Tag und Nacht die süße, kühne  
Stimme sange, die aus Liebe steigt,  
und ich wüsste, wie die immergrüne  
Eiche flüstert, düster hergeneigt.*

*Чтоб мне днем и ночью сладкий, смелый  
Голос пел бы, рожденный из любви,  
и я знал бы, как вечнозеленый  
дуб шептал, мрачно наклонясь*

Рильке также усложняет синтаксис вводом придаточного определительного к существительному «голос» и обособленного причастия к группе «дуб шептал», располагая их симметрично в четных строках. Через синтаксическое равновесие двустий в переводе реализуется идея обретения лирическим «я» внутренней гармонии с миром одухотворенной природы, органично сочетающей в себе элементы земного и небесного начал. Центральное положение местоимения «я» характеризует его включенность в цепь мироздания (голос – я – дуб).

Перевыражение идеи оригинала происходит по типу рильковского стихосложения, что приводит в итоге к созданию им собственного произведения, очень близкого по духу и настроению русскому «прообразу».

### Литература

1. Стихотворение «Выхожу один я на дорогу» переводили, кроме Рильке, также Фр. Боденштедт, К. Штерн, А. Вальд, Фр. Фидлер, Д. фон Герtringен, З. фон Вегезак, А. фон Менгден, В. Крэмер, И. Гюнтер, К. Фишер, К. Фербер, Л. Мюллер.
2. Последние переводы вышли отдельными изданиями избранной лирики поэта в 1991 г. и принадлежат Кристине Фишер и Кристофу Ферберу.
3. Уразаева Т.Т. Лермонтов: История души человеческой. Томск. 1995. С. 210.
4. Максимов Д. «Выхожу один я на дорогу». Стихотворение М.Ю. Лермонтова // Литература в школе. 1965. № 6.

## ПАРОДИЙНОСТЬ, ТРАВЕСТИЯ В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «ИСТОРИЯ МИРА В 10 1/2 ГЛАВАХ»

В.М. Яценко  
*Новосибирск*

Знаковый роман постмодернизма, его «классика», роман Барнса еще не получил аргументированного освещения, имманентного его своеобразию. Имеющиеся отзывы критиков включают лишь обобщенные однозначные оценки: «не роман», «просто текст» (по мнению А. Зверева)<sup>1</sup>, произведение «массовой культуры» в «7 1/2 замечаниях о романе Дж. Барнса» С. Кузнецова<sup>2</sup>.

Пародийность, ирония представляются нам главным модусом повествования у Барнса. Это один из способов постмодернистского рывка через ров между авангардистской, элитарной литературой, закомплексованной на ребусах своего «письма», и легковесной развлекательностью массовой культуры. Виртуозное мастерство Дж. Барнса в раскрытии многих аспектов современной художественно-эстетической, общественно-социальной проблематики неоспоримо. В романе наличествует традиционный, часто используемый новеллистический принцип композиции со всей привычной жанровой атрибутикой – захватывающим сюжетом, судьбами персонажей, фабульной завершенностью в каждом из фрагментов. Но конститутивным свойством текста является его многоуровневая организация, «двойное кодирование» – сокрытие в подтексте целых семантических пластов. Пародия, травестия выступают как субстанциональные приемы дискурса, эффективно воплощая ту рядоположенность, которая вбирает в себя оговорку, смех, иронию, сомнение в безоговорочности. Ими формируется динамика двухполосного семантического ряда по вертикали «сверху вниз», с выворачиванием наизнанку, «наоборот», с одновременным эстетическим эффектом неожиданности, удивления. С. Аверинцев утверждает: «Не может быть юмора без противоположности взаимоотношенных полосов, без контраста между консервативными ценностями и мятежом... Только из противоположности, из полярности, из напряжения возникает игра энергий»<sup>3</sup>.

Заявка Барнса в этом плане делается уже в названии романа и многих глав. Сема «История мира в 10 1/2 главах» двухполосно расколота: 1-ая часть содержит максимальную широту охвата, 2-ая – предельную сжатость с ироническим уточнением – до полглавки. Все это вызывает аллюзию на те обещания, которые звучали в площадных представлениях, приглашавших уви-

деть небывалую историю: громогласная броскость несла одновременно и гордость сотворенным, и знание собственных уловок, ухищрений – самоиронию, пародийность.

Название первой, конвенциональной для читателя главы «Безбилетник» провоцирует ассоциацию с современной транспортной ситуацией, но мы оказываемся в Ноевом ковчеге. Одна из глав названа «Гости», но предвкушение какого-то праздника снято трагически по принципу «наоборот»: на корабле «жертвоприношение» – каждый час экстремисты расстреливают 2-х человек, являя современный абсурд в политике. Другая глава названа «Вверх по реке» (обычно плавают вниз по реке), и в памяти возникают знаменитые романы Дж. Джерома, Р. Стивенсона, М. Твена, исполненные искрометного юмора, оптимизма. У Барнса смеховая линия выворачивается наизнанку. За всеми этими настойчивыми повторами у Барнса – типично постмодернистское стремление вырвать читателя из привычных, умиротворенно звучащих представлений, сюжетов.

Пародия, используя комические эффекты (преувеличение, гротеск, мимикрию и др.), выступает как мощное средство дезавуалирования, одновременно относя одно и то же явление к двум семантическим рядам. Причем достоинство пародии определяется степенью меткости в фиксации самых ярких свойств оригинала. Мгновенная узнаваемость их при всем фейерверке пародийных средств, в которые они упрятаны, – признак достоверности.

Основной объект пародий у Дж. Барнса – сознание человека, которое на протяжении всей истории продуцирует мифы, попадает в собственные ловушки, легко позволяет себя обмануть, тешит себя силой разума и т.д.

В первой главе своеобразному пародированию подвергается миф о Ноевом ковчеге. Эксплицитный автор, обитатель ковчеге, повествует о «подлинной» истории плавания. Перед нами на втором уровне текста остроумная пародия на деконструкцию (à la Деррида!) с позиций «здорового смысла»: *Неужели вы думаете, что все зверье мира и вся экспедиция спасения могла обойтись одним кораблем? – Их было 8. Из стройной системы Дарвина исчезли многие виды, где они? – Съели на ковчеге. Где единорог? – Он стал жертвой зависти и злобы Ноя. «Чистые» не оказались в выигрыше перед «нечистыми»: да, их брали на ковчег не по одной паре, как «нечистых», но потому, что они съедобны, – их ели... и т.д.* Библейский миф пародируется новым авторским мифом. Их взаимоотражение эффектно включает самопародию.

Во многих главах романа определяющим является трагический иронический модус, снижающий патетику убежденности, демонстрирующий механизм возникновения мифов (глава «Три простые истории»), слепоту фана-

тизма в политике (глава «Гости»), религии (глава «Гора»), искусство гипно-тизирования толпы («Проект «Арабат»), сознательную и бессознательную риторику – ложь в любовных письмах («Вверх по реке»).

Концептуальное видение истории мира Барнсом включает и трагический, и пародийный аспекты. Один из полюсов соположения – укоренившиеся в философии, исторической науке представления о поступательно-прогрессистском движении истории, о ее современном, настолько вершинном этапе, что якобы есть основания говорить о «конце» ее. «Конец истории?» – озаглавливает свою историю Фрэнсис Фукуяма и разворачивает à la гегелевскую концепцию, видя в американском статусе свершение всех человеческих, общественно-социальных целей. По его мнению, это «завершение идеологической эволюции человечества и универсализации западной либеральной демократии как окончательной формы правления». <sup>4</sup> Нарисовав рай стабильности и материального благоденствия, Ф. Фукуяма делает примечательную оговорку о возможном духовном, культурном застое, который там воцарится, и ставит столь же примечательный вопрос: «Быть может, именно эта перспектива многовековой скуки вынудит историю взять еще один, новый старт?» <sup>5</sup>. Статья Ф. Фукуямы у Барнса нашла пародийный отклик в главе «Сон».

Повествовательная перспектива трагедии по отношению ко всей «истории мира» характеризуется точкой видения «снизу» и метафорически может быть представлена функцией древоотщипа, уничтожающего «золоченые рамы» картин. Целостный облик истории не занимает Барнса, он избирает ту область, где, по мнению многих ученых, обнаруживается удивительное постоянство, не являя никакого прогресса, – область нравственности. «Метаповествованию» противопоставлено с горькой иронией *грехопадение* (выделено автором, Дж. Барнсом).

Это абсурд национализма, фанатизма («Гора», «Три истории»), экстремизма («Гости»), убийств из эгоцентризма, злобы («Вверх по реке»). Все эти главы в тексте романа объединяются мотивом «чистые и нечистые» и мифами. Миф о Каине и Авеле «держит» все сюжеты человеческого «братоубийства». Миф о Кроносе-Сатурне, пожирателе своих детей, интегрирует сюжеты пожирания: каннибализм на плоту «Медузы», «кафетерий» на Ноевом ковчеге, суд Бога, потопом сразу уничтожившего все свои создания.

Для двойной кодировки пародий значим веселый бурлеск безразличия языка к объекту озвучивания. Он ассоциативно включает актуальные проблемы современной лингвистики, философии. Идя вслед за Ф. де Соссюром, «новые романисты» и Барнс как постмодернист акцентируют разрыв, безразличие между знаком и означаемым. Провоцирующе для читателя повествователь бросает вскользь, что на основе текста этого «судебного процес-

са» студентам «предлагалось учиться мастерству... независимо от исхода тяжбы» (с. 98). Действительно, громадные блоки дискурсов могут быть применены к другому спору в суде. Это иллюстрируется в главе «Вверх по реке» в связи с этимологией слова «ткарни».

В романе многократно для любых героев в любых местах висит луна. О ее статусе в романе можно сказать словами Борхеса о желтой розе: «что она жива собственной вечностью, а не нашими словами, что ее можно напомнить или назвать, но не суждено выразить»<sup>6</sup>. Имея в виду различную национальность своих героев, Барнс мог бы подчеркнуть неодинаковую фонетическую знаковую «луну». Но до него это сделал Борхес в эссе «Поэзия»<sup>7</sup>. «Многофасетность» взгляда Борхеса побуждает и Барнса видеть могущество причудливости языка. Пассаж в «Интермедии» о фразе «я вас люблю», по-разному звучащей на разных языках, одинаково включает согласие, нежность звуков, все-таки имманентных смыслу любви.

Современная философская мысль полигоном для себя избирает язык, искусство, и Барнс, касаясь вопросов языка, дискурса, оказывается в русле важнейших гносеологических проблем.

Исследование своеобразия пародии у Барнса позволяет сделать вывод, что его самоопределение как постмодерниста происходит в первую очередь по отношению к ближайшему соседу – «новому роману», массовому искусству.

## Литература

- <sup>1</sup> Зверев А. Послесловие к роману Дж. Барнса «История мира в 10 1/2 главах» // Иностранная литература. 1994. № 10. С. 229–231.
- <sup>2</sup> Кузнецов С. 7 1/2 замечаний о романе Джулиана Барнса // Иностранная литература. 1994. № 8. С. 244–247.
- <sup>3</sup> Аверинцев С.С. О духе времени и чувстве юмора // Новый мир. 2000. № 1. С. 137–138.
- <sup>4</sup> Фукуяма Ф. Конец истории? // Вопросы философии. 1990. № 3. С. 134–135.
- <sup>5</sup> Там же. С. 148.
- <sup>6</sup> Борхес Х.Л. Собр. соч.: В 3 т. 1994. Т. 2. С. 177.
- <sup>7</sup> Там же. Т. 3. С. 369–370.



## ПРОЗАИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ МИРА В ИСТОРИИ РОМАНА XIX–XX вв.

А.А. Казаков

*Томск*

В данной работе сделана попытка актуализировать некоторые аспекты гегелевской эстетики, позволяющие, как нам кажется, найти ключ к важнейшим тенденциям в истории романной формы. Самому роману Гегель посвятил очень немного места в своих работах<sup>1</sup>, но предлагаемая им модель прозаического состояния мира в указанном контексте чрезвычайно продуктивна.

Теория Гегеля предполагает противопоставление героического и прозаического (современного) состояния мира. Герой – тот, кто осуществляет полноту закона своей реальной индивидуальности по поводу уникального случая (в наше прозаическое время конкретный человек выполняет лишь часть общего дела закона)<sup>2</sup>. Героическое состояние мира предполагает, что все общие ценности (справедливость, исторический закон, интересы нации) осуществляются конкретным человеком – вне его бытия ничего нет. «В греческой добродетели имеется непосредственное единство субстанциального начала и индивидуальных склонностей, влечений, воли, так что индивидуальность сама для себя является законом, не будучи подчинена никакому самостоятельно существующему закону, постановлению и суду»<sup>3</sup>.

В прозаическом мире иначе: помимо конкретного человека появляется нечто ещё: общие ценности отчуждаются в безликие общественные институты: «Выступая в этом мире повседневной прозы, индивид не исходит в своих действиях из свой собственной целостности и может быть понят не из самого себя, а из чего-то другого. Ибо отдельный человек находится в зависимости от внешних воздействий, законов, государственных учреждений, гражданских установлений»<sup>4</sup>. Общие ценности отчуждаются, романый (прозаический) человек – сугубо частный (в пределе – маленький), не влияющий на ход истории. Значение этой модели для романного мира до сих пор не оценено по достоинству.<sup>5</sup> В постгегельянском литературоведении иногда используют не очень точную формулу «конфликт личности и общества». Конфликт возникает именно с обезчеловеченными общими законами, потерявшими живую связь с личностным началом (и в этом смысле точнее говорить даже не о конфликте, а именно о потере органичного единства, об отчуждении).

Роман «сына века», «героя времени», с которого начинается классический роман XIX в., со всей своей проблематикой вырастает именно из прозаической (в указанном точном гегелевском смысле слова) художественной модели мира. Мюссе подчёркивает отчуждение героя от истории (в противовес героике века Наполеона), с похожим противопоставлением работает Лермонтов. Вместе с тем, эти герои, оставаясь подчёркнуто частными, ни в каком смысле не являются маленькими. В контекст прозаического мира вмешивается лирическое начало – и благодаря этому частное, неисторическое оказывается значительным. Суть этих художественных исканий совершенно непонятна без актуализации структуры прозаического мира.

По-своему продолжает борьбу против прозаики современного мира Толстой, пытаясь воскресить в «Войне и мире» героику эпического мира. За пределами антитезы героическое-прозаическое суть его модели войны понять практически невозможно. Первая война (1805–1807 гг.) подчёркнуто прозаическая – она ведётся во имя интересов царской власти (власть замещает народ, выступает от лица всей нации), рядовой участник войны историей не управляет, он попал сюда против своей воли – и в этом смысле он даже не управляет собственной судьбой, не решает сам, жить ему или умереть. Вторая война (1812 г.) – героическая, «отечественная». Каждый человек осознаёт свой долг, не может переложить его на кого-то другого (на власть, например), понимает, что, защищая страну, он защищает себя: нация, Родина воплощена в конкретных людях и без них не существует. Только на фоне этого понятно противостояние Кутузова и Александра, антитеза XVIII и XIX вв. в «Войне и мире» и т.д. – эта структура варьируется Толстым на разных уровнях<sup>6</sup>. Именно в пределах героической модели мира становится возможным совмещение свободы и необходимости, конкретного человеческого бытия и общей ценности – в прозаическом мире это парадокс.

Диалогическая стратегия Достоевского также направлена против прозаического отчуждения закона от человека (вспомним в этой связи его полемику с социалистами).

Похожие примеры можно найти в XX в. С этим же противопоставлением работает У. Фолкнер (он, правда, обращается не к лирическому или эпическому, а к трагической героике): прозаическое для него – американский Север и современность, героическое – Юг и прошлое. Роман «Шум и ярость» предлагает нам иллюстрацию (даже чересчур буквальную) к этой антитезе: Квентин Компсон сам утверждает ценности, отстаивает добро и наказывает грех (обращая при этом суд на самого себя – ни на кого другого не перекладывая ни бремя осуществления справедливости, ни бремя самой ответственности за грех); его брат Джейсон обращается в полицию, возмущаясь, что шериф

недостаточно активно выполняет свои обязанности (защита закона для Джейсона – долг этой отчуждённой институции).

Разработка прозаической модели мира продолжается в XX в. в антивоенном романе и романе-антиутопии. И если до этого мы говорили о попытках оторваться от прозаической основы романа, то здесь эта основа раскрывается в чистом виде<sup>7</sup>. В романе-антиутопии отчуждение общих ценностей от конкретного человека достигает своего предела. Формула «враг народа» сугубо прозаическая – государство выступает от лица нации. Этот тезис хотелось бы подчеркнуть. Роман-антиутопия возникает на основе актуализации важнейших элементов структуры модели мира, единой для всех разновидностей романа. Антиутопический образ политического, социального и т.д. события не «привносится» в художественное произведение («извне») – наоборот, совершенно определённая художественная структура лежит в основе антиутопии, сыгравшей такую громадную роль в политическом, социальном, историческом самосознании в XX в. Немного заостряя: если бы не было романной модели мира, не было бы и антиутопии в том виде, в каком мы привыкли её видеть.

Следует отметить и характер бытия утопического мира – здесь мы можем подробнее развернуть некоторые положения гегелевской концепции: прозаическая понятность (в отличие от героической идеи), по Гегелю, не связана с конкретным человеческим бытием, не воплощена. В романе Дж. Оруэлла подчёркивается антиреалистичность утопии – она последовательно преодолевает действительность: фактический опыт, прошлое, чувственное измерение в человеке; даже правящая партия больше не формируется по наследственному, «натуральному» принципу, как это было характерно для власти прошлых времён<sup>8</sup>.

Та же модель мира оказывается значима в антивоенном романе 1920–1930-х гг. В первую очередь здесь важен образ войны. Первая мировая – война не героическая, а прозаическая. В романе Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!» главный герой Фредерик Генри постигает это во время отступления, когда полевая жандармерия начинает расстреливать отступающих офицеров. Генри видит, что власть выступает от лица отечества, которое, как ей кажется, недостаточно хорошо защитили офицеры. Т.е. не эти воевавшие, рисковавшие жизнью люди – отечество, то, что нужно спасать, а нечто вне них, власть. Тогда-то у Генри и испаряется чувство долга по отношению к войне и этой стране – чувство, свойственное представителю героического мира. Всё надчеловеческое себя дискредитирует. В том числе, например, Родина – вспомним экспатрианство потерянного поколения.

Ещё раз, как и в случае с антиутопией, нужно подчеркнуть зависимость этого, казалось бы, «содержательного» слоя от архитектоники – в данном

случае от прозаической модели мира. Антивоенный роман направлен по сути не против войны, а против прозаической войны. У Хемингуэя преодоление проблем «потерянного поколения» в конце тридцатых – начале сороковых происходит на фоне второй мировой (точнее, её пролога – испанской войны). Во время этой войны речь пошла о самом выживании (духовном или даже физическом) целых наций – возникла почва для героического состояния мира. Для «отечественной войны». Герой романа «По ком звонит колокол», участвующий в испанской войне, чувствует, что в этой войне «попрощаться» с оружием он не может, здесь он защищает ценности, без которых немислима его личность. Он защищает себя – но тем самым и всё человечество, из таких, как он, оно и состоит, его выбор небезразличен для судеб человечества. Роберт Джордан, герой этого романа, признаёт даже необходимость расстрела дезертиров – то, что было камнем преткновения для Фредерика Генри в романе «Прощай, оружие!».

Так можно в тезисном виде представить историю романа XIX–XX в., если посмотреть на неё через призму гегелевской концепции прозаического. Гегель актуален и по сей день в контексте феноменологической поэтики, обращающейся к глубинной архитектонике художественного произведения. Но сегодня идеи Гегеля в области поэтики (и особенно теории прозы) сдают свои позиции – уступив место, например, идеям М.М. Бахтина, возникающим, в известной степени, в русле гегелевской эстетики (и особенно гегельянской по духу «Теории романа» Д. Лукача), но и в существенной полемике с Гегелем<sup>9</sup>.

Бахтинская теория романа делала акцент на речевой специфике, на «стилистической трёхмерности» этого жанра. Характеризуя романного героя и его отношения с миром, Бахтин раскрывает такие его важные черты, как «изменение литературных координат литературного образа» и «новая зона построения образа»<sup>10</sup>. Без этих тезисов теорию романа уже нельзя себе помыслить, но осталось неучтённым значение отчуждённых структур прозаического мира и связанное с их появлением изменение образа человека.

Бахтин учитывает гегелевское противопоставление героического и прозаического (в его ранних работах слово «прозаизм» обозначало чуждый художественной органике этико-познавательный элемент). Обобщая высказывания о романе Руссо, Виланда, Вецеля, Бланкенбурга и т.д., к которым он возводит и гегелевскую теорию романной формы, Бахтин выделяет такой тезис: «герой не должен быть «героичным» ни в эпическом, ни в трагическом смысле слова: он должен объединять в себе как положительные, так и отрицательные черты, как низкие, так и высокие, как смешные, так и серьёзные»<sup>11</sup>. Но очевидно, что суть прозаического не сводится к диалектичности характера, так же как героика – это не только «ходульная героизация» барочного герои-

ческого романа и сентиментального романа Ричардсона, «их условность, их узкая и нежизненная поэтичность, их однотонность и абстрактность, готовность и неизменность их героев»<sup>12</sup>.

## Литература

- <sup>1</sup> См. разбор двух фрагментов «Эстетики» Гегеля, посвящённых роману в кн.: Тамарченко Н.Д. Реалистический тип романа (Введение в типологию русского классического романа XIX в.): Учеб. пособие по спецкурсу. Кемерово, 1985.
- <sup>2</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика в 4-х томах. Т. I. М., 1968. С. 188–205.
- <sup>3</sup> Там же. С. 195.
- <sup>4</sup> Там же. С. 157. У Гегеля это связывается с антитезой идеи – понятия, искусства – науки; использование прозаической модели мира в искусстве им осуждается. (с. 17, 108 и далее, 114–124 и далее). Возможно, отношение самого Гегеля к прозаическому и предопределило не очень завидную дальнейшую судьбу в эстетике его концепции прозаики.
- <sup>5</sup> Гегельянская по духу «Теория романа» Д. Лукача обращается к другой стороне романной формы: к субъективности и утопичности.
- <sup>6</sup> Всё это подробно и во многом в духе Гегеля осмысленно Г. Гачевым и С. Бочаровым: Г. Гачев. Содержательность формы. (Эпос. «Илиада» и «Война и мир») // Вопросы литературы. 1965. № 10. С. 149–170. Бочаров С.Г. «Война и мир» Л.Н. Толстого. М., 1978.
- <sup>7</sup> И Оруэлл, и Хаксли в своих важнейших романах тоже пытаются противопоставить прозаическому миру героическую стратегию существования человека, предполагающую индивидуальное сохранение ценностей; но и в «1984» (Уинстон Смит), и в романе «О, дивный новый мир!» (дикарь Джон) персонаж такого типа терпит поражение именно потому, что он маленький человек, дитя прозаического мира.
- <sup>8</sup> См. также: Гальцева Р., Роднянская И. Помеха – человек: Опыт века в зеркале антиутопии // Новый мир. 1988. № 12. С. 221–222, 227–229.
- <sup>9</sup> Можно указать также на попытки примирения гегелевской и бахтинской теорий в 60-е в кружке института им. А.М. Горького (С. Бочаров, Г. Гачев); в наше время в указанной выше работе Н.Д. Тамарченко.
- <sup>10</sup> Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 454–455.
- <sup>11</sup> Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 453.
- <sup>12</sup> Там же. С. 454.

## ЖАНРОВЫЕ ПАРАМЕТРЫ СТИХОТВОРНОЙ КОМИЧЕСКОЙ ЭПОПЕИ И ТЕОРИЯ РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ М.М. БАХТИНА

Г.Н. Ермоленко  
Смоленск

Комическая эпопея – достаточно распространенная в европейской литературе XVII–XVIII вв. литературная форма. Европейскую известность получили французские комические эпопеи П. Скаррона, Н. Буало, Вольтера, Э. Парни. Жанр широко представлен в литературе Италии, Англии, Германии, Польши. Поэмы В. Майкова и И. Богдановича до сих пор занимают почетное место в антологиях русской поэзии XVIII в.

Вместе с тем жанровый статус комической эпопеи проблематичен. М.М. Бахтин относил подобные произведения к особой внежанровой, или «междужанровой» области «пародийно-травестирующих форм», создающих «комический образ» того или иного стиля или исходного текста, подчеркивая, что в стилевом и жанровом отношении они гибричны. По словам Бахтина, комическая эпопея – это «смеховой дублер», «смеховой эквивалент» серьезной поэмы, «сфера диалога, спора, взаимоотношений языков и стилей»<sup>1</sup>.

Современный французский литературовед Ж. Женетт причисляет подобные произведения к сфере «гипертекстов»<sup>2</sup>, видя в каждом из них «битекстуальный синтез».

Литературный жанр традиционно определяется как исторически сложившийся «тип художественного произведения в единстве специфических свойств его формы и содержания»<sup>3</sup>. Классификация жанров проводится на основании их принадлежности к определенному роду литературы (эпическому, драматическому, лирическому), объема (роман, повесть, рассказ), тематики (роман бытовой, психологический, исторический), преобладающего эстетического качества (трагедия, комедия). Эти критерии не выявляют жанровой специфики комической эпопеи. У нее нет своего жанрового содержания и жанровой формы. Она паразитирует на эпической традиции, заимствует форму, а часто и фабулу у эпоса, снижая и передразнивая эпический стиль.

Если руководствоваться критериями жанровой классификации эпохи классицизма, то комическую эпопею следует отнести к низким или в редких случаях (как у Буало или Поупа) средним жанрам, но это определение также не выявляет жанровой специфики комического эпоса.

Адекватно описать жанровую форму комической эпопеи можно, прибегнув к тем критериям, которые были выдвинуты М.М. Бахтиным в его теории «речевых жанров».

Данная концепция изложена в работе «Проблема речевых жанров» (1952–1953). Недостатком трактовки понятия жанра в филологической науке Бахтин считал анализ жанровой природы произведения только в аспекте литературно-художественной специфики или риторики, но без учета отношения к слушателю, специфической лингвистической природы, принадлежности к определенному типу высказываний.

Литературные жанры Бахтин относил к разряду вторичных. Первичными жанрами он называл типы речевого общения. Поставив в центр внимания проблему языковой коммуникации, ученый предложил считать единицей речевого общения высказывание, связывая границы высказывания со сменой говорящих, «речевых субъектов».

По мнению ученого, «речевые жанры организуют нашу речь почти так же, как ее организуют грамматические формы», «мы научаемся отливать нашу речь в жанровые формы», «с самого начала мы обладаем ощущением речевого целого, которое затем только дифференцируется в процессе речи» [1, 262].

Всякое высказывание, по словам ученого, нужно рассматривать как «ответ на предшествующие высказывания данной сферы»: оно их «опровергает, подтверждает, дополняет, опирается на них, предполагает их известными, как-то считается с ними» [1, 271]. Высказывание, таким образом, наполнено «диалогическими обертонами» [1, 272], без учета которых его нельзя до конца понять.

Ученый предложил различать речевые жанры по их коммуникативной функции, типу адресата и субъектной организации. Речевой жанр определялся как «относительно устойчивая и нормативная форма высказывания» [1, 237].

Литературные жанры, по словам ученого, «разыгрывают различные формы первичного речевого общения». Отсюда появление фигур «подставных авторов, рассказчиков и адресатов». В то же время любое сложное и многосоставное произведение вторичного жанра должно рассматриваться как единое высказывание, имеющее реального автора и адресатов.

Произведение, таким образом, существует в определенном коммуникативном контексте, является диалогическим откликом на предшествующие чужие высказывания, представляет собой звено в цепи речевого общения.

Комическая эпопея в таком понимании есть реакция на существующую традицию эпического повествования. Ее жанровая форма соотносится с эпической и отличается именно субъектной организацией и способом функционирования эпической топики, фабульных и стиливых клише эпической фор-

мы. Ответственность за трансформацию эпической традиции принадлежит автору, но в тексте возлагается на повествователя, который замещает автора на внутритекстовом уровне.

Повествователь в комической эпопее представляет ту или иную традицию комической поэзии (бурлеска, сатиры, легкой поэзии рококо), чем мотивируется его ироническая позиция по отношению к эпосу. Функция повествователя заключается в том, чтобы, иронически интерпретируя эпическую традицию, разрушать ее систематическим введением в текст иноприродных элементов, принадлежащих традиции комической литературы. Так, благодаря наличию иронического повествователя, создается жанровый гибрид, совмещающий эпическое и комическое начала.

Поскольку комическая поэма является смеховым дублером эпоса, в ее структуре особую роль играют эпические топосы, клише эпического стиля, позволяющие создавать иллюзию идентификации текста с эпическим повествованием, а также признаки иных, иноприродных по отношению к эпосу жанров, разрушающих эту иллюзию. Жанровые клише эпического сюжета или стиля погружаются в комической поэме в диссонирующий контекст, что сопровождается их структурной трансформацией.

Клишированность персонажей и фабульных мотивов эпоса становится в комической поэме предметом иронической игры, пародического переосмысления. Клише эпического повествования вызывают определенные читательские ожидания, подразумевают некоторый набор возможных последующих повествовательных ходов. Авторы комических поэм обманывают читательские ожидания и разрушают повествовательную инерцию, предлагают неожиданное развитие типичной для эпического повествования ситуации.

Для этой цели используются жанровые модели комической литературы с характерными для них сюжетными положениями, в первую очередь традиция комической новеллистики. Вторжение в текст новеллистических сюжетных мотивов разрушают цельность эпического повествования, создает пародический эффект. В результате появляется гибридная жанровая форма, сочетающая черты эпоса и комической новеллы.

Значительное влияние на приемы развертывания текста оказывают комические жанры лирической поэзии (бурлескные каприсы, сатиры, блазоны, иронические панегирики). К лирическим жанрам восходит мотивировка позиции повествователя, стихотворная форма, приемы репрезентации, например, преобладание описания над собственно повествованием.

С эпическим повествованием комическую поэму связывает наличие характерных элементов фабулы и тип аукториального, третьеличного повествователя, однако, в отличие от эпической поэмы, фигура повествователя в



комической эпосе эксплицирована. Он систематически вторгается на фабульный уровень и, обращаясь к читателю, создает фиктивную коммуникативную ситуацию. Подобный тип повествователя возникает в комической поэме, благодаря ее генетическим связям с бурлескной поэзией и ориентации на повествовательную манеру рыцарской эпопеи (прежде всего поэмы Л. Ариосто «Неистовый Орландо»).

В рамках фиктивной коммуникативной ситуации рассказчик комментирует действие, собственную манеру повествования, создает иллюзию симультанного повествования – совпадения времени действия и рассказа.

Подобная структура текста характерна для образцов комической поэмы XVII–XVIII вв. в различных национальных литературах, в частности, во французской, где она сложилась в произведениях П. Скаррона, Н. Буало, Вольтера и Э. Парни, и в русской поэзии XVIII– начала XIX вв.<sup>4</sup>

### Литература и примечания

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 257.

<sup>2</sup> Genette G. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. P., 1971. P. 171.

<sup>3</sup> Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. М., 1964. Т. 2. С. 914.

<sup>4</sup> Подробный анализ французской и русской комических поэм см.: Ермоленко Г.Н. Русская комическая поэма XVIII – начала XIX вв. и ее западноевропейские параллели. Смоленск, 1991; Ермоленко Г.Н. Французская комическая поэма XVII–XVIII вв.: Литературный жанр как механизм и организм. Смоленск, 1998.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА</b> .....	<b>3</b>
<b>ЖАНР ЖИТИЯ В СТАРООБРЯДЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ)</b>	
<i>Бахтина О.Н.</i> .....	5
<b>«ЖИТИЯ ВЕЛИКИХ ГРЕШНИКОВ» В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ</b>	
<i>Климова М.Н.</i> .....	12
<b>ЖАНРОВЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «ПОВЕСТИ О БРАЖНИКЕ»</b> <b>В КОНТЕКСТЕ РУКОПИСНЫХ СБОРНИКОВ XVII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII вв.</b>	
<i>Фокина О.Н.</i> .....	16
<b>БИБЛИОТЕКА ПРОФЕССОРА, ИСТОРИКА ЛИТЕРАТУРЫ А.В.НИКИТЕНКО:</b> <b>ПОДХОДЫ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ</b>	
<i>Колосова Г.И.</i> .....	21
<b>КНИЖНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ Г.А. СТРОГАНОВА В ТОМСКЕ (НОВЫЕ СВЕДЕНИЯ)</b>	
<i>Крупцова О.В.</i> .....	27
<b>СЮЖЕТ ПРИТЧИ О БЛУДНОМ СЫНЕ В «СЛОВЕ О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»</b>	
<i>Зотов А.М.</i> .....	30
<b>АНСАМБЛЕВЫЙ ХАРАКТЕР ДРЕВНЕРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ КАК ГЕНЕЗИС</b> <b>ЖАНРА «РУССКИХ БОГОВ» Д. АНДРЕЕВА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ</b>	
<i>Красовская Е.Н.</i> .....	34
<b>ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XVIII – XIX ВЕКА</b> .....	<b>39</b>
<b>ГЕНЕЗИС И ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РЕЛИГИОЗНОЙ ПЕСНИ</b> <b>В ПОЭЗИИ Ф. ПРОКОПОВИЧА</b>	
<i>Косляков Г.В.</i> .....	41
<b>КАТЕГОРИЯ ИСТОРИЗМА В ТРАГЕДИИ СУМАРОКОВА</b> <b>«ДИМИТРИЙ САМОЗВАНЕЦ»</b>	
<i>Макаренко Е.К.</i> .....	45
<b>ЖАНРОВАЯ ТЕОРИЯ ТРАГЕДИИ В ПУБЛИЦИСТИКЕ А.А. ШАХОВСКОГО</b>	
<i>Шарыгин С.М.</i> .....	51
<b>К ВОПРОСУ О ПРИНЦИПАХ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА</b> <b>В КОМЕДИИ А.С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»</b>	
<i>Коптева Э.И.</i> .....	54
<b>ЗАЧИН В ЛИРИКЕ ЖУКОВСКОГО</b>	
<i>Есеева Р.А.</i> .....	58
<b>ПОЭТИКА ПОСВЯЩЕНИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ В.А. ЖУКОВСКОГО</b>	
<i>Ветшова Н.Ж.</i> .....	62
<b>ПЕРЕНОСЫ В БАЛЛАДНОМ СТИХЕ В.А. ЖУКОВСКОГО</b>	
<i>Матвиш С.А.</i> .....	68
<b>БАЛЛАДНЫЙ СЮЖЕТ В КОНТЕКСТЕ ПОЭМЫ И ПОВЕСТИ 1830-х годов</b> <b>(А.С. ПУШКИН И В.А. ЖУКОВСКИЙ)</b>	
<i>Жилкова Э.М.</i> .....	72
<b>О ТИПОЛОГИИ ХРОНОТОПА (Баллады В.А. Жуковского и «Повести Белкина»</b> <b>А.С. Пушкина)</b>	
<i>Поплааская И.А.</i> .....	78
<b>МЕСТО ПРОЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В.А. ЖУКОВСКОГО</b>	
<i>Айзикова И.А.</i> .....	83
<b>МОТИВ СУДЬБЫ В ПЕРЕВОДЕ «ОДИССЕИ» В.А. ЖУКОВСКИМ</b>	
<i>Макушкина С.Ю.</i> .....	89

<b>МИФ ОБ АГАСФЕРЕ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ РОМАНТИКОВ</b> <i>Ходанен Л.А.</i> .....	95
<b>ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ОНТОЛОГИИ И ПОЭТИКИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ЗАВЕЩАНИИ В.А. ЖУКОВСКОГО («СТРАНСТВУЮЩИЙ ЖИД»)</b> <i>Качунова Ф.З.</i> .....	100
<b>ОНТОЛОГИЯ ИМЕНИ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ РОМАНТИКОВ</b> <i>Афанасьева Э.М.</i> .....	111
<b>РОЛЬ СТРАДАНИЯ В СТАНОВЛЕНИИ НРАВСТВЕННО-ФИЛОСОФСКОЙ ПОЗИЦИИ ГЕРОЯ ЛИРИКИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА</b> <i>Головенкина Е.В.</i> .....	115
<b>ЖАНРОВЫЙ СУБСТРАТ АНТИЧНОГО ЭПОСА И ЕГО ФУНКЦИИ В РОМАНЕ А.С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»</b> <i>Янушкевич М.А.</i> .....	119
<b>ДИАЛОГ В СТРУКТУРЕ ПОВЕСТЕЙ А.А. БЕСТУЖЕВА</b> <i>Юхнова И.С.</i> .....	124
<b>ЖАНРОВО-РОДОВЫЕ ФУНКЦИИ ФАУСТИАНСКИХ РЕМИНИСЦЕНЦИЙ В РОМАНЕ А.С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»</b> <i>Лебедева О.Б.</i> .....	129
<b>«МОЦАРТ И САЛЬЕРИ» В КОНТЕКСТЕ ПОНИМАНИЯ ДУХОВНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ А.С. ПУШКИНА</b> <i>Александрова Е.Г.</i> .....	134
<b>«СОВРЕМЕННОСТЬ» А.С. ПУШКИНА: ЗАГЛАВИЕ И ЖАНР</b> <i>Олейникова Т.А.</i> .....	139
<b>РЕПРЕЗЕНТАТИВНАЯ ПРИРОДА РУССКОГО РОМАНА</b> <i>Янушкевич А.С.</i> .....	143
<b>ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЭКФРАЗИС: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОГО СТАТУСА</b> <i>Меднис Н.Е.</i> .....	150
<b>КОНТРАСТ КАК ЖАНРООБРАЗУЮЩИЙ ПРИЗНАК ПОЭМЫ (От Пушкина до Некрасова)</b> <i>Зыкова Г.В.</i> .....	154
<b>СТИХОТВОРНЫЕ НОВЕЛЛЫ Н.А. НЕКРАСОВА В АСПЕКТЕ ГЕНЕЗИСА ЖАНРА</b> <i>Дымова И.А.</i> .....	158
<b>ВРЕМЕННАЯ СТРУКТУРА «МИРГОРОДА» Н.В. ГОГОЛЯ В СВЕТЕ ДУАЛЬНЫХ МОДЕЛЕЙ</b> <i>Козлова А.В.</i> .....	162
<b>ИСТОКИ ГОГОЛЕВСКОЙ ФИЛОСОФИИ ПРИРОДЫ (на материале статей и писем 1825–1833 гг.)</b> <i>Тулякова Е.И.</i> .....	167
<b>ОТНОШЕНИЯ «Я» – «ДРУГОЙ» КАК ЦИКЛООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР «ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЕЙ» Н.В. ГОГОЛЯ</b> <i>Хамук Н.В.</i> .....	172
<b>ФУНКЦИЯ ВЕЩИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ «МЕРТВЫХ ДУШ» ГОГОЛЯ И «МЕЛКОГО БЕСА» СОЛОГУБА</b> <i>Горских Н.А.</i> .....	177
<b>ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКИЙ ГЕНЕЗИС НОВЕЛЛЫ В.Ф. ОДОЕВСКОГО «СИЛЬФИДА»</b> <i>Шумкова Т.Л.</i> .....	182
<b>КОМПОЗИЦИОННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОВЕСТИ А.Ф. ВЕЛЬТМАНА «ЭРОТИДА»</b> <i>Гребнева М.П.</i> .....	187
<b>ПРИЁМ «ЛОЖНОГО ХОДА» В ПОВЕСТЯХ О.И. СЕНКОВСКОГО 1830-х ГОДОВ</b> <i>Климентьева М.Ф.</i> .....	190
<b>АНЕКДОТЫ О ШУТАХ В СТРУКТУРЕ РОМАНА И.И. ЛАЖЕЧНИКОВА «ЛЕДЯНОЙ ДОМ»</b> <i>Белова Н.А.</i> .....	194
<b>ЖАНРООБРАЗУЮЩИЕ НАЧАЛА БИОГРАФИЧЕСКИХ ОЧЕРКОВ И.В. КИРЕЕВСКОГО</b> <i>Еремеев А.Э.</i> .....	199

«ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ» В.И. ДАЛЯ <i>Даманский В.А.</i> .....	205
ЖЕНСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ КАРОЛИНЫ ПАВЛОВОЙ <i>Нестерова С.В.</i> .....	210
ПРОСТРАНСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ М.С. ЖУКОВОЙ <i>Аксенова Ю.Ю.</i> .....	214
ДИАЛОГ «ЖЕНСКОГО» И «МУЖСКОГО» В ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ ПРОЗЫ А.Я. ПАНАЕВОЙ <i>Татаркина С.В.</i> .....	219
ЖАНР ЭЛЕГИИ В ЭСТЕТИКЕ И.С. ТУРГЕНЕВА <i>Максименко Е.В.</i> .....	225
«РОЖДЕСТВЕНСКИЙ ТЕКСТ» Н.С. ЛЕСКОВА В АСПЕКТЕ ПРОСТРАНСТВА СИБИРИ <i>Макарова Е.А.</i> .....	229
ТВОРЧЕСТВО Н.В. ГОГОЛЯ В РЕЦЕПЦИИ «СИБИРСКОЙ ГАЗЕТЫ» <i>Жилкова Н.В.</i> .....	233
ОБЛАСТНАЯ СИБИРСКАЯ ПРОЗА XIX ВЕКА: АВТОБИОГРАФИЯ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЮЖЕТ <i>Анисимов К.В.</i> .....	238
ЖАНРОВАЯ ФОРМА И СТРУКТУРА ПОВЕСТВОВАНИЯ РОМАНА К.Н. ЛЕОНТЬЕВА «ПОДЛИПКИ (ЗАПИСКИ ВЛАДИМИРА ЛАДНЁВА)» <i>Зинченко Л.Н.</i> .....	242
ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЦИКЛА М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «КУЛЬТУРНЫЕ ЛЮДИ» <i>Ульяндр В.Ф.</i> .....	247
ВЕРСЭ В ПРОЗАИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ РАССКАЗОВ В.Г. КОРОЛЕНКО <i>Семьян Т.Ф.</i> .....	251
СПОР О ЧЕЛОВЕКЕ В АНТИНИГИЛИСТИЧЕСКОМ РОМАНЕ 1860-х ГОДОВ (И.С. ТУРГЕНЕВ, Н.С. ЛЕСКОВ, В.П. АВЕНАРИУС, И.А. ГОНЧАРОВ, Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ) <i>Крекинина Л.И.</i> .....	254
ПОНЯТИЙНО-СИМВОЛИЧЕСКАЯ ОППОЗИЦИЯ «КРАСОТА – ВЕЛИКОЛЕПИЕ» В СЮЖЕТЕ ПЕТЕРБУРГА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ) <i>Комечко А.Н.</i> .....	259
ИДИЛЛИЯ И ИСТОРИЯ. К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОМ СВОЕОБРАЗИИ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕДНЫЕ ЛЮДИ» <i>Седельникова О.В.</i> .....	266
К ВОПРОСУ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ РОМАНИСТИКИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО: ВЗАИМОСВЯЗЬ ПРИНЦИПОВ АНОНИМНОСТИ И ВИЗУАЛЬНОСТИ. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ИДИОТ» <i>Новикова Е.Г.</i> .....	272
РОМАН ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ». ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ <i>Середенко И.И.</i> .....	278
ПРОБЛЕМА ЧИТАТЕЛЯ В ПОВЕСТИ Л.Н. ТОЛСТОГО «ДЕТСТВО» (ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СПОСОБЫ ОРГАНИЗАЦИИ КОММУНИКАТИВНОЙ СВЯЗИ) <i>Васьилева Е.Ю.</i> .....	283
«АННА КАРЕНИНА» КАК НОВЫЙ ТИП ФИЛОСОФСКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО РОМАНА <i>Осмаловский О.Н.</i> .....	286
О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СВОЕОБРАЗИИ БАСЕН Л.Н. ТОЛСТОГО <i>Кирсанов Н.О.</i> .....	292
ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ МАЛОЙ ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА <i>Залц Е.М.</i> .....	296
ТИПОЛОГИЯ СИБИРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX–XX вв. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ (Н.И. Наумов и В.М. Шукшин) <i>Кузина Ю.И.</i> .....	303
НАРОДНИЧЕСКИЙ РОМАН: ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОЙ ТИПОЛОГИИ <i>Затеева Т.В.</i> .....	311

<b>КОНЦЕПЦИЯ КУЛЬТУРЫ КАК ЖАНРООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР (Толстой и Пушкин)</b>	
<i>Разумова Н.Е.</i> .....	315
<b>О ЗНАЧЕНИИ ДРАМАТУРГИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЕХОВА</b>	
<i>Ли Д.И.</i> .....	319
<b>ЖАНРОВЫЙ ДИАПАЗОН РУССКОЙ ФИЛОСОФСКОЙ ПРОЗЫ 1880–1890-х годов</b>	
<i>Акелькина Е.А.</i> .....	324
<b>ИТОГОВАЯ КНИГА ЛИРИКИ КАК ВАРИАНТ ЦИКЛИЧЕСКОГО МАКРОЖАНРА</b>	
<i>Мирошникова О.В.</i> .....	328
<b>ДЕТСКАЯ ТЕМА В РУССКОЙ ЮМОРИСТИКЕ КОНЦА XIX в.</b>	
<i>Ильяхина Т.Ю.</i> .....	333
<b>МОТИВ ВИДЕНИЯ/СНОВИДЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕРМОНТОВА И АХМАТОВОЙ</b>	
<i>Уразаева Т.Т.</i> .....	335
<b>РУССКАЯ ФИЛОСОФСКО-СИМВОЛИЧЕСКАЯ ДРАМА: ИСТОКИ И СУДЬБЫ ЖАНРА В XX ВЕКЕ</b>	
<i>Журавлева А.И.</i> .....	341
<b>ПОЛЕМИЧЕСКИЕ РОМАНЫ «ВЗБАЛАМУЧЕННОЕ МОРЕ» И «В ВОДОВОРОТЕ» В ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ А.Ф. ПИСЕМСКОГО</b>	
<i>Синякова Л.Н.</i> .....	347
<b>СЕМАНТИКА НАЗВАНИЯ ПЕРВОГО РУССКОГО НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОГО ЖУРНАЛА</b>	
<i>Шастина Т.П.</i> .....	350
<b>ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ТЕОРИИ ЛИРИЧЕСКОГО ЖАНРА</b>	
<i>Зырянов О.В.</i> .....	354
<b>РОМАН ПОТАНИНА И ЯДРИНЦЕВА «ТАЙЖАНЕ»: ПОИСКИ ЖАНРА</b>	
<i>Серебренников Н.В.</i> .....	359
<b>ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА</b> .....	363
<b>К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОМ СОДЕРЖАНИИ «ГАМЛЕТА»</b>	
<i>Асоян А.А.</i> .....	365
<b>РЕТРОСПЕКЦИЯ КАК СЮЖЕТНЫЙ ПРИНЦИП РОМАНА ВОСПИТАНИЯ</b>	
<i>Сейбель Н.Э.</i> .....	373
<b>РОМАН Э. БУЛЬВЕРА-ЛИТТОНА «ПЕЛАМ» И ЕГО СУДЬБА В РОССИИ (1830–1850 гг.)</b>	
<i>Матвеевко И.А.</i> .....	377
<b>ЖОРЖАНДОВСКИЙ МОТИВ В ТВОРЧЕСТВЕ АПОЛЛОНА ГРИГОРЬЕВА</b>	
<i>Кафанова О.Б.</i> .....	381
<b>ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ИГРА В РОМАНЕ О. УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»</b>	
<i>Бартош Н.Ю.</i> .....	388
<b>ПРОБЛЕМЫ ЖЕНСКОГО ВОСПИТАНИЯ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЯХ ВЕЛИКОБРИТАНИИ (1880–1915 гг.)</b>	
<i>Шишкова И.А.</i> .....	392
<b>«ВИШНЁВЫЙ САД» А.П. ЧЕХОВА В СОВРЕМЕННЫХ НЕМЕЦКИХ ПОСТАНОВКАХ: НА ПУТИ К СИНТЕЗУ</b>	
<i>Олицкая Д.А.</i> .....	398
<b>ЛЕРМОНТОВ В ВОСПРИЯТИИ Р.М. РИЛЬКЕ</b>	
<i>Круглова Л.В.</i> .....	401
<b>ПАРОДИЙНОСТЬ, ТРАВЕСТИЯ В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «ИСТОРИЯ МИРА В 10 1/2 ГЛАВАХ»</b>	
<i>Яценко В.М.</i> .....	407
<b>ПРОЗАИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ МИРА В ИСТОРИИ РОМАНА XIX–XX вв.</b>	
<i>Казаков А.А.</i> .....	411
<b>ЖАНРОВЫЕ ПАРАМЕТРЫ СТИХОТВОРНОЙ КОМИЧЕСКОЙ ЭПОПЕИ И ТЕОРИЯ РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ М.М. БАХТИНА</b>	
<i>Ермаленко Г.Н.</i> .....	416

**Научное издание**

**ПРОБЛЕМЫ  
ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ**

Материалы  
X Международной научной конференции  
посвященной 400-летию г. Томска  
15–17 октября 2001 г.

**Часть 1**

***ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА.  
ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XVIII–XIX ВЕКА.  
ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА***

Редакторы и корректоры:

О.Н. Бахтина, Н.Е. Разумова,  
Н.Ж. Ветшева  
Оригинал-макет В.К. Савицкого

Лицензия ИД № 00208 от 20.12.99 г.  
Подписано к печати 10.12.2002 г. Формат 60х90/16  
Бумага офсетная. Гарнитура Times. Ризография.  
Печ. л. 26,5. Усл. печ. л. 24,65. Тираж 500 экз. Заказ № 295

Томский государственный университет  
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36  
Участок оперативной ризографии  
Редакционно-издательского отдела ТГУ  
Лицензия ПД № 00455 от 15.11.99 г.



Томский госуниверситет 1878



Научная библиотека 00713251