УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА
УРАЛЬСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ И АРХЕОЛОГИИ
ОБЪЕДИНЕННЫЙ МУЗЕЙ ПИСАТЕЛЕЙ УРАЛА

ДЕРГАЧЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2011

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: НАЦИОНАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ И РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Материалы X Всероссийской научной конференции,
посвященной 100-летию со дня рождения И. А. Дергачева

Екатеринбург, 6–7 октября 2011 г.

В трех томах

Том 1

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2012

ББК Ш5(2-р)-3
Д36

Составитель А. В. Подчиненов

Д36 **Дергачевские чтения – 2011.** Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : материалы X Всерос. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рожд. И. А. Дергачева, Екатеринбург, 6–7 окт. 2011 г. : в 3 т. [сост. А. В. Подчиненов]. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012. Т. 1. — 352 с.

ISBN 978-5-7996-0776-0 (т. 1)
ISBN 978-5-7996-0775-3

Первый том содержит три раздела: «In memoriam», «Стратегии творческого поведения» и «Художественное мышление Ф. М. Достоевского». В первом разделе помещены неопубликованные тексты И. А. Дергачева и материалы, посвященные его архиву, родословной, а также становлению уральской школы жанрологии. Во втором разделе поэтика литературного произведения рассматривается сквозь призму стратегий творческого поведения. В завершающем разделе акцент сделан на метафизических, мифологических и фольклорных особенностях мышления великого писателя.

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

ББК Ш5(2-р)-3

ISBN 978-5-7996-0776-0 (т. 1)
ISBN 978-5-7996-0775-3

© Уральский федеральный университет, 2012
© Подчиненов А. В., составление, 2012

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Настоящее издание содержит материалы X Всероссийской научной конференции «Дергачевские чтения». Чтения проводятся на филологическом факультете (ныне департамент «Филологический факультет») Уральского государственного университета (ныне Уральский федеральный университет) с 1992 г. Конференция 2011 г. имела три ярких отличия: во-первых, она проводилась в период активной реорганизации университета и создания Института гуманитарных наук и искусств, во-вторых, она стала юбилейной, десятой по счету, наконец, она совпала со столетием И. А. Дергачева, одного из основателей литературоведческой школы на Урале. В связи с этим оргкомитет принял решение главной темой конференции сделать *memoria*, память не только об Иване Алексеевиче, но и других наших учителях: профессорах А. С. Субботине, В. П. Кругляшовой, Г. К. Щенникове, В. М. Павермане, Н. Л. Лейдермане, тем более что реальное содержание конференции давно вышло за рамки темы, когда-то сформулированной И. А. Дергачевым: «Русская литература: национальное развитие и региональные особенности».

Собственно, это решение определило не только структуру самой конференции, но и сборника статей, составленного по ее материалам.

Традиционный раздел, включающий неопубликованные работы и письма И. А. Дергачева, на этот раз расширен за счет материалов, освещающих его архив, родословную, а также становление уральской школы жанрологии, существенную роль в котором сыграли все вышеперечисленные ученые. Профессор О. В. Зырянов в своей статье убедительно доказывает не только состоятельность подобной школы, но и ее единство. Несмотря на то, что жанровые концепции выстраивались, казалось бы, на разных основаниях: исторической или теоретической поэтики, структурно-поэтического или генетического принципа, — тем не менее очевидно прослеживается общее стремление к систематизации, безусловный интерес к историческим судьбам отдельных жанров и жанровых систем, а также феноменологической перспективе жанрологии.

«Стратегии творческого поведения» – раздел, повторяющий название ведущей научной школы, начало которой положил профессор А. С. Субботин. Практически во всех статьях предлагаются свои трактовки

поведения художника, критика, режиссера в отношении текста, читателя и собственно бытия, которые создают стратегию письма, рецепции, эстетического воздействия и художественной рефлексии.

В разделе «Художественное мышление Ф. М. Достоевского» собраны статьи, которые развивают одну из главных тем, волновавших профессора Г. К. Щенникова, но акцент в данном случае перенесен на художественную метафизику писателя, которая обнаруживает себя как в мировоззрении (философских взглядах, почвенничестве), поэтике (эмблематике, категории времени, имени, природы), так и интертекстуальном контенте (связи с Ив. Буниным, А. Платоновым, В. Распутиным).

Весь второй том занимают статьи, обращенные к проблемам художественных систем и жанров, о чем постоянно размышлял в своих трудах профессор Н. Л. Лейдерман. Здесь подвергаются анализу как классические, так и модернистские и постмодернистские художественные парадигмы в отношении к сюжету и жанру, механизмы повествовательной стратегии в организации пространственных образов, хронотопа и композиции, вариативность и динамика жанровых форм, их стилевые законы.

Третий том открывает один из важнейших разделов, посвященный фольклору и литературе Урала (признанными основоположниками этих научных направлений были профессора В. П. Кругляшова и И. А. Дергачев). В статьях сборника рассматриваются многочисленные проблемы, связанные с региональным литературным ландшафтом, что можно расценивать как значительный этап в работе над академической историей литературы Урала. Во втором разделе тома «Литературный музей и регион: стратегии развития» вопросы регионального литературного становления рассмотрены с позиций современного музееведения и социокультурной роли музеев в духовной жизни общества. Завершает издание материалов конференции раздел «Феномен театральности в зарубежной литературе», посвященный памяти профессора В. М. Павермана, где исследуются специфические аспекты, создающие художественный эффект театральности и театрализации.

В заключение традиционно хочу выразить благодарность всем участникам конференции, сумевшим приехать в Екатеринбург, и тем, кто принял участие в конференции заочно, прислав статьи в сборник, оргкомитету конференции, «усиленному» магистрантами и аспирантами, взвалившими на себя бремя черновой подготовительной работы, и, конечно же, всем сотрудникам Объединенного музея писателей Урала, без которых сама идея проведения «Дергачевских чтений» просто немыслима.

А. В. Подчиненов

Раздел I
IN MEMORIAM

И. А. Дергачев

Предварительные соображения о задачах библиографии русской литературы на Урале, ее границах и путях работы над ней*

Библиография истории русской литературы на Урале и состояния ее в настоящее время должна обеспечить изучение как отдельных фактов ее, отдельных авторов, участвовавших в ее развитии, так и литературного процесса в целом, включая силы и средства, обеспечивающие распространение произведений (газеты, журналы, издательства и пр.).

Для этого необходимо библиографическое описание отдельных произведений всех авторов, выступавших либо на страницах газет, сборников, журналов, либо ставших авторами отдельных книг, как вышедших на Урале, так и за его пределами. В библиографию должны также включаться критические отзывы (рецензии), литературные обзоры, проблемные статьи по вопросам развития литературы, и не только уральской, но и России и Европы. (Последнее необходимо для составления верной картины развития литературной критики в регионе, что вообще почти совсем не изучалось.)

Библиография истории русской литературы Урала должна иметь следующие разделы:

1. Библиография уральской литературной библиографии: описание указателей содержания газет (как, например, «Рудокопа», «Екатеринбургской газеты» и др.), сборников (например, Адрес-календарь и записная книжка Пермской губ., Томской губ. и др.), разделов общих библиографий — «Сибирская библиография» Межова, «Указатель литературы об Урале» Смышляева и др. (Малахова, Макарова, Остроумова, Весновского), указатели к трудам Пермской ученой архивной комиссии и пр.

---

* Архив И. А. Дергачева. Д. 263. Ед. хр. 3. Публикация подготовлена М. И. Дергачевой.

© Дергачев И. А., 2012

2. Указатель книг, вышедших в пределах региона с 60-х гг. XIX в., на основе сплошного просмотра указателей журнала МВД, Указателя по делам печати, Книжного вестника и других изданий библиографического характера (регистрационных). С 1907 г. — Книжная летопись.

3. Библиографическое описание художественных текстов (проза, драма, поэзия), напечатанных в периодических изданиях — газетах, журналах, сборниках. То же самое литературная критика во всех ее жанрах.

Журналы дореволюционные подлежат сплошному просмотру в соответствии с библиографическим справочником «Печать Урала». Сборники могут не просматриваться, следует использовать библиографию Смирнова-Сокольского, двухтомную библиографию альманахов и сборников 1900–1917 гг.

Газеты просматриваются выборочно. Ниже указываются те газеты, которые сыграли значительную роль в литературном развитии: «Екатеринбургская неделя» (уже расписана К. Степаненко), «Урал», «Уральская жизнь» (расписаны дипломниками), «Зауральский край», «Уральский край», «Деловой корреспондент», «Приуралье» (Челябинск), «Степь» (Оренбург), «Степной край», «Пермский край» (Пермь), «Оренбургские губ[ернские]. ведомости», «Пермские губернские ведомости», «Уфимские губернские ведомости», «Уфимский край» (?) (Уфа)[1].

В дальнейшем должны быть просмотрены и другие газеты. Губ[ернские]. ведомости до шестидесятых годов лит[ературных]. материалов не имели, просмотр начинать с 1860 г.

Трудоемкость самого просмотра громадного количества газет заставляет задуматься о необходимости кооперации работы с вузами и библиотеками региона. Это во-первых. Во-вторых же, было бы целесообразно выйти при этом за рамки чистой библиографии и одновременно составлять хронику культурной жизни региона, фиксируя:

а) по театральной жизни — состав трупп, гастроли артистов, репертуар, хронику всего репертуара, бенефисы, театральные рецензии, обзоры сезонов, самодеятельное театральное искусство и т. д.;

б) по музыкальной жизни — концерты, музыкальные театры, открытие и работу музыкальных школ, кружков, музыкального общества, музыкальное образование и пр.;

---

[1] В газетах публиковалось много стихотворных фельетонов. Стиховая форма не должна вводить в заблуждение, их включать не надо. Исключение может быть сделано для особо интересных, близких к поэзии.

в) по жизни изобразительного искусства — о выставках, росписях домов или общественных зданий; передвижные выставки, художественное образование, деятели искусства и т. д.

Разумеется, что фольклорные материалы также должны регистрироваться. <…>

4. Библиографическое описание художественных текстов всех жанров и литературно-критических выступлений в сборниках, журналах, газетах, литературных приложениях и т. д. за период после 1917 г.

В первую очередь должны быть просмотрены газеты до [подчеркнуто И. А. Дергачевым] того срока, с которого началась публикация материалов: «Новая литература о… (соответствующей) области». Данные есть у Библиотеки им. В. Г. Белинского.

Просмотру подлежат: «Уральский рабочий», «На смену!», «Челябинский рабочий», «Звезда» (Пермь), «Коммунар» (Оренбург), «Молот», «Магнитогорский рабочий» и другие газеты городов Уфа, Троицк, Орск, Курган, Тюмень, Ижевск, Кудымкар и т. п.

5. Составление указателей к альманахам, выходившим в областях региона: «Уральский современник», «Урал», «Литературный альманах», «Дружные ребята» — все Свердловск; «Южный Урал» — Челябинск; «Стихи и проза» — Курган; «Степные огни» — Оренбург; «Прикамье», «Оляпка» — Пермь; «Агидель» — Уфа и др.

6. Составление указателей содержания журналов «Товарищ Терентий», «Уральская новь», «Четырнадцать дней», «Рост», «Штурм», «Урал», «Уральский следопыт».

Объем работы таков, что выполнять ее можно только при разумной кооперации с университетами и педагогическими институтами зоны, а также Государственным музеем писателей Урала и областными библиотеками. Думаю, что известную заинтересованность проявят писательские организации и также примут участие в такой работе, особенно в создании указателей к альманахам и журналам.

На основе этих соображений, которые подлежат, разумеется, обсуждению и уточнению, следует составить план конкретной работы на перспективу, заручившись согласием всех заинтересованных организаций, названных выше.

11.12.84

И. А. Дергачев

Письмо профессору Г. В. Краснову*

Глубокоуважаемый Георгий Васильевич!

Благодарю Вас за поздравление с Новым годом. Не отвечал, чувствуя себя очень неловко. Книжку Вашу я получил, прочитал и передал для рецензирования нашему зав. кафедрой доцент Владимиру Владимировичу Кускову, ученику Н. К. Гудзия. Кусков, как и его учитель, занимается древностями и Толстым. Книжка ему понравилась, он охотно согласился дать на нее рецензию для «Русской литературы». Согласился, но тянул до настоящего дня, поставив меня перед Вами в неловкое положение. Надеюсь, что рецензия не запоздает. На всякий случай позвоню знакомым в Пушкинский дом.

Я Толстым не занимаюсь, но Ваша книжка мне пришлась по душе как интересный опыт задушевного разговора с читателем по самым серьезным литературоведческим вопросам. Многое в ней заставляет по-новому взглянуть на роман Толстого, на процесс литературный и на структуру художественного образа.

Моя работа в качестве члена редколлегии журнала «Урал» заставляет с особой остротой ощутить необходимость именно такого типа литературоведческих исследований, как Ваше. Меня не удовлетворяет ни безадресный академизм, ни болтливая развязность некоторых молодых критиков, не считающихся ни с материалом, о котором они пишут, ни с установившимися принципами науки. Я, возможно, скажу в журнале несколько теплых слов о Вашей книге именно в этом плане, не вдаваясь в анализ собственно толстовского материала и проблематики.

С интересом слежу за работами Вашей кафедры и прошу не забывать меня, когда что-нибудь будете выпускать.

Желаю Вам всего хорошего

Дергачев

P. S. 26–28 марта у нас будут проводиться «Горьковские чтения». Приезжайте. Скажите товарищам.

---

* Архив кафедры русской литературы. Публикация и комментарии А. В. Подчиненова.

Комментарии к письму И. А. Дергачева

И. А. Дергачев постоянно вел интенсивную переписку с коллегами. Его эпистолярное наследие насчитывает несколько сот единиц хранения (см. подробнее об этом в статье М. И. Дергачевой «Переписка И. А. Дергачева с писателями и литературоведами»).

Г. В. Краснов — известный российский литературовед, доктор филологических наук, профессор Горьковского (ныне — Нижегородского) государственного университета, автор книги «Герой и народ. О романе Льва Толстого “Война и мир”» (М., 1964), о которой идет речь в письме.

Письмо датируется приблизительно январем 1965 г.

В. В. Кусков не написал рецензию на книгу, откликов на нее не было и в журнале «Урал», однако благожелательные отзывы, во многом созвучные мнению И. А. Дергачева, появились в «Вопросах литературы» (1965, № 2, автор — М. Зельдович), «Литературе в школе» (1965, № 4, автор — М. Цейтлин), «Литературной газете» (1965, 15 мая, автор — М. Руковицын).

«Горьковские чтения» в Уральском государственном университете проводились непериодично — с 1940 (года основания филологического факультета) по 1988 г. Г. В. Краснов приглашение принять участие в чтениях не принял.

А. В. Подчиненов

О. В. Зырянов

г. Екатеринбург

Уральская школа жанрологии: итоги и перспективы развития*

Развитие науки, в том числе и филологии, осуществляется различными путями, но один из самых, пожалуй, эффективных путей пролегает через деятельность научных школ. В образовании научной школы решающим фактором выступает личность ученого, его способность

* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг. Соглашение № 14.A18.21.0999.

© Зырянов О. В., 2012

формировать вокруг себя группу учеников-единомышленников, продолжателей дела учителя. Школа в таком случае может быть уподоблена дереву, что вырастает из одного корня, имеет единый ствол и разветвленную крону. Но может быть и иначе, когда несколько выдающихся личностей возделывают одну и ту же почву, культивируют один общий ареал, и только спустя время за этой территорией (социально-культурным пространством или географическим локусом) закрепляется специальная номинация, или имя определенной научной школы. Это не значит, конечно, что рядом нет проявления других ярких и самобытных личностей исследователей. Речь идет лишь о некоей, говоря физическим языком, равнодействующей силе, которая проявляется наиболее заметно на фоне других, менее организованных или пока еще не получивших окончательного оформления энергетических полей и силовых воздействий. Так, на наш взгляд, произошло и с уральской (а если быть точнее, екатеринбургской) жанрологической школой.

Сошлемся на мнение донецкого филолога А. А. Кораблева, обосновывающего понятие «региональная жанрология». Данный концепт, по его мнению, вбирает в себя два взаимосвязанных типа значения: во-первых, изучение формирования и функционирования литературных жанров в различных социокультурных пространствах и, во-вторых, проявление принципа региональности в самих жанрологических исследованиях. Именно во втором значении следует говорить о привязке жанрологических школ к тем или иным социокультурным пространствам и географическим регионам. На этом основании А. Кораблев прослеживает развитие жанрологических концепций и рассматривает особенности изучения жанров на примере двух близкородственных регионов — Урала и Сибири. Основным центром уральской жанрологии он считает прежде всего Екатеринбург, признанный университетский центр (как мы сейчас можем смело утверждать, федерального значения), где, по мнению донецкого филолога, сложились, по меньшей мере, две исследовательские группы, специализирующиеся на жанровой проблематике: условно говоря, «круг И. А. Дергачева» и «круг Н. Л. Лейдермана» [5, с. 51–56]. В дальнейшем мы будем исходить именно из данного утверждения, развивая его и подкрепляя соответствующими аргументами.

«Круг И. А. Дергачева» сложился в стенах Уральского государственного (ныне федерального) университета — особенно ощутимо к концу 1980-х гг. В рамках юбилейных (ныне уже десятых по счету!) Дергачевских чтений об этом особенно приятно вспомнить, отослав наиболее заинтересованных читателей к тексту доклада, озвученного несколько

лет назад на этой же самой конференции [4]. Не повторяя уже сказанного, попытаемся расставить дополнительные акценты в системе жанрологических представлений И. А. Дергачева.

Для всех, кто знаком лишь с печатными трудами ученого, Дергачев остается прежде всего знатоком литературы Уральского региона, исследователем художественной прозы Д. Н. Мамина-Сибиряка и Ф. М. Решетникова, серьезным аналитиком историко-литературного процесса 1870–1890-х гг., пытающимся уяснить данный феномен сквозь призму жанровых явлений (кризиса и обновления романного жанра, трансформации жанров малой прозы — очерка и рассказа). Первое обращение к жанровой проблематике романа закрепляется им еще в кандидатской диссертации 1953 г. и этапной статье, подготовленной в сборник юбилейной конференции к 100-летию со дня рождения Д. Н. Мамина-Сибирика [3]. Уже в этой статье, в связи с авторским жанровым подзаголовком «Уральская летопись», Дергачев поставил вопрос о «поисках новой жанровой формы», по сути, «поисках новых возможностей романного жанра». В наиболее концептуальном виде взгляды ученого на жанровую систему и жанровые процессы представлены в работе «Динамика повествовательных жанров русской прозы семидесятых — девяностых годов XIX века» (первый, тезисный, вариант статьи опубликован в материалах Томской конференции 1972 г.; второй, расширенный, — в виде монографической статьи 1976 г.). Концепция данной работы положена в основу докторской диссертации, защищенной Иваном Алексеевичем в ИРЛИ (Пушкинском Доме) в мае 1980 г. и позднее опубликованной стараниями его дочери, Марии Ивановны Дергачевой, в виде отдельной монографии [2].

В цикле указанных работ Дергачев последовательно и смело, хотя и деликатно, корректирует бахтинскую концепцию романного жанра. Прислушаемся к следующей позиции: «Видимо, способность романного жанра, как и других, в известных условиях исторического развития литературы стандартизироваться, присуща ему так же, как способность к постоянному обновлению»; «Прямого, непосредственного воздействия на развитие романного жанра в России 60–90-х годов ни Толстой, ни Достоевский не оказали» [1, с. 213]. Действительно, вполне оригинальной представляется мысль Дергачева о возможности не просто стабилизации, но даже *стандартизации* жанра романа в определенные исторические эпохи при условии известной неподвижности концепции человека. Обусловленность судьбы жанра и его эволюции определенной концепцией личности и ее отношением к миру — еще одно важнейшее положение в жанровой теории Дергачева. «…Изменения в жанровом составе

русской повествовательной прозы 60–90-х годов определяются не самодвижением жанров, а сдвигами в художественном методе» [1, с. 220]. Именно жанровая концепция личности (изнутри) и проблема творческого метода писателя (извне) детерминируют саму жанровую структуру, выступая по отношению к ней в качестве важнейших жанрообусловливающих факторов.

С точки зрения Дергачева, жанровое «хозяйство» реализма определяет не только романизация, но и очерковая типизация, которая имеет тенденцию транспонироваться и в другие жанры (рассказ и даже роман). В таком случае исследователь предпочитает говорить о «жанровой мимикрии рассказов» [Там же, с. 217]. Более того, Дергачев говорит о *новом типе романа*, который приходит на смену классическому типу, получившему свое начало в «Евгении Онегине» Пушкина и воплотившемуся наиболее ярко в романе тургеневского образца. «Роман как монография персонажа» (это формулировка еще 1952 г.), в более поздних работах Дергачев, говоря о классическом типе романа, выскажется точнее и конкретнее: роман из жизни «культурной» среды, очерчивающий границы самосознания героя. Генеалогию этого типа романа исследователь усматривал в той концепции личности, которая восходит «к гегелевскому пониманию человека, отождествляемого с его самосознанием» [Там же, с. 212]. Новый тип романа, по мнению Дергачева, осваивает новые принципы диалогизма, на место интеллектуальных конструкций и логической диалектики ставя «своеобразное отрицание авторитарности мышления», «стремление подчеркнуть незавершенность произведения, неокончательность художественной мысли» [Там же, с. 216], «эстетическое достоинство факта» [Там же, с. 217]. Гегелевская концепция человека уступает здесь место философскому позитивизму в духе О. Конта и Г. Спенсера, что находит наиболее яркое воплощение в очерках Г. Успенского, произведениях Ф. М. Решетникова, в романах Мамина-Сибиряка. Думается, что все приведенные соображения не теряют своей актуальности и сегодня при попытке объяснить историко-литературный процесс последних трех десятилетий XIX в., причем на материале не только региональной, но и общероссийской словесности. Работы достойных учеников Ивана Алексеевича — Л. Н. Житковой, Е. К. Созиной, Н. В. Пращерук, Е. Н. Эртнер и др. — тому прямое подтверждение.

Нельзя не сказать еще об одной, практически совершенно скрытой от глаз «непосвященных», сфере жанровых интересов Дергачева, а именно — о его интересе к жанровой поэтике лирики. В отличие от концепции повествовательных жанров, система взглядов ученого на природу

лирического жанра, к сожалению, не была прописана им ни в одной печатной работе (статье или тем более монографии), а развивалась исключительно изустно, в научном семинаре и объединяющей студентов и аспирантов проблемной группе. Авторская концепция лирического жанра, в том виде, в каком она существовала в сознании ученого, может быть сегодня лишь реконструирована на основе вторичных источников (например, студенческие конспекты). Но еще в большей степени представление о жанровой концепции исследователя дает совокупный результат деятельности его учеников. На протяжении двух последних десятилетий ими защищен целый ряд диссертаций: докторских — С. И. Ермоленко «Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы» (1996); О. В. Зырянов «Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект» (2003); Т. А. Ложкова «Система жанров в лирике декабристов» (2006); кандидатских — о шутливых поэмах Пушкина (Н. В. Смирнова), о лирическом авторском сознании в романе «Евгений Онегин» (О. В. Черкезова), о жанре дидактического послания (А. В. Маркин).

В качестве теоретика лирического жанра Дергачев не придерживался какой-либо жесткой предустановленной логики, не был приверженцем строгой монистической системы, единой методологической парадигмы. В этом плане жанровая школа Дергачева вырастала на основе занятий исторической поэтикой. Если подыскивать какую-либо близкую аналогию и пытаться поставить школу Дергачева в какой-то парадигматический ряд, то, пожалуй, самой близкой по духу и методологии следовало бы назвать томскую филологическую школу (имеется в виду прежде всего отстаиваемый ею историко-генетический и структурно-типологический подход к системе лирических жанров, а не архивно-издательская, комментаторская и эдиционная практика). Взаимосвязь вопросов теоретической, исторической и практической поэтики; выявление закономерностей исторического развития жанров (их отдельных модификаций, трансформаций и жанровых систем); рассмотрение жанра в системе основных литературоведческих категорий «жанр — стиль — авторство (художественное сознание поэта) — концепция личности — творческий метод — литературное направление — эстетический модус художественности» — таково в общих чертах проблемное поле жанровых исследований русской лирики, обозначенное в трудах верных учеников и последователей И. А. Дергачева.

До сих пор, говоря о жанрологической школе Уральского университета, мы ограничивались лишь понятием «круг И. А. Дергачева». Но должно быть понятно, что рядом с этим выдающимся филологом

работали и другие, не менее яркие творческие личности, также формирующие вокруг себя круг учеников. В стенах Уральского университета в это же самое время, т. е. в 1960–1980-е гг., но только на соседней кафедре, тогда именуемой «кафедра советской литературы», протекала научная деятельность профессора *Александра Сергеевича Субботина*. Основной круг интересов этого ученого тоже касался жанровой проблематики, ограничиваясь по большей части вопросами лирической поэзии и жанровой поэтики. Свободное и далекое от нормативности отношение к жанру (этой, казалось бы, изначально нормативной категории) — вот что всегда поражало коллег в личности Александра Сергеевича и, несомненно, в этом плане роднило его с Дергачевым. Близко знавший Субботина Ю. А. Мешков в одной из мемориальных статей писал: «Субботин искал инструмент, дающий возможность эту необъятность (необъятность творчества поэта. — *О. З.*) систематизировать и как бы приблизить, объять ее. Таким инструментом для него стал жанровый анализ. Нет, он не отрицал другие литературоведческие категории, не умалял сюжета и композиции, не умалял стиля, имел о них свои оригинальные суждения. Но жанр был ему “всех милее”. Он увлек исследованием проблем жанра своих коллег, на многих конференциях отмечали уральскую школу исследователей жанра. Но свои интересы и свои пристрастия Субботин никогда не ставил над другими, никогда не допытывал другого, как тот понимает жанр. Жанр не был для него тем единственным, что он хорошо знал и стремился знание это показать» [8, с. 15–16]. Об этом же говорят и книги ученого.

Уже в монографии «О поэзии и поэтике» находим специальный раздел, посвященный жанру как типологии индивидуального и жанровой структуре поэзии Маяковского. «Жанры у Маяковского, — как афористически формулировал Субботин, — это художественно-практическая реализация его взаимоотношений с окружающей действительностью и литературной традицией» [11, с. 94].

Следующая монография ученого с характерным заглавием «Горизонты поэзии» включала специальный теоретический раздел «Меры разнообразия», посвященный проблемам разграничения родов-видов и жанров (индивидуальных жанровых форм), уточнению известной триады «метод — стиль — жанр», а также проблемному изучению жанровых систем. Представляется, что рабочее название одной из секций нашей конференции «Русская литература: художественные системы и жанры» во многом обязано той постановке вопроса, которую находим в монографии А. С. Субботина. Исходным пунктом жанровой теории ученого

стал следующий, достаточно актуальный в плане исторической поэтики, тезис: «…Формирование реалистического художественного мышления изменило статус жанра: из разряда категорий безусловных, очевидных, аксиоматических он должен был перейти в сферу проблематического, требующего доводов, обоснований и доказательств» [9, с. 79].

Теория жанра, с точки зрения Субботина, предполагает три важнейших подхода: классификационно-морфологический (1), генетический (2) и функциональный (3). «Жанр — это способ, система, тип целостной материальной организации. <…> Жанр — это категория общественного сознания, стереотип мышления, благодаря которому материальное образование становится носителем, хранителем и передатчиком идеального, эстетического содержания» [Там же, с. 94]. В такой интерпретации жанр (как бы это ни звучало парадоксально) «является целостным стилевым образованием, художественно реализующим эстетические принципы метода» [Там же, с. 107]. Действительно, у каждой из трех ведущих литературоведческих категорий (будь то жанр, стиль или метод) просматривается своя аксиология, т. е. свое — в составе художественной целостности — никем не замещаемое место.

Более того, жанр для Субботина — не только предмет теоретической и исторической поэтики, но и надежнейший инструмент поэтики практической. «В известной мере жанровый аспект в творчестве поэта даже более существен, чем в творчестве прозаика» [Там же, с. 115], ибо это ключ к анализу лирического стихотворения, к постижению его смысловой структуры. Поэтому такое большое значение Субботин придавал анализу жанровых наименований и жанровых разграничений в лирике Маяковского.

В своей последней книге «Маяковский сквозь призму жанра» он, по сути, прослеживал ведущие жанрово-стилевые тенденции, индивидуальные стратегии жанрообразования в лирике поэта. В подтверждение своих слов приведу лишь одну небольшую цитату: «Упростив жанровые принципы, взяв в основу жанровых образований первичные, исходные речевые ситуации (коллективная декламация, обращение к массовому адресату, разговор с собеседником, внутренний “диалог”), Маяковский усложнил стилевые гаммы жанров…» [10, с. 134]. Чувствуется, что в приведенной цитате исследователь апеллирует к бахтинской идее речевых жанров. Кроме того, жанровый анализ конкретных стихотворений Маяковского (а также Есенина, Пастернака и Ахматовой), выполненный исследователем, свидетельствует в пользу известного изречения Бахтина о том, что «где стиль, там и жанр». Ближайшие коллеги Александра

Сергеевича и его ученики по кафедре современной русской литературы в лице Л. П. Быкова, И. Е. Васильева, Т. А. Снигиревой, Ю. А. Мешкова и др. (если речь идет о занятиях не только лирическими, но и прозаическими жанрами) достойно продолжают дело своего старшего коллеги и учителя.

Обратим внимание на одно удивительное обстоятельство: если положить рядом и сопоставить труды ведущих мэтров уральской школы жанрологии, то нельзя не удивиться схожести некоторых центральных идей, многочисленным перекличкам и даже отдельным словесным совпадениям, глубокой эвристичности и афористической емкости их суждений. Научная деятельность данных ученых протекала, казалось бы, независимо друг от друга, но в то же время и в тесном личностном контакте, в едином проблемно-методологическом и диалогическом поле.

Нам остается сказать еще об одной школе, которая сложилась в Уральском педагогическом университете вокруг личности выдающегося ученого *Наума Лазаревича Лейдермана.* Система его жанровых воззрений складывалась с начала 1970-х гг. Пожалуй, одна из первых деклараций его сугубо жанрового подхода к современной литературе — статья «“Права” и “обязанности” жанра (О современной повести)», опубликованная в журнале «Урал» в 1973 г. Этапной книгой ученого стала монография, основа его докторской диссертации «Движение времени и законы жанра» (Свердловск, 1982). Сложившаяся к тому времени жанровая концепция, теоретическая модель жанра нашла свое практическое претворение в замечательном учебно-методическом пособии «Практикум по жанровому анализу литературного произведения» (в соавторстве с Н. В. Барковской, Т. А. Ложковой, С. И. Ермоленко и М. Н. Липовецким).

Пожалуй, отличительная особенность научного подхода Н. Лейдермана (особенно заметная на фоне И. Дергачева и А. Субботина) заключается в том, что его жанровая систематика изначально выстраивалась на основе теоретической поэтики. Не случайно последняя прижизненная книга исследователя, ставшая для ее автора поистине «книгой жизни», имеет симптоматичное название «Теория жанра». По словам Н. Л. Лейдермана, главная цель его жанрологического труда — это, во-первых, разработка *функциональной* теории жанра как фундаментальной художественной категории и, во-вторых, представление самой теории жанра как *системного* опыта анализа художественного произведения. Именно взаимосвязь обоих указанных направлений жанрологического исследования, с одной стороны, придает книге Лейдермана некоторую пестроту

«жанрового» состава и обусловливает неоднородность ее целевых установок, а с другой — подчеркивает такое ее неопровержимое преимущество, как доказательность научной теории, подтверждение выдвинутой теоретической концепции жанра конкретной практикой литературоведческого анализа. Не случайно именно конкретная индивидуально-авторская жанровая форма была особенно облюбована исследователем, и, видимо, по той причине, что она всегда оставалась для него верным и, по сути, единственным оселком, на котором только и могло пройти успешное испытание «неопровержимое доказательство достоверности теории» [7, с. 7].

В центральном, узловом пункте понимания жанра Н. Л. Лейдерман, конечно же, отправляется от жанрологического наследия М. М. Бахтина, которое является наиболее важным и востребованным на современном этапе филологической науки. Но по сравнению даже с самыми ревностными бахтинистами Н. Л. Лейдерман идет дальше по пути уяснения собственно жанровой аксиологии и создания законченной и строго обоснованной структурной модели жанра. Напрямую обращаясь к бахтинскому наследию, Н. Л. Лейдерман не столько дает другую (по сравнению, например, с теоретиками РГГУ) интерпретацию идей ученого, сколько по-другому «переводит» идеи Бахтина на язык системной теории жанра. Об этом свидетельствует его специальная статья «Жанровые идеи М. М. Бахтина», впервые опубликованная еще в 1981 г. в польском журнале. Из нее следует, что многие параметры оценки жанра романа, предложенные Бахтиным, на самом деле не соответствуют собственно жанровым критериям. Так, в жанровой структуре исследователь усматривает «устойчивую и достаточно подвижную связь жанрообразующих элементов», к которым вслед за Бахтиным он относит тип эстетического отношения к действительности и эстетическую концепцию личности, хронотоп (философию пространства и времени) и тип героя, речевую организацию произведения и тип повествователя. Однако, по мнению Н. Л. Лейдермана, «даже выведя жанр через понятие хронотопа в сферу моделирования действительности, наметив подход к жанру как к структуре, представляющей собой тип построения художественного мира, нельзя поставить точку. Необходимо раскрыть семантику этого построения, его отношение, с одной стороны, к “целому миру” реальности, с другой — к авторской концепции действительности» [6].

Существеннейший реальный вклад Н. Л. Лейдермана в жанрологическую науку заключается том, что им воссоздана на сегодняшний день самая полная и системная теоретическая модель жанра. В этой системе

учтено, кажется, все: родовой смысл жанрового содержания и способы художественного отображения, носители жанра (или элементы жанровой формы), а также жанровые мотивировки восприятия (см. развернутую схему [7, с. 143]). В теоретической модели жанра четко отделяются компоненты жанровой структуры (жанрообразующие элементы) и так называемые жанрообусловливающие факторы, к которым ученый относит эстетическую концепцию личности, метод и стиль, а также корпус используемых писателем жанровых традиций, равно как и жизненный опыт художника. Разделение в практике литературоведческого анализа эстетико-методологических компетенций жанра, метода и стиля — также принципиальная для исследователя установка.

Еще одна важнейшая проблема — вопрос об *исторических судьбах отдельных жанров и жанровых систем.* Склонность к внутренней систематике в понимании жанра вела Н. Л. Лейдермана и к системному представлению об историко-литературном процессе. Жанр для него потому и важнейший герой литературной истории (вспомним в этой связи известное высказывание М. М. Бахтина), что он вписывается в уже имеющиеся макросистемные образования (литературное направление, течение, школа, жанрово-стилевой «поток»). С точки зрения Н. Л. Лейдермана, связь жанра и литературного направления — взаимообусловливающая и важнейшим звеном в этом связующем механизме становится *метажанр*. По мысли ученого, это конструктивный принцип, присущий всей жанровой системе того или иного литературного направления: например, драматизация в классицизме, элегизация романтических жанров, романизация в искусстве реализма. «Формирование целостной системы жанров, объединенных вокруг единого творческого метода, — отмечает Н. Л. Лейдерман, — представляет собой наиболее определенный критерий, по которому можно судить об образовании такой крупной историко-литературной общности, как литературное направление» [Там же, с. 576]. В связи с этим я вспоминаю, как радовался Лейдерман на защите докторской диссертации Т. А. Ложковой «Система жанров в лирике декабристов» (2006), ибо находил в ней конкретное подтверждение своей излюбленной теоретической мысли.

Завершающий монографию раздел «XX век: художественные стратегии и жанровые процессы» демонстрирует ситуацию с жанром в эстетике модернизма и авангарда. Симптоматично название одного из вводных параграфов: «Модернизм и авангард: испытание жанра или испытание жанром?». Показательно и другое: в завершающем книгу разделе получает свое конкретное и вполне обоснованное подтверждение намеченная

еще ранее *феноменологическая перспектива* жанрологической концепции. Жанр для исследователя — это «форма художественного мышления писателя» [7, с. 174]. Не случайно один из важнейших вопросов, стоящих перед теоретической наукой и практикой жанрового анализа: «Каковы отношения между динамикой жанра и движением художественного сознания?» [Там же, с. 264]. Критически оценивая вывод О. А. Проскурина о «конце жанрового мышления» в творчестве Пушкина, Н. Л. Лейдерман делает вполне резонное предположение: а не означает ли это только начало мышления жанром? В книге находим одно поразительное высказывание: «Наука не объяснила еще психологический механизм мышления жанром, но эмпирически наличие такого мышления осознается без сомнений» [Там же, с. 174]. Однако объяснение «психологического механизма мышления жанром» уже напрямую выводит в область феноменологических исследований. Хочется надеяться, что этот поворот в науке о жанре может стать началом новой страницы в истории жанровой теории.

Итак, подытожим сказанное. Воссозданная нами — пока в первичном приближении и достаточно пунктирно, в жанре отдельных медальонов — уральская (или екатеринбургская) школа жанрологии, конечно же, не отменяет других, уже зарекомендовавших себя в научном мире, литературоведческих школ. Известные и общепризнанные научные локусы — это не абстракция, что демонстрируют, к примеру, томская, новосибирская, ижевская, донецкая и другие филологические школы. Понятно, что эмпирическая картина научной жизни Уральского региона (и прежде всего Свердловска/Екатеринбурга) значительно разнообразнее и вообще вряд ли подлежит какой-то принудительной унификации. Так, на сегодняшний день на филологическом факультете Уральского университета в качестве ведущих признаны следующие научные литературоведческие школы: «Стилевые закономерности русской литературы XX века» (основатель и научный руководитель — проф. В. В. Эйдинова), «Стратегии творческого поведения» (научный руководитель — проф. Л. П. Быков), «Русская литература: национальное развитие и региональные особенности» (юбилейная, 10-я по счету конференция «Дергачевские чтения» — тому прямое подтверждение). Все это, действительно, свидетельство живого и перспективного развития научной жизни, неизбежной преемственности в процессе научного труда, а также постоянной персонификации научных школ и, одновременно, обусловленности их пространственно-географическим фактором.

1. *Дергачев И. А.* Динамика повествовательных жанров русской прозы семидесятых — девяностых годов XIX века // Дергачев И. А. Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературном контексте второй половины XIX века. Екатеринбург, 1992. С. 207–222.

2. *Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870–1890-х годов. Новосибирск, 2005.

3. *Дергачев И. А.* Особенности жанра и проблематика романа Д. Н. Мамина-Сибиряка «Три конца» // Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк: сто лет со дня рождения: 1852–1952 : материалы науч. конф. Свердловск, 1953. С. 46–86.

4. *Зырянов О. В.*, *Созина Е. К.* Проблемы жанрового развития литературы в научно-педагогическом наследии И. А. Дергачева // Дергачевские чтения-2006. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : в 2 т. Екатеринбург, 2007. Т. 1. С. 105–114.

5. *Кораблев А. А.* Региональная жанрология // Эволюция жанров в литературе Урала XVII–XX вв. в контексте общероссийских процессов. Екатеринбург, 2010. С. 48–61.

6. *Лейдерман Н. Л.* Жанровые идеи М. М. Бахтина [Электрон. ресурс]. URL: http://slovesnikural.narod.ru/Zh_I.doc

7. *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра: исследования и разборы. Екатеринбург, 2010.

8. *Мешков Ю. А.* А. С. Субботин: личность и тип научного мышления // Дергачевские чтения–98. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 1998. С. 13–17.

9. *Субботин А. С.* Горизонты поэзии. Свердловск, 1984.

10. *Субботин А. С.* Маяковский сквозь призму жанра. М., 1986.

11. *Субботин А. С.* О поэзии и поэтике. Свердловск, 1979.

Л. С. Соболева
г. Екатеринбург

Родословие профессора Уральского университета Ивана Алексеевича Дергачева в формате «3D» (Дерновы, Дергачевы, Дрягины)*

Родовые корни биографии Ивана Алексеевича как с отцовской, так и с материнской стороны связаны с уральским духовенством, и на этом моменте хотелось бы остановиться особо. В православии на протяжении нескольких веков фигура священника была ключевой в контексте становления и развития локальной культуры и нравственности. Священник, будучи в центре местных конфликтов, в меру сил способствовал улучшению нравов, именно к нему прибегали в поисках утешения и совета в случае драматических или, напротив, благоприятных событий. Духовное служение не ограничивалось пребыванием в церкви. Рождение, крещение, венчание, похороны — все главные точки биографии человека пересекались с личностью местного приходского батюшки. Жизнь самого священника и его семьи была открыта для прихожан, была в центре их внимания и обсуждения. Собственно, священник был на службе днем и ночью, и к нему в сознании людей предъявлялись всегда повышенные требования. Он должен был быть примером для них не только в церковной жизни, но и в бытовой, и осознавать эту непростую и тяжелую ношу в полной мере. Неразделенность личной жизни и церковного служения зачастую были основой той критики, которой подвергалась священническая среда в общественном сознании. В контексте этого положения становится понятно, как непросто было заслужить особое одобрение не столько духовного начальства, сколько собственных прихожан.

Духовная стезя была одним из немногочисленных вариантов пути к жизненному успеху, возможности реализовать талант и силу человеческого духа вне зависимости от сословного статуса. Известно, что высшие должности в церковной иерархии в русской истории имели лица крестьянского происхождения. И сама среда, будучи связана с обязательной грамотностью, опытом регулярного чтения, создания и произнесения поучительных слов и проповедей, становилась своего рода «культурным

* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг. Соглашение № 14.A18.21.0999.

© Соболева Л. С., 2012

инкубатором». Из этой среды, помимо высокообразованных лиц духовного звания, выходили историки, литераторы, юристы, преподаватели, врачи и другие специалисты различных сфер знаний. Профессиональными качествами, которые перерастали в родовые черты, были умение и желание общаться с людьми, готовность прийти им на помощь, установка на работу во имя общественного блага, сохранение памяти о предках. И хотя жизнь духовенства была полна противоречий, соотносимых с конкретными людьми и историческими ситуациями, подобного рода выводы вытекают из исторического опыта общества.

Родословие профессора И. А. Дергачева дает возможность показать драматическую судьбу духовенства — с одной стороны, и конструктивную, деятельную роль духовенства и выходцев из него в судьбе отечества — с другой. Источниками родословия, помимо документальных свидетельств, стали фотографии, передающиеся из поколения в поколение вещи — свидетели истории и сохранившиеся родовые воспоминания. К рукописным источникам, хранящим информацию о роде, относится «Исторический календарь» на 1909 г., где в конце каждого месяца на специальных чистых листах несколько поколений Дергачевых оставляли записи о рождении, крещении, смерти членов рода[1]. Таким образом, события семейной истории соотносились с историей России.

В родословии Ивана Алексеевича условно можно выделить три линии: Дергачевы, Дрягины и Дерновы. Первая линия — отцовская — потомственные священники ***Дергачевы***. Первые сведения о них относятся к родителям Иоанна Алексеевича Дергачева и записаны его рукой в упомянутом Историческом календаре за 1909 г. Так, в февральских страницах указано на поминовение 12 февраля (год отсутствует) ***Алексея Петровича Дергачева*** (род. 1806), в записях, помещенных на чистом листе после 31 декабря, говорится: «*15 дек[абря] кончилась моя Мамаша в 1869 г. Мария Стефановна*». Здесь же записан рассказ отца Иоанна о своем сне: «*Я был болен и видел утром сон. Родитель подводил какого[-то] Владыку к большим цер[ковным] дверям ограды. Владыка и г[ово]рит: “Они уже мертвы!” Родитель был в синем куколе на клобуке. В постели я получил письмо с нарочным о смерти мамы. И воскрес мой сон*».

Больше сведений сохранилось о сыне Алексея Петровича — ***Иоанне Алексеевиче Дергачеве*** (1836–1916), который был очень авторитетным

[1] При передаче записей сохраняем орфографию оригинала, восстановленные части слов заключены в квадратные скобки.

священником на Урале. В «Екатеринбургских епархиальных ведомостях» присутствуют несколько статей, посвященных отцу Иоанну, там же были напечатаны воспоминания самого священника, его проекты и предложения. В день празднования 35-летнего юбилея пастырского служения отец Иоанн признавался, что слабость здоровья в детстве не позволила ему мечтать о высшем образовании в молодости, и после окончания семинарии он 5 лет проработал учителем духовной школы. С неприкрытым удовлетворением И. Дергачев писал о себе: «...избрал я скромную роль пестуна духовного юношества в низшей духовной школе и с чувством благодарной памяти вспоминаю теперь это пятилетнее служение мое на педагогическом поприще», которое стало первой «жизненной школой» и поселило уверенность в своих силах [7, с. 536].

С 1860-х гг. отец Иоанн, будучи священником церкви Петра и Павла в с. Полевском, основал первое в Екатеринбургской епархии попечительское общество «О бедных и школах», за что заслужил благодарность не только епископа, но прежде всего своих прихожан. В обращении к епископу прихожане рассказывали о деятельности попечительства, возглавляемого отцом Иоанном, и писали следующее: «4 июня собрание единодушно постановило благодарить О. Иоанн за его труды каким-либо вещественным приношением ему, но отец Иоанн решительно отказался от какого-либо подарка от попечительства, а испросил у него как милость скинуть долг попечительству состоящий на построенном обществом по его инициативе часовне Вознесения Господня на память о в Бозе почившем Царе освободителе». В резолюции на это прошение было указание опубликовать прошение в епархиальных ведомостях, чтобы «соделалось известным всей епархии и вызвало подражателей» [5, с. 1015].

После семилетнего служения старшим священником в шадринской Николаевской церкви И. А. Дергачев был переведен на место протоиерея в камышловский Покровский собор. В день чествования его как благочинного Шадринского уезда перед переводом его в Камышлов было произнесено много теплых и сердечных слов, отнюдь не формального свойства. В обращении к отцу Иоанну прихожане, характеризуя его, говорили: «Во всякое время готовый выслушать недоразумения наши, а иногда и жалобы, ты всегда давал полезные и верные советы и как любвеобильный отец примирял недовольных между собою...», его характеризуют как «всегда приветливого, всегда простодушного, ласкового к нашим семействам, за то и семья наша полюбила и не стесняясь твоим присутствием, вела себя как со своим родным» [6, с. 357].

Протоиерей Иоанн Дергачев скончался 28 декабря 1916 г., и в некрологе на его смерть автор, скрывший имя под литерами П. Д. Т., отмечал его ум, живой и сильный характер, замечательную энергию и подвижность. Говоря о его слабом здоровье и изможденном внешнем облике, автор не без юмора передавал рассказ самого отца Иоанна: «Когда я женился и стоял под венцом, то окружающая публика не стесняясь вслух делала обо мне замечания: “В гроб краше кладут”. И вот он четырех детей воспитал, дав им высшее образование, схоронил жену и умер в глубокой старости». И отвечая на вопрос, что крепило отца Иоанна, автор отвечает, что причиной тому замечательный характер: добродушный и уравновешенный. Однако при всей своей незлобивости он был тверд духом, прямо и открыто выражал свои мнения, ни перед кем не пасуя, не идя ни на какие компромиссы, смело глядя всем в глаза. «Рыцарем без страха и упрека» называет его автор. Высказыванием, что «в наш кислый век, в век умеренности и аккуратности, немного уже осталось таких кремней», автор завершает некролог [9, с. 121–122]. За активную работу во время Первой мировой войны по сбору пожертвований протоиерей Иоанн Дергачев был награжден специальной медалью Красного Креста [8, с. 295–296; 17, с. 199]. Среди немногочисленных семейных реликвий сохранилась печатка протоиерея из горного хрусталя и серебряные часы, подаренные родственниками к его юбилею. В тяжелое военное время была утрачена большая библиотека, которую начал собирать отец Иоанн.

Жена Иоанна Дергачева — ***Таисия Петровна*** (урожденная ***Удинцева***) скончалась в 1906 г. На сохранившихся фотографиях предстает статная, красивая женщина. Она всегда поддерживала мужа и достойно воспитавала своих детей. Ее отец, Петр Васильевич Удинцев, выпускник Пермской семинарии, в 1834 г. служил законоучителем Уктусской горной школы, а в середине XIX в. работал в Кушвинской заводской школе. По сведениям Ивана Алексеевича, родственником его бабушки был Дмитрий Аристархович Удинцев, муж сестры Мамина-Сибиряка — Елены Наркисовны Маминой.

Материальное положение благочинного, а потом протоиерея позволило Иоанну Дергачеву дать высшее образование всем трем сыновьям. Старший сын ***Аркадий Иванович*** (1876–1930-е) волею судеб оказался на Дальнем Востоке, где в 1930-е гг. работал в земельном отделе администрации Читинской области и погиб в результате репрессий. Третий сын ***Андрей Иванович*** (1881–1960) получил высшее юридическое образование в Томском университете, после революции в 1930-е гг. работал

в Семипалатинске, затем в Алма-Ате, где до глубокой старости служил юрисконсультом республиканского правительства.

Алексей Иванович (1874–1943) был вторым сыном. Он закончил престижную Санкт-Петербургскую духовную академию со степенью кандидата богословия в 1898 г. Его диплом свидетельствует об особом отличии выпускника в области языков. Блестящее знание древних и европейских языков помогло ему избрать преподавательскую деятельность. Вернувшись в Пермь, А. И. Дергачев преподавал древние языки и психологию в Пермском университете и служил инспектором народных училищ. В дореволюционное время состоял членом Губернской архивной комиссии. Комиссия, куда входили видные и уважаемые люди Перми, занималась сбором документов, касающихся истории Урала. Вряд ли случайностью была его работа в советское время в отделе надзора за беспризорными Губернского отдела народного образования, столь актуальная после Гражданской войны. Иван Алексеевич с юмором вспоминал о семейной поездке в Крым, где знакомые беспризорники, искренне уважавшие Алексея Ивановича, охраняли их вещи на вокзале. Умер Алексей Иванович, как и его жена, в тяжкое военное время в Свердловске.

В семье было четверо детей. Все сыновья получили высшее образование, но пошли разными путями. Старший ***Владимир Алексеевич*** стал крупным специалистом по моторостроению, возглавляемый им отдел на Пермском моторном заводе разрабатывал и испытывал узлы двигателей для ракет. В этой области он был одним из самых авторитетных специалистов в стране. Награжденный орденом Ленина, он мало рассказывал о своей сверхсекретной работе, родные догадывались о его участии в космических проектах, сопоставляя информацию о запусках и сроки командировок. Младший сын Дергачевых ***Иван Алексеевич*** нашел себя в филологии и преподавательской деятельности, к его биографии мы вернемся ниже. Фармацевтом стала старшая дочь Мария Алексеевна, медсестрой — самая младшая Елена.

Материнская линия в родословии Ивана Алексеевича, связанная с родом вятских священников, не менее интересна, показательна и даже более драматична. Женой Алексея Ивановича Дергачева была ***Анна Владимировна Дрягина*** (урожденная ***Дернова*****).** Все ее родственники были из Вятской губернии. Семья Дрягиных в Кирове была широко известна.

Вятские священники Дрягины упоминаются в документах с начала XVIII в. ***Владимир Петрович Дрягин*** (1847–1910) — дед Ивана Алексеевича по материнской линии — был очень уважаемым человеком в дореволюционной Вятке. У него, как лучшего студента, после окончания

Вятской семинарии была возможность продолжить обучение в Казанской духовной академии, но от этого пришлось отказаться по семейным обстоятельствам. Надо было поднимать многочисленных братьев и сестер после преждевременной смерти отца. Владимир Петрович в течение 10 лет преподавал в Вятском духовном училище и одновременно служил в Вятском тюремном замке и в земской больнице. Е. Н. Лобанова (внучка В. П. Дрягина) в статье о роде Дрягиных пишет, что знавшие его современники особо отмечали трудолюбие и бескорыстие священника, он был членом многочисленных благотворительных и просветительских обществ и братств [12]. Кроме того, Владимир Петрович обладал незаурядными ораторскими способностями, в связи с чем ему поручалось произнесение проповедей по особо праздничным дням в кафедральном соборе. Последние 12 лет он служил протоиереем Александро-Невского собора — одного из красивейших храмов Вятки, построенного на деньги прихожан (взорван в 1937 г.). 2 января 1910 г. после окончания службы В. П. Дрягин скоропостижно скончался на 63-м году жизни [1, с. 274].

Осталась многочисленная дружная и талантливая семья. Говоря официальным языком, ее члены много сделали для развития края. Братья Анны Владимировны — видная творческая интеллигенция Вятки (Кирова) конца XIX — первой половины XX в. ***Константин Владимирович Дрягин*** (1891–1950) был одним из первых профессоров филологии Кировского пединститута, членом Союза писателей, поэтом (подробно биографию, отрывки из сочинения К. В. Дрягина см. [13]). Его филологические изыскания высоко ценил Иван Алексеевич. Перу К. В. Дрягина принадлежит одна из первых работ, посвященных русскому экспрессионизму [4]. Второй брат, ***Сергей Владимирович***, после окончания Петербургского историко-филологического института вернулся в Вятку, стал известным музыкантом. У него была первая большая нотная библиотека, в составе которой находились автографы многих известных композиторов, с которыми он переписывался. Сергей Владимирович сочинял музыку к спектаклям, блестяще импровизировал. ***Николай Владимирович Дрягин*** продолжил традицию духовного служения. Описывая свою семью, Е. Лобанова со ссылкой на имеющееся письменное родословие, говорит о преподавательской традиции в выборе профессии в роду Дрягиных [12].

Помимо сыновей, в семье Дрягиных было несколько дочерей, которые тоже получили образование в епархиальном училище. Выпускницы — или, как их называли, «епархиалки» — получали знания преимущественно в сфере гуманитарных наук, языков, ведения домашнего

хозяйства. О нравственной атмосфере и высоком понятии долга, свойственном членам семьи, свидетельствует факт трагической гибели младшей дочери — Елизаветы Владимировны. Работая медсестрой, она ставила прививки детям от ветряной оспы. В какой-то момент один ребенок почувствовал себя плохо, ей показалось, что это она ошиблась и ввела ребенку неверную дозу вакцины, отчего тот оказался при смерти. Сейчас невозможно установить подлинную причину детской реакции, как известно, медицинская практика знает о специфических реакциях на прививки, которые приводят к нежелательным последствиям. Но Лиза взяла вину на себя… и не смогла жить с этим. Ребенок выжил.

Судьба рода ***Дерновых***, к которому принадлежала бабушка Ивана Алексеевича по материнской линии — Мария Александровна, отличается сложностью и драматичностью. Особо стоит сказать о братьях Марии Александровны — Александре и Павле.

Анна Дрягина и Алексей Дергачев познакомились в Петербурге, куда Анна приезжала к своему родному дяде ***Александру Александровичу Дернову*** (1857–1923). В последнее время об Александре Александровиче Дернове появилось много новых материалов, так как его судьба была связана с важными страницами в истории русского православия конца XIX — начала XX в. и жизнью царской семьи [11, 16, 19]. А. А. Дернов родился 15 февраля 1857 г. в селе Никольское Яранского уезда Вятской губернии в семье местного священника ***Александра Афанасьевича Дернова*** (1833–1908) и его супруги Ольги Константиновны. В большой семье Дерновых было три сына и семь дочерей, одна из которых — Мария — стала женой священника В. П. Дрягина. Все сыновья Дернова пошли по духовной линии.

Александр Александрович после окончания Вятской семинарии как лучший ученик был принят в Петербургскую духовную академию, которую блестяще закончил в 1882 г. со степенью кандидата богословия. Став священником, он занимается не только своим профессиональным делом, но и распространением религиозно-нравственного просвещения. Будучи законоучителем Петербургских педагогических женских курсов, он создает для своих слушательниц учебник «Чтения по Закону Божию», который, по общему признанию, в то время был одним из лучших учебных сочинений по данному предмету. Учебник неоднократно дополнялся и переиздавался. О степени преподавательского дарования А. А. Дернова говорит тот факт, что с 1884 по 1899 г. он преподает Закон Божий племянникам государя, детям великого князя Владимира Александровича. В 1915 г. отец Александр, ставший к тому времени протоиереем, получает

должность заведующего придворным духовенством и сан протопресвитера, возглавляет с 1899 г. Петропавловский собор. Он ведет внебогослужебные беседы в Казанском соборе, во Входоиерусалимской-Знаменской церкви, в Троицкой и Воскресенской церквях Общества распространения религиозно-нравственного просвещения, в Городской думе, на фабрике братьев Брусницыных. Его лекции пользуются успехом, он отмечает, что обычно на них приходило от 70 до 200 человек. Удивительны воспоминания Дернова, где он постоянно подчеркивает, что был одинок в своем энтузиазме общения с прихожанами Петербурга. После прихода советской власти его арестовали, но в тюрьме держали сравнительно недолго. 2 (15 по н. ст.) октября 1923 г. Александра Дернова не стало.

Второй брат Марии Александровны, протоиерей ***Павел Александрович Дернов*** (1870–1918), был видным и авторитетным священником в Елабуге. Он имел высшее духовное образование (закончил Казанскую духовную академию), преподавал Закон Божий в реальном училище и в женской гимназии. Получив место священника елабужского Спасского собора, он не оставил просветительской деятельности и много сил отдавал организации библиотеки для городского духовенства, читал курс литературы в педагогическом классе женской гимназии. О его любви к русскому слову свидетельствует тот факт, что когда в 1899 г. в елабужском училище отмечалось столетие со дня рождения А. С. Пушкина, Павел Дернов произнес проповедь о значении творчества поэта для России [3]. Его профессиональные и человеческие пристрастия гармонично переплетались. В 1903 г. Павел Александрович по поручению педсовета написал книгу, посвященную истории Елабужского реального училища, о которой до настоящего времени высоко отзываются историки края [2]. Трагедия постигла семью в феврале 1918 г. Следуя призыву патриарха Тихона провозгласить анафему всем гонителям Русской церкви (январь, 1918), отец Павел произнес 10 февраля проповедь на эту тему, хотя не мог не понимать всей опасности этого поступка. Проповедь была основана на пересказе событий из истории первоначального христианства и не содержала призывов к вооруженной борьбе. Тем не менее после прихода в город красных (кстати, это был мирный, достаточно бескровный захват власти) был провозглашен лозунг о беспощадной борьбе с контрреволюцией.

Отец Павел и трое его старших сыновей стали первыми жертвами этой доктрины в Елабуге. В отчете «Церковных ведомостей» об этом событии рассказывалось: «В квартиру протоиерея г. Елабуги Павла Александровича Дернова ворвались ночью 15 человек красногвардейцев и увели трех его сыновей. Через несколько минут увели и отца.

В квартире произвели обыск, никого из оставшихся близких идти за арестованными не допустили. Обыск сопровождали издевательством и грабежом. На рассвете стало известно о судьбе трех юношей-сыновей, они сидели под арестом в Исполнительном комитете, а отца Павла не могли разыскать. Но вскоре родственникам сообщили, что за городом у мельницы лежит труп убитого священника. Матушка поехала туда, а навстречу ей уже везли на розвальнях убитого Павла. Его не отдали матушке, а повезли в морг. Немало хлопот было, чтобы получить труп. Оказалось, что о. Павел был расстрелян еще в 5 часов утра, труп хотели бросить в прорубь, но увидевшие это крестьяне не позволили красноармейцам надругаться над телом священномученика. Лишь в 4 часа вечера привезли тело в квартиру почившего. Родные поехали в революционный штаб и умоляли отпустить арестованных детей к убитому отцу. Там распорядились: “Напишите заявление, чтобы следствие над арестованными произвели вне очереди”. В 7 часов вечера обещали рассмотреть его. Но присутствовавший при этом матрос заявил: “Никаких привилегий, разбирать по очереди”. Когда арестованные дети узнали, что их отец убит, то один из них не выдержал и назвал красногвардейцев “душегубами”. Этого было достаточно, чтобы всех их вывели за город, на пристань, и расстреляли» [18, с. 66]. Братьев расстреляли среди бела дня. Борису было 20 лет, Григорию — 18, Семену — 17, он был еще гимназистом. В 2002 г. Павел Дернов и три его сына были канонизированы Русской православной церковью как страстотерпцы [14].

Свою лепту в развитие русского образования и науки внес сын третьего брата Марии Александровны, священника с. Верхопижемское Котельнического уезда Вятской губернии Андрея Александровича Дернова, который большую часть жизни прослужил законоучителем в церковно-приходских школах. ***Николай Андреевич Дернов*** (1891–1937) обучался сначала в Яранском духовном училище, а затем в Вятской духовной семинарии, высшее образование получил в Петербургском университете, окончив физико-математический факультет.

Научно-педагогическая деятельность Николая Андреевича Дернова продолжалась до 1937 г. и состояла из трех периодов. Самыми результативными были вятский (1917–1927) и воронежский (1927–1934) периоды, самым трагическим — ростовский (1934–1937). Преподавая в Вятском учительском институте, Н. А. Дернов разработал проект создания на его основе педагогического института, который открылся в 1918 г. С 1921 по 1926 г. Дернов был ректором пединститута, одновременно редактировал журнал «Путь просвещенца». Очень много и высокопрофессионально

занимался методикой преподавания в высшей школе, был автором более ста работ, проходил стажировку в Германии и Франции.

С 1927 г. Н. А. Дернов, будучи профессором методики математики, возглавил педагогический факультет Воронежского университета. Важным кредо своей работы Дернов считал необходимость для студентов широкого образования по общим дисциплинам, а не только по специализации, что говорит о его стремлении готовить в институтах русскую интеллигенцию, а не технических работников.

Став в 1934 г. директором Ростовского университета, он проработал в этой должности до 1937 г. Несмотря на его многочисленные труды, творческое развитие идей педагогики и методики, в июле 1937 г. его исключили из партии, арестовали и в следующем году осудили по известной 58-й статье «за участие в антисоветской террористической организации и подготовку терактов в отношении руководителей КПСС и Советского правительства». Обычно расстрел по этой статье производился в тот же день. В 1989 г. родственники получили ответ из Военной коллегии Верховного суда РСФСР о причинах ареста и полной реабилитации [15].

Биография ***Ивана Алексеевича Дергачева*** (1911–1991) отличается насыщенностью интеллектуального поиска и энергией настоящего дела. В «Историческом календаре» рукой Алексея Ивановича сделана запись: «5 июля 1911 года в Перми на набережной улице въ доме Яблокова в 4½ час. дня родился у меня сынъ Иоаннъ», «9 июля крещен сынъ Иоаннъ на дому въ 5 ч. вечера нареченъ в честь Иоанна Крестителя (24 июня)». В 1928 г. Иван Дергачев поступил в Пермский университет, в дальнейшем преобразованный в индустриально-педагогический институт. Его учителями, о которых Иван Алексеевич всегда помнил, были известный ученый-краевед профессор П. С. Богословский, под чьим руководством он написал дипломное сочинение по древнерусской литературе, и профессор В. В. Гиппиус, не без влияния которого была выбрана тема диссертационного исследования «Поэты кружка Станкевича (1831–1839)». Однако завершить диссертацию не удалось.

В 1931 г. И. А. Дергачев направляется в Свердловск, где, несмотря на молодость, получает должность завуча в техникуме связи. Уже здесь стал виден главный стержень характера Ивана Дергачева: ничего не делать вполсилы, отдавать душу любому делу и все время учиться. Его знания в области организации связи, которые, как он считал, необходимы для качественной организации учебного процесса, были реализованы во время Отечественной войны, когда Иван Алексеевич — молодой офицер без специального военного образования — возглавил службу связи

в военной части. Карьеру преподавателя вуза он начал до войны в политехническом институте, а в 1940 г. стал одним из организаторов и первым деканом филологического факультета Свердловского (ныне Уральского федерального) университета.

Война прервала научные изыскания и преподавательскую карьеру Дергачева, но благодаря своей человеческой состоятельности он сумел выдержать трудный период возвращения с оккупированной территории и с честью дослужиться до воинского звания подполковника. Иван Алексеевич с гордостью вспоминал, как ему пришлось в составе действующей армии освобождать Пушкиногорье от немецкой оккупации. Желание заниматься любимым делом — изучением литературы заставило отказаться от военной карьеры и весьма заманчивого предложения — учебы в военной академии.

Возвращение после пятилетней фронтовой жизни принесло не только радость, но и горечь от возникших, подчас неожиданных, проблем. Необходимо менять тему диссертации: пока Иван Алексеевич воевал, эту тему защитили, не было и вакантного места в университете. Приходилось начинать с должности заведующего библиотекой политехнического института, потом быть проректором и заведующим кафедрой русского языка и литературы в Свердловском институте иностранных языков. Но вскоре организаторский талант Дергачева был востребован: в 1959–1964 гг. он работает в должности декана филологического факультета в Уральском университете. Главной научной темой становится творчество уральского писателя Д. Н. Мамина-Сибиряка, которого Дергачев заново открывает научному гуманитарному сообществу, защищая кандидатскую, а потом докторскую диссертацию. Его работа заведующим кафедрой русской и зарубежной литературы, членство в Союзе писателей, председательство в течение 40 лет в ученом совете литературного музея, членство в редакции журнала «Урал» — все это не просто грани карьеры, это высокое служение своему народу, Отечеству и науке.

Школа, музей, вуз, культурная жизнь города, литературная критика и наука — таковы сферы деятельности И. А. Дергачева. Он никогда не довольствовался чем-то одним, и в каждом биографическом повороте и событии претворялась часть его жизненного таланта. «Я не жалуюсь, — писал Иван Алексеевич в биографической заметке, — ни на обстоятельства, ни на судьбу. Ни один из видов моих занятий не оставил мрачных воспоминаний, раскаяния, ощущения, что “не на той улице жил”. Нет, все “улицы” как-то отвечали моей деятельной натуре. Все они, включая войну, не только отбирали от меня годы, силы, возможности, но и давали

мне понимание людей, умение видеть и даже предвидеть, шлифовали все стороны личности» [10, с. 14–15]. Дергачев обладал неоценимой способностью концентрироваться на той сфере деятельности, которой он занимался в тот или иной момент жизни, извлекать из своих занятий максимум полезного для себя, для людей и для науки.

Представленная попытка родословия позволяет увидеть в талантливой яркой творческой индивидуальности профессора Уральского университета проявление тех качеств, которые были присущи нескольким поколениям его близких и дальних родственников. При всей неповторимости судеб и характеров их объединяют преданность выбранному пути, понимание работы как служения, сочетание таланта с бесстрашием и стойкостью в реализации идей.

---

1. Вятские епархиальные ведомости. 1908. № 10 (отд. неоф.).

2. *Дернов П.*, *свящ*. Историческая записка о состоянии Елабужского реального училища за 25 лет его существования (1878–1903 гг.). Елабуга, 1903.

3. *Дернова В. П.* О папе и братьях // Сборник материалов и статей памяти В. П. Дерновой. Алма-Ата, 1992. С. 30–44.

4. *Дрягин К. В.* Экспрессионизм в России. Драматургия Леонида Андреева. Вятка, 1928.

5. Екатеринбургские епархиальные ведомости. 1886. № 37 (отд. оф.). С. 1013–1015.

6. Там же. 1894. № 14 (отд. неоф.). С. 355–361.

7. Там же. 1900. № 17 (отд. неоф.). С. 531–538.

8. Там же. 1907. № 23 (отд. оф.). С. 295–296.

9. Там же. 1917. № 13–14 (отд. неоф.). С. 121–122.

10. Иван Алексеевич Дергачев (1911–1991) : библиогр. тр. Свердловск, 1991.

11. Известные люди земли Вятской: протопресвитер Александр Дернов [Электрон. ресурс]. URL: http://sobor-urzhum.ucoz.ru/news/izvestnye_ljudi_zemli_vjatskoj_protopresviter_aleksandr_dernov/2010-11-23-1084 (дата обращения: 5.09.2011).

12. *Лобанова Е. В.* Из истории рода Дрягиных // Религия и церковь в культурно-историческом развитии Русского Севера: (К 450-летию преподобного Трифона, Вятского чудотворца) : материалы Междунар. науч. конф. : в 2 т. Киров, 1996. Т. 2. С. 107–109.

13. *Лобанова Е. В.* Константин Владимирович Дрягин — ученый, педагог, личность [Электрон. ресурс]. URL: http://www.herzenlib.ru/almanac/number/detail.php? (дата обращения: 5.09.2011).

14. *Маркелов А. В.* Первые новомученики Вятской земли: К 90-летию мученической кончины протоиерея Павла Дернова и его сыновей. Киров (Вятка), 2008.

15. *Налбандян М. Б., Налбандян Ю. С.* Николай Андреевич Дернов (1891–1938): К 100-летию со дня рождения. Ростов н/Д, 1991. Рук. деп. в НИИ высш. образования 4.10.1991 г., № В32-91. [Электрон. ресурс]. URL: http://mmedia0.cc.rsu.ru/www/umr.umr_download?p_umr_id=17168 (дата обращения: 5.09.2011).

16. Протопресвитер Александр Дернов [Электрон. ресурс] // Соборная весть. 2002. № 24, авг. URL: http://www.pravpiter.ru/sovs/n024/ta008.htm (дата обращения: 5.09.2011).

17. *Семячкова В. В.* Благотворительность на Урале и Русско-японская война (1904–1905) (по материалам «Екатеринбургских епархиальных ведомостей») // Невьянские исторические чтения : тез. докл. и сообщ. : в 2 т. Невьянск, 2006. Т. 1. С. 199–207.

18. *Степанов (Русак) В.* Свидетельство обвинения. М., 1993. Т. 1.

19. *Цыганков В.* Протопресвитер Александр Дернов [Электрон. ресурс]. URL: http://rusk.ru/st.php?idar=14808 (дата обращения: 5.09.2011).

М. И. Дергачева

г. Новосибирск

Архив профессора И. А. Дергачева: структура и исследовательский потенциал

Научное наследие Ивана Алексеевича Дергачева, кроме его опубликованных работ, в не меньшей степени представлено и его архивными материалами. Настоящее сообщение преследует цель дать краткий обзор архива И. А. Дергачева, обозначив особенности его структуры, отдельных разделов, дел и некоторых наиболее интересных единиц хранения.

Поскольку Иван Алексеевич Дергачев был литературоведом и литературным критиком, то кажется естественным выделение в его литературном наследии, прежде всего, двух разделов: литературоведения и литературной критики.

Материалы по разделам литературоведения и литературной критики, естественно, самые объемные, самые разнообразные и, как представля-

© Дергачева М. И., 2012

ется, самые интересные, а также (как это ни странно) имеют самый большой объем неопубликованных текстов и заметок и др.

Было бы логично начать характеристику архивных материалов с раздела «Литературоведение», но я позволю себе начать с раздела «Литературная критика», потому что это как раз наименее описанные и известные пока материалы в архиве Ивана Алексеевича, да и менее объемные, чем относящиеся к литературоведению.

Работы, относящиеся в архиве к разделу «***Литературная критика***», можно разделить на три подраздела.

Первый — это критические опубликованные и неопубликованные обзоры литературы за определенный период, представленные машинописными и рукописными текстами и материалами к ним (д. 324, ед. хр. 2; д. 270, ед. хр. 1–4; д. 203, 204, 210, 212, 310, 349а, 666, 1115–1118 и др.). Например, к ним можно отнести обзоры творчества свердловских писателей за годы войны и за 1946–1958 гг., рецензию на 17-й выпуск альманаха свердловской писательской организации «Уральский современник», опубликованную в 1956 г., анализ статей по литературной критике в 1972 г. на страницах газет («Уральский рабочий», «Вечерний Свердловск», «На смену!»), аналитический обзор публикаций ряда журналов (например, «Уральский следопыт» за 1959 г., «Урал» за 1958 г.) и т. д. В этот подраздел входят также критические обзоры творчества писателей, краеведов, литературоведов: например, А. Серафимовича (1941), Н. Поповой (1959, 1960), В. Астафьева (1965), А. Бондина (1965, 1982), М. Батина (1970), Б. Павловского (1970), А. Авдеенко (1971), С. Власовой (1971), Н. Никонова (1973), В. Николаева (1980) и др., критический анализ отдельных произведений писателей, например, Н. Поповой «Зрелость» (1953), «Заре навстречу» (1963), и др.

Второй подраздел — это опубликованные критические статьи, рецензии и рукописные материалы к ним (д. 200, 205–207, 225, 262, 916 и др.). Например, рецензии на книги Павла Петровича Бажова «Дальнее — близкое» (здесь и далее в скобках указаны годы публикации рецензий, 1950), «Уральские были» (1951), «Публицистика. Письма. Дневники» (1956); Константина Мурзиди «Высота» (1952), Федора Тарханеева «На широком просторе» (1953), Константина Боголюбова «Связанные крылья» (1953), Иосифа Ликстанова «Первое имя» (1954), А. Шмакова «Петербургский изгнанник» (1957), Нины Поповой «Заре навстречу» (1963), Ольги Марковой (1968) и др. (полный список рецензий имеется в последней опубликованной библиографии трудов Ивана Алексеевича Дергачева, 1991 г.). В этот же подраздел отнесены опубликованные рецензии на

литературоведческие работы К. Боголюбова о Д. Н. Мамине-Сибиряке (1951), С. Жислиной о творчестве А. П. Бондина (1952), А. Саранцева — о П. П. Бажове (1957), А. И. Груздева — о Д. Н. Мамине-Сибиряке (1958) и др., а также вступительные статьи к издававшимся произведениям писателей, как, например, к «Историческим повестям» К. Боголюбова (1972).

В качестве третьего подраздела литературной критики выделяются непубликовавшиеся рецензии для Средне-Уральского книжного издательства: рукописные и машинописные с рукописной правкой тексты и материалы к ним (д. 324, ед. хр. 1, 3–16; д. 274, ед. хр. 1; д. 262, 1515, ед. хр. 1–3, 1623, 1651; и др.)

Среди них рецензии на рукописи произведений малоизвестных и широко известных читателям авторов, таких как Виктор Астафьев, Нина Попова, Иван Истомин, Иван Трофимов, Павел Вишнев, Станислав Гагарин, Константин Лагунов, Станислав Мелешин, Александр Шмаков, Константин Боголюбов, Леонид Большаков, Константин Семенов, Климентий Борисов, Евгений Пермяк, Владимир Турунтаев, Борис Удинцев и др. Рецензировались произведения разных форм — от рассказов до романов, а также дилогий и трилогий. Например, рецензии на произведения, которые теперь уже можно назвать классикой современной литературы, как, например, роман Евгения Пермяка «Горбатый медведь». Рецензия датируется 19 июля 1966 г., при жизни Ивана Алексеевича не публиковалась. Большой интерес представляют рукописные материалы к рецензиям на книги, например, на совместную Б. Удинцева и К. Боголюбова рукопись «Певец Урала. Биография Д. Н. Мамина-Сибиряка», книгу «Башкирия в русской литературе» (составитель М. Г. Рахимкулов), рукопись книги Николая Сергованцева «Мамин-Сибиряк», вышедшей позднее в серии ЖЗЛ, и др.

Следует подчеркнуть, что доля научного наследия Ивана Алексеевича, относящаяся к разделу «литературная критика», занимала большое место в его научном творчестве в 40–60-е гг. XX в., после чего стала постепенно уменьшаться. С начала — середины 60-х гг. Иван Алексеевич больше сил и времени стал отдавать литературоведению, и со временем критические статьи, обзоры и материалы стали единичными.

Самый большой раздел архива И. А. Дергачева представлен работами **по *литературоведению***. Здесь среди подразделов можно выделить неравноценные по объему, но, как представляется, одинаково важные для его литературоведческой работы части: материалы о жизни и творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка, о жизни и творчестве Ф. М. Решетникова, о творчестве уральских писателей дореволюционного периода

(т. е. XIX — самого начала XX в.), творчестве писателей Урала середины XX в. и после (т. е. 1950–1990 гг.), а также материалы по теоретическим вопросам литературоведения. Среди подразделов можно выделить дела, содержащие конспекты, материалы, заметки общетеоретического характера, библиографические сводки и библиографические материалы, опубликованные монографии и статьи и материалы к ним, неопубликованные и незаконченные монографии и статьи и материалы к ним, материалы, заметки, выписки о жизни отдельных писателей, рукописи произведений Ивана Алексеевича юношеских лет, материалы по истории литературы Урала, уральскому краеведению, творчеству уральских писателей, современников Дергачева, рецензии и отзывы на произведения и рукописи писателей и литературоведов, учебные и учебно-методические материалы, планы, заметки, наброски, тексты к лекциям, спецкурсам и спецсеминарам, доклады и выступления, вырезки из газет, издательские дела, материалы военных лет и о Великой Отечественной войне, официальные бумаги, семейные бумаги письма.

Наиболее насыщен осуществленными и неосуществленными задумками, а значит, и подготовительными материалами, вариантами текстов, планов, тезисных программ, рукописных материалов с ремарками «мое», «размышления», «очень важное», «мысли вслух» и т. д., конечно же, раздел, посвященный ***жизни и творчеству Мамина-Сибиряка***. Только дела и единицы хранения, помеченные рукой Ивана Алексеевича как «М.-С., о М.-С., к М.-С. », составляют около 1/3 всех материалов архива, а если учесть, что в другой трети — в разделе по теоретическим вопросам литературоведения — также около половины дел имеют пометки, связывающие их с именем Мамина-Сибиряка («к Хлебу», «к Приваловским миллионам», «к Жанру Маминских романов», «к Ранним очеркам» и т. д.), то все они в совокупности составляют большую часть архива. Это и понятно, поскольку Иван Алексеевич начал заниматься вопросами жизни и творчества Мамина-Сибиряка сразу после возращения с фронта: он воевал 4,5 года, с первых дней войны.

Первые материалы (выписки из фондов Государственного архива по Свердловской области — ГАСО, выписки из работ, которые, так или иначе, касались жизни и творчества Мамина-Сибиряка, оценки его современниками и критиками, выписки с комментариями Ивана Алексеевича, результаты поиска изданных и неизданных произведений Мамина-Сибиряка, а также тех его произведений, которые были подписаны псевдонимами, с целью создания полной библиографии писателя) датируются

концом 40-х гг. Первые работы, имеющиеся в архиве, относятся к началу 50-х гг. прошлого века (д. 304).

Все материалы, относящиеся к Мамину–Сибиряку, можно условно разделить на два блока: первый — о его роде, жизни, взаимоотношениях, окружении, а также обстановке, в которой он жил и творил; второй — о его литературной деятельности — художественных произведениях, их анализе, о литературном процессе второй половины XIX столетия, в которую «вписано» творчество писателя. Общее количество дел, которые посвящены жизни и творчеству писателя или в которых есть те или иные сведения, касающиеся Мамина-Сибиряка, существенно превышает 500, поэтому в данном обзоре будут приводиться сноски на дела и единицы хранения лишь в редких случаях.

Блок о жизни насыщен материалами, представляющими собой выписки фактов из писем, дневников, архивных материалов и других источников. Несколько тысяч листов с фактами, почерпнутыми из архивов, с точными ссылками на использованные фонды, дела и листы, четко атрибутирующиеся по времени и источникам. Каждый из этих материалов может быть использован вторично исследователями, занимающимися творчеством Мамина-Сибиряка.

Среди материалов этого блока хотелось бы обратить внимание на те из них, которые дают представление о том, как шло обобщение и что в результате сделано И. А. Дергачевым. Эти общения все-таки были промежуточным звеном промежуточной стадии анализа материалов. В литературоведческих работах и в статьях, касающихся жизни Мамина-Сибиряка, они порой представлены небольшими фрагментами, заметками, ссылками, а часто являются способом или, лучше сказать, инструментом объяснения логических связей при освещении того или иного вопроса, относящегося к творчеству Мамина-Сибиряка.

Так, в архиве Ивана Алексеевича есть материалы, представляющие подённое описание событий из жизни Мамина-Сибиряка. По дням расписаны годы с 1868 по 1914 (д. 960, 1700, 1701 и др.). Такого типа материалы встречаются и в других делах, посвященных другим аспектам жизни писателя. Особенно насыщены фактами с точными датами до дня и месяца о событиях его жизни и творчества годы с 1876 по 1900. Такая систематизация фактов жизни писателя была одной из ступеней дальнейших обобщений, способствовала выявлению связей, построению концепций, анализу произведений, и она может представлять интерес для последующих поколений исследователей жизни и творчества Мамина-Сибиряка.

Другой факт, который хотелось бы упомянуть, относится к стемме рода Маминых, которая была составлена Иваном Алексеевичем в результате объемной по материалам и очень кропотливой работы (д. 945). На ней есть пометка: «все точно по документам!» В принципе биографы-исследователи Мамина-Сибиряка давали представление о его родословной, но та, что составлена Иваном Алексеевичем, является очень полной и скрупулезно обоснованной документами.

Установление генеалогических связей позволяет судить о культуре, передававшейся от поколения к поколению, об исторической памяти предков. Сам Мамин-Сибиряк придавал значение и своим дедам, и своим прадедам. «В некотором роде, — писал он в «Голосе крови» — каждый из нас является живым итогом всех своих предков».

Не только предки играли значительную роль в становлении Мамина-Сибиряка как личности и творца, но и вещи, быт, бытовой контекст. И этому вопросу в архиве Ивана Алексеевича посвящены многие материалы, прежде вего, это выписки о быте из произведений Мамина-Сибиряка и других источников.

Второй блок включает материалы о литературной деятельности Мамина-Сибиряка: о художественных произведениях, их анализе в контексте литературного процесса второй половины XIX столетия (д. 33, 60, 70, 76, 78, 80, 91–96, 98–101, 104, 136, 154–159, 163–167, 170–173, 178–180, 186, 187, 191–198, 220, 223, 287, 315, 327, 338, 356, 357, 366, 369, 370, 380–388, 393, 397, 439–445, 450– 451, 461, 468, 496, 527, 572, 606, 627, 636, 637, 646, 649, 907, 1135–1141, 1506, 1805, 1806 и др.).

Было бы неправильным перечислять все те проблемы и темы, касающиеся творчества Мамина-Сибиряка, которые освещены в публикациях И. А. Дергачева и представлены в архиве, — это хорошо известно. Но той конечной форме изложения материалов, с которой знакомы читатели, предшествовала объемная и разнообразная работа: сбор материалов, систематизация, осмысление и т. д. Это так называемая кухня создания литературоведческих работ Ивана Алексеевича и представляет, как мне кажется, в настоящее время большой интерес. Если конечное осмысление любых материалов со временем может претерпевать определенную эволюцию в связи с развитием общества и, как следствие, теории литературы (с изменением акцентов, методологических подходов и даже парадигм), то факты, их логическая систематизация — остаются значимыми всегда. И тому пример литературоведческие работы Ивана Алексеевича, посвященные Мамину-Сибиряку. «Иван Алексеевич, — писал А. Шептаев, — пересматривает устаревшие представления и удобные, но

неверные, “вьючные” концепции, которые хорошо укладывались в привычные рамки дореволюционных оценок и представлений об авторе»[1]. Взгляды на творчество писателя могут меняться, но, повторю, факты, их логическая систематизация остаются постоянными во времени.

К таким непреходящим по значению во времени относятся архивные материалы о творчестве писателя, текстология, систематизация каких-то определенных понятий (например, жанровые определения произведений Мамина-Сибиряка), составленные схемы, облегчающие восприятие, обобщение и возможность использования материалов в последующем, и т. п.

Среди рукописных материалов есть неопубликованные варианты освещения того или иного вопроса, например, особенностей реализма Мамина-Сибиряка 1870–1880 гг., рассмотрения книги «Уральских рассказов» как целого, при анализе которой достаточно четко представлена точка зрения Ивана Алексеевича по вопросам стиля, тематики и авторской позиции в этих произведениях, несколько разделов (глав книги) о романах этого писателя и поиске романного жанра, а также многих других аспектах творчества Мамина-Сибиряка.

Неопубликованных рабочих материалов о творчестве Мамина-Сибиряка так много, что невозможно даже в самом кратком виде представить все их многообразие, значимость и оригинальность в одном обзоре. Этому вопросу будет посвящена специальная публикация.

В трудах Ивана Алексеевича, как отмечалось многими авторами, писавшими о его научных исследованиях, сочетается теоретический и историко-литературный подход к изучению творчества Мамина-Сибиряка, да и в принципе всех уральских писателей. Поэтому среди архивных материалов очень много наработок с надписью «мое», «мысли вслух», с одной стороны, в папках, посвященных творчеству Мамина-Сибиряка и других писателей Урала, с другой — в делах, представляющих подраздел «Теоретические вопросы литературоведения», которые имеют рубрикацию «Теория», «Метод», «Стиль», «Жанр», «Эстетические взгляды» и др.

Приведу два примера. Первый взят из дела 78, где собраны выписки разных авторов о методе, среди которых есть несколько листов, обозначенных Иваном Алексеевичем как «Метод. Моё», содержащих высказывания

[1] Этот отзыв был обнаружен нами в одном из писем А. Шептаева к Ивану Алексеевичу, и, судя по тексту письма, предназначался к публикации в центральной прессе.

об исторической обусловленности психологического и социологического течений в реализме XIX в.

«Мне кажется, что “психологическое” течение в реализме представляет попытку реализации романного принципа типизации, а “социологическое” — очеркового. При этом необходимо уточнить — и очень — понятие очерка, исходя из особенностей очерковой типизации. У меня уже написано (в докладе Томской конференции), что очерковая организация, специфика жанровая его определена тем, что сознание автора преднамеренно отождествляется с сознанием других, материалы, доступные автору, подаются читателю вне значительного их препарирования (но с выделением, вычленением, объяснением структуры), и читательское сознание обязано проделывать самостоятельный путь мысли, аналогично тому, что проделывает писатель» (д. 78, ед. хр. 1, л. 83).

И другой пример, обозначенный Иваном Алексеевичем как «мысли вслух», относящийся к творчеству Мамина-Сибиряка (д. 263, ед. хр. 1): «Мамин-Сибиряк натуралист. Это ясно. Но натуралист не в том привычном смысле слова, когда натурализм выводится за пределы достойного искусства, а в подлинно историческом. Было такое ответвление в целом реалистического искусства, которое было в чем-то параллельно позитивизму в философии. Так же как и позитивизм, натурализм апеллировал к опыту, ставил вопрос: что это такое, от чего зависит, — избегая задавать вопрос о метафизической сущности и первых основаниях вещей. В области социальной психологии он обращался к анализу ее на уровне поведения и поведенческих реакций. Социальные отношения рисуются как воспринимаемые в процессе жизнедеятельности, получают часто верную оценку, но в пределах статики и без учета отдельных перспектив. Он историчен в той мере, в какой опирается на историческую память народа как часть его быта, его бытия. Этим он преодолевает замкнутость, сиюминутность своих построений, приобщает людей к “вечности”».

В то же время анализ произведений Мамина-Сибиряка (как и других писателей Урала) в контексте эпохи, в контексте истории, т. е. историко-литературный подход, требовал анализа творчества как предшественников, так и современников. Именно поэтому в архиве представлен большой массив материалов, посвященных анализу творчества Л. Толстого, Г. Успенского, А. Чехова, Н. Гарина-Михайловского, И. Тургенева. Н. Чернышевского, В. Гаршина, В. Короленко и многих других русских писателей, так же как анализ литературоведческих взглядов Н. Шелгунова, А. Скабичевского и др. (д. 165, 181, 182, 185, 189, 199, 450, 649, 1136 и др.).

Эти материалы представлены рукописными текстами, машинописными с рукописной правкой или без нее (это, как правило, 2–3 экземпляры текстов), а также множеством заметок с ремарками «мое», «мысли вслух», «очень важно», «срочно печатать» и др.

Кстати, в некоторых случаях полностью рукописные варианты литературоведческих текстов Ивана Алексеевича отсутствуют, так как в последние годы он иногда создавал текст сразу же на пишущей машинке и вносил в него рукописную правку.

Следует отметить, что в архиве есть дело 237, которое содержит подробные сведения о жизни и произведениях современников Мамина-Сибиряка — писателей Малахова, Заякина, Туркина, Головой (Гарднер), Гафури, Инфатьева, Крашенинникова, Погорелова, Носилова, а также о поэте Филимонове и о близком друге Мамина Николае Владимировиче Казанцеве и др.

Вторым по объему написанного, но не менее значимого в разделе «Литературоведение» анализируемого архива является ***творчество Ф. М. Решетникова*** — этого очень самобытного уральского писателя (д. 1–86, 89, 165, 376 и др. — всего 117 дел, представленных более 300 ед. хр., и 8 тыс. листов, из которых более 70 % составляют рукописные страницы; если учесть также страницы в делах, не относящихся непосредственно к Решетникову, но имеющих листы с пометкой «к Решетникову», то объем материалов возрастет до 9,0–9,5 тыс. листов).

Напомню, что Н. Шелгунов писал о Решетникове: «В Решетникове нет ничего, что бы напоминало литературу предшествующего периода. В сочинениях Решетникова все иное, все не так: не тот мир, не те люди, не тот язык, не та жизнь, не те радости, даже не то горе и не те интересы» (цит. по выписке И. А. Дергачева: д. 30, л. 9).

Материалы архива скомпонованы в отдельные дела или представлены отдельными единицами хранения в тех делах, основные материалы которых отражают творчество Мамина-Сибиряка. К сожалению, абсолютное большинство материалов, наработанных Иваном Алексеевичем (написанных статей, по той или иной причине не доведенных до состояния, соответствующего публикации; планов, как очень подробных — тезисных, так и только с названиями глав и объемами будущих текстов; различных списков, аналитических осмыслений произведений Решетникова и др.) не были опубликованы при его жизни. За весь период своей литературоведческой деятельности Иван Алексеевич опубликовал 12 работ, посвященных творчеству Ф. М. Решетникова, а также 5 работ, где он так или иначе касался его творчества. Первая публикация «Новые

материалы к биографии Ф. М. Решетникова» появилась в 1958 г. в журнале «Урал», хотя написана она была в 1956 г.

Представленные в архиве Ивана Алексеевича материалы охватывают как аспекты жизни Решетникова (родословие, детство, Екатеринбург, суд, первые литературные опыты, Пермь, Петербург, «Северная пчела», С. С. Каргаполова и ее родство и т. д.), так и проблемы творчества Ф. М. Решетникова в целом. Кроме материалов об его отдельных повестях, очерках и романах, есть такие, которые посвящены рассмотрению взаимоотношений Решетникова с другими писателями, анализу дневников писателя, анализ творчества писателя в контексте состояния русской литературы XIX в. или зарубежной литературы. Есть материалы, представляющие собой анализ фольклоризма, жанра очерка, жанра романа, стилистических систем, проблемы обыденного в литературе, особенностей художественного метода и стиля Решетникова. Широко представлены дела, включающие библиографические материалы, описи и материалы из разных архивов, которые представлены 12 ед. хр., скомпонованными в 7 дел, а также листы, имеющие пометку «к Решетникову» и рассредоточенные среди других материалов раздела «Литературоведение», например, в делах, относящихся к теоретическим вопросам литературоведения или личностям отдельных писателей.

Таким образом, архивные материалы охватывают все возможные стороны жизни и творчества Ф. М. Решетникова, причем, напомню, большинство из них — материалы рукописные и при жизни Ивана Алексеевича не публиковавшиеся.

Часть глав монографии «Ф. М. Решетников: жизнь, личность, творчество» к настоящему времени опубликованы в журналах «Урал», «Родина», «Известия Уральского университета», поскольку они были переведены в машинописный вариант самим Иваном Алексеевичем. Но чем ближе к концу книги, тем меньшая доля текстов имеет машинописные варианты, тем меньше расшифрованных текстов. Расшифровка написанных рукой Ивана Алексеевича текстов — это очень сложное дело, но все же часть из них уже подготовлена к печати. Хотя это очень малая толика того, что ждет опубликования.

В данном подразделе — о жизни и творчестве Ф. М. Решетникова (по объему существенно меньшему, чем в случае Мамина-Сибиряка) выделение блоков, связанных с вопросами жизни писателя и вопросами его творчества, на данном этапе не было проведено. В настоящем сообщении мы очень кратко коснемся вопросов, связанных с жизнью, родословием писателя и его творчеством.

Остановимся только на трех моментах того, что сделано Иваном Алексеевичем в отношении уточнения, детализации, введения в обиход новых материалов биографии Ф. М. Решетникова.

Прежде всего, на том факте, что впервые для писателя-разночинца было составлено родословное древо и подробно описано родословие писателя. Иван Алексеевич отмечал (д. 30, ед. хр. 1, л. 11), что все биографы Решетникова прекращали свои разыскания на общих сведениях о родителях писателя, не пытаясь заглянуть в его родословие. Считается само собой разумеющимся, что писатели-дворяне должны иметь и имеют родословие. Социальный опыт, заключенный в жизни ряда предков, рассматривается как важный момент в становлении личности художника. Родословие же писателей-разночинцев внимание не привлекает. Иван Алексеевич пытается объяснить это отсутствием у разночинцев документов о своем роде, которые особо хранили дворяне. Но принадлежность ближайших родных Решетникова к почтовому ведомству обеспечила сведения о них. Последние содержались и сохранились в формулярных списках почтальонов. Это помогло составить родословие Ф. М. Решетникова.

Второй момент, на котором хотелось бы остановиться, — это уточнение всех основных — этапных — дат жизни и творчества Решетникова, что представлено в д. 22, ед. хр. 3, л. 45 и 45об. в виде рукописного списка, содержащего 51 пункт, т. е. 51 дату на уровне не только года, но также месяца и числа. Для 30 лет, в течение которых жил и творил Ф. М. Решетников, это достаточно подробный перечень.

И, наконец, третий момент. Иваном Алексеевичем пересмотрены некоторые аспекты взаимоотношений писателя с воспитателем Василием Васильевичем Решетниковым, который в большой степени оказал влияние на становление черт его личности. И. А. Дергачев написал: «Прежде чем вынести суровый приговор воспитателю Федора Михайловича, простому почтовому служаке с типично чиновничьим неулыбчивым лицом, как это сделал Векслер (“своенравен, деспотичен, суров, обидчив, консервативен”), надо понять, что все эти определения противоречат многому из того, что мы знаем о Василии Васильевиче хотя бы из скупо сохранившихся документов и переписки. Василий Васильевич много сделал для Федора Михайловича, особенно во время следствия и суда. Отдельные вспышки грубой семейной власти в нем были подсказаны не столько его собственным сложившимся характером, сколько нормами того же самого устоявшегося быта и не выходили за рамки принятого. Доброе отношение к нему Федора Михайловича, несмотря ни на что, проглядывает в его письмах к Василию Васильевичу» (д. 22, 28, 52).

Как отмечал Иван Алексеевич, внимание к биографии Решетникова вызвано не только необходимостью получить верные сведения о его жизни (д. 77). Открывающиеся при этом факты помогают пересмотреть некоторые ошибочные, но укоренившиеся трактовки особенностей таланта писателя, типа его реализма. Многие авторы, пишущие о Решетникове, исходят из того, что Решетников следует за потоком впечатлений, непосредственно полученных в жизни. Повесть «Между людьми» рассматривается ими как простое фотографическое отражение биографии писателя. Начало такому пониманию таланта писателя положил И. Тургенев, который, отметив «Трезвую правду», был уверен, что писатели типа Решетникова ничего выдумывать не могут (д. 31, ед. хр. 7, л. 92). Изыскания Ивана Алексеевича опровергли эту характеристику Федора Михайловича Решетникова.

Все, что я говорила о теоретическом и историко-литературном подходе к анализу литературного творчества Мамина-Сибиряка, можно отнести и к Решетникову: много мыслей, размышлений, часто по теоретическим аспектам, есть анализ творчества писателей-современников Решетникова и тех, кто жил в другое время, но оказал на него влияние, есть много ценных для анализа творчества Решетникова «мыслей вслух», которые не вошли ни в один уже написанный текст, являясь зачастую лишь направляющими при анализе творчества Решетникова. Как, например, вот этот текст: «То, что Решетников заметил два различных мира и разделил их не по уровню духовности, а заметил антогонизм во всем — уже было свидетельством приближения нового исторического этапа борьбы самих масс. Тут не может быть и речи о понятии “старший брат”, как любил называть себя интеллигент, имея в виду “младшего брата” — трудящегося бедняка. Тут не братство, а вражда, не союз, а противостояние» (д. 13, ед. хр. 1, л. 9). Или такой текст: «Главное в решетниковской типизации — отыскание внутренней структурности поведения человека, отдельного человека, подчеркнуто частного, не выбранного даже, а рядового, как все, но со своей конкретной биографией, жизненным опытом, накопленным ранее им, а также социальным целым, к которому он принадлежит» (д. 85, ед. хр. 1, л. 12). Очень интересны и оригинальны размышления об особенностях художественного метода и стиля Ф. М. Решетникова, занимающие 5 рукописных страниц формата А4, исписанных мелким почерком Ивана Алексеевича (д. 13, ед. хр. 1, л. 9, 9 об., 10, 11, 11об.).

О структуре сюжета и художественности романов, о проблемах изучения творчества Решетникова, о социально-исторической почве

народного реализма писателя, об особенностях принципов типизации в творчестве Решетникова, об отношении Мамина-Сибиряка к его творчеству, о взаимоотношениях Решетникова и Некрасова — вот некоторые темы, имеющие также освящение в архиве. Кроме того, много материалов об отдельных романах или повестях Решетникова. Ряд страниц помечен, например, словами «мысли к Подлиповцам». Они касаются темы, сюжета, динамики повествования и других вопросов. Очень много материалов о сатире в произведениях Решетникова, причем основная их масса — рукописная (например, дело 48, включающее 227 листов, из которых только 17 — машинописные).

Судя по архивным материалам, замыслы Ивана Алексеевича относительно Решетникова были огромны. Это и издание всех произведений Федора Михайловича в «Уральской библиотеке», согласно имеющемуся проекту (д. 87 ед. хр. 8, л. 37). Из 5 предполагавшихся томов вышло два, а третий был почти подготовлен к изданию (д. 104). В замыслах была книга о жизни и творчестве Решетникова, которую он почти закончил. Надо отметить, что Дергачевым была задумана не одна книга о Решетникове, о чем свидетельствуют планы монографий (например, д. 61, ед. хр. 5; д. 1985 и др.). Имеются наброски или тексты почти законченных статей, часть из которых уже опубликована.

Еще один пласт литературного наследия Ивана Алексеевича (подраздел в разделе «Литературоведение») составляет творчество писателей Урала как XIX — начала XX в. (А. Кирпищиковой, А. Туркина, А. Погорелова, И. Колотовкина и др.), так и старших и младших современников Ивана Алексеевича: П. Бажова, К. Боголюбова, А. Бондина, В. Николаева, Н. Никонова, Н. Поповой, О. Марковой, В. Старикова и многих других.

Как свидетельствуют архивные материалы, представленные рукописными и машинописными с рукописной правкой текстами, относящиеся к разным периодам деятельности Ивана Алексеевича, он возвращался к творчеству многих писателей-уральцев, таких как Туркин, Погорелов, Кирпищикова, Заякин-Уральский, Бажов, Боголюбов, Бондин, Попова, Маркова и др., неоднократно (д. 174, 200, 201, 202, 204–206, 208–210, 212, 216, 217, 219, 221, 224, 225, 259–263, 273, 277, 281, 284, 295, 334, 339, 344, 391, 649, 1901 и др.).

В архиве имеются неопубликованные заметки о творчестве Л. Сорокина, Б. Марьева, Ф. Вибе, Н. Никонова, М. Найдича, Я. Резника, В. Очеретина, Г. Бокарева, К. Борисова, И. Акулова, Б. Дижур, П. Макшанихина, К. Лагунова, В. Николаева, В. Старикова, В. Астафьева и многих

других. Они находятся в пределах разных дел, посвященных обзорам литературы или другим проблемам литературоведения.

Эти материалы по объему неравноценны: от беглых заметок до подробного анализа творчества писателей. Более подробный анализ материалов о творчестве писателей Урала разных периодов, представленных в архиве Ивана Алексеевича, еще ждет своего времени.

Ряд дел в архиве относится к теории литературы — это подборки материалов, обозначенные Иваном Алексеевичем как «Методология литературного процесса», «Теория литературы», «Критика 80-х годов», «Литературная критика», «Социально-исторический характер 80-х годов», «Жанр рассказов», «Теория романа», «Проблема романа в русской критике», «Роман», «Позитивизм», «Очерк», «Системный подход» и др. (д. 152, 153, 161, 165, 179, 182–184, 192, 268, 286, 296, 378, 449, 452, 464, 908, 911 и др.). Большое количество дел содержит библиографию по разным вопросам и аспектам изучения творчества уральских писателей, включая также Мамина-Сибиряка и Решетникова (например, д. 188, 404, 442, 462, 1699, 1673 и др.).

Есть еще ряд дел в архиве Ивана Алексеевича, в которых содержатся материалы, отражающие разные аспекты его творческой жизни и на данном этапе объединенные временно в раздел «Разное». Этот раздел включает дела, касающиеся литературного краеведения, материалов к лекциям, спецкурсам и спецсеминарм, докладов и выступлений, издательских дел, материалов военных лет и текстов о Великой Отечественной войне, представляющие собой рукописи произведений юношеских лет, учебные, учебно-методические и учебно-научные материалы, а также письма.

На очень кратком анализе последних хотелось бы остановиться особо. Анализ этой части архива заставляет по-новому взглянуть на масштабность личности Ивана Алексеевича, на широту его интересов, его умение объединять и поддерживать связи единомышленников в разных ракурсах жизни. Письма знакомят с выдающимися литературоведами второй половины прошлого века, с которыми он вел активную переписку и значимость которых теперь уже проверена временем. Письма Ивана Алексеевича и его коллег по переписке вносят существенный вклад в разделы, выделенные как основные в архиве Дергачева, — «Литературоведение» и «Литературная критика», ибо в письмах активно обсуждались разные проблемы литературоведения, проводились критические разборы произведений писателей или литературоведов, содержался обмен новыми сведениями, идеями, мыслями.

Среди писателей и литературоведов, с которыми Иван Алексеевич вел активную переписку, Дмитрий Сергеевич Лихачев, Лидия Михайловна Лотман, Фаина Зиновьевна Канунова, Никита Иванович Пруцков, Александр Иванович Груздев, Владислав Антонович Ковалев, Николай Иванович Соколов, Лев Левин, Борис Удинцев, Виктор Стариков, Сергей Барудзин, Людмила Татьяничева, Нина Попова, Лев Сорокин, Альберт Лиханов, Борис Марьев, Валентин Распутин и многие другие.

Неизменно с Иваном Алексеевичем поддерживали переписку жены А. Бондина и П. Бажова, писали сыновья А. Туркина, А. Погорелова (Сигова), П. Инфатьева, дочь поэта Г. Супонева и т. д. , а также краеведы В. Бирюков, Е. Петряев, Е. Хронилова, А. Шарц и др.

Более всего, конечно, Иван Алексеевич общался через письма с литературоведами, обсуждая широкий круг проблем. Например, в письме к Владиславу Антоновичу Ковалеву (сохранился второй экземпляр письма, напечатанного на машинке) он, откликаясь на присланную им статью о Мамине–Сибиряке и Толстом, обсуждает подробно эту тему (д. 649, ед. хр. 1). Письмо большое, на 4 страницах, содержит, как пишет Иван Алексеевич, «дополнения» к обсуждению этой проблемы В. Ковалевым и требует полного его цитирования, что невозможно сделать в небольшом по объему обзоре. Но дополнения эти существенны и касаются возможности использования рассказа «Догорели огни» для обсуждения проблемы «толстовщины» и оценки ее Маминым-Сибиряком, обсуждения Маминым Толстого и Аввакума, полемики Мамина и Толстого в течение всех 90-х гг., отношения Мамина к личности Толстого и т. д.

В ответе на письмо Дмитрия Сергеевича Лихачева Иван Алексеевич писал: «По Вашему желанию возвращаюсь к замечаниям о статье “Своеобразие исторического пути русской литературы X–XVII веков”, высказанным мной в самой общей форме». Письмо представляет интерес как целое и в кратком обзоре не может быть опубликовано.

Есть письма, содержащие отзывы на книги и статьи, например, Ф. Кулешова, А. Груздева, Е. Куклиной, Е. Евстафьевой и многих других.

В ряде писем, напротив, обсуждаются статьи Ивана Алексеевича. Так, в письме А. И. Груздева обсуждается статья, сопутствующая отдельному изданию И. А. Дергачевым в 1972 г. «Приваловских миллионов» Мамина-Сибиряка. Александр Иванович пишет: «С большим интересом прочитал о Ваших теоретических принципах в изучении демократической литературы последней четверти века. Ваша точка зрения меня вполне убеждает в ее научной ценности. Самый живой интерес вызвала

и статья Ваша о “Приваловских миллионах”. Она написана в живой современной манере и сохраняет при этом и глубину научных познаний, и добросовестность исследователя. Особенно привлекают внимание Ваши суждения о Максиме Лоскутове. Никогда не думал, что для его мистических теорий можно разыскать фактические основы. Это и ново, и содержательно, и кажется мне вполне убедительным. Во всяком случае, Вам удалось сказать о Лоскутове лучшее по сравнению со всем тем, что говорилось о нем до Вас» (д. 1142).

Большой интерес представляют письма, в которых есть те или иные комментарии или сведения о писателях или их отдельных произведениях. Так, в письме А. Бондиной содержится комментарий к рассказу «Ревякин», написанному А. Бондиным в 1938 г. Она сообщает: «В образе главного персонажа рассказа Иване Ивановиче Ревякине Бондин обобщил черты многих людей, которых он знал в годы культа личности… Образ не выдуманный, а выхваченный из жизни». Письмо сына Туркина представляет собой рукопись объемом 13 страниц формата А5 и содержит воспоминания о писателе А. Г. Туркине в виде ответов на вопросы, поставленные Иваном Алексеевичем (к сожалению, письма с вопросами в архиве нет). В письме дочери поэта Г. А. Супонева сообщаются сведения о его жизни и творчестве, большинство из которых не известно читателям, а в письме Е. Чистосердовой — важные сведения о Порфирии Павловиче Инфатьеве (д. «Письма», без номера, ед. хр. 3).

Из писем можно почерпнуть много самых разных интересных сведений, например, о том, что первое издание книги А. А. Кирпищиковой «Очерки и рассказы», как и первой книги А. Погорелова «Мрак. Перед грозой», было осуществлено издателем Александром Петровичем Чарушниковым в 1902 и 1900 гг. соответственно (письмо А. Чарушникова — внука издателя от 14 октября 1987 г.: д. «Письма», без номера, ед. хр. 6).

В многочисленных письмах Б. Удинцева, В. Старикова, А. Груздева много сведений и оценок Мамина-Сибиряка и как личности, и как писателя. Так, в письме от 29 июня 1980 г. Виктор Стариков написал: «[Мамин-Сибиряк] (вставлено мной. — *М. Д.*) личность крупная, занимающая особое место в русской литературе. Все же первый показал русский капитализм и всю сложность русской жизни после падения крепостного права. Кто еще из русских писателей так талантливо и ярко раскрыл читателям эту эпоху?» Далее В. Стариков продолжает: «Вы должны бы написать и еще одну большую книгу о другом уральском писателе — Ф. Решетникове. Так обидно и мало знают об этой трагической фигуре. А ведь без

него нет русской литературы», и затем заключает: «Оба — талантливые представители русского народа, русской культуры» (д. «Письма», без номера, ед. хр. 5).

Разнообразные обсуждения, новые сведения, известия о замыслах можно найти во многих письмах, которые, я считаю, нужно выделить в отдельный раздел научного наследия Ивана Алексеевича Дергачева.

В заключение хочу подчеркнуть следующее. Еще много из того, что оставил в виде архивных материалов Иван Алексеевич Дергачев, не опубликовано. Но до тех пор, пока перспективы в изучении творчества Мамина-Сибиряка, Решетникова и других писателей Урала, будут иметь место, архивные материалы ученого будут представлять ценность для современных исследователей. Очень бы хотелось, чтобы материалы, собранные в архиве Ивана Алексеевича Дергачева, стали достоянием филологической науки.

Е. С. Зашихин

г. Екатеринбург

«Важен угол зрения на мир…»
А. С. Субботин и жанровый подход

Заведующий кафедрой советской литературы Уральского государственного университета им. А. М. Горького Александр Сергеевич Субботин во всем ценил точность.

Это касалось прежде всего словоупотребления: он буквально вспыхивал, углядев в иной публикации обороты, обычно именуемые им заемной фразой «весьма какие-то» (источник этой явно обрываемой цитаты не оглашался, но звучало убийственно). Это относилось также и к его жестким — по оценочной сути — критическим суждениям (взглянет на обложку очередного сборника плодовитого местного пиита и резанет: «Лирика-с»). Ну и, конечно же, имело прямое отношение к будничной, скажем так, аккуратности — тому же приходу сотрудников на службу вовремя или корректности цитирования (цитаты он в рецензируемых им научных работах обычно перепроверял).

© Зашихин Е. С., 2012

Впрочем, кафедра советской литературы, которую он принял в 1973 г. и где проработал до самой смерти в марте 1991-го, была и по ее стажу на факультете, и по возрасту работающих относительно молодая, оттого его собственная зрелая — не по годам ранняя (что выяснилось, как водится, не сразу: почувствовалось по мере взросления многих «кафедральных» уже *без него*) — основательность в чем-то придавала прочим ее членам некую стратегическую устойчивость, что крайне существенно для работников высшей школы. Ну а те, кому помогла-таки его дотошная вычитка, попросту отшучивались: мол, у летчиков подобное принято, чтобы ас выручал аса (один *ас* — сам А. С., а остальные *асы* — от сокращенного написания слов «аспирант» или «ассистент»). И даже те, кто опаздывал на заседания, ничем особо не рисковали — стоило лишь, вбегая в кабинет, торжествующе манифестировать: надо же, успел.

Он, вообще-то, был не самый строгий завкафедрой.

При этом среди факультетских коллег и студентов сосредоточенный Александр Сергеевич имел репутацию педанта: или потому, что, пробыв семь лет — с 1967-го по 1974-й — деканом, оставался в памяти филологов демиургом учебного процесса, или по своему явному неравнодушию к системному подходу во всем. В результате те, кто краем уха слышал, что в молодости Субботин вроде как преподавал в школе математику, даже *понимающе* кивали…

* * *

А про фирменную субботинскую основательность я вспомнил лишь в связи с тем, что, когда сунулся было в биоблиографические указатели [2, с. 253–257] и университетские справочники [6, с. 372–373], сразу же встретил в информации о ранних годах Субботина определенную неразбериху.

Начну с того, что никакой Пермской области к моменту его рождения — 29 декабря 1923 г. — не существовало. Его родной Завод Пашия (в топониме отражено «градообразующее» предприятие поселка — Архангело-Пашийский чугуноплавильный завод) вошел в состав Пермского округа только-только образованной — 3 ноября — Уральской области.

Проучившись два курса в Лысьвенском механико-металлургическом техникуме, Саша Субботин был вынужден бросить учебу: он лишился отца, так что пришлось снова идти в школу — теперь уже учителем, преподавать арифметику.

В 1943-м призвали в Красную армию, но не на фронт, а на оборонный завод, где он работал слесарем и «вырос» до нормировщика.

Про этот период своей жизни он особо распространяться не любил — на то ведь это и было *режимное предприятие*, чтобы научить строгой дисциплине. И при всей остроте своего аналитического ума А. С. Субботин и впоследствии не был человеком протестного поведения. В частности, в годы, когда хрущевская *оттепель*, прельстившая людей его поколения *глотком свободы*, обернулась брежневским *застоем*, никогда особо не лез на рожон, оставаясь оппозиционным внутренне, наедине с собой и своим умением свободно интерпретировать тексты.

Пускаясь в мемуаристику, вспомню, как у Александра Сергеевича проходила в журнале «Урал» (я в те годы возглавлял там отдел критики) статья «Маяковский и Ахматова». Там, среди прочего, был и комментарий ахматовской «Поэмы без героя», где мне показалось совсем уж странным никак не упомянуть Николая Гумилева, коль скоро в этой «петербургской повести» одна из частей триптиха прямо называется «1913 год», т. е. год свадьбы Николая Степановича и Анны Андреевны. О чем я и высказал свое редакторское *пожелание* Субботину в процессе подготовки работы в печать. Только вот непосредственный цензор журнала Петр Харитонович Швец был иного мнения о расстрелянном в 1921 г. поэте… Началась малоприятная история со снятием материала, отчего Александр Сергеевич очень переживал, неловко перед ним было и мне, выступившему в роли «провокатора». А статья, без единой обмолвки про Гумилева, естественно, вышла в мартовской книжке «Урала» за 1983-й [4, с. 177–184].

Однако вернемся к годам Великой Отечественной, ведь как раз тогда, согласно постановлению Совнаркома СССР от 15 июня 1943 г., в тыловых городах и поселках учреждалась сеть общеобразовательных школ для желающих в военное время без отрыва от работы продолжать свое образование. В апреле 1944 г. их стали называть «школами рабочей молодежи».

Обучение в подобной ШРМ Субботин завершит в 1946 г. с золотой медалью и поступит в Уральский университет, диплом об окончании которого получит в июне 1955 г. Шесть последующих лет он проработает в школах Свердловска — преподавателем русского языка и литературы, завучем, директором школы № 86 в Чкаловском районе.

С начала 1961/62 учебного года (такова уж преподавательская судьба — жить «допетровским» календарем, начинаемым первого сентября!) и до последних дней жизни биография А. С. Субботина была связана с Уральским университетом.

В некрологе, названном «Слово об учителе», субботинский дипломник и аспирант, а потом коллега и «сменщик» на посту руководителя кафедры профессор Л. П. Быков, с оглядкой на четверть века, прожитые «в орбите» Александра Сергеевича, очень справедливо выскажет то, что мог бы, наверное, сказать каждый из его коллег: «У него можно было и хотелось учиться. Учиться отношению к делу и отношению к тому реальному историческому времени, которое отпущено каждому на жизнь. Он умел работать».

* * *

Основные публикации А. С. Субботина связаны с изучением творчества В. В. Маяковского. В 1966 г. он защитил кандидатскую диссертацию, а в 1981-м — докторскую, где впервые в литературоведении дано обоснованное системно-жанровое представление о творчестве этого поэта.

В диссертационной работе, затем и в монографии, вышедшей в столице (что по тем временам для ученого из провинции было событием уникальным), он постулировал важный для себя подход: «Жанр… не самодовлеющая величина, не сторонний канон или образец, это прежде всего внутренняя мера, типичный для Маяковского вид поэтической условности, узнав который, можно лучше понять, усвоить, оценить пафос и непреходящее значение, идейно-эстетическую и художественную ценность его наследия» [5, с. 5]. В процитированном определении важно особо подчеркнуть слово «пафос» — не в пример другим современным ему исследователям А. С. Субботин часто обращался к этой категории поэтики, понимая ее традиционно: как соответствующее стилю или способу выражения чувств определенное воодушевление или, как он нередко говорил на лекциях, «окрыленность идеалом». «Типовая характерность идейно-эстетического идеала и творческих принципов» [Там же, с. 11], т. е. созвучие художественного метода и пафоса в произведениях того или иного автора, как считал ученый, крайне существенны для оценки «поэтического мира» (целостной системы»).

Интересно и другое, то, что для А. С. Субботина Маяковский всякий раз становился отправной точкой, откуда начинался его анализ других поэтов. Порою это выглядело не вполне логично. Так, в его статье «Два лирика», опубликованной в авторитетном сборнике «В мире Есенина», подзаголовок названия несколько «нарушал» общую *иерархическую* тональность книги: «Маяковский и Есенин» [1, с. 457–475]. Не наоборот!

Показательно, что и последняя, вышедшая после смерти автора литературоведческая статья «Суд неправедный…», полемичная в отношении громко в ту пору прозвучавшей книги Юрия Карабчиевского «Воскресение Маяковского», была тоже о любимом им поэте.

Маяковского он не просто любил — знал многое наизусть, неустанно исследовал. И всемерно его популяризировал, например, издав 200-тысячным тиражом в Москве («Молодая гвардия», 1977) сборник «Громада любовь», где составленные им подборки стихов стихотворца-новатора перемежались его исследовательскими очерками (вскоре книга была переиздана — и в Москве, и в Челябинске)[1].

Еще студентом он начнет выступать в печати в качестве литературного критика: писал рецензии и обзорные статьи о современной ему поэзии Урала, интерпретируемой в контексте развития всей отечественной поэзии и дорогом для исследователя жанровом аспекте, анализировал текущие журнальные новинки прозы. Он — автор литературно-критических портретов Бориса Марьева, Эмилии Бояршиновой, Льва Сорокина. Был отмечен премиями журнала «Урал» за лучшую критическую публикацию года. В 1980-м Субботин вступит в Союз писателей СССР как критик и литературовед.

Плюс к этому была преподавательская нагрузка на кафедре советской литературы (она после его смерти дважды сменит свое название, что неудивительно в наше неустоявшееся время). У него были лекционные курсы по тому периоду, который сейчас называют Серебряным веком, по истории литературы 20-х гг. XX в. и спецкурсы, где Александр Сергеевич вел стержневые для кафедры научные темы «Поэтика и стилистика советской литературы 1920–1930-х годов» и «Жанровая система Маяковского и жанры поэзии 20-х годов». За цикл работ о советской поэзии в 1981 г. А. С. Субботин был отмечен премией Уральского университета (номинация «Лучшая научная работа»).

* * *

Александр Сергеевич много и плодотворно работал. Хотя задним числом вспоминаются его застольные сетования на то, как нелегко ему пишется.

---

[1] Не без гордости замечу, что мне тогда удалось откликнуться на первый выпуск этой книги рецензией в журнале «Смена» — издании с тиражом 1 150 тыс. экземпляров. См. : *Зашихин Евгений*. Сердце настежь // Смена. 1979. № 2. С. 13.

Только сегодня видишь в давних его словах о трудности научно-исследовательской работы определенное несоответствие. Ведь масштаб сделанного А. С. Субботиным очевиден — основные его литературоведческие труды (О поэзии и поэтике. Свердловск, 1979; Горизонты поэзии. Свердловск, 1984; Маяковский сквозь призму жанра. М., 1986) давно занимают почетное место на книжных полках исследователей, и уже выкристаллизовались творческие идеи, брошенные им в «землю» научных разработок учеников и возглавляемой им кафедры. Так что в словах тех видишь нечто ритуальное, типа знаменитого приветствия Серапионовых братьев: «Здравствуй, брат, писать очень трудно!»

А может быть, в основе парадоксального утверждения самооценка затратности работы: добиваться при внешней простоте изложения аналитической глубины и впрямь трудно.

Или дело в том, что он всегда писал смыслами, ценил выписки с концентрированным смыслом прочитанного. Мы все, кому посчастливилось находиться тогда рядом с ним, в этом вопросе имели фартовую возможность быть допущенными в его «творческую лабораторию». Обстоятельствами обреченный жить в «квартирках» (*однушка* на Фурманова, *двушка* на Мамина-Сибиряка), Субботин был вынужден время от времени освобождаться от своих книг — вот тогда-то приглашались ученики — младшие во возрасту коллеги, аспиранты, курсовики-дипломники. И после обязательного ужина на кухне «у Люси» (Людмилы Анатольевны) тебе вручались на выбор подборки «отработанного материала». И мы уносили с собой прочитанные им книги, старательно вчитываясь после в сделанные Мастером маргиналии и почеркушки, вглядываясь, где поставлены им восклицательные или вопросительные знаки, либо любимые им волнистые линии «пообочь» невразумительности текста…

А читал он, повторюсь, много: и для научно-преподавательской работы, и для *побочного* заработка (впрочем, текучка литературно-критической деятельности и рецензирования была в те годы тесно связана с вузовской практикой).

Читал и для отдыха: предпочитал детективы, которые в нашем *том* университете передавались в порядке живой очереди. Причем читал «криминальное чтиво» он своеобразно — не скрывая отстраненности, т. е. никогда не комментировал содержания, никому ничего не советовал, однако был крайне суров к соблюдению графика чтения. Помню, даже упрекал заведующую нашим — кафедры советской литературы — кабинетом Н. Н. Маркович, когда Нина Николаевна доверила на выходные только что появившийся в одном из толстых журналов перевод Джеймса

Хедли Чейза какому-то потенциальному нарушителю очередности передачи книг.

Впрочем, про рецензирование следует уточнить, что *повинность* эту, налагаемую на сотрудников кафедры редакциями свердловских газет и журналов, а также «Урала» и Средне-Уральского книжного издательства, Александр Сергеевич любил не особенно. Ему всегда казалось, что временны́е затраты на краткий отзыв о книге или на написание статьи не отличаются в принципе. Хотя *прагматически* использовал свое чтение всех без исключения местных литературных новинок для сбора материала — копил свидетельства «закономерностей». Ценил, что в ходе такого чтения (когда из привлечения разных и многих рождается общее, объединяющее) возникает ощущение баланса между его собственными читательскими впечатлениями и изменчивой практикой литературного процесса (особенно заметной на уровне авторов «второго» и «третьего» порядка — с точки зрения масштаба творческой личности) — относил его к самосознанию словесности, необходимой для ее *правильного* развития. Отсюда его выходы на проблемные статьи, обзоры, где фиксировалось бы проявление каких-либо тенденций.

Принципиально боролся А. С. Субботин на многочисленных в тот период диспутах и круглых столах за *верные критерии* оценки, подразумевая под ними не столько даже востребованную тогда идеологическую ясность писательского мироощущения, сколько внятность «объективно-субъективных, интимно-заинтересованных» подходов, ведь в жанровом облике текста он видел отражение авторского угла зрения на мир.

Да-да, он был жестко последователен в своих литературоведческих подходах, но при этом — отнюдь не докторален, а доказателен. В его научной серьезности всегда было обаяние непосредственности впечатления.

* * *

В поисках закономерности развития той или иной творческой индивидуальности А. С. Суботин предпочитал путь целостного анализа. Подобный подход позволял исследователю сближать «непохожих» авторов, реконструировать «недописанное», по-новому интерпретировать традиционное.

Позволю себе пару примеров.

Вот — о «неразлучниках» Маяковском и Есенине (у Александра Сергеевича и в лекционных курсах поэты обычно *проживали* попарно: Борис Пастернак и Осип Мандельштам, Александр Жаров и Иосиф Уткин):

«Отношение к поэзии как проявлению жизни, ее творческой функции чрезвычайно существенно в эстетике Маяковского. Можно было бы привести десятки высказываний по этому поводу — от ранних манифестов (“Нам слово нужно для жизни. Мы не признаем бесполезного искусства”) до выношенного, итогового лирического вывода в стихотворении “Юбилейное” (“Обожаю всяческую жизнь!”) и прощального дружески уважительного обращения (“Товарищ жизнь!”) в “Во весь голос!”.

Есенин, как известно, гораздо реже выступал с программно-творческими декларациями, поэтому *его исходные эстетические установки можно восстановить* лишь частично, главным образом — *по их практической реализации в стихах и поэмах* (курсив мой. — *Е. З.*)» [1, с. 459].

Схожим способом литературовед, к слову сказать, «реконструировал» (по напечатанным отрывкам, контексту творчества, отзывам современной автору критики etc.) свои эстетические ожидания от произведений, которые в силу идеологических причин еще не были тогда опубликованы. И трудно вспомнить более азартного, нежели Субботин, читателя возвращаемой в период гласности литературы: для него новая публикация из «небытия» спецхранов становилась своеобразным *пазлом* в его собственной масштабной литературной мозаике…

И еще один пример, но не выписка, а пересказ. Александр Сергеевич очень неожиданно прочитал «темную» строфу из есенинского «Черного человека»:

Голова моя машет ушами,
Как крыльями птица.
Ей на шее ноги
Маячить больше невмочь.

Не стану приводить его аргументы, скажу только об итоговом выводе интерпретации. Главное там — в ударении на первом слоге в слове «нóги». Тогда-то явственно видна «нечистая сила» (та самая, что у любимого есенинского писателя Гоголя панночкой-ведьмой ездила верхом на Хоме Бруте), *оседлавшая* героя «Черного человека» («поэмой сопротивления» назвал это произведение Субботин) [3, с. 177–191].

При этом Александр Сергеевич, опять пускаюсь в мемуарность, сам автор многих новаторских прочтений классических текстов с устоявшимися, казалось бы, параметрами толкования, не любил совсем уж оригинальной непредсказуемости иных интерпретаций. Видел в этом своеволие, *ячество* (слово *самопиар* тогда еще не было в ходу) и даже «отрыв» от исторической конкретики. Нет, он не манифестировал в своих

публикация пресловутого *историзма*, требованиями соблюдения которого тогда попросту присягали идеологическому режиму. Он просто во главу угла своей работы ставил прежде всего литературный объект, а не себя в контексте материала исследования. Оттого и предпочитал безличные конструкции в подаче собственных научных результатов, считал, что *всё* должно вытекать из логики анализа и приведенных фрагментов текста.

Отсюда — самодостаточность научных трудов Александра Сергевича Субботина. Отсюда и присутствие его литературоведческих разысканий в сегодняшнем филологическом обиходе. И не только на Урале.

Отсюда и наша память о преподавателе, научном руководителе. Учителе.

---

1. В мире Есенина : сб. ст. / сост. А. А. Михайлов и С. С. Лесневский. М., 1986.

2. Писатели Среднего Урала : биобиблиогр. указатель / сост. Л. И. Зыкова. Свердловск, 1986.

3. *Субботин А. С.* О пафосе и поэтике «Черного человека» Есенина // Субботин А. С. О поэзии и поэтике. Свердловск, 1979. С. 177–191.

4. *Субботин А. С.* Маяковский и Ахматова // Урал. 1983. № 3. С. 177–184.

5. *Субботин А. С.* Маяковский сквозь призму жанра : моногр. М., 1986.

6. Уральский государственный университет в биографиях / сост. В. А. Мазур. 3-е изд., испр. и доп. Екатеринбург, 2010.

Раздел II
СТРАТЕГИИ ТВОРЧЕСКОГО ПОВЕДЕНИЯ

Т. Н. Бреева
г. Казань

Перформативный дискурс в контексте новой драмы рубежа XX–XXI вв. (на материале пьесы В. Леванова «Роман с Онегиным»)

Активное вовлечение классического текста в оригинальный авторский текст, как известно, является одной из ярких примет современной литературы, причем не только в ее постмодернистском варианте, но и, например, в «новой драме». Именно этим отчасти вызван литературоведческий интерес к изучению римейка, но, на наш взгляд, здесь можно выделить по крайней мере два уязвимых момента. Во-первых, выстраивание многочисленных классификаций римейка предполагает, что авторы воспринимают его по преимуществу как жанровое образование. Однако это не вполне верно по отношению к элитарной литературе и даже литературе «двойной кодировки». Во-вторых, рассмотрение данной проблемы только в жанровом контексте значительно сужает спектр изучения функционирования классического текста в тексте современном.

Особенно значимы эти проблемные моменты для интерпретации «новой драмы»: простой перечень произведений, составляющих основной корпус ее текстов, явно свидетельствует о широте и открытости обращения к классическим текстам: «Смерть Фирса», «Апокалипсис от Фирса», «Роман с Онегиным» В. Леванова; «Башмачкин», «Мертвые уши», «Нет повести печальнее на свете» О. Богаева; «Смерть Ильи Ильича» М. Угарова; «Имаго» М. Курочкина; инсценировки В. Сигарева — «Метель», «Парфюмер», «Пышка», его пьеса «А. Каренин» и т. д. Рассматривать характер обращения с классикой в данных текстах через призму римейка представляется малоперспективным, так как в этом случае задействуется лишь формальная сторона текста.

© Бреева Т. Н., 2012

Более перспективным, на наш взгляд, может стать рассмотрение этой проблемы в контексте феномена перформативности. В этом плане мы солидаризируемся с тезисом М. Липовецкого, высказанным в его статье «Перформансы насилия: “новая драма” и границы литературоведения». В этой работе, во многом посвященной нахождению адекватного языка восприятия современной «драматургической эстетики», исследователь говорит о перформативности всех текстов «новой драмы»: «Эти тексты не изображают и не отражают жизнь, они создают (или стремятся создать) магическое и/или ритуальное пространство перформативного проживания и особого рода коммуникации с аудиторией» [2, с. 195].

Соответственно, на первый план выходит коммуникативный аспект проблемы активного использования классических текстов XIX в. в «новой драме», редуцирующий моделирующую функцию интертекстуальности, которая доминирует, например, в постмодернистском тексте. Применительно к данной ситуации перформативный текст уничтожает субъект-объектное разделение текста и предтекста, создавая, с одной стороны, относительную автономность, а не функциональность предтекста в новом контексте, а с другой — новый характер его восприятия. Это обеспечивает возникновение акцентированной коммуникативной ситуации.

Создание эффекта автономности предтекста можно отчасти связать с актуальностью инсценировок в ряду «новой драмы», причем этот формат практически всегда переводится авторами в игровой план, начиная от признания В. Сигарева в одном из своих интервью: «У меня была своя история, и она ложилась на “Пышку”, я ее просто подогнал под рассказ Мопассана», и заканчивая «Необходимым предуведомлением», которое открывает «Роман с Онегиным» В. Леванова: «Дабы… увидеть “Евгения Онегина” на сцене театра драматического, а не одного только оперного — и предпринята эта, может быть, дерзкая попытка “изложить” великолепные пушкинские строфы “презренной” прозой» [1].

Игровой аспект, практически всегда присутствующий в произведениях «новой драмы», внешне производит впечатление самодостаточности, но в то же время формирует коммуникативную ситуацию «текст — читатель». Вовлекая читателя в коммуникативную ситуацию, драматурги не только делают его потребителем результата собственной интеллектуальной игры, но и отчасти обеспечивают возможность участия в самом игровом процессе. Так, в «Романе с Онегиным» это участие в «романе», разворачивающемся между русской литературой и «Евгением Онегиным». Этому способствует и переложение «онегинской строфы» в «презренную

прозу», разыгрывание событийного ряда пушкинского романа, игра со статусами этих событий и т. д.

Экспликацией романа русской литературы с «Евгением Онегиным» становится появление в левановской пьесе рецептивного сюжета. При этом драматург обращается к приему, значимому для современного филологического романа, который предполагает двойное смысловое развертывание семантики названия, фиксирующее взаимосоотнесенность двух сюжетов: с одной стороны, филологического или рецептивного сюжета, основу которого составляет реализация филологических концепций или акта рецепции; с другой — сюжетной схемы, характерной для формульной литературы (обращение к жанровым или сюжетным моделям формульной литературы является одним из элементов игровой стратегии филологического романа).

Примером подобного рода становится роман М. Елиферовой «Смерть автора», название которого одновременно отсылает и к бартовской концепции, и буквализируется в самом тексте благодаря обращению к сюжетной модели «Дракулы». Еще более близким примером можно считать «Роман с языком» Вл. Новикова, где восстанавливается тот же самый механизм, что и в пьесе В. Леванова: наличие любовной сюжетной линии, сопряженной с категорией страсти, позволяет вести игру с наивным читательским сознанием, опосредованно вовлекая в текст эротические смыслы. Вместе с тем явным сюжетом новиковского романа становится сюжет филологический, раскрывающийся в форме теорем эквивалентности, которые репрезентируют лингвистические, литературоведческие и культурологические представления автора.

В «Романе с Онегиным» наблюдается вычленение тех же самых двух сюжетов: с одной стороны, профанируемый онегинский сюжет, с другой — рецептивный сюжет, становящийся основой разворачивания конфликта. Первый сюжет фиксируется реконструкцией «зеркальной композиции»; при этом письма Татьяны и Онегина, как и в пушкинском тексте формируя композиционное кольцо, образуют профанный сюжет пьесы. Профанный характер подчеркивается безусловностью этой сюжетной линии и ее аксиоматичностью для сознания читателя. Отчасти именно этим может быть объяснено появление письма Татьяна на французском, которое, единственное из всех французских реплик, остается непереведенным.

В противовес этому сюжету действует сюжет рецептивный, формируемый разными стратегиями функционирования образов Онегина и Татьяны. Образ Татьяны реализует традиционную интерпретационную

стратегию умножения смыслов, в конечном итоге уничтожающих сам образ. Образ Онегина выстраивается в контексте перформативной стратегии.

Данные стратегии воплощаются на разных уровнях: во-первых, В. Леванов акцентирует эпизоды пушкинского романа, имеющие рецептивный потенциал: сон Татьяны и эпизод посещения героиней кабинета Онегина; во-вторых, игра на снижение, определяющая образ Татьяны; в-третьих, настойчиво акцентируемая маскарадность, в которую втягивается пушкинская героиня. Появление игры на снижение в отношении образа Татьяны мотивировано прежде всего такой особенностью бытования данного образа в культуре двух веков, как открытая мифологизация. Соответственно, именно данный образ оказывается полностью во власти интерпретаций.

Примером игры на снижение может служить разыгрывание авторской характеристики Татьяны, ставшей своего рода ключом к построению мифа Татьяны в постпушкинскую эпоху: «Итак, она звалась Татьяной» — «ОЛЬГА *(с легкой досадой, которая тут же, впрочем, проходит)*. Ты, Таня, — дикарка! Зачем ты всегда так печальна, молчалива? Боязлива, как лань! *(Смеется.)* <…> ТАНЯ. Ах, как скучно… ОЛЬГА. Не понимаю! С чего тебе так скучно? Ты такая хорошенькая! ТАНЯ. Ах, оставь, Ольга, я вовсе не так хороша… Не то что ты!» [1]. Обыгрывание темы красоты включается в педалируемую в отношении Татьяны ситуацию замужества и препятствий, возникающих на этом пути. Не случайно в пьесе происходит удвоение разговора Татьяны с няней, причем в первом случае рассказ няни представляет собой прозаический пересказ «Жениха» А. С. Пушкина.

Еще одним примером той же самой игры на снижение становится зеркальное удвоение сцен объяснения Онегин/Татьяна и Ленский/Ольга. Точное цитирование пушкинского текста в сцене объяснения Онегина и Татьяны дополняется ремарками, содержание которых связано со стремлением героя отогнать или убить досаждающих ему насекомых. В сцене объяснения Ленского и Ольги роли меняются; сохраняется тот же самый мотив досаждающих насекомых: подчеркивающий в первом случае внутреннюю холодность героя, теперь он переадресуется Ольге. Проекцией острой эмоциональности Татьяны оказывается состояние Ленского. Подобное взаимоуподобление снижает внутренний драматизм объяснения Онегина и Татьяны.

Вовлечение образа Татьяны, а точнее интерпретационного мифа о нем, в маскарадный контекст наиболее полно реализуется в «Сне

Татьяны» и финале пьесы, которые приобретают несвойственную им маскарадную атрибутику. «Сон Татьяны» в пьесе В. Леванова носит пролонгированный характер. Кульминацией «Сна», как и в «Евгении Онегине», оказывается столкновение героини с «чудовищами», которые теперь превращаются в «Ряженых». Их роль выполняют Пугачев, Скупой рыцарь, Старая графиня, Сальери, Лжедмитрий и Годунов, произносящие хрестоматийно известные реплики пушкинских произведений. Причем кульминация «Сна» театрально драматизирована включением вампирской темы: «РЯЖЕНЫЕ *(замечают Таню, вместе).* Мое! Мое! Мое! ОНЕГИН. Мое! *Ряженые скрываются. Возникает музыка. Онегин не сводит глаз с Тани, и та, словно впав транс под его гипнотическим взглядом движется в такт музыке. Движения ее стремительны, порывисты и легкое одеяние ее почти спадает, но она, словно не замечая, продолжает двигаться полунагой. Онегин хлопает в ладоши. Музыка исчезает. Таня падает на скамью у стены. Она простирает к Онегину руки. Он отворачивается. Внезапно свет меняется, появляются Ольга, следом Ленский.* ОНЕГИН. Дьявол! Кто вас звал?! Подите прочь! Прочь! Прочь! *(Скалится так, что видно два длинных вампирских клыка, в руках — сверкнуло лезвие ножа)*» [1].

Финал пьесы воспроизводит третье действие либретто оперы «Евгений Онегин», при этом великосветский прием, на котором оказывается вернувшийся из странствий Онегин, превращается в маскарад у князя Гремина, создающий зеркальную пару по отношению к «Сну Татьяны» и уподобляющий героиню «Ряженым» из «Сна Татьяны»: «*Маскарад у князя Гремина. Вокруг Онегина нескончаемый хоровод: обнаженные плечи, бархатные береты, перья, мундиры, фраки, маски, маски, маски.* <…> ОНЕГИН *(увидел среди масок Татьяну)*» [Там же]. Общим моментом становится сведение образов к определенному набору хрестоматийных фраз, причем зачастую принадлежащим их антагонистам. Так, слова Моцарта «…гений и злодейство — / Две вещи несовместные» переадресуются Сальери, авторская ремарка «Народ безмолвствует» произносится Годуновым и т. д.

Превращение образа Татьяны в маску отчасти подтверждается динамикой хронотопа в пьесе В. Леванова. Так, в начале пьесы доминирует условный хронотоп, позволяющий соединять разные пространства пушкинского текста воедино (например, петербургскую квартиру Онегина и имение Лариных). В финале же хронотоп упорядочивается, превращая происходящее лишь в сценическую постановку.

Стратегия развития образа Онегина наиболее полно проявлена в диалоге Онегина и Пушкина, открывающем четвертый акт. Пушкинские реплики представляют здесь точную цитацию и прерываются размышлениями Онегина, оказывающимися своеобразной рефлексией героя по поводу своего бытования в культуре. Особую значимость приобретает здесь интонация, сопровождающая реплики Пушкина (или в ремарке, или в самих пушкинских строках акцентируется чувство сожаления): «ПУШКИН (*с грустью*)»; «ПУШКИН. Но грустно думать…»; «ПУШКИН. <…> Тоска, тоска!..»; «ПУШКИН. Мечты, мечты, где ваша сладость? Где вечная к ней рифма, младость? Ужель и вправду наконец увял, увял ее венец?». Точная цитация создает фон, подчеркивающий проблему интерпретации, которая озвучивается уже Онегиным: «Я герой романа. <…> Неужто и вправду я столь напоминаю Чильд-Гарольда, Мельмота, Лавласа, Вампира даже… не знаю кого там еще? Грандисона? <…> ОНЕГИН. Доселе я был необходимое лицо пятого акта… но он кончен, а я продолжаю оставаться на сцене, влача дальнейшее свое существование, как какой-то живой мертвец иль вампир, вставший из могилы… Гадкая фарса в большой драме… Отчего Ленский не убил меня, зачем мой выстрел опередил его, став роковым?.. Мне следовало умереть, а не ему. <…> ОНЕГИН. Кем предстану я для потомков – пародией на байронического героя, героем романа, которого роман ничем не окончился?» [1]. Иными словами, множественность пушкинских смыслов замыкается конечными интерпретационными формулами, кристаллизующими образ Онегина.

В этом смысле примечательна финальная реплика героя, сказанная по-французски и переведенная суфлером: «Я конченый человек». С одной стороны, эта реплика включается в ту же самую игру интерпретаций, перекликаясь с вульгарно-социологической трактовкой образа Евгения Онегина как *лишнего человека*. С другой — она вписывается в собственно авторскую игру, намеченную в интермедии, которая предваряет диалог Пушкина и Онегина[1]. В ней происходит игровое уравнивание судьбы автора и героя в трагической гибели: «ГОЛОС *(из радио, говорит в духе новостных сообщений)*. “Дуэль состоялась двадцать седьмого января, близ Черной речки. Секунданты протоптали в снегу дорожку. Противников расставили на дистанции в двадцать шагов. Начали сходиться. Онегин… Простите… Первым выстрелил Дантес. Пушкин упал,

[1] В самом диалоге игровая составляющая реализуется через ремарку, буквализирующую ситуацию игры: «Пушкин и Онегин играют на бильярде».

смертельно раненый в брюшную полость…”. — Что ж? Убит? — сказал кто-то из секундантов» [1]. Соответственно, реплика «Я, конченый человек», воспринятая в этом контексте, становится лишь подтверждением оговорки.

Однако в отличие от стратегии развития образа Татьяны интерпретационная смерть героя не замыкает образ Онегина, который не только обнажает несостоятельность традиционной рецептивной модели, но и отчасти вовлекается в перформативное разыгрывание пушкинского текста. Особую роль в первом случае играет «Интродукция», предваряющая первый акт и представляющая разыгрывание пушкинских строф о туалете Онегина, она создает интерпретационное поле, позволяющее развернуть пушкинский сюжет в совершенно нетрадиционном ключе и абсолютизировать абсурдный характер любой интерпретации. «Интродукция» воспроизводит разговор m-r Triquet с г-н Фляновым и г-н Петушковым, в котором весьма прозрачно обозначается гомосексуальность Онегина[2]: «m-r TRIQUET. <…> СУФЛЕР. Проникнутый тщеславием, он обладал, сверх того, еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием в своих как добрых, так и дурных поступках, — следствие чувства превосходства, быть может, мнимого. г-н ФЛЯНОВ. <...> СУФЛЕР. Все знали, что он употребляет белила! <…> m-r TRIQUET. <…> СУФЛЕР. Человек, у которого нет никаких нравственных правил и ничего святого» [Там же]. Вычленение этого интерпретационного поля тем более показательно, что пьеса определяется самим драматургом как «Игра в четырех актах на темы А. С. Пушкина и П. И. Чайковского» и в самом тексте появляется обыгрывание гендерного позиционирования русского композитора: «ПУШКИН. А вы слыхали, что сказал Государь император, прослышав про вашу безвременную кончину… от cholera morbus? ЧАЙКОВСКИЙ. Я право… ПУШКИН. Он сказал: “Ах, если б я знал, я бы подарил ему весь пажеский корпус!” <…> ЧАЙКОВСКИЙ *(тихонько перебирает клавиши, наигрывая что-то из «Онегина»).* Нет, честное слово, это… это… ваша поэма, она восхитительна… Я просто был влюблен в Онегина, как Татьяна…» [Там же].

Перформативное разыгрывание пушкинского текста, составляющее одну из значимых граней рецептивного сюжета, связывается с дуэлью Онегина и Ленского. В. Леванов использует в этом случае тот же самый прием, что и в «Смерти Фирса», предполагающий множественность

[2] Герои беседуют по-французски, поэтому приводятся только слова Суфлера.

вариантов разыгрывания ключевого элемента чеховского текста. Подобное перформативное разыгрывание создает эффект «присвоения» текста культуры и обнаружения индивидуально значимого смысла. В «Романе с Онегиным» вычленяется четыре варианта дуэли, с одной стороны, достаточно сильно отличающиеся друг от друга, с другой — лишенные строгой градации и иерархичности. Два варианта представляют собой разыгрываемое представление: первый вариант — обозначение исполнения оперы П. И. Чайковского «тучными, перетянутыми с обильно наложенным на лица гримом актерами лет пятидесяти»; второй — представление в вертепе, завершающее «Сон Татьяны» и исполняемой «куклой-Онегиным» и «куклой-Ленским»; третий вариант становится своеобразной расшифровкой нерассказанного в пушкинском тексте «Сна Ленского», содержание которого совпадает с воспроизведением текста арий П. И. Чайковского (особенностью всех этих вариантов становится акцентирование театральной условности), и, наконец, финальным вариантом оказывается «Дуэль». Отличительной особенностью последнего варианта становится расширение роли monsieur Guillot, играющего некую нравоучительную партию. Именно разговор Guillot и Онегина, предваряющий саму дуэль (при полном сохранении игровой оранжировки) обнажает смысл перформативного разыгрывания и, как следствие этого, содержание рецептивного сюжета. На увещевание Guillot, подчеркивающего молодость Ленского и его поэтическое призвание («GUILLOT. Ему только осьмнадцать лет… К тому же он поэт, как я слышал…»), Онегин отзывается следующим образом: «Да, Guillot, тут вы правы, росский Байрон, по меньшей мере…» Упоминание же «росского Байрона» совершенно недвусмысленно отсылает к имени А. С. Пушкина[3]. Соответственно, дуэль Онегина и Ленского/«росского Байрона»/А. С. Пушкина начинает восприниматься в контексте бартовской «Смерти автора». Любопытным развитием этого может служить разыгрывание «авторского» сюжета пушкинского текста, освобожденного от присутствия биографического образа А. С. Пушкина, который в пьесе открыто десакрализуется. Буквальное воспроизведение

[3] Как известно, прономинация «Русский Байрон» была широко распространена в русской критике 1820–1830-х гг., причем она в равной степени использовалась как критиками, признающими плодотворное влияние Байрона на творчество А. С. Пушкина (Н. А. Полевой, С. Н. Глинка и др.), так и его литературными оппонентами (М. С. Воронцов, Ф. В. Булгарин, Н. И. Надеждин и др.). Более того, данное определение было характерно не только для русской, но и для европейской критики (немецкий критик в 1834 г. писал: «Пушкин — русский Байрон по силе и полноте чувства <…> но более верящий, более примиренный с действительностью и более мудрый».

в театре пушкинской фразы «Онегин — добрый мой приятель» в сцене встречи Пушкина с Онегиным достраивается в пьесе В. Леванова диалогом Пушкина и Чайковского. Причем данный диалог, соприкасаясь со значимым для русского постмодернизма приемом «взгляда из-за смерти», одновременно его профанирует: включение терцовской традиции переводит образы Пушкина и Чайковского в анекдотический план.

Разыгрывание же «авторского» сюжета (большинство пушкинских строф, связанных с образом автора, вкладываются В. Левановым в уста других героев) становится своеобразным обнажением единичности восприятия, извлечением пушкинского текста из пространства завершенной культуры, превращением его в субъект перформативных практик.

Таким образом, рецептивный сюжет позволяет выявить несостоятельность традиционной модели функционирования классического текста, представляющей собой множественность интерпретаций, противопоставив этому единичность перформативно разыгрываемого текста.

---

1. *Леванов В.* Роман с Онегиным [Электрон. ресурс]. URL: http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/2718 (дата обращения: 26.10.2011).

2. *Липовецкий М. Н.* Перформансы насилия: «новая драма» и границы литературоведения // Новое лит. обозрение. 2008. № 89. С. 192–200.

В. А. Валитова

г. Екатеринбург

Психология женского творчества в жанре русского фэнтези

Классификация мира по признаку мужское/женское и половой символизм культуры отражают и поддерживают существующую гендерную иерархию общества в широком смысле слова и потому широко отражаются в художественной литературе. М. Рюткенен поставила вопрос о возможности изучения гендера в художественном тексте [2], той же проблеме посвящены статьи Г. Брандт, Э. Шоре, наблюдения М. Абашевой,

© Валитова В. А., 2012

Е. Трофимовой и других исследователей. Подход к гендерной идентичности произведений того или иного писателя можно увидеть и у критиков, анализирующих современную женскую прозу. Например, Н. Фатеева обратила внимание на характерное для одних писательниц стремление усвоить мужское восприятие, а для других — желание избежать самоотождествления с каким-либо полом [4]. О. Дарк выделяет в современной женской прозе две тенденции: описание мужского мира с его проблемами и заботами (в лучшем случае он увиден женщиной, но нередко писательницами усваивается и мужская точка зрения) и повествование с преимущественным интересом к интимной жизни женщины [1]. В связи с этим можно выделить следующие типы женской прозы:

1. Женская проза с двумя гендерными принципами повествования.

2. Женская проза с профанацией маскулинного начала текста, и не только на образном уровне.

3. Женская проза с ярко выраженным женским началом.

Эти типы стали преобладающими именно в современной женской прозе, в том числе и жанра фэнтези. В качестве примера первого типа мы рассматриваем творчество Веры Камши (романы цикла «Отблески Этерны»), второго типа — творчество Ольги Громыко, третьего типа — творчество Марии Семеновой.

Часто главным героем женской прозы изображается женщина, реже — мужчина, увиденный глазами женщины. По утверждению И. Тартаковской, изображение противоположного автору пола в художественной литературе чаще всего превращается в изображение человека вообще [3]. Это обстоятельство объясняется тем, что, как бы хорошо писатель ни относился к своему герою противоположного пола, он всегда будет для него лишь «внешним объектом».

Для произведений Веры Камши характерна постановка проблем, касающихся общечеловеческих вопросов бытия, центральных в мироощущении и мужчин, и женщин: выбор пути, взаимоотношения с окружающими людьми, осознание себя в мире и своего предназначения. Главными героями становятся в основном мужчины. Иногда повествование ведется и через призму женского взгляда, но роль свидетельниц событий в таких случаях перекладывается на женщин пожилых или близких к тому: возраст и потеря красоты (или ее изначальное отсутствие) вскрывает подлинный характер и внутреннее содержание. К примеру, «опальной» королеве Катарине Ариго («Отблески Этерны») все время требуется эмоционально насыщенная жизнь, поклонение ее красоте и обаянию. Счастье для нее — это успех. Причем успех как у мужчин,

так и в достижении конкретной цели, чаще всего в дворцовых интригах, ради чего она опять-таки использует свое женское обаяние, легко управляя влюбленным в нее юным герцогом Окделлом. Несмотря на то, что Катарина занимает вполне традиционную для женщины нишу беззащитной прекрасной жертвы, сильной внутренне, автор довольно иронично описывает ее быт, подробно рассказывая читателю, с каким трудом героиня добивается поддержания этого нужного ей облика, и награждая ее нелицеприятными эпитетами из уст симпатичных читателю персонажей. В противоположность ей, герой романа Рокэ Алва, несмотря на отталкивающее в целом описание (его портрет был сделан сквозь призму взгляда ненавидящего его Ричарда Окделла), воспринимается читателем как положительный персонаж. Его честность, остроумие и уважительное отношение к «простым» женщинам являются для автора-женщины главным критерием для восхищения. В то же время Ричард, с первых страниц романа заявленный как положительный главный герой, по ходу сюжета начинает вызывать только антипатии: он идет на поводу у эмоций, предает близких людей ради влюбленности, слепо доверяет «старым друзьям», не умея оценивать ситуацию самостоятельно. Подобное поведение прощается женским персонажам, но не мужским, и юный возраст героя не является для автора его оправданием.

Женский образ под пером авторов-женщин имеет свою специфику. Авторов женской прозы интересуют, прежде всего, гендерные роли их героинь, и это подчиняет себе поэтику их творчества. Для женских персонажей, даже живущих в «героических» фэнтезийных мирах, характерно отсутствие высоких идеалов и целей — их жизнь обыденна. Но именно в этой повседневности и обнаруживается индивидуальность и сложность внутреннего мира героинь. В мирах Ольги Громыко («Профессия: ведьма», «Цветок камалейника», «Верные враги») персонажи не стремятся достичь поставленной цели, покорить мир или прославиться — они просто живут своей обычной жизнью, пока обстоятельства не разрушают их привычный уклад. Но даже после традиционной для жанра фэнтези победы над злом герои не остаются на пожизненных ролях воинов, а возвращаются в свой уютный мир спокойствия и обыденности, даже не вспоминая о былых приключениях. Для персонажей Ольги Громыко эта обыденность очень важна, так как в биографии каждого из них есть некое трагическое пятно, скрытое за легкостью повествования и авторским юмором, которое далеко не сразу показывается читателю. Даже оборотень — традиционное для фольклора зло — в романе «Верные враги» становится положительным персонажем, так как является

женщиной. Шелена наполовину волчица, наполовину человек, но она женщина в обеих своих ипостасях. Она как никто подходит под архетип «Первозданной женщины» К. Эстес [5]. Она подбирает раненого врага — мага Вереса — и ухаживает за ним, чтобы потом честно сразиться один на один, но в итоге влюбляется в него и становится матерью его ребенка. «Уютное гнездо» и «дымчатый детеныш с голубыми глазами» для нее важнее охоты. Верес, хоть и имеет другие цели в жизни, не отказывается от предложенного Шеленой «тихого семейного счастья», успешно совмещая его с любимой работой боевого мага. Полной противоположностью Шелены выступает оборотень мужского пола Этвор, который, развязывая войну, главной своей целью ставит победу в ней, не гнушаясь самыми грязными способами. В том числе он словно издевается над священной для героини способностью деторождения: для него воспроизведение потомства — это, скорее, эксперимент по выведению наиболее страшных монстров, которые помогут ему победить в войне. Любви для него вообще не существует — есть лишь игра в любовь и взаимное использование способностей для достижения общей цели.

Содержанием подавляющего большинства романов авторов-женщин являются любовные переживания их героинь или же переживания по причине их отсутствия. Гендерные различия женщины и мужчины в словесном эквиваленте определяются сопутствующими или переживаемыми семантическими полями «любовь», «счастье». Мужчина не имеет потребности счастье познавать. Женщины в целом более эмоциональны, их переживания более интенсивны и глубоки. Поэтому они самодостаточны в своем упоении счастьем, тогда как у мужчин больше выражена рефлексия о счастье, направленная на другого. Счастливая женщина молчалива, мужчине же необходимо объявить о своих достижениях миру.

В произведениях Марии Семеновой наиболее ярко прослеживается женское начало, выраженное в потребности обретать любовь и счастье. Причем потребностью этой обладают в равной степени и женщины, и мужчины. Главная героиня романа «Валькирия» Зимка уходит из дома, «умирает» для своего рода только лишь ради того, чтобы не выходить замуж за нелюбимого человека. Другое название романа — «Тот, кого я всегда жду», и эта фраза становится лейтмотивом всей жизни героини. Ради возможности встретить человека, которого она полюбит, Зимка отказывается от привычной жизни, становится воином и — как это ни парадоксально — пытается стать равной в мире мужчин. Но при этом ее мысли выдают ее сентиментальность и романтичность, ее потребность в защитнике. Несмотря на невероятную силу, доставшуюся в наследство

от дедушки, ей хочется быть «вьюнком, растущим на скале». Зимка участвует в боях, но несет не разрушение, как мужчины, а созидание, и даже в финальной битве ее роль заключалась не в том, чтобы победить предателя Оладью, а в том, чтобы спасти раненого Воеводу. Повествование заканчивается не столько победой сил добра, сколько пониманием героини: она нашла любовь, сумела ее защитить, и теперь все будет хорошо.

В цикле романов «Волкодав» главным героем является мужчина, который придерживается мужской модели поведения, однако его ценности, его принципы и желания скорее присущи женщинам. Волкодав — умелый воин, он путешествует, сражается, побеждает, не любит говорить о себе (и вообще — не любит говорить), скуп на эмоции. Но при всем этом его можно назвать жалостливым (спасает несчастных, помогает обиженным), он превозносит женщин чуть ли не до уровня богинь, а счастье для него — не в том, чтобы прославиться, стать королем или добиться любви неприступной красавицы, а в том, чтобы зажить мирной семейной жизнью, зарабатывая на жизнь не мечом, а трудом. Подобный вид счастья имеет гендерную идентификацию — его, как правило, называют «женским». Такое несоответствие мужского поведения и женских стремлений объясняет, почему среди читателей романа преобладают представительницы слабой половины человечества. Многие читатели-мужчины не могут соотнести себя с персонажем, идеалов которого не понимают и не принимают.

Идентичность женской прозы определяется способностью автора-женщины дать художественную интерпретацию образа мужчины, увиденного женским взглядом. Это ведет к раскрытию ранее табуированных тем, к углублению в частную жизнь героев. С этой точки зрения есть два варианта художественного воплощения гендерной проблематики: 1) воспроизведение автором-женщиной женской психологии с преобладанием художественного воплощения чувственной сферы героинь, особенностей ее поведения; 2) изображение героев-мужчин, их психики и поведения, увиденных с точки зрения женского восприятия. Фэнтези, написанное женщинами, отличает подчеркнутое внимание к внутренним переживанием героев с созданием их психологически достоверных портретов, а также детализация, вплоть до мелочей, придуманного мира и описываемых событий. Мужчины-авторы больше акцентируют внимание на действии и идее, женщин же привлекает внутренний мир людей и причины их поведения. Гендерная интерпретация женской прозы поможет сформировать новую идейно-эстетическую систему координат, которая позволит отказаться от рассмотрения женского творчества только с традиционной

мужской точки зрения. Исследование специфики женской прозы в жанре фэнтези способствует ее дальнейшему утверждению и развитию в русле литературного процесса.

1. *Дарк О.* Женские антиномии // Дружба народов. 1991. № 4. С. 257–269.

2. *Рюткенен М.* Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» // Филол. науки. 2000. № 3. С. 5–17.

3. *Тартаковская И. Н.* Социология пола и семьи. Самара, 1997.

4. *Фатеева Н.* Современная русская «женская» проза: способы самоидентификации женщины-как-автора // Стил (Баня-Лука ; Белград). 2003. № 2. С. 349–361.

5. *Эстес К. П.* Бегущая с волками: женский архетип в мифах и легендах. София, 2001.

К. Д. Гордович

г. Санкт-Петербург

Дневник писателя как документ эпохи и художественный текст

Дневник писателя — жанр особый. Принципиальная его особенность заключается в сочетании разноплановых текстов — и по содержанию, и по стилистике. Самому автору дневник нужен для фиксации (как в записных книжках) событий, впечатлений, собственных эмоций. Эти записи в дальнейшем часто используются в качестве материала для произведений. В то же время дневник писателю важен как возможность самоанализа, самооценки, порой исповеди. Подобные записи ведутся для себя, компенсируя невозможность поделиться самым сокровенным, желание быть услышанным, понятым. Если говорить о читательском восприятии дневников писателей, то, очевидно, следует отметить несколько другие аспекты. Эти тексты читателям помогают лучше понять личность писателя, его внутренний мир, его тревоги и радости. Кроме того, писательские дневники являются для читателей бесценными документами эпохи. Написанные людьми образованными, думающими, без оглядки

© Гордович К. Д., 2012

на цензуру, они не просто дают возможность увидеть и оценить многое в частной и общей жизни людей, но интересны неожиданными деталями, самим ракурсом наблюдения.

Нет сомнения, что и в дневниковых записях писатель остается художником. Он не просто фиксирует впечатления, сохраняет информацию о фактах, но отбирает, структурирует эти материалы, на себя и других смотрит со стороны, становится своего рода стержнем повествования, его главным героем. А те, о ком пишет, воспринимаются персонажами художественного произведения. Подтвердим эти положения примерами из современных изданий дневников писателей: «Петербургские дневники» З. Гиппиус, «Окаянные дни» И. Бунина, «Дневники 1918–1919 гг.» М. Пришвина, «Дневник 1917–1921 гг.» В. Короленко, «Северный дневник» Ю. Казакова, «Из дневника» Л. Чуковской, «Ленинградский дневник» Н. Файнштейна.

Прежде всего, отметим, насколько сознательно авторы относились к своим дневникам, считая их важными, по-своему незаменимыми для будущих поколений.

Рассказывая историю своего петербургского дневника, З. Гиппиус объясняет читателям степень опасности ведения этих записок: «Я рисковала не только собой и нашим домом: слишком много лиц было в моих тетрадях. Некоторые из них еще не погибли, и не все были вне пределов досягаемости. …А, между тем, все-таки писать было надо. Не хотелось, не умелось, но чувствовалось, что хоть два-три слова, две-три подробности — надо закрепить сейчас» [2, с. 10].

Автор постоянно контролирует себя, задумывается и «озвучивает» свои мысли о самой форме записей: «Надо изменить стиль моей записи. Без рассуждений, поголее факты. Да вот не умею я. И так трудно записывая тут же, а не после, отделять факты важные от неважных» [Там же, с. 125–126].

Читатель посвящается в процесс отбора фактов, знакомится с авторской задачей, становится своего рода соучастником: «Утопая в куче противоречивых фактов, останавливаясь перед явными провалами-неизвестностями, перед явными *X*-ами, отмахиваясь от сумасшедшей истерики газет, — я пытаюсь слепить из кусочков действительности образ того, что произошло на самом деле» [Там же, с. 181]. Осознавая свою причастность к центру событий, Гиппиус специально подчеркивает, что не останавливается на том, «что стало ясно для всех» [Там же, с. 49], но стремится передать неустоявшиеся мнения, тревожное состояние, неопределенность положения: «Мы верного ничего не знаем. А что знаем — тому не верим»

[2, с. 67]. И. Бунин в «Окаянных днях» не раз выражает сожаление, что пропустил «момент», не записывал. В других случаях, наоборот, готов «бросить эти записи», поскольку они еще больше растравляют сердце. В. Короленко изначально относился к своему дневнику как к документу. Отсюда выписки и вырезки из газет, отрывки из писем, имена, даты, подробности. М. Пришвина, как и Гиппиус, очень тревожила судьба дневника, возможность сохранить его. Он видел в нем значительно больше, чем просто фиксацию событий: «Мое призвание вбирать в себя, как губка, жизнь момента времени и места и сказочно или притчами воспроизводить» [5, с. 211].

Очевидно, что материалы дневников существенно дополняют наши представления о сложных исторических периодах. К примеру, о годах революции, Гражданской войны, о блокаде Ленинграда. Приведем несколько записей из дневников Гиппиус, Бунина, Пришвина и Короленко, относящихся к 1918 г.

При том, что Бунин и Гиппиус писали свои записки в преддверии эмиграции, а Короленко и Пришвин о возможности покинуть родину не помышляли, в оценках действий новой власти и всей политики большевиков в дневниках обнаруживаем целый ряд перекличек. Один из ведущих (и постоянных) мотивов в записях — мотив зверства, крови, ничем не оправданной бессмысленной жестокости.

Каждый из авторов приводит многочисленные примеры расправ, виденных лично, или по рассказам очевидцев, или по газетной информации. Так, Бунин включает в свой дневник выписки из «Новой жизни», «Власти народа», «Русского слова». Вот один из записанных эпизодов: «Вскоре были захвачены с поличным два вора. Их немедленно “судили” и приговорили к смертной казни. Сначала убили одного: разбили голову безменом, пропороли вилами бок и мертвого, раздев догола, выбросили на проезжую дорогу. Потом принялись за другого» [1, с. 23]. В записях периодически отмечаются опубликованные списки расстрелянных.

Короленко был свидетелем многократной смены власти на Украине. Не принимая ничью сторону, он пишет о «полном озверении» красных и белых: «И каждая сторона обвиняет в зверстве других. Добровольцы — большевиков. Большевики — добровольцев… Но озверение проникло всюду» [4, с. 176]. В комментариях к дневниковым записям приводятся и выдержки из писем Короленко этих лет: «Жестокость заливает всю страну, и все “воюющие” на внутренних фронтах в ней повинны. …Я когда-то боролся с казнями, ставшими “бытовым явлением”, при царской власти. И теперь продолжаю следить за этим явлением. И должен

сказать: такого разгула казней, подчас ничем, да, ничем не оправдываемых, я никогда себе не представлял» [4, с. 248].

В записях Пришвина не случайно возникает ассоциация с адом. Писатель приводит поразивший его рассказ женщины: «Молочница в четыре часа утра проходила с мальчиком по тому месту, где в три часа на заре людей расстреливают, баба эта нам рассказывает, будто земля тут вздымается: живые, недострелянные шевелятся» [5, с. 103].

Несколько записей, сделанных осенью 1941 г. в Ленинграде одним из участников обороны города Наумом Файнштейном: «10 сентября, 10 часов вечера. В городе стало еще хуже. Все-таки дорвались, сволочи. Бомбили в ряде мест и везде — жилые дома» [6, с. 163]; «11 сентября. Живем в гренадерских казармах. Под окном зенитки. Стоя на улице, слышал леденящий душу свист падающей бомбы, оглушительный разрыв, от которого стекла сыплются горохом на улицу, а стены домов дрожат, как при землетрясении. Сейчас идет уже шестая тревога. За день их бывает 8. Ночная тревога с бомбежкой — 2 часа…» [Там же, с. 164]; «17 сентября… Пушкин сравняли с землей. В Павловском парке — немцы» [Там же, с. 165]; «20 сентября… две бомбы на углу Нахимсона, в больницу Куйбышева, в родильный дом на Большой Пушкарской… Бомбит жилые дома, больницы, школы. Попал в трамвай» [Там же, с. 166]; «5 октября… За время раскопок я хорошо видел работу бомб. Вчера раскопали 14 человек. Из них двое раненых и 12 убитых. Мужчин четверо, остальные — женщины и дети. Все спали раздетые. Раскопали семью: шофер приехал домой ночевать. Так их и нашли вместе в груде обломков…» [Там же, с. 169]; «27 ноября. Сегодня узнал, что в городе едят собак. Наши “молодцы” поймали и сварили всех кошек во дворе…» [Там же, с. 176].

Если вопрос о дневниках писателя как человеческих документах эпохи представляется бесспорным, то вторая позиция, заявленная в теме, не столь очевидна. Можно ли приравнивать дневниковые записи писателей к их художественным произведениям и, соответственно, рассматривать эти тексты в одном ряду? Думаю, что дневники по всем параметрам входят в состав творческого наследия. Попытаюсь охарактеризовать их как художественные произведения.

Одним из главных признаков художественного текста является его структурированность, подчиненность сюжетному стержню. В случае дневниковых записей таким стержнем, на наш взгляд, является личность автора, его жизнь, мысли, эмоции в рамках определенного временного периода.

На себя ведущий записи в дневнике тоже смотрит со стороны, и читатель воспринимает его как главного героя текста. Читателю важно и интересно не только то, что происходило, но и как все это видится, оценивается, осмысляется. Вспомним озлобленность и отчаяние Бунина, отразившиеся в записях «Окаянных дней». Обратим внимание на то, как Короленко не только фиксирует факты расправ, но рассказывает о многочисленных попытках вмешаться, что-то сделать, повлиять на ситуацию. Не могут оставить читателя равнодушным записи Файнштейна, передающие любовь и тревогу о любимой жене. Как ни тоскливо, ни одиноко, главная радость в том, что она в безопасности. «Роднуля моя худенькая! И утром и вечером я мысленно здороваюсь с ней и прощаюсь. Совсем как в мирное время, когда мы были вместе» [6, с. 162]; «…Как хорошо все-таки, что моя лапочка далеко от этих переживаний. Родная моя!..» [Там же, с. 168].

Можно говорить и о персонажах дневниковых текстов. Некоторые из них — проходные, эпизодические, как и в любом произведении. К примеру, сосед по дому у Гиппиус; названные по имени, но лишь однажды присутствующие в эпизодах у Ю. Казакова в его «Северном дневнике». Рядом с этими есть персонажи, которые появляются в записях неоднократно, играют значимую роль в жизни автора, на протяжении повествования меняются.

К примеру, в «Петербургских дневниках» — Керенский в разные периоды его политической карьеры. Читатель узнает и о его действиях, и об отношении к нему как политиков, так и населения. Первоначальные симпатии автора сменяются недоумением, потом прямым осуждением. Любопытны итоговые для разных периодов парадоксальные словесные портреты Керенского. Август 1917 г.: «Керенский — вагон, сошедший с рельс. Вихляется, качается, болезненно, и – без красоты малейшей. Он близок к концу, и самое горькое, если конец будет без достоинства» [2, с. 167]. Ноябрь 1917 г.: «Да, фатальный человек; слабый… герой. Мужественный… предатель. Женственный… революционер. Истерический главнокомандующий. Нежный, пылкий, боящийся крови… убийца. И очень, очень, весь — несчастный» [Там же, с. 232].

Другой пример возьмем из записок Л. Чуковской о Константине Симонове. Он — главный редактор, она — ему подчиненный, но в душе абсолютно независимый человек. Симонов — главный персонаж дневника 1947 г. («Полгода в “Новом мире”»). В записях отмечены и сильные, и слабые стороны «шефа», и уважение к нему, и попытки воздействовать. Из отдельных нюансов, деталей, штрихов и складывается образ.

«27.02.47. От последнего разговора с Симоновым, от его кокетливого задора и внутренней слабости — до сих пор тошно на душе» [7, с. 124]; «24.03.47. Симонов, должна признаться, имеет способность выводить меня, хотя бы ненадолго, из мрака» [Там же, с. 125].

Обратим внимание и на то, как в разных дневниковых записях, включая и самые трагедийные, присутствует мир природы, мир запахов, красок, звуков.

Особое звучание в дневниках Гиппиус приобретают вкрапления о ночном небе, запахах, красках: «Белая ночь глядит мне в глаза. Небо розовое над деревьями Таврического сада, тихими, острыми. Вот-вот солнце взойдет. Есть на что солнцу глядеть. Есть нам что ему показать… Все время видит оно — кровь» [2, с. 41]; «А хорошо, что революция была вся в зимнем солнце, в “белоперистости вешних пург”» [Там же, с. 30]; «Вчера была нежная осенняя погода. В саду пахло землей и тихой прудовой водой» [Там же, с. 260].

Эти вкрапления не просто созвучны или контрастны настроению, они помогают создать образ времени, соотнести происходящее в человеческом обществе в конкретные дни с масштабом большим, с восприятием не быта, но бытия: «Летом дни катились один за другим, кругло щелкая, словно черепа. Катились, катились, — вдруг съежились, сморщились, черные, точно мороженые яблочки, — и еще скорей защелкали, катясь» [Там же, с. 280].

На страницах дневника Бунина, как бы ни нагнетались негативные впечатления от окружающего, нет-нет, да и прорвется красота мира. Это может случиться в церкви, при взгляде на вечернее небо, красивую женщину, хотя «всем нам давно пора повеситься, — так мы забиты, замордованы, лишены всех прав и законов, живем в таком подлом рабстве» [1, с. 63].

Особенно мрачен образ Петербурга: «…в огромном доме нашем случилась великая смерть, и дом был теперь растворен, раскрыт настежь и полон несметной праздной толпой, для которой уже не стало ничего святого и запретного ни в каком из его покоев» [Там же, с. 69]. Образ смерти преобладает даже в пасхальных впечатлениях в Петропавловском соборе: «…вся безграничная весенняя Россия развернулась перед моим умственным взглядом. Весна, пасхальные колокола звали к чувствам радостным, воскресным. Но зияла в мире необъятная могила. Смерть была в этой весне, последнее целование» [Там же, с. 72].

В «Северном дневнике» Казакова ярко раскрывается талант художника, его способность видеть и слышать. Обращаем внимание, как он

слушает народные песни, как передает удивительные напевы Калевалы: «Ортье ворочается, жмурится, кряхтит от удовольствия. Ему хорошо, завидую я ему – он все понимает, он как бы пробует на вкус все эти прекрасные слова, и сладки они ему!» [3, с. 569].

Удается Казакову передать и то, как может звучать молчание: «Молчание перестает быть отрицательным понятием, оно наделяется положительными качествами. Я его слышу, и вижу, и чувствую. Страшным призраком встает оно передо мною, возвещая конец всему существующему, наполняя мою душу чувством смерти. Я не могу больше выносить этого. Я сбегаю со скалы, я начинаю ходить, сильно стуча сапогами, заставляя скрипеть снег, чтобы прогнать этот призрак смерти...» [Там же, с. 668].

Особенно часто в записях отмечены различные запахи: «В этих домах пахнет прошлым веком — старым деревом, старой одеждой, многолетней пылью… В домах пахнет еще морем: рыбой, сухими водорослями, старыми сетями, сапогами, сшитыми из тюленьей кожи» [Там же, с. 474]; «Во дворе в ночной свежести пахнет камнем, пылью, мусором… В лесу сладко обдает нас мхом, торфом, хвоей, и в настое этом едва уловимо звучит теплый камень» [Там же, с. 581].

Оживают в дневниках Казакова и неповторимые краски Севера: «Можно выйти поздним вечером к Двине у центра города, и тогда — о! — тогда поражаешься сиреневому цвету огромной массы воды, обилию света, нисходящего на город с океана, с норд-веста, и всему северному горизонту, являющему собой широчайший световой экран, прорезанный кое-где только тугими завитками черного дыма из пароходных и заводских труб» [Там же, с. 487].

Состав дневниковых записей разнороден не только по материалу, но и по стилистике. Чисто информационная запись оказывается рядом с лирическим откровением, патетические возгласы — рядом с ироническими и насмешливыми выпадами, монологические размышления сменяются воспроизведением реальных диалогов или воображаемых. Именно дневниковый жанр позволяет сделать органичным такое сочетание. Оно не препятствует восприятию этих текстов в их единстве благодаря личности автора, связи всех записок с его судьбой и внутренним миром.

1. *Бунин И.* Окаянные дни. М., 1991.
2. *Гиппиус З.* Дневники. Воспоминания. Мемуары. Минск, 2004.
3. *Казаков Ю.* Избранное. М., 2004.
4. *Короленко В.* Дневники 1917–1921. Письма. М., 2001.

5. *Пришвин М.* Дневники 1918–1919. М., 1994.
6. *Файнштейн Н.* Ленинградский дневник (3 июля — 4 сентября 1941) // Звезда. 2010. № 9. С. 150–178.
7. *Чуковская Л.* Из дневника. Воспоминания. М., 2010.

А. А. Ершова
г. Казань

А. П. Чехов и провинция: стратегии творческого поведения в отношении читателя

Путь писателя к своему читателю — тема, вызывающая интерес у многих исследователей. Успех или неуспех того или иного автора часто определяется тем, насколько им угаданы потребности, ожидания авторитетной группы читателей. В связи с этим для истории литературной репутации Чехова очень важно то, как он воспринимался провинциальным читателем, и то, насколько он ориентировался на это восприятие.

Вопрос взаимодействия Чехова и провинциального читателя рассматривался ранее в работах Л. П. Громова, С. В. Глушкова и других ученых, в основном на материале периодической печати Таганрога и Ростова. Однако не просто сотни, но тысячи и десятки тысяч материалов периодической печати, архивов и прочего до сих пор не изучены, и география подобного исследования нуждается в существенном расширении. Мы рассматриваем рецепцию творчества А. П. Чехова казанским читателем рубежа XIX–XX вв.

Провинциальный читатель в течение многих лет был наиболее близкой Чехову социальной средой. Провинция была не просто тем, о чем писал Чехов в своих произведениях, — он родился в Таганроге и пытался преодолеть в себе провинциальный дух, высмеивал провинцию и изображал скуку, невежество и бездуховность. В письмах Чехов утверждал, что здесь «из всех закоулков, щелочек и уголков веет меркантильным духом» [8, с. 247], «здесь можно утонуть в грязи» [Там же, с. 146], и отмечал, что кроме ярмарок в таких местечках ничего не происходит [8, с. 155]. Чехов 1880-х гг. осмеивает героев-провинциалов, возмущается провинциальной

© Ершова А. А., 2012

интеллигенцией («Тряпка», «Первый любовник», «В Париж!»), как отмечает С. В. Глушков [2], писатель выступает в данном случае в роли обличителя. Примерно с середины 1880-х гг. позиция Чехова по отношению к читателю начинает меняться. Если ранние герои его произведений были призваны вызвать смех, раздражение, немного сочувствия у читателя, то сейчас читатель начинает сопереживать героям Чехова.

В 1886 г. А. П. Чехов задается мучительным вопросом: «Для кого и для чего я пишу?» Писатель ощущает недостаток контакта с читателем. И именно с этого момента начинается «прорыв» Антона Павловича к читателю, а прежде всего — к зрителю. Ведь театр более всего, на наш взгляд, сблизил Чехова с провинциальным читателем и зрителем как самый демократичный и доступный вид искусства того времени.

Окончательный перелом во взаимоотношениях Чехова с провинцией случился после его поездки в Таганрог в 1887 г. Эта поездка помогла Антону Павловичу ощутить провинцию не как серость, но как родину. После этого беды и горести провинции, разные проблемы глубинки становятся Чехову близкими. Он уже не позволяет в своих произведениях преобладать какой-то поверхностности, простому высмеиванию, анекдоту. Теперь его «провинциальные» произведения становятся глубже. Более того, и столицу он начинает воспринимать и описывать через призму провинциальности.

В Казани «местом общения» читателя и Чехова стала сцена городского театра. В конце XIX — начале XX в. в прессе было немало статей о пьесах «Иванов», «Дядя Ваня», «Леший», «Три сестры», «Вишневый сад». Особенно много было заметок в связи с постановкой их на театральных подмостках.

Сама «всемирность» Чехова, как отмечает в своем исследовании С. В. Глушков [2], вытекает из «провинциальности», поскольку нет такой страны или эпохи, в которых не существовало бы трагедии повседневности.

Как писал К. И. Чуковский, «чеховские книги казались мне единственной правдой обо всем, что творилось вокруг», «все жители нашего города — все, как один человек, — были для меня персонажами Чехова. Других людей как будто не существовало на свете. Все их свадьбы, именины, разговоры, походки, прически и жесты, даже складки у них на одежде были словно выхвачены из чеховских книг. <…> Такого тождества литературы и жизни я еще не наблюдал никогда. Даже небо надо мной было чеховское» [10, с. 94–95].

Перекликаются с этими словами некоторые мысли текста статьи в казанской газете «Волжский вестник» за 1898 г. А. Уманьский делится своими размышлениями о драме Чехова «Иванов», которая была представлена на Масленицу, и отмечает, что «Иванов совершенно живое лицо, даже больше — типическое, объясняющее целый ряд характеров, более или менее сродных с ним» [6].

В автореферате к своей диссертационной работе С. В. Глушков не случайно отметил тот важный факт, что из писем, которые приходили Антону Павловичу из провинции, многое нашло отражение на страницах пьесы «Три сестры» [2]. Пожалуй, это самое провинциальное произведение Чехова. Не осталась в стороне и казанская публика.

В статье «По поводу драматических пьес А. П. Чехова» А. Голяховский отмечает, что эпиграфом ко всем пьесам можно взять строки из последнего стиха надписи над воротами в ад: «Оставь надежду всякий сюда входящий». Он подмечает, что «перед нами дефилируют различных родов и видов унылые люди» [1]. Голяховский рассматривает Чехова как «писателя сумеречной жизни». Следует отметить, что казанские авторы часто характеризуют чеховских героев, как мрачных, без единого светлого пятна, серых, томящихся людей.

Некто Х. в своей статье по поводу пьесы «Три сестры», напечатанной в газете «Волжский вестник», отмечает, что это «беспокойная пьеса»: сестры все время куда-то рвутся, им скучно жить, да и остальные персонажи не выглядят веселее и оптимистичнее — и обращает внимание на слова Андрея: «Отчего мы, едва начавши жить, становимся скучны, серы, неинтересны, ленивы, равнодушны, бесполезны, несчастны… Город наш существует уже двести лет, в нем сто тысяч жителей, и ни одного, который не был бы похож на других, ни одного подвижника ни в прошлом, ни в настоящем, ни одного ученого, ни одного художника, ни мало-мальски заметного человека, который возбуждал бы зависть или страстное желание подражать ему. Только едят, пьют, спят, потом умирают… родятся другие и тоже едят, пьют, спят» [9, с. 181–182]. Х. задается вопросом: а можно ли вообще передать на сцене настроение «чеховских сумерек»? Сначала пьесу «Три сестры» поставил МХТ, а потом уже она «рождалась» в театрах других городов России. «Можно ли вообще передать на сцене манеру письма Чехова, который выбирает для характеристики своих героев ту или иную типичную черту или черточку, постоянно повторяет ее и как бы внедряет ее в воображение читателя, который сам воспроизводит остальные черты», — задается вопросом критик [7].

Автор другой статьи в газете «Казанский телеграф», подписавшийся инициалами С. У., предваряя анализ пьесы «Дядя Ваня», отметил такую особенность письма Антона Павловича: «Кто-то сказал о пьесах Чехова, что они представляют собою лишь либретто, музыку же должны создавать сами артисты. Это до некоторой степени верно» [5]. Он отмечает, что писатель не дает детальной характеристики образам, тем самым предоставляя некую артистическую свободу. Согласимся с С. У. в том, что Чехов действительно не создает каких-то сильных драматических событий, а действующие лица — не ярко выписанные характеры. Он лишь «намечает» их.

Провинциальный зритель не мог не подметить новизну чеховского стиля. Пьесы дают определенную свободу творчества и восприятия. Каждый зритель, читатель, артист, режиссер трактует произведения по-своему. Можно предположить, что именно это свойство пьес сблизило провинциального зрителя с Чеховым. Казанская публика отмечала, что, несмотря на то, что часто чеховским пьесам предсказывали провал на провинциальной сцене, этого ни разу не произошло. Более того, на сцене казанского городского театра, как можно наблюдать по анонсам, регулярно публиковавшимся в прессе, пьесы Антона Павловича не просто ставились, а пользовались успехом. Более того, пьесы «играли» и на любительских сценах Казани.

Пьесы Чехова по праву завоевали «провинциальную любовь». Можно смело утверждать, что не только актер жил на сцене, там же существовал и зритель.

Как мы уже отметили выше, спектакли по пьесам Чехова часто шли и на любительской сцене. В частности, интересной представляется афиша театра имени Н. В. Гоголя, что был создан в год столетнего юбилея Николая Васильевича при городском комитете попечительства о народной трезвости. В первый же свой сезон им была представлена пьеса «Вишневый сад». Примечательна приписка на афише: «Спектакли ни в коем случае не отменяются».

Несомненный интерес для исследователя казанской любительской сцены представляют две статьи, вышедшие в «Казанском телеграфе» в 1902 г. и посвященные спектаклю «Дядя Ваня». В № 2786 В. И. Маслаков пишет рецензию на спектакль «Дядя Ваня», который состоялся в новом клубе 12 марта 1902 г. В этом спектакле участвовали ученики и преподаватели художественной школы. Цель — благотворительность. Критик отметил, что к постановке подошли очень обдуманно. Его в первую очередь поразили декорации: «Окна с подоконниками, на которых

стояли комнатные цветы, картины на стенах — все, вместе взятое, изображало действительно жилую комнату, а не театральный павильон».

Второй акт, по мнению Маслакова, был обставлен особенно хорошо: «Ночь. Окна открыты. Слышна трещотка ночного сторожа, сопровождаемая заунывным пением. Все тихо. Но вот поднимается ветер, слышен шелест листьев, ветер усиливается — чувствуешь приближение грозы. Ветер начинает бушевать, хлопнуло окно, разбилось стекло. Далеко-далеко слышен раскат грома — гроза приближается… Вот блеснула молния, осветила комнату. Окна закрываются… Покапали крупные капли дождя… Молния все ярче и ярче освещает комнату, раскаты грома все сильнее, сильнее… Зрителю становится жутко, ему кажется — вот-вот грянет удар над его головой — и действительно удар был восхитителен… вся комната осветилась молнией… полил сильный дождь» [4].

Все было выполнено, как мы видим из текста статьи, очень реально. В четвертом акте был превосходно изображен свет, а «монотонно-однообразный крик сверчка придавал пьесе в конце действия особый колорит».

Маслаков отмечает, что он часто бывал на любительских спектаклях, даже сам в них участвовал, но никогда ранее ничего подобного не видел. После выступления артистов-художников аплодисменты долго не стихали. Театральный вечер продолжили танцы.

В общем-то, неудивительно, что Маслакова поразили декорации. Все-таки спектакль организовали художники, кому как не им знать основы художественного оформления, живописи. И как подметил не подписавшийся автор статьи о данном спектакле в № 2791 «Казанского телеграфа», чтобы играть пьесы Чехова, надо быть «чутким психологом», а самые лучшие психологи — артисты, писатели, художники. Но артисты, как отмечает неизвестный автор, часто играют по шаблонам, хотя, конечно, есть исключения, например, Михайлович-Дольский. На любительской же сцене есть возможность полностью посвятить себя выбранной роли, глубоко ее осознать. «Все роли были поняты и разучены серьезно и добросовестно», — отметил автор статьи.

Хотя стоит сказать, что неизвестный автор, в противоположность Маслакову, не был так сильно поражен спецэффектами, более того, он писал: «Игра художников доставила нам громадное наслаждение, несмотря на некоторый недостаток театральной техники и небезупречных театральных эффектов (гром, сгущающиеся сумерки)» [3]. «Пьесы Чехова не ходульны, как сама жизнь», — подмечает тот же автор. И одна неправильная реплика, слишком комичная или, наоборот, трагичная, может испортить весь спектакль: «Нужна обдуманность и чувство меры в исполнении

каждой роли». Также, по его мнению, недостаточно провести 2–3 репетиции постановок Чехова, надо подходить к ним серьезнее. Автор высказал предположение, что, может, по этой причине единственное место, где Чехов идет с успехом, — это Московский художественный театр.

В статье неизвестный автор в целом анализирует постановку чеховских пьес на любительской сцене: «Наша публика привыкла скептически относиться к постановке на любительских сценах “серьезных вещей”, особенно таких, как пьесы Чехова, идущие слабо даже на специальных подмостках». И пишет такие вещи: «Редко кто задумывается над вопросом, почему Чехов, будучи в чтении так легок, жизнен и интересен, на сцене и вял, и безжизнен, и скучен». Если рассматривать пьесы других авторов, более или менее талантливых, в них все логично построено, есть фабула, завязка, интрига, развязка, присутствуют эффектные сцены. Все эти драмы, трагедии, комедии легко пересказать. «Попробуйте рассказать Чехова, особенно “Три сестры”, и сразу даже не придумаешь с чего начать», — подмечает неизвестный рецензент.

Можно предположить, что любительская сцена дала пьесам Чехова «новое дыхание». Здесь у актеров-любителей не было таких строгих шаблонов, правил, как в профессиональном театре. Неизвестный автор, писавший о постановке «Дяди Вани» в художественной школе, совершенно точно подметил, что Чехов создал не просто типы, на сцене не какие-то образы, категории, а «обыкновенные живые люди». Поэтому, наверное, вполне объяснимо, почему именно театр был близок провинциальному читателю и зрителю. Возможно, как, впрочем, и в наши дни, читатель и зритель видел в героях Чехова себя, родственников, своих друзей и знакомых, соседей, коллег. И это сближало писателя и читателя.

Таким образом, мы можем утверждать, что стратегия творческого поведения Чехова — ориентация на провинциального читателя — была эффективной и сблизила писателя и читателя.

---

1. *Голяховский А.* По поводу драматических пьес А. П. Чехова // Волж. вестн. 1901. № 155.

2. *Глушков С. В.* А. П. Чехов и провинциальный читатель 1880–1914 гг.: (Проблемы взаимодействия) : автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1993.

3. «Дядя Ваня» на любительской сцене // Казан. телеграф. 1902. № 2791.

4. *Маслаков В. И.* Театр и музыка. Спектакль художников // Там же. № 2786.

5. *С. У.* «Дядя Ваня», сцены Чехова и «Провинциалка», ком. в 1 д. Тургенева (Гастроли Далматова) // Там же. 1903. № 3067.

6. *Уманьский А.* «Иванов», драма А. П. Чехова // Волж. вестн. 1890. № 36.
7. *Х.* «Три сестры» // Там же. 1902. № 57.
8. *Чехов А. П.* Письма // Полн собр. соч. и писем : в 30 т. М., 1974–1983. Т. 1.
9. *Чехов А. П.* Три сестры // Там же. Т. 13.
10. *Чуковский К. И.* О Чехове: Человек и мастер. 4-е изд. М., 2008.

К. М. Комаров
г. Екатеринбург

Владимир Маяковский: тип творческой личности

В свете масштабной переоценки личности и творчества Маяковского, происходящей в современном маяковедении, отказа от советских и постсоветских стереотипов и штампов и стремления к максимальной объективности в оценке жизни и творчества поэта, значение исследования его творческой личности трудно переоценить. Подлинная объективность в случае с Маяковским не может быть достигнута без учета специфики субъективности поэта, анализ которой подразумевает исследование динамичной взаимосвязи между интегральными параметрами психики, мышления, поведения Маяковского и их проявлением в его творчестве. Внимание к этой проблемной сфере связано также и с заметной актуализацией категории творческой личности в современной гуманитаристике в целом и с особой ее значимостью для изучения лирической поэзии. Проблема творческой личности Маяковского чрезвычайно широка, но без ее направленного и вдумчивого исследования многие неявные, но концептуальные особенности поэзии Маяковского останутся незамеченными.

Личность Маяковского — феномен сложнейший и загадочный. Факт непосредственного проявления свойств психики и мышления Маяковского в его творчестве достаточно очевиден, но сущность этих переходов чрезвычайно сложна. И это противоречие — одна из множества тех антиномий, которые формируют таким парадоксальным образом творческую личность поэта. Сложность психотипа Маяковского заключается, на наш взгляд, и в сочетании в его психике шизоидных и полифонических

© Комаров К. М., 2012

элементов, соответствующих (по типологии В. Руднева) модернистскому и авангардному типам художника [4, с. 354–356]. Несмотря на то, что сам Руднев однозначно определяет Маяковского как авангардиста, нам представляется, что модернистские по существу своему интенции имели в личности Маяковского принципиальное значение.

Именно с модернистской философией, сформировавшейся в первую очередь под влиянием идей Ф. Ницше, связана резкая актуализация категорий творческой личности и творческого поведения на рубеже XIX–XX вв., когда предельно обостряется внимание к личности художника (и лирического поэта, в частности) во всем многообразии ее проявлений. Отсюда феномен театрализации и карнавализации, ярко проявившийся в жизни и творчестве крупнейших поэтов этого времени. В раннем творчестве Маяковского карнавализация интересно и, на наш взгляд, справедливо проинтерпретирована Е. Эткиндом как утверждение косвенного высказывания, что, однако, вступает в противоречие с установкой Маяковского на прямое высказывание, являя нам еще одну грань противоречивости его творческой личности. Психологическую подоплеку карнавальности и «масочности» в ранней поэзии Маяковского можно определить словами Ф. Ницше как «нежелание быть распятым».

Значимость категории творческой личности обусловлена в случае с Маяковским и эстетикой футуризма, и обусловленность эта также носит парадоксальный характер: «Прямолинейный формализм литературного символа веры русских футуристов неизбежно влек их поэзию к антитезе формализма — к “непрожеванному крику” души, к беззастенчивой искренности», — писал Р. Якобсон [6, с. 30].

Принципиальна мысль о соответствии между целостностью творческой личности Маяковского и целостностью его творчества. Соответствие это качественное и основывается на сложной системе противоречий, парадоксов, оксюморонов. Система контрастов в поэзии Маяковского проистекает из «мозаичности» и полифоничности его психики и мышления, которые (по Рудневу) свойственны авангардистскому типу художника. Наглядный пример контрастности в творчестве Маяковского дает Е. Эткинд в анализе поэмы «Облако в штанах» с позиций разработанной им методологии «психопоэтики» [5, с. 511–564]. Эткинд отмечает, что практически все действие поэмы происходит во «внутреннем пространстве», в чем проявилось революционное новаторство Маяковского. Исследуя специфику выражения в поэме «внутреннего человека» во «внешней речи», Эткинд выделяет такие контрасты лирического героя, как тело и дух, крик и шепот, отрицание книжной культуры и богатейшая

интертекстуальность, отвлеченное внутреннее пространство — и предельно материальная метафорическая речь, уже отмеченный принцип косвенности и предельно прямая форма речи, трагедия и шутка и т. д. Такой же веер противоречий, зачастую усложненных экстралитературными факторами и предельной глубиной саморефлексии, может быть выявлен и в других произведениях Маяковского, в частности в поэме «Про это».

Отмеченная целостность личности Маяковского связана и с тем, что ключевые для него интенции начали формироваться очень рано — уже в детские годы. Еще в детстве Маяковский, по меткому выражению Н. Крыщука, становится «маленьким взрослым». Удивительная особенность творческой личности Маяковского в том, что «он сразу начал с мнений и поступков окончательных, как будто все было решено еще вчера» [2, с. 206–207]. При этом в творчестве Маяковского обнаруживаются инфантильно-подростковые элементы, связанные с глубинной спецификой его психики, а не с социопатическими комплексами, как говорит об этом Ю. Карабчиевский [1]. Так, подростковым характером отличается эгоцентризм Маяковского. Гипертрофия своего «я» у Маяковского имеет «подростковую» специфику и сочетается с обидой на равнодушие и непонимание, что порождало в его жизни и творчестве то агрессию, то сентиментальность, а в целом — абсолютную степень «чистого» одиночества.

Образ внешней цельности, окончательно выкристаллизовавшийся у Маяковского после революции, когда нашло свое полное выражение парадоксальное соединение в Маяковском гипертрофированного чувства «я» с родовым мышлением, скрывал напряженнейшую внутреннюю драму. Г. Поляков — автор характерологического очерка личности Маяковского — исходит из тезиса о целокупности его личности и творчества: «Личность Маяковского реальная и непосредственная во всех ее проявлениях, начиная от мелочей быта и кончая творчеством <…> Маяковский-поэт и Маяковский-человек сливаются в одно неразрывное целое» [3, с. 442]. В первую очередь, эта цельность являет себя в соотношении «внешнее — внутреннее». Внешность Маяковского находилась в соответствии с внутренним содержанием его личности. Для внешнего облика Маяковского интегральными являются такие параметры, как грандиозность, гигантизм, размашистость, резкость, суровость, сила, уверенность (при всей внутренней неопределенности), напряженность, «выпячивание» на первый план основного ядра личности, однако наблюдается ряд интересных противоречий, в которые у нас нет возможности углубиться.

Параллели между внешностью Маяковского и его поэтикой, между его физическим и творческим существованием прослеживаются отчетливо (грандиозность во внешности — гиперболизм в поэзии и т. д.), поэтому Маяковский воспринимался современниками как явление сверхпоэтическое. Здесь, в частности, стоит отметить и тесную взаимосвязь знаменитого голоса Маяковского с его стиховой техникой.

Вслед за Поляковым мы выделяем три конститутивные черты психики Маяковского, из которых проистекают наиболее значимые свойства его характера.

1. Неуравновешенность проявлений эмоционально-аффективной сферы и недостаточность их сознательно-волевой задержки. Здесь речь идет о бурном темпераменте Маяковского, глубине и интенсивности его переживаний, недостаточности волевого контроля над ними. Это свойство психики поэта определило, в частности, такие качества его характера, как нетерпеливость, азартность, напористость, сильно выраженное половое влечение, впечатлительность, широта эмоционального диапазона, неспособность к систематическому мышлению, фрагментарное восприятие реальности.

2. Перераздражимость эмоционально-аффективной сферы, неустойчивость настроений, из которой вытекают гиперчувствительность Маяковского к внешнему воздействию, неустойчивость его настроений, склонность к впадению в эмоциональные крайности, гипертрофированная мнительность, ранимость, чувствительность к фальши и лицемерию. При этом, при всей бурности внутренних переживаний, внешне Маяковский мог быть абсолютно спокоен.

3. Обрывистость, разорванность психических процессов. «Толчкообразность» психических процессов Маяковского определила его общую напряженность, нервность, вспыльчивость, несдержанность, мешающие ему входить в тесный контакт с людьми, что особенно болезненно проявилось в отношениях поэта с женщинами. Интеллектуальная деятельность Маяковского также отличалась резкостью и отрывочностью, что проявлялось в лаконизме его речи, писем, в «телеграфном» стиле (которым написана, к примеру, автобиография «Я сам», что очень показательно), в непосредственности и мобильности творческой реакции, в сложностях со связностью изложения мыслей.

Эти три свойства психики Маяковского выглядят как «ядро» его личности, определившее наиболее типичные свойства его характера: гиперболизм; импульсивность; богатство воображения; щедрость; аккуратность; брезгливость; ненависть ко всему, что связано с болезнью

и смертью; крайнюю обидчивость; подозрительность; легкость образования условных связей; остроумие; требовательность к близким (не бытового, но бытийного плана); бескомпромиссность; нежность; сентиментальность; поляризованность отношения к друзьям и врагам; удивительную работоспособность (при всей хаотичности жизни); азартность (причем азарт для Маяковского был не в выгоде, а в удаче, в самой динамике и энергетике игры). Особого внимания заслуживают такие качества характера, мышления и поведения Маяковского, как субъективность (частным проявлением которой стала поверхностность, скоропалительность суждений Маяковского о людях), элементарность и конкретность (которые входят в некое противоречие с отмеченной интенсивностью и глубиной переживаний и эмоций Маяковского), направленность, стремление к немедленному практическому действию, несколько подавляющее рационально-философское начало. Отметим также и «социабельность» Маяковского, осложненную неспособностью входить в тесный контакт с людьми, и специфическую «бесстыжесть» его бытового поведения и своеобразный утилитаризм.

Многообразие и противоречивость, разнонаправленность ведущих интенций личности Маяковского вполне объясняют характерную для его творчества поэтику безумия, ставшую закономерным проявлением трагедийных потенций, заложенных в его личности и столь рельефно явленных в его творчестве. В этом свете и трагическая смерть поэта может быть осмыслена в категориях раннего экзистенциализма, как «истинная неудача», предопределенная всем его творчеством. Да и в целом личность Маяковского вполне может быть подвергнута анализу с экзистенциалистских позиций, в частности, к ней применима методология экзистенциального психоанализа.

Целостная и многогранная интерпретация личности и творчества Маяковского с точки зрения экзистенциального психоанализа, полнее всего осуществленного в работах Ж. П. Сартра о Бодлере, Флобере и др., представляется нам одним из наиболее перспективных путей дальнейшего развития данной проблематики.

---

1. *Карабчиевский Ю.* Воскресение Маяковского. М., 1990.

2. *Крыщук Н.* Искусство как поведение. Книга о поэтах. Л., 1989.

3. *Поляков Г. И.* Характерологический очерк. 1930-е гг. // «В том, что умираю, не вините никого»?.. Следственное дело В. В. Маяковского: Документы. Воспоминания современников. М., 2000. С. 442–455.

4. *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века. М., 1997.

5/ *Эткинд Е. Г.* Там, внутри // Эткинд Е. Г. Психопоэтика. СПб., 2005. С. 511–568.

6. *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // Собр. соч. : в 7 т. М., 1975. Т. 7. С. 8–34.

С. А. Комаров

г. Тюмень

Языковые стратегии русской драмы (введение в экографию)

Стратегия логосообразности в русской драме опиралась на христианскую аксиоматику русского романтизма и классического реализма. Данная конвенция нескольких поколений драматургов с читателем/зрителем (поколение А. Грибоедова — А. Пушкина, поколение Н. Гоголя — М. Лермонтова, поколение А. Островского — Л. Толстого) достаточно продуктивно работала на протяжении десятилетий, но в 1880-е гг. обнаружила свое кризисное состояние.

С 1890-х гг. в русской драме работает новая языковая стратегия восхождения к символу. В ее реализацию были вовлечены поколение В. Соловьева — А. Чехова, поколение А. Белого — А. Блока, поколение В. Маяковского — Е. Шварца. В отличие от стратегии логосообразности при моделировании мира и человека в рамках стратегии восхождения к символу исчезают всеобще авторитетная аксиоматика (христианская) и художник каждый раз заново конструирует свой индивидуальный миф, подключая к нему за счет специфики символической образности различно ориентированные сознания читателей/зрителей, сохраняя по модели предшествующей стратегии сакральную и религиозно-ритуальную природу направленности действия. Однако читатель/зритель оказывается культурно не готов считывать новые и сменяемые культурные коды, не готов к восхождению как обязательному изначальному условию соучастия. С этим связаны обытовляющие версии прочтения пьес А. Чехова, конъюнктурно обуживающие замысел А. Белого деформации

© Комаров С. А., 2012

его манифестарной пьесы для нового зрителя и новой власти. Постсимволисты (В. Маяковский, Е. Шварц), ощущая изменившийся характер публики (массовый неэлитарный зритель), делают шаг навстречу ему, редуцируя требование восхождения и трансформируя символ в метафору. Они актуализируют потенциал именно народных искусств (цирк, фольклорный театр) и жанров (сказка), по сути, выполняя за зрителя ту внутреннюю работу, которая предполагалась стратегией восхождения к символу, однако насыщая тексты высокими культурными проекциями (античный театр, Ницше), что опять же современниками практически не читается.

Новое поколение драматургов (В. Шукшин, А. Вампилов, Г. Горин) избирает новую стратегию — погружение в метаболу. Это поколение, с одной стороны, продолжает линию творцов предшествующей стратегии — курс на связь видов искусств: так появляются повести для театра и киноповести. С другой стороны, ставка на литературность (в отличие от постсимволистов) будет доминирующей, ведь без нее погружение читателя/зрителя нереализуемо. Автор, включая читателя/зрителя в ситуацию пьесы, по возможности убирает из текста то, что может очуждать восприятие, и, наоборот, мощно задействует именно эмоционально захватывающие жанровые механизмы (трагикомедия и мелодрама). Он уже до конца не отпускает читателя/зрителя, принуждая его самостоятельно ориентироваться внутри почти статичной по обстоятельствам и духовно пороговой фабульной схемы. Заголовочная формула пьесы сдвигается с метафорического прочтения, однако сохраняет при всей конкретности множественность коннотаций, что достигается и устранением семантически внятного символического ядра.

Искусство слова и его письменная версия (литература) экографичны по своей природе и сущности. Проблема заключается лишь в том, что это до сих пор целенаправленно не осознавалось, системно не рефлексировалось, понятийно-терминологический аппарат гуманитаристики не имел данного вектора развития, субъекты научной деятельности не специализировались в обозначенном направлении, перспектива создания научной школы экографического профиля не просматривалась. Обозначим рабочую версию экографии как сферы специальной рефлексии и далее дадим необходимые уточняющие комментарии. Итак, экография [греч. *oikos* — «дом», «родина» + греч. *graphō* — «пишу»] — это новая отрасль экологии, изучающая систему представлений творческих субъектов и их общностей, отраженную в созданных ими текстах, о доме-родине, понимаемом как свое-пространство в его сущности, истории и перспективе,

отрасль, возникающая на меже двух наук — экологии и филологии. Не случайно, исследуя генетику сюжета и жанра, О. М. Фрейденберг определяет в качестве «первого сюжета» литературы именно «сюжет о природе» и природу в качестве его «действующего лица»: «Снимая с лица сюжетного героя маску, мы держим в своих руках воображаемый мир <…> то, что рассказывает о себе герой сюжета, есть “автобиография природы”, рождающейся в борьбе, страдающей и терпящей смерть, чтоб возродиться снова…» [5, с. 299].

Предметная сфера экографии обусловлена факторами нескольких порядков (уровней). Во-первых, это уровень астробиофизический. Во-вторых, это уровень психоантропологический. В-третьих, это уровень культурно-семиотический. Астробиофизический уровень предполагает изначальность, первичность и признанность наличия объективного внеантропологического макросистемного пространства, развивающегося по внеантропологическим законам, самодостаточного и самоценного, по отношению к которому человек может и должен быть адаптирован, постепенно формируя свою нишу и корректируя представления о соотношении «своего» и «чужого» пространств в нем. В пределе человек должен осознавать все космическое пространство как свое-пространство, при этом сохраняя и оберегая его внеантропологическую природу.

Психоантропологический уровень предполагает наличие и развитие адаптивных механизмов человека, окультуривание им своей биофизической природы, совершенствование им своего внутреннего и внешнего пространств по принципу космосообразности. Так как космос мыслится в качестве «порядка», «упорядоченности», «строения», «устройства», «государственного строя», «правового устройства», «надлежащей меры», «мирового порядка», «мироздания», «мира», «наряда», «украшения», «красы» [4, с. 9], то принцип космосообразности требует и от человека выработки культурно-семиотических механизмов, посредством которых информационные ресурсы человечества о внешнем и внутреннем доме фиксировались бы, передавались, хранились и творчески умножались. Выделяющая человека как вид способность писать, читать и считывать, а также производить тексты не только художественного порядка актуализирует функционирование экографии в рамках того, что сегодня принято именовать антропологической научной парадигмой (И. Д. Прохорова). Однако и то, что М. М. Бахтин видел в качестве отличительного признака эстетического — положительно приемлющий характер высказывания [1, с. 286], позволяет именно эстетическое конституировать как

максимально адаптивную и космосообразную форму (единицу) экографического исследования.

В силу того, что тексты мифологической и фольклорной культурных стадий (т. е. так называемого синкретического типа культуры) всегда выстраиваются в рамках движения к преодолению хаоса и восстановлению изначального космоса и пространство в них мыслится как священное, а слово о нем — как доступное посвященному [2, 3, 6], данные тексты можно рассматривать уже как образцово экографичные. Поэтому методы и методика, формировавшиеся в ходе наиболее эффективного изучения этих текстов, а также соответствующий им понятийно-терминологический аппарат, могут быть транспортированы в сферу экографических исследований и адаптивно освоены в ее рамках.

В соответствии с описанной предметной областью экографии рабочими для нее представляются понятия: космос/хаос, пространство, хронотоп, топос, свое/чужое, здесь/там, теперь/тогда, свое-пространство, чужое-пространство, знак, граница, переход, коллективное бессознательное, интуиция, предметно-вещный мир, онтологические формы, этнофилология, кругозор, аксиология и т. д.

В сферу прямого описания экографических исследований соответственно будут попадать не только природные объекты и их элементы (например, небесные тела, флора, фауна, насекомые, стихии, ландшафты и т. п.), но и текстовые феномены, фиксирующие космосообразный кругозор субъектно-объектной организации текстового целого, поисковые стратегии и тенденции языкового моделирования дома и антидома авторским сознанием.

Как известно, из трех литературных родов язык драмы наиболее условен и семиотичен, рассчитан на возможную сценическую версию, публично объективирующую текст пьесы. Поэтому этот язык предполагает достаточную совокупность конвенций автора с массовой официальной средой, позволяющую тексту найти свой путь к читателю/зрителю. В силу этого жанровые коды, актуализируемые через механизмы «памяти жанра», наиболее действенны именно в драме, т. к. представляют собой исторически проверенные типы аксиологических и коммуникативных конвенций.

Апеллируя к коллективному бессознательному широкого читателя/зрителя, рассчитывая на функционирование пьесы не только на национальной сцене и не только «малого времени», драматург максимально актуализирует адаптивные и космосообразные потенции словесности, безусловно предполагая реакцию потенциального адресата. В этом

просматриваются экографические установки драмы как предпочтительного предмета исследования.

1. *Бахтин М. М.* К вопросам методологии эстетики словесного творчества. I. Проблемы формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве // Собр. соч. : в 7 т. М., 2003. Т. 1. С. 265–325.
2. *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. М., 2004.
3. *Мелетинский Е. М.* От мифа к литературе. М., 2001.
4. *Топоров В. Н.* Космос // Мифы народов мира : в 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 9–10.
5. *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
6. *Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994.

В. Н. Крылов
г. Казань

Стратегии творческого поведения в русской критике

Широко используемое в современных исследованиях литературы понятие «творческая стратегия» может быть применено и к изучению литературной критики и экстраполировано не только на новейшее состояние, но и на ранние исторические этапы ее развития. Понятие «творческие стратегии», отмечает О. А. Кривцун, «актуализировалось в искусствознании XX в. именно по причине роста удельного веса выстроенного, выверенного, продуманного художественного поведения в целостной системе деятельности творца» [10].

В связи с этим по отношению к литературным стратегиям иногда высказывается «естественно возникающее сомнение: немыслимо вести речь о творческих стратегиях как фундаментальных основаниях художественной деятельности, вписанных в нее изначально. Стратегийность художественного поведения — это явление, обрамляющее художественное творчество, но не вторгающееся внутрь его» [Там же].

Это применительно к литературному творчеству. В критике как социокультурном явлении стратегийность определяет существо деятельности.

© Крылов В. Н., 2012

Для критика разговор об успехе так же естествен, как и для литератора: В. Г. Белинский в письме М. А. Бакунину от 16 августа 1837 г. признавался: «Я понимаю самое малейшее движение моего самолюбия — и все-таки не могу убить в себе этого пошлого чувства. Оно овладело мною совершенно, сделало меня своим рабом. <...> Я не написал ни одной статьи с полным самозабвением в своей идее: бессознательное предчувствие неуспеха и еще более того успеха всегда волновало мою кровь, усиливало и напрягало мои умственные силы, как прием опиуму. И между тем я унизился бы до самого пошлого смирения, оклеветал бы себя самым фарисейским образом, если бы стал отрицать в себе живое и плодотворное зерно любви к истине; все мои статьи были плодом этой любви, только самолюбие всегда тут вмешивалось и играло большую или меньшую роль. Даже в дружеском кругу, рассуждая о чем-нибудь, я вдруг краснел оттого, что нехорошо выразил мою мысль или, что бывало всего чаще, неловко сострил, или от противной причины, т. е. от успеха в том и другом (Боже мой — какая мелочность!); но как скоро дело касается до моих задушевных убеждений, я тотчас забываю себя, выхожу из себя, и тут давай мне кафедру и толпу народа: я ощущу в себе присутствие Божие, мое маленькое я исчезнет, и слова, полные жара и силы, рекою польются с языка моего» [1, с. 186].

Стратегия в критике включает в себя представление о задачах литературы и критики, определяющее оценку и понимание литературного явления, преимущественную ориентацию на художника или на публику (в крайнем варианте — только на круг «своих», т. е. критиков), характерную жанрово-стилистическую палитру, а также выбор газетно-журнальных органов, отвечающих установкам критика.

В 1841 г. в статье «Речь о критике» Белинский писал: «В критике нашего времени, более чем в чем-нибудь другом, выразился дух времени. Что такое само искусство нашего времени? — Суждение, анализ общества; следовательно, критика. <...> Удивляться ли после этого, что критика есть самовластная царица современного умственного мира? Теперь вопрос о том, что скажут о великом произведении, не менее важен самого великого произведения. Что бы и как бы ни сказали о нем, — поверьте, это прочтется прежде всего, возбудит страсти, умы, толки. Иначе и быть не может: нам мало наслаждаться — мы хотим знать; без знания для нас нет наслаждения. <...>

В России *пока еще* существует только критика искусства и литературы. Это обстоятельство придает ей еще больший интерес и большую важность. Литературные мнения разносятся у нас скоро и быстро,

и каждое находит себе последователей. Можно сказать без преувеличения, что пока еще только в искусстве и литературе, а следовательно, в эстетической и литературной критике, выражается *интеллектуальное сознание нашего общества*» (курсив наш. — *В. К.*) [3, с. 348].

Слова Белинского хорошо иллюстрируют складывающуюся в русской культуре к середине XIX в. стратегию поведения критика как выразителя гражданского самосознания, позволившую классической русской критике создать культ священной русской литературы. В рамках этой парадигмы «критический комментарий мог обрести по меньшей мере равный, а иногда и более высокий статус, чем само произведение» [12, с. 92]. Не случайно, скажем, столь широко, почти как пушкинский юбилей, отмечалось столетие Белинского в начале XX в. Приведем пример сообщения из газеты «Уральский край» от 1 июня 1911 г.: «30 мая в час дня в помещении библиотеки им. В. Г. Белинского, по случаю столетия со дня рождения В. Г. Белинского, была совершена панихида, пред началом которой о. Феодор Коровин произнес соответствующую случаю речь. Отметив цель, для которой присутствующие собрались почтить память великого писателя-гражданина, о. Коровин дал высокую оценку сочинениям В. Белинского: как в Евангелии мы находим ответ на все запросы нашей души, так на сочинениях В. Г. Белинского находим отклики на все запросы нашего интеллекта» [15] (еще совсем недавно так сказать было невозможно!).

Западные исследователи русской критики говорят о таких типологических чертах русской классической критики, как *синкретизм* и *приверженность великим идеям*. Особенно важен синкретизм, проявляющийся в стратегической линии на превосходство критики над литературой. А. В. Дружинин уже после смерти Белинского, обозревая критику гоголевского периода русской литературы, выделял ее «любовь к просвещению», умение оценить талант, но особенно то, что она «воспитала новое поколение литераторов» [6, с. 180].

Чем далее мы отходим от Белинского, тем более в русской критике усиливается акцентированный популизм. Уже в позиции Белинского заметно противоречие. С одной стороны, он высмеивает «личную критику», с другой — настаивает на авторитетной роли широкой публики, народа в оценке литературы. «Публика есть высшее судилище, высший трибунал для литературы», она (публика) «есть род непосредственный критики» [2, с. 716]. То есть получается, что эта критика не только крайне важна, но она выше профессиональной. Н. А. Добролюбов подчеркивал, что при оценке литературного произведения критика должна учитывать

мнение широких читательских кругов: «…окончательного решения тут никто не может брать на себя; всякий может считать свое мнение справедливым, но решение в этом случае более, нежели когда-нибудь, надо предоставить публике. Это дело до нее касается, и только во имя ее можем мы утверждать наши положения <…> Скажите, кому же иначе судить о справедливости наших слов, как не тому самому обществу, о котором идет речь и к которому она обращается?» [5, с. 175].

Такое понимание роли критики обусловило и конкретные *варианты* поведения критика, усиленные и трансформированные в советскую эпоху.

Уже в 1920-е гг., как отмечает Е. Добренко, формируются два основных подхода к задачам критики:

1. Инструкторский, адресованный писателю (культивировался прежде всего в пролетарской литературной среде — сначала в Пролеткульте, затем в РАППе, – принимая наиболее жесткие формы в виде так называемой «напостовской дубинки» и «кружков рабочей критики).

2. Культуртрегерский, адресованный читателю, где критику отводилась роль посредника [4, с. 11].

По словам теоретика Пролеткульта А. Богданова, критика «должна идти рядом с развитием самого пролетарского искусства, помогая ему советами и истолкованием и руководя им в использовании художественных сокровищ прошлого» [11, с. 19]. Формулируя задачи пролетарской критики, Богданов и другие теоретики следуют традиции Чернышевского и Добролюбова, но огрубляют их принципы. Так, в духе «реальной критики» Добролюбова, Богданов пишет, что «критика должна также указать и те новые вопросы, которые выступают на основе результатов, достигнутых произведением, и те новые возможности, которые из него исходят» [Там же, с. 32]. Как показано в новейшей монографии Н. В. Корниенко по истории советской литературной критики, именно в эти года Л. Д. Троцким формируется стратегия управления современной литературой через критику, практически все выработанные в период нэпа институциональные признаки критики будут сохранены, развиты и укреплены [8].

Исследователь советского периода литературы Е. Добренко так характеризует специфику критики на данном этапе: «Специфика советской ситуации — в особом статусе политики: с одной стороны, она вся сконцентрирована на вершине власти, так что все социальные поля фактически “обесточены”, лишены власти; с другой стороны, именно в силу этой концентрации, политика ищет новые пути для реализации, проявляя себя в сферах, в которых традиционно ее роль достаточно мала: *всё*

оказывается деполитизированным и политизированным одновременно, *всё — от эстетики до экономики — из источника власти* превращается в *проводник* власти» [4, с. 15].

Несмотря на попытки проведения независимой литературно-критической позиции (в 1920-е, 1960-е гг.), главной тенденцией советской эпохи становится обязательное и неукоснительное служение власти. Не случайно в советский период развивается жанр статьи, совмещающей признаки разгромной статьи и политического доноса либо отрицательной рецензии-травли (можно вспомнить мастеров такого рода — К. Зелинского, В. Ермилова).

Наряду с такой *общественно-публицистической* программой поведения в русской критике, хотя и на периферии, находится и *элитаристская* стратегия, получившая яркое воплощение в критике Серебряного века. Символистская критика, например, изначально ориентируется на *художника* и на *элитарного читателя*.

Символисты как критики, ориентируясь на «новое искусство», выбирали различные способы формирования художественных ожиданий читателя:

1. Через пропаганду новых эстетических ценностей. С этим связана роль манифестов и теоретических трактатов и теоретического компонента даже в малых практических жанрах (рецензиях). Дополнительным фактором становилась и сама литература символистов.

2. Через интерпретацию литературы прошлого. В этом смысле символистские интерпретации уже 1890-х гг. интересны не только с содержательной точки зрения, но и как формирование новых подходов к классике. В интерпретациях содержалась в явном или скрытом виде диахронная полемика с предшественниками, с определенным этапом эстетического сознания. Предпринимались попытки нейтрализовать, ослабить значимость прежних критических подходов, показать их «ограниченность», невозможность в современную эпоху. Имена радикальных критиков обрамлялись снижающими метафорами, сравнениями, эмоциональными эпитетами (о 1860-х гг.: Мережковский — «след мутной волны черни», «одичание вкуса и лени», «наивный ребяческий вздор»; Б. Садовской — «мертвые объятия Протопоповых, Бурениных и Скабичевских» и т. д.).

3. Своеобразное обучение читателя адекватным приемам восприятия символистских произведений. В ранних статьях В. Брюсова, Д. Мережковского, Н. Минского, К. Бальмонта даются своего рода «обучающие» анализы произведений Ш. Бодлера, Э. По, М. Метерлинка и др.

Изначальная обращенность критики символистов к элитарному читателю сочеталась с новой *просветительской* задачей: воспитание эстетически ориентированного читателя. С этим связана и своеобразная эстетическая публицистика — эстетико-теоретические отступления в их статьях не только 1890-х, но и 1900-х гг. Как когда-то Белинский давал в статьях пространные экскурсы в теорию литературы и эстетику, так и символисты в новых условиях, иначе (и по форме, и по стилю) осмысляли, в сущности, круг тех же проблем (что такое искусство, что такое литература, какой должна быть критика). Поэтому уделяется большое внимание жанру трактатов, теоретических статей. В просветительской деятельности через критику проявилось характерное противоречие символизма: парадоксальное сочетание элитарности и просветительства. Эти тенденции найдут продолжение в деятельности всей модернистской критики.

Менее известным (и малоизученным) предстает *игровой* вариант творческого поведения критиков XIX — начала XX в. В последние годы, правда, в связи с интересом к наследию О. Сенковского, Ф. Булгарина, В. Буренина, К. Чуковского, А. Измайлова приоткрывается и эта линия русской критики. Уже в деятельности Пушкина создан сатирический образ критика — Феофилакта Косичкина. Иллюзия якобы реального существования критика — Феофилакта Косичкина — поддерживалась Пушкиным на протяжении нескольких лет [16].

В данном случае речь идет не о само собой разумеющемся соблюдении критиком ряда условностей (правил), задаваемых культурой (скажем, подчиненность литературно-критического текста жанровым закономерностям, характеру аудитории, ее запросам и ожиданиям, осознание того, что «голос» критика — один из многих, и предложенная им интерпретация отличается избирательностью, редукцией и неизбежным упрощением необычайно сложного мира художественного произведения). Критик-игрок сознательно ориентируется на игровое поведение, проявляющееся в ироническом остранении, в феномене различных масок, игре псевдонимов, парадоксальности, эпатажности, провокативном поведении и т. д.

Формирование игровой, а также провокативной критики в России связано с процессами коммерциализации литературы, с появлением массовой литературы (30–40-е гг. XIX в.). Поэтому литературоведение проявляет интерес к фигуре О. И. Сенковского, рассматривая его как первого критика, ориентирующегося на массовое сознание. Сенковский соединил рецензию с фельетоном, заставляя читателя смеяться над неожиданным ходом мысли рецензента. Ценивший критику Сенковского Д. Писарев

тоже по-своему продолжил традиции подобной иронической критики. Интересно, как опыт Писарева отзовется в так называемой лагерной критике советского периода. «В юности восторженный читатель Писарева, Синявский у него впервые учился удовольствиям критического переописания: “…это ведь благодаря Писареву выяснилось в детстве, что критика интересная вещь и может переворачивать скучные тексты вверх ногами”» [17].

Критикой, рассчитанной именно на массовое сознание, стала и деятельность В. П. Буренина (его даже называли «уличный критик»), составляющими элементами которой были нападки на личность, провокация; он вырабатывает особую стратегию литературного поведения, исполненную чисто «базаровской» агрессии против любых «интеллигентских» приличий ведения критической полемики. Критическая деятельность Буренина (о нем, кстати, написана пока всего одна диссертация) может быть рассмотрена в контексте *скандала* как стратегии творческого поведения критика, скандала как одной из категорий литературного процесса, истории и политики [13].

Особого развития игровая стихия в критике достигает в эпоху Серебряного века. Игровое начало вторгается в способы и приемы интерпретации, проявляется в формах цитирования, авторской иронии. В этом аспекте нужно воспринимать творческое поведение З. Гиппиус, К. Чуковского. Последнего пресса начала XX в. назвала «городским» критиком (Всемирный вестн. 1908. № 7). «Литературно-эстетическая позиция К. И. Чуковского складывается в процессе переосмысления древних традиций творческого поведения в ироническом контексте искусства нового времени и органично связана с культурой первой четверти XX в., одной из основных примет которой является театрализация жизни. Значительная роль в оформлении запоминающейся манеры критика принадлежит творческому амплуа юродивого, внешними атрибутами которого в статьях Чуковского стали пересмешничество, пародийная стилизация и травестия» [9, с. 6].

Игровая стратегия в критике, включающая диалектику лица и маски, роли и амплуа, исповеди и создаваемого имиджа, близка критике современной.

Но современная ситуация отличается от XIX–XX вв. тем, что слово *критика* теряет свою авторитетность, критика ускользает, как выразилась Н. Иванова. В этой связи говорят о ее кризисном состоянии, «кризисе легитимности»: критика отошла в значительной степени от гражданско-просветительской роли, потеряла свое былое влияние

в культуре и идеологии и пытается обрести новую роль и соответствующие ей методы, жанровые формы, язык (аналогичные процессы происходили в европейских странах несколько десятилетий назад).

Если в XIX–XX вв. критика была адресована более или менее единой общественности, то уже в 1990-е гг. каждый из критиков оказывается тесно связанным со своей референтной группой. Поэтому творческое поведение современного критика напрямую зависит от редакционно-издательской политики СМИ. На первый план выдвинулись бытовавшие прежде на периферии рекламные функции. «Закон рынка состоит в том, чтобы рекламы было много и чтобы мода менялась постоянно. В результате изменились литературно-критические “роли”, появились новые амплуа — критического кутюрье и рекламиста» [7, с. 205].

Критики стали осваивать полосы новых газет, еженедельников, глянцевых изданий, Интернета. Уже в 1996 г. заговорили о рождении новой газетно-журнальной критики, возникшей по принципу дополнительности к традиционной общественно-публицистической. Н. Иванова одной из первых обозначила новое направление содержания литературно-критических статей — обращение к *литературному быту*, прежде скрытому от глаз общественности (правда, еще в начале XX в. А. Измайлов в газете «Биржевые ведомости» писал о том, как автор «Мелкого беса» Ф. Сологуб встает, обедает, купается и т. д.). Но пределы дозволенного, по сравнению с Серебряным веком, несравненно расширились: «Описание сцен и скандалов, разыгрывавшихся на собраниях писателей, стало одним из новых жанров в “НГ”. И появился стиль этих писаний; внешне корректный, но по сути “стебный”, по интонации высокомерный. Литература предстала делом не только словесным, но и домашним, если не сварно-коммунальным. <...> Литературную жизнь сменил низкий литературный быт, литературное произведение утратило свою значительность на фоне болезненного интереса к частной жизни и стратегии поведения той или иной персоны. <...> Методом воздействия на публику “новой” критикой был избран шок. Эпатаж. Скандал» [Там же, с. 207, 209].

Вместе с тем в новой критике возникает отчуждение (или даже разрыв) между критиком и обществом. В книге Ильи Стогоffa «Роман-газета» эта ситуация отчуждения передана так: «По идее, все эти колумнисты должны были озвучивать настроения в обществе. Выражать словами то, что все остальные только чувствуют. <…> Не знаю, замечали ли вы, что прогнозы отечественных политологов и экономистов не сбываются вообще никогда, а прочитав рецензию даже самого толкового кинокритика, невозможно понять, стоит идти на этот фильм или не стоит?

Умники-колумнисты живут в одном мире, а те, от лица кого они говорят, совсем в другом» [14, с. 114]. Выразительный образ такого «нового» критика также представлен у Ильи Стогоffa. Встреча в кафе со знакомым критиком Славой наталкивает героя на размышления о современной критике: «Лет десять тому назад вышел роман Пелевина “Поколение ‘Пи’ ”. Литературным критикам он очень понравился. Особенно они отмечали там одного очень второстепенного персонажа — мерзкого и продажного литературного критика. <…> Почему сходством с ним нужно было гордиться, понять я так и не смог. Может, дело в том, что критика у нас в стране вовсе не подразумевает влияния на процесс? Скажем, в Германии если твою книжку похвалит известный критик Райх Ранницкий, то дальше о хлебе насущном можешь не париться. Гонорарами ты обеспечен до пенсии. Потому что слово Ранницкого — это действительно приговор. А у нас критики думают так: интересно, если я дам пендель какой-нибудь знаменитости, то, может быть, хоть кто-то заметит и меня? <…> Именно поэтому литературный критик Слава не читал романов и не морщил лоб о судьбах литературы, а с утра пораньше торчал в останкинской кофейне» [14, с. 181–182].

Поэтому в современной критике как своеобразная память о прошлом (классическом XIX в.) сохраняется представление о важной роли критики в литературной жизни, о возможностях ее влияния на литературный процесс (чаще всего при этом вспоминают имя Белинского, для многих он остается ориентиром в профессии), ощутимо и сожаление об утраченной критикой приверженности великим идеям.

---

1. *Белинский В. Г.* «Вся жизнь моя в письмах» // Из переписки В. Г. Белинского. М., 2011.

2. *Белинский В. Г.* Собр. соч. : в 3 т. М., 1948. Т. 1.

3. Там же. Т. 2.

4. *Добренко Е.* Институт литературной критики и динамика критического метадискурса в советскую эпоху // Рус. лит. 2010. № 3. С. 9–30.

5. *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. : в 3 т. М., 1952. Т. 3.

6. *Дружинин А. В.* Прекрасное и вечное. М., 1988.

7. *Иванова Н.* Между. О месте критики в прессе и литературе // Новый мир. 1996. № 1. С. 203–214.

8. *Корниенко Н. В.* «Нэповская оттепель»: Становление института советской литературной критики. М., 2010.

9. *Кочеткова А. А.* К. И. Чуковский — литературный критик (1900–1910-е гг.) : автореф. дис. … канд. филол. наук. Саратов, 2004.

10. *Кривцун О. А.* Смысл творчества в интерпретации художника XX века [Электрон. ресурс]. URL: http://samlib.ru/k/kriwcun_o_a/fail-01.shtml

11. Критика 1917–1932 годов. М., 2003.

12. *Партэ К.* Опасные тексты России. Политика между строк : пер. с англ. СПб., 2007.

13. Семиотика скандала : сб. ст. / ред.-сост. Н. Букс. М., 2008.

14. *Стогоff И.* 2010. A. D. Роман-газета. М., 2009.

15. Уральский край. 1911. № 115.

16. *Филиппова Н. Ф.* Критик-поэт. Александр Сергеевич Пушкин. М., 1998.

17. *Эткинд А.* Седло Синявского: лагерная критика в культурной истории советского периода // Новое лит. обозрение. 2010. № 101. С. 280–303.

А. А. Митрофанова

г. Санкт-Петербург

Стереотипы творческого поведения писателя в современной историко-культурной ситуации (Эдуард Лимонов)

В данной статье речь пойдет об отношении творческой общественности к политической деятельности Эдуарда Лимонова как составляющей, наряду с литературным творчеством, его личностного поведения.

Поводом для нижеследующих соображений послужили резкие высказывания собратьев по перу, подобные цитируемому: «За Лимонова мне не обидно и не жаль его. <…> Вот тех “мальчиков”, “нацболов”, которые в ноябре 2000 г. захватили в Риге собор Святого Петра и вывесили на нем красный флаг, за что получили в еще более “демократической” Латвии от 5 до 15 (!) лет, мне искренне жаль. <…> Два года прямо-таки вынуждать вдрызг разругавшуюся писательскую общественность объединиться и выступить за — кого? — немолодого литературного “негодяя”, траченого молью эстетствующего “левака” из бывших портных, который в благодарность одарил эту самую общественность новыми шестью (!) книгами (!), созданными в “нечеловеческих” условиях постсоветского заключения. <…> Все его идеалы вполне исчерпываются левацкими европейскими настроениями почти полувековой давности.

© Митрофанова А. А., 2012

Полная духовная и интеллектуальная бескормица. Добренький Виктор Ерофеев советует своему литературному товарищу… не заниматься политикой. <…> Но беда в том, что вне политики Лимонова нет. Пока его “тело” находилось в Лефортове, его “дело” напитывалось некой “пассионарностью” и чего-то стоило на буржуазном книжном рынке. Кстати, он это понимает» [1]. Критическая статья П. Басинского, автора приведенных слов, была опубликована вскоре после вынесения Эдуарду Лимонову судебного приговора в 2003 г.

Оставив в стороне личностно окрашенную экспрессивность суждений Басинского, отметим, что в большинстве своем писательское сообщество не признало Лимонова-политика, также обвинив его в безответственном подстрекательстве на радикальные действия вступивших в Национал-большевистскую партию (НБП) молодых людей. Не в меньшей степени Лимонова подозревали в том, что он эксплуатирует политический имидж ради литературного успеха. Почему скептическое невнимание к серьезности политических намерений писателя сохраняется?

Можно предположить, что в отношениях «Лимонов — писательское сообщество» действуют стереотипы восприятия в первую очередь его творческого поведения. В данной статье понятие «стереотип» определяется как редуцированный образ действительности, формируемый сознанием при восприятии повторяющихся, неизменных (или кажущихся таковыми) моделей поведения, в том числе речевого, личности. Благодаря происходящей редукции стереотип, с одной стороны, облегчает познание сложной реальности; с другой — безусловно ее упрощает [13].

Начиная с первого романа «Это я — Эдичка» (1979) творчество Лимонова интерпретируют либо в эстетике контркультурного романа, «грязного реализма» (Генри Миллер, Уильям Берроуз, Хантер Томпсон), либо как «феномен постмодернистского художественного мышления и поэтического языка» [5, с. 436]. Творческое поведение Лимонова подверглось стереотипизации в момент появления писателя в 1991 г. на российской политической арене. Отождествление автора и героя, произведенное читателями, и проецирование биографии на литературную деятельность, производимое критиками-профессионалами, способствовали формированию стереотипа: Лимонов — эстетствующий фрондер, проживающий жизнь так, чтобы черпать из нее брутальные сюжеты.

Между тем публицистические статьи, которые Лимонов начал публиковать в 1989–1992 гг. в газетах «Советская Россия», «Известия», «Комсомольская правда», «Красная звезда» и др., и одновременное участие в трех сербских войнах, знакомство с сербскими военными

и политическими лидерами (Желко Разнатович и др.), а также первые попытки войти в политическую жизнь России (отношения с Жириновским и др.) свидетельствовали о кардинальном изменении моделей жизненного поведения, а также о смене концепции речевого поведения.

Первая публицистическая книга Лимонова «Исчезновение варваров» (1992) сложилась из публиковавшихся в названных изданиях статей. В едином целом книги они объединены устойчивыми принципами речевого поведения автора, резко отличающимися от привычных читателю (эпатажность речевых действий, яростная экспрессивность, выражаемая внелитературными средствами языка, и др.). По отношению к читателю Лимонов занимает позицию человека, более осведомленного о происходящем в России; однако имея опыт жизни на Западе и обладая преимущественным интеллектуальным знанием, он не возносится над читателем в роли учителя-проповедника, но избирает речевую стратегию, долженствующую убедить читателя в заинтересованном диалоге на равных. Лимонов насыщает изложение большим количеством документальных фактов, делает тщательные, сообразно научному стилю, ссылки на источники (словари, газетные и журнальные публикации с указанием дат, номеров, пагинации). В воздействующей и убеждающей публицистической речи они служат аргументами, удостоверяющими истинность авторских положений [14]. Единственное употребляемое в книге обращение — «читатель» — становится стилистическим приемом: его лаконичность и частая повторяемость окрашивают слово экспрессией серьезного отношения автора к собеседнику.

Более того, Лимонов не единожды подтверждает право обращаться ко всему народу с позиции более просвещенного сотоварища: «Бесчисленные поколения моих крестьянских предков кормили Россию хлебом и умирали с оружием в руках. <…> В Великой Отечественной войне погибли все мои родственники мужского пола, кроме отца» [7, с. 121]. Подобного рода биографические сведения формируют принципиально новый образ автора, берущегося судить о ситуации в стране по праву наследника в цепи поколений, составляющих русский народ.

К началу 1990-х гг. Лимонов не только сформировал собственную идеологию, но также имел основание быть неколебимо уверенным, что его идеология должна стать известна широкой читательской аудитории — его народу. Вероятно, в его представлениях о воздействующей силе публицистического слова сыграл роль опыт жизни в СССР: в советскую эпоху газетная (в первую очередь) публицистика действительно формировала сознание масс.

Идеологическая система Лимонова в целостном виде предстала перед читателем именно в рамках книги. Она зиждется на следующих базовых понятиях: История — Народ — Демократия — Интеллигенция.

Стремясь развеять внушаемые народу ревизионистские мифы о предвоенной Европе как жертве двух фашистских режимов — Германии и СССР, Лимонов просвещает читателя, «перечисляя лишь некоторые факты европейской истории, каковые или тихо исчезают из словарей и книг, или игнорируются» [7, с. 39], знакомство с которыми откроет читателю, что 1920–1930-е гг. были временем диктатур во многих европейских странах. Отрицая мифы об исключительной вине СССР в послевоенной истории за вторжение в Венгрию, Чехословакию, Лимонов приводит статистику всех вторжений США, Франции и других стран в ту же эпоху. Ссылка на источник информации — английское издание «Мир после 1945 г.» Т. Е. Ваднэй — открывает читателю возможность самому убедиться в правдивости приводимых Лимоновым статистических данных. Цель автора — сформировать позитивную идеологию у советского народа, который под воздействием перестроечной пропаганды подавлен комплексами исторической вины и неполноценности.

Лимонов строит изложение как аналитическое рассуждение (конструкции типа «можно задаться вопросом», «и последнее замечание, читатель», «ну и что ты думаешь, читатель?» подчеркивают взвешенность и неспешность речи, стремящейся вызвать читательское понимание). В ряде случаев в речь субъекта вводится мощное эмоциональное начало, которое всегда мотивируется ситуацией речи или лично пережитым и дорогим сердцу: «Потому я наливаю себе стакан красного французского вина и пью за вас, моих солдат, за тебя, дядя Федор, за тебя, дядя мой Юрий, за всех погибших НАШИХ. И за вернувшихся с войны живыми тоже пью» [Там же, с. 51]. Искренность горестного возгласа лишена нарочитости, позы. Заметим, что критики улавливают в книгах Лимонова 2000-х гг. смену общего тона авторской речи: «…наверное, что-то произошло в душе автора. То ли он смягчился по жизни, то ли не уследил за своим пером, то ли, “духом окрепнув в борьбе”, обрел новую мудрость, но в книге этой много человеческого, непридуманного, щемящего» [11].

В системе взглядов Лимонова интеллигенция представляет отрицательную социальную силу. В советское время, благодаря общедоступному высшему образованию, сформировался этот многочисленный класс «новой буржуазии», сделавший знание своим капиталом, обслуживавший партийную элиту и накопивший нереализованную политическую

энергию. Выходцы из университетской профессуры, из творческих кругов проводят «холодную» революцию, называемую перестройкой, целью которой является захват власти у партийной аристократии. В большинстве ориентированная на западную либеральную идеологию, интеллигенция не заботится ни о сохранении государственности в стране, ни о сохранении народонаселения. По мнению Лимонова начала 1990-х гг., если интеллигенция победит, у России «опять будет самый современный политический строй. Правление менеджеров» [7, с. 80].

Идеология радикалов перестройки, провозгласивших базовые понятия Рынок – Демократизация — Права человека, отвергается Лимоновым на том основании, что западная цивилизация с ее мифами о правах человека — и откровенным нарушением этих прав в международных военных операциях; о благосостоянии западных демократий — и эксплуатацией стран третьего мира, на которой основано это благосостояние; о демократии — и отсутствием настоящей свободы печати, выборов, ему, живущему в Европе с 1983 г., известна лучше, чем рядовому русскому читателю.

В конечном итоге Лимонов предлагает «новую позитивную идеологию», могущую поддержать читателя, переживающего трагические времена уничтожения общественно-политической системы, моральных основ жизни, самоуважения, гордости за недавнее историческое прошлое народ. Смысло- и стилеобразующее понятие книги — народ. К нему взывает автор в уважительно-серьезном обращении «читатель»; с ним осознает кровную связь; ему, дающему себя одурачить рвущейся к власти новой буржуазии, стремится предоставить имеющееся в распоряжении знание. Лимонов предлагает доктрину, выстроенную на устойчивых в многовековой российской государственности идеях: Народность — Традиции многонациональной российской цивилизации — Народная экономическая революция — Авторитарный лидер. Она основана на абсолютных для автора положительных ценностях: народ, Родина, государство.

Позднее, в книге «Моя политическая биография» (2002), Лимонов объяснял уход в публицистику намерением избавить читателей газет, имевших по стране огромные тиражи, от «веры в тупые сказки о скором благополучии» [9, с. 20]. Осознав, что события инициируются новой властью без участия в них народа, он решил претворить идеологию в жизнь. Лимонов начал создавать партию, руководствуясь историческим опытом «великих партий» XX в., в том числе РСДРП. В первую очередь, необходимо было издать газету, могущую распространять программные идеи и сплотить единомышленников на огромной территории России.

Вовлекать в партию необходимо было не членов уже сложившихся оппозиционных движений, находящихся в междоусобных идейных противостояниях, а молодежь — путем ее политизации.

16 ноября 1994 г. была зарегистрирована газета «Лимонка». К 1998 г. «завершилось в общих чертах становление Национал-большевистской партии» [9, с. 154]. Главные действия партийцев были направлены на поддержку русского населения, оставшегося на территории бывших союзных республик без помощи российского правительства. Событие 2000 г. в Риге, упоминаемое в процитированной выше статье Басинского, в сущности, стало последним политическим делом Лимонова (и товарищей по партии) перед арестом, двумя годами заключения в Лефортове и отбыванием срока в Саратовской тюрьме.

Итак, налицо следующий парадокс. Политическая деятельность Лимонова вызывает последовательные карательные меры со стороны власти: апрель 2001 г. — заключен в следственный изолятор ФСБ Лефортово; 20 сентября 2002 г. – газета «Лимонка» закрыта за разжигание социальной розни [12]; 2003 г. — приговорен к четырем годам лишения свободы за незаконное хранение оружия, создание незаконных вооруженных формирований; 29 июня 2005 г. – закрыта НБП. В последние годы — аресты, задержания за проведение «Маршей несогласных» и митинги всероссийского гражданского движения «Стратегия-31» (в защиту 31-й статьи Конституции о свободе собраний в России).

Между тем писательское сообщество Лимонова-политика продолжает игнорировать. Бытуют по крайней мере два рода суждений о его политической активности. Первые сводятся к осмыслению личностного склада Лимонова: «тип человека войны, современного “кшатрия”, рожденного воевать, воспринимающего войну как естественную форму существования» [2, с. 172]. Эстетика разрушения подчиняет себе все его жизненное поведение, участие в межэтнических войнах, в политических акциях НБП. Нацболовская идеология вторична, у Лимонова нет самостоятельной политической программы, ему близки любые ультралевые и ультраправые движения, если они призывают к разрушению современной цивилизации. «Вот ради этого “шороха снежинок” и ради “рыка народа”, сотрясающего кремлевские башни, ради славы, ради искусства, ради наслаждения боем он и руководит самым одиозным и самым шумным политическим движением России» [2, с. 184]. Приверженцы данной точки зрения утверждают главенство в мировоззрении Лимонова эстетики; и если процесс творчества нуждается в жизненном материале, то он

творит жизнь, чтобы черпать из нее эмоции, мотивы поведения, коллизии для образов своих героев.

Сторонники другой точки зрения признают, что «Лимонова занесло в политику» [6, с. 159] не случайно. Однако предъявляют ему сложную претензию нравственного порядка; задаются в той или иной степени вуалируемым вопросом о мере жертвенности, о степени готовности отвечать за свои радикальные взгляды, за вовлеченность в партию молодых товарищей, их изувеченную жизнь и смерть. Говоря иначе, в осуждении политика Лимонова звучит требование писателю Лимонову, характерное для русской национально-культурной модели, создавшей тип поэта-пророка: претензия писателя на возглашение истины подтверждается его высоким жизненным поведением, готовностью к жертве [10]. «Что ж — благодаря этой игре Лимонов, с его отчаянным революционным фанфаронством, с безумными идеями мирового переустройства в духе Пол Пота, с культом силы… место свое в реестре “священных монстров” себе застолбил. Но игра обошлась недешево. Тюремная камера в Лефортове, душный, вонючий, набитый людьми, как селедками, автозак… суд в Саратове оказались вовсе не бутафорскими. За игру в жизнь приходится платить жизнью. И не только своей. Но и жизнями (в прямом смысле слова) поверивших учителю пацанов» [6, с. 163].

Создание Лимоновым оппозиционной партии на основе выработанной им идеологической программы имеет в истории СССР единственный прецедент — Всероссийский социал-христианский союз освобождения народа (ВСХСОН), созданный в 1965 г. группой единомышленников Игоря Вячеславовича Огурцова, в которую входил Леонид Бородин. Радикальная «подпольная организация, ставящая своей целью ни больше ни меньше — вооруженное свержение Советской власти» [3, с. 72], была уничтожена КГБ в 1967 г., когда получили немалые сроки в лагерях все ее участники. Данная параллель может привести к мысли, что в современной историко-культурной ситуации, когда в целом предается забвению советский исторический, в том числе героический, опыт, творческой интеллигенции трудно увериться в серьезности намерений не столько Лимонова, сколько любого деятеля, реализующего свободу политических воззрений. Тогда можно предположить, что сложившаяся в начале 1990-х гг. новая историко-культурная ситуация задала горизонт читательского ожидания, предопределивший стереотипы, в которых профессиональные читатели и стали осмыслять творческое поведение (в том числе и жизненное) Лимонова.

Между тем книга «Исчезновение варваров» продемонстрировала и действительную тревогу за брошенный в перестройку народ, и подлинный демократизм автора, определившие речевую стратегию, подразумевающую взвешенное, убеждающее историческими фактами и цитатным материалом авторское слово, направленное на читателя из народа, неосведомленностью и малой просвещенностью которого воспользовались, по мнению Лимонова, деятели перестройки. Даже если согласиться с небесспорным мнением, что идеологическая позиция автора не была нова, отметим, что публикацией газетных статей и книги Лимонов проявил новые черты личности и мировоззрения.

Со времени публикации первого романа радикальным образом изменилось мировоззрение автора. Схематично пафос романа «Это я — Эдичка» определяло «ощущение глобального одиночества человека во враждебном ему мире» [4, с. 177]. В романе «По тюрьмам» (2004), который автор писал в Саратовской тюрьме, «приоткрылся путь преодоления: выход из своего бунтующего и замкнутого “я” в мир соотечественников, в размышления над исторической судьбой родины, над непростыми социально-политическими и социально-психологическими коллизиями современности» [5, с. 436].

По всей видимости, переломными для кардинальной смены взглядов были именно 1989–1992 гг., когда поведение Лимонова определялось чувством личной ответственности за судьбу русской (в том числе советской) цивилизации. Конфликтные отношения близкого автору героя с миром в границах жизненной истории были разрешены, когда автор вышел за эти границы — в Историю, которую он, согласно его убеждениям, может изменить. По словам Лимонова, «если “художник” не приходит в конце концов к отрицанию индивидуализма, к пониманию того, что нужна сверхчеловеческая величина, которой он мог бы стать частью, то такой “художник” остается карликом навсегда. Его ждут тусовки, телешоу, пьянки, пошлость, пустота и заурядная смерть» [8, с. 410–411].

---

1. *Басинский П.* Тело Эдуарда Лимонова // Лит. газ. 2003. № 16, 23–29 апр.

2. *Беляков С. С.* Три портрета на фоне войны : [воен. проза А. Проханова, Э. Лимонова, К. Воробьева] // Новый мир. 2008. № 9. С. 171–191.

3. *Бородин Л.* Без выбора: Автобиографическое повествование. М., 2003.

4. *Галимова Е. Ш.* Поэтика повествования русской прозы XX века (1917–1985). Архангельск, 2002.

5. *Иезуитов С. А.* Лимонов Эдуард // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги : биобиблиогр. словарь : в 3 т. Т. 2 / под ред. Н. Н. Скатова. М., 2005. С. 433–436.

6. *Латынина А. Я* играю в жизнь // Новый мир. 2003. № 4. С. 157–163.

7. *Лимонов Э.* Исчезновение варваров. М., 1992.

8. *Лимонов Э.* Книга мертвых. СПб., 2001.

9. *Лимонов Э.* Моя политическая биография: Документальный роман. СПб., 2002.

10. *Лотман Ю. М.* Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция // Лотман Ю. М. Избр. ст. : в 3 т. Таллин, 1993. Т. 3. С. 127–137.

11. *Мнацаканян С.* «Книги мертвых» пишутся для живых // Лит. газ. 2011. № 36, 14–20 сент.

12. *Неупокоева О. В.* Речевой облик периодического издания (на примере газеты «Лимонка» / «Генеральная линия») : автореф. дис. … канд. филол. наук. СПб., 2006.

13. Стереотипы в языке, коммуникации и культуре : сб. ст. / сост. и отв. ред. Л. Л. Федорова. М., 2009.

14. *Тертычный А. А.* Типы аргументов в структуре публицистического произведения : автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1979.

Е. И. Пинженина

г. Красноярск

Типология героев И. А. Гончарова как способ отражения авторских стратегий бытия («срединный» герой в романной трилогии)

В романном мире И. А. Гончарова выявляется привычная для многих произведений классической литературы диспозиция героев: герой драматический и герой положительный. Общим местом стало то, что в попытке создания последнего писатель потерпел неудачу. Как правило, в гончароведении этот факт не объясняется, а только обозначается как данность. На наш взгляд, крах положительного героя Гончарова объясним, поскольку Адуев-старший, Штольц и Тушин составляют единый в основе своей тип «срединного» героя.

© Пинженина Е. И., 2012

Источником размышлений о «срединном» герое стал периферийный образ «первых учеников», которых всегда ставили Райскому в пример: «Они одинаково прилежно занимались по всем предметам, не пристрастаясь ни к одному исключительно. И после, в службе, в жизни, куда их ни сунут, в какое положение ни поставят — везде и всякое дело они делают “удовлетворительно”, идут ровно, не увлекаясь ни в какую сторону» [3, с. 85–86]. Положительные Петр Адуев, Штольц и Тушин во многом схожи с этими «первыми учениками», которые, по сути, являются именно «срединными» людьми. Показательно здесь высказывание Райского: «Разве можно жить без лишнего, без ненужного? <…> Если всё свести на нужное и серьезное… куда как жизнь будет бедна, скучна! <…> В отступлениях от порядка, от формы, от ваших скучных правил только и есть отрады…» [Там же, с. 24]. Интересно, что у Обломова то же самое. Отвечая на вопрос, зачем Илья Ильич держал при себе Алексеева, Гончаров пишет: «Есть еще сибариты, которым необходимы такие дополнения в жизни: им скучно без лишнего на свете» [1, с. 39]. Следовательно, и счастье, подлинную жизнь гончаровские герои видят прежде всего в лишнем, ненужном, в том, что отличает человека от «срединного».

Характерным «срединным» героем является П. И. Адуев. Пропорция, правильность, норма — таковы акценты в его портрете: «Он был высокий, *пропорционально* (везде курсив наш. — *Е. П.*) сложенный мужчина с крупными, *правильными* чертами смугло-матового лица, с *ровной*, красивой походкой, с *сдержанными*, но приятными манерами. <…> В лице замечалась также *сдержанность*, то есть *уменье владеть собою*, не давать лицу быть зеркалом души. <…> Нельзя, однако ж, было назвать лица его деревянным: нет, оно было только *покойно*. <…> Одевался он всегда тщательно, даже щеголевато, но не *чересчур*, а только со вкусом…» [4, с. 193–194].

Автор подчеркивает отсутствие любых выдающихся черт не только в портрете, но и в характере персонажа. Важно здесь описание по типу «ни то — ни то», когда герой как будто балансирует между качествами, не обладая, в сущности, ни одним из них: «Никогда *не сердит особенно, ни ласков, ни печален, ни весел*» [Там же, с. 211–212]. Важно отметить, что в ходе работы над редакциями романа «Обыкновенная история» И. А. Гончаров именно в образ Петра Адуева вносил наиболее значительное количество изменений. Существенный корпус исправлений касался снятия эмоциональности в репликах дяди. Судя по авторской правке, Гончаров последовательно добавляет целостности в облик Петра Адуева,

но и ходульности, заданности, на которую писателю затем многократно указывали.

Укажем на существенный эпизод, присутствующий в редакции 1868 г. Петр Иваныч упрекает Александра в том, что тот, ища вечной великой дружбы, недооценивает искреннее и глубокое чувство Лизаветы Александровны: «…есть женщина, которая любит тебя, как родная сестра…» [4, с. 330]. В более ранней редакции далее следовало: «У Лизаветы Александровны билось сердце, когда говорил о ней муж. “Какой вдруг луч вырвался! — думала она, глядя на него горячими глазами, — надолго ли, надолго ли?..”». И далее: «Перестань, ради Бога, Петр Иваныч, — говорила она, а про себя не желала, чтоб он перестал. Ей хотелось, чтоб “луч” погорел подольше. Но Петр Иваныч взял тоном ниже и вышел из пафоса. Она тихонько вздохнула» [Там же, с. 585–586]. Этот единственный пример вырвавшегося живого «луча» Гончаров снимает в последующих вариантах, лишая Петра Адуева даже намека на открытость, исключая проблемность, наметившуюся противоречивость его образа, еще более усредняя его. Этот «луч» в редакции 1868 г. — некий выход за намеченные границы характера дяди. Такого выхода писатель оставить не мог.

Штольца и Тушина вполне можно охарактеризовать как героев «меры» или «золотой середины». Приведем хорошо известную характеристику Штольца: «Движений *лишних* у него *не было*. Если он сидел, то сидел *покойно*, если же действовал, то употреблял *столько мимики, сколько было нужно*. Как в организме *нет у него ничего лишнего*, так и в нравственных отправлениях своей жизни он искал равновесия практических сторон с тонкими потребностями духа…» [1, с. 160]. Та же прямота и цельность свойственны Тушину. От Обломова и Райского положительных героев-антиподов отличает именно эта цельность. Она же делает их в определенном смысле ограниченными.

Образ А. И. Штольца, как и образ П. И. Адуева, от редакции к редакции все более приближается к типу «срединного» героя, становится менее экспрессивным, теряет яркие черты. Один из самых положительных персонажей романного мира И. А. Гончарова оказывается мало в чем отличным от описанных в «Обрыве» «первых учеников» — тех, которые ни в чем и никогда не способны преодолеть тривиальный уровень жизни и чувствования, увлечься чем-то особенно. Однако в Штольце эпизодическое распадение типа «срединного» героя происходит, и проявляется это во взаимоотношениях с Ольгой Ильинской.

Борис Райский в своей программе бытия — герой, принципиально чуждый любой «срединности». В этом смысле он, очевидно, несмотря на всю преемственность типа, противопоставлен Александру Адуеву и Илье Обломову. Однако жизнь персонажа в романе оказывается значительно сложнее его собственной программы.

Каждый женский образ «Обрыва» знаменует собой очередной этап поиска Борисом Райским идеала женщины в понимании человека и художника. Софья Беловодова заявлена как персонаж «срединный», но образ выстраивается настолько схематично, что видится нам неким образцом, «нулевым уровнем», от которого писатель ведет отсчет характеров своих героев. Исследователи регулярно говорят об ограниченности Софьи, но не замечают тот же мотив в других персонажах. Важно, однако, акцентировать: даже Софья делает в романе слабую попытку преодолеть границы устойчивого, рассудочного бытия.

То, что осталось предчувствием в Ольге Ильинской и невозможностью для Софьи Беловодовой, Наташи и Марфиньки, — выход за пределы устойчивой нормы бытия — основа характера Веры. Стремление нарушить декларируемую Бабушкой и окружающими жизненную стратегию отличает героиню с детства. Борис Павлович откровенно определяет сближение образа Веры с образом бездны: «…ты красота красот, всяческая красота! Ты — бездна, в которую меня влечет невольно: голова кружится, сердце замирает — хочется счастья — пожалуй, вместе с гибелью. И в гибели есть какое-то обаяние…» [3, с. 501–502]. В этом обнаруживается одно из схождений характеров Веры и Ольги Ильинской. О последней читаем в рукописной редакции «Обломова»: «…это бездна ума и сердца, которую Штольцу придется наполнять и никогда не наполнить» [2, с. 451]. Однако в образе Ильинской «бездна» — рудимент первоначально замысленной автором «страстной» героини [5, с. 123], в Вере — глубинная основа характера. Такое акцентирование семы «бездна» в натуре центральной героини «Обрыва» включает ее в парадигму образов женщин-инфернальниц (Настасья Филипповна, Грушенька Ф. М. Достоевского) и femme fatale в произведениях русской литературы начала XX в.

Последним в ряду «срединных» героев является Иван Тушин. Видимо, И. А. Гончаров размышлял над тем, что в Штольце не хватало жизни, поэтому в образе Тушина он попытался «лишности» прибавить: «…любил изредка покутить, то есть заложить несколько троек, большею частию горячих лошадей, понестись с ватагой приятелей верст за сорок к дальнему соседу и там пропировать суток трое, а потом с ними

вернуться к себе или поехать в город, возмутить тишину сонного города такой громадной пирушкой, что дрогнет всё в городе. <…> Не раз от этих потех Тушин недели по три лежал с завязанной рукой, с попорченным ухарской тройкой плечом, а иногда исцарапанным медвежьей лапой лбом. Но ему нравилась эта жизнь, и он не покидал ее» [3, с. 453]. Так, в финальном романе в облике положительного героя отразились черты драматичных гончаровских персонажей с их попытками вырваться за границы «срединного», обыденного существования, что, в общем, движет и Ольгой Ильинской, и Обломовым, и Верой, и Райским. Хотя проявления «безудержности» Тушина все-таки внешние, поэтому и несколько условные, не могущие свидетельствовать об истинной широте натуры.

Таким образом, в романе «Обрыв» предстает целая галерея «срединных» героев, а все произведение является попыткой писателя исследовать возможности и последствия выхода человека за границы, определенные характером, воспитанием, социумом. Идеологом в этом отношении выступает Борис Павлович Райский, а собственной судьбой во имя страсти рискует Вера. Та необходимость упоения, ослепления любовью, которую искали герои «Обломова», под именем страсти стала основным содержанием «Обрыва». Исследование И. А. Гончарова приводит к выводу: человеку даны либо «среднее» счастье без катастрофы, либо вихрь счастья, но тогда и гибель, разрушение — бездна, как своеобразная плата за него. Вечное пребывание на грани невозможно: заканчивается либо горение, страсть, либо человек.

Сквозной стратегией писателя является изображение «срединного» героя в его мужской и женской ипостасях, отслеживание его поведенческих механизмов. «Артистическая» составляющая личности Гончарова, часто ускользающая от внимания окружающих, требовала преодоления им в себе чиновника, филистера — отсюда мотив выхода из привычных границ собственного бытия становится одним из основополагающих в романной трилогии. Только искусство и любовь, как полагает автор, дают возможность испытать упоение жизнью, ощущение полноты каждого мгновения, поэтому практически всех «срединных» героев, даже тех, кому порывы, казалось бы, не свойственны, писатель заставляет эмпирически подтвердить общий закон.

---

1. *Гончаров И. А.* Обломов // Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. СПб., 1998. Т. 4.
2. *Гончаров И. А.* Обломов. Рукописные редакции // Там же. 2003. Т. 5.
3. *Гончаров И. А.* Обрыв // Там же. 2004. Т. 7.

4. *Гончаров И. А.* Обыкновенная история // Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. СПб., 1997. Т. 1.

5. *Ларин С. А.* Семантическая структура романа «Обломов» в контексте творчества И. А. Гончарова : дис. … канд. филол. наук. Воронеж, 2008.

А. В. Подчиненов, Т. А. Снигирева

г. Екатеринбург

Энергия незавершенного

Феномен незавершенного как явление истории литературы и как сознательный авторский прием чаще всего описывается путем активного подключения своеобразной филологической поэтики «не»: мотив невоплощенного, семантические лакуны, «отсутствие наличия», «коммуникативный провал» (который, сразу заметим, ведет к невозможности однолинейного прочтения теста), «ощутимый отказ», семантика неопределенности, редуцированный (открытый) финал, несостоявшееся, категория отсутствия, реконструктивный отказ, отсутствующая структура, недошедшее произведение, «заметочность», недосказанность, недовоплощенность, недовыраженность, скрытая потенциальность смысла, знаковое отсутствие, недоговоренность.

Другим инструментом описания незавершенного является принцип противопоставления, в котором доминантным становится оппозиция «завершенность как целостность — незавершенность». М. М. Бахтин настаивал: «Завершимость — специфическая особенность искусства в отличие от другой областей идеологии. <…> У каждого искусства в зависимости от материала и его конструктивных возможностей — свои способы и типы завершения. Распадение отдельных искусств на жанры в значительной степени определяется типами завершения целого произведения» [5, с. 176]. Но, вновь сразу заметим, развивая классическую концепцию полифонического романа, созданную более поздним М. Бахтиным, Л. Силлард справедливо пишет о «принципиальной незавершенности романов Достоевского» [9, с. 16].

© Подчиненов А. В., Снигирева Т. А., 2012

Рассматривая жанр с точки зрения целостности художественного высказывания, Н. Л. Лейдерман в своем итоговом труде «Теория жанра» неоднократно обращается к проблеме незавершенного, специально не ставя и не развивая ее. Он убежден в том, что *художественная* завершенность — знак зрелости жанра, реализации его художественного потенциала и самодостаточности: «Художественная завершенность с давних времен воспринималась как самое убедительное доказательство истинности той концепции действительности, которая воплощена в произведении. Еще Аристотель находил в законах жанра взаимозависимость между целостностью и красотой, с одной стороны, и истиною — с другой» [3, с. 241]. Но размышляя о создании литературного произведения как образа и модели мира, ученый не мог не оговорится: «Количественные и сугубо формальные критерии здесь не работают. Целостный образ мира может возникать даже в таких произведениях, которые представлены читателю как демонстративно неоконченные. Весьма характерный пример — стихотворение А. С. Пушкина «Осень». <…> Душа ввергает себя в простор, мир разомкнут, но дали неведомы.… Таков образ мира в пушкинской «Осени». Он вполне целостен и концептуально завершен, при всей своей формальной фрагментарности и демонстративной синтаксической недосказанности. В принципе, каждое художественное произведение несет в себе диалектическое противоречие: оно становится законченным, завершенным в тот миг, когда в нем возникает принципиально бесконечный, раскрытый в вечность образ мира» [Там же, с. 55].

Наконец, еще одним комплексом проблем, связанным с проблемой незавершенного, становится вопрос о разграничении «неоконченного» и «незавершенного». Думается, «неоконченное» — факт житейской и/или творческой биографии. «Незавершенное» — факт художнической авторской воли, главное последствие которой — появление некой особой, специфической «свободы», свободы игры (автора) и свободы интерпретации (реципиента). «Отсутствие наличия» (Ж. Деррида) ведет к разворачиванию смыслов децентрации: «Вот в этот-то момент язык и завладевает универсальным проблемным полем; это момент, когда за отсутствием центра или начала все становится дискурсом — при условии, что мы будем понимать под этим словом систему, в которой центральное, изначальное или трансцендентальное означаемое никогда полностью не присутствует вне некой системы различий. Отсутствие трансцендентального означаемого раздвигает поле и возможности игры значений до бесконечности» [1, с. 448].

История литературы свидетельствует, что незавершенное может быть как знаком творческой индивидуальности, проявлением особого типа художественного мышления, так и знаком определенного литературного течения (модернизма и особенно постмодернизма, активно работающего с поэтикой фрагмента, осколка, мозаики). Более того, существуют целые культуры, поэтика которых строится на принципе незавершенности (например, японская).

Незавершенность финала (оборванный или открытый финал), незавершенность внутри текста (обрыв, пропуск, пустая страница, пробел, отточие, многоточие, графически обозначенный пропуск предложения, абзаца и даже целой страницы) создают поле особого напряжения, особую энергетику. Так, Ю. Н. Тынянов убежден в том, что знаменитые пушкинские пропуски стихов не что иное, как «эквивалент текста», они «не ослабление, а, напротив, нажим, напряжение нерастраченных элементов» [6, с. 43, 49].

Н. Л. Степанов (вновь по поводу Пушкина) считает, что пропущенные строки инициируют «полую свободу ответа». В результате в стихотворении возникает «не черновое перечисление, а беловое отсутствие» (Т. Подкорытова). Ю. Н. Чумаков, сопоставляя «Осень» и концовку «Онегина», замечает: «Предшествующие строфы впрямую или по существу говорят о творческом состоянии, о готовности творить. Эквиваленты “Осени” и “Онегина” отмечают моменты возникновения творчества, давая, таким образом, вместо конца новое начало, приоткрывая неведомые перспективы» [8, с. 334].

В аспекте проблемы незавершенного по-новому можно прочесть известное размышление В. Ингардена: «Литературное произведение может конкретизироваться с разных принципиальных позиций, например, с наивной позиции простого потребителя литературы, со специфически эстетической позиции, с позиции человека, имеющего определенные политические или, скажем, религиозные интересы и ищущего в художественной литературе пропагандистских средств, наконец, с чисто исследовательских позиций… В каждом из этих случаев налицо иные способы дополнения мест неполной определенности, иные способы актуализации качественных моментов и видов, и, наконец, иные способы реализации явлений и образований языково-звукового пласта» [2, с. 85].

Возникает возможность определить типы «дополнения мест неполной определенности», точнее — в нашем случае — варианты завершения незавершенного: 1) виртуальное домысливание; 2) дописывание; 3) реконструкция; 4) интерпретация. Во всех вариантах происходит

реализация отсроченного завершения, главным стимулом которого является энергия незавершенного, взывающего к сотворчеству.

Е. Фарино, возможно, излишне резко по отношению к традиционной поэтике, настаивает на том, что «описательная поэтика (в ее традиционном варианте) способна замечать в тексте только то, что в нем присутствует, и упускает из виду то, что в нем отсутствует, структурная же поэтика придерживается иного взгляда — она утверждает, что отказ от каких-либо свойств художественного текста может быть так же функционален, так же значим, как и их использование» [7, с. 69]. Но польский исследователь в данном случае идет за знаменитым постулатом Ю. М. Лотмана: «Структурный анализ исходит из того, что художественный прием — не материальный элемент текста, а отношение». Или не менее известным размышлением отечественного структуралиста: «Описательная поэтика похожа на наблюдателя, который только зафиксировал определенное жизненное явление (например, “голый человек”). Структурная поэтика всегда исходит из того, что наблюдаемый феномен — лишь одна из составляющих сложного целого. Она походит на наблюдателя, неизменно спрашивающего: “В какой ситуации?” Ясно, что голый человек в бане не равен голому человеку в общественном собрании» [4, с. 36].

Незавершенное, понятое как разомкнутое, коррелирующее со значимым отсутствием, имеющее установку на диалог с читательским сознанием, может иметь и имеет свое особое, специфически реализуемое смыслообразующее значение.

---

1. *Деррида Ж.* Письмо и различие. М., 2000.

2. *Ингарден В*. Исследования по эстетике. М., 1962.

3. *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. Екатеринбург, 2010.

4. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста // О поэтах и поэзии. СПб., 1996.

5. *Медведев П. Н.* (*М. М. Бахтин*). Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928.

6. *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка : статьи. М., 1965.

7. *Фарино Е.* Введение в литературоведение : учеб. пособие. СПб., 2004.

8. *Чумаков Ю. Н.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999.

9. *Szillard L.* Карнавальное сознание, карнавализация // Russian Literature (Amsterdam). 1985. Vol. 18. P. 151–176.

А. В. Попова
г. Волгоград

Поэтика интермедиальности в романе А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха»

В интервью 1990 г. Евгению Шкловскому, которое было посвящено выходу романа «Отец-Лес», Анатолий Ким замечает: «Слушая музыку Баха, Генделя, Монтеверди, которые развили полифонический принцип, так действующий на чувства, я загорелся применить его в литературном произведении. Помню, долго с этой мыслью носился, все думал: Как? Каким образом? Последовательность строчек мешала. Однако я попытался эту задачу решить. Разными способами пробовал — внутренними монологами, временным монтажом… В романе “Отец-Лес” я попытался собрать все эти принципы воедино» [2, с. 55]. Использование полифонической формы в качестве структурообразующей, что проявилось в повести «Лотос», романах «Белка», «Отец-Лес», является характерной особенностью поэтики исследуемого автора, при этом А. Ким продолжает искать новые формы художественного синтеза слова и музыки. Музыкальный принцип организации композиционного целого произведения в высшей степени воплотился в романе-мистерии «Сбор грибов под музыку Баха», что позволяет говорить об интермедиальной поэтике этого сочинения, возникающей вследствие «усложнения принципов организации художественного текста, который заимствует и ассимилирует свойства текстов других видов искусства» [5, с. 4].

Жанровый подзаголовок — роман-мистерия — отсылает нас к средневековой мистерии — особому действу с говорящими персонажами, по сценарию посвященными в какое-то таинство и разыгрывающими библейские сюжеты. Наряду с вымышленными персонажами, включая и мистических духов (Ангел Музыки, ХДСМ — Хриплое Дыхание Старого Мастера), в романе звучат голоса литературных героев (Гамлет, Офелия, Отец Сергий); реальных людей, живших в разные времена: музыкантов (Бах, Шаляпин, Пабло Казальс, Горовец), писателей (Шекспир, Борхес, Лев Толстой), библейских персонажей (Адам, Ева, Каин, Авель, Экклесиаст). Каждая глава заканчивается интермедией, что также соотносит произведение А. Кима с традициями жанра средневековых театральных мистерий, в которых религиозные сцены чередовались

© Попова А. В., 2012

с интермедиями — комическими или пасторальными сценками, разыгрывавшимися между актами драматического спектакля. Их цель — «отделить акты спектакля и в то же время развлечь зрителя в антракте» [3, с. 222]. Заметим, что интермедии есть и в полифонической форме фуги, однако там в них «применяется мотивное развитие, способствующее обновлению звучания вступающей затем темы и текучести формы. Интермедии разделяют или связывают части формы фуги и проведения темы внутри частей» [Там же, с. 589], что позволяет говорить о двух параллельных линиях развития в фуге — линии, связанной с проведением темы, и линии интермедийного развития. В романе А. Кима интермедии хотя и объединяются единой сюжетной линией (война грибов и людей), однако она не связана с основной темой (судьбой ТАНДЗИ) и дается в подчеркнуто комическом плане. Таким образом, возвышенно-патетическое повествование, характерное для глав, перебивается комическими или пародийными сценками, которые разыгрывают грибы в интермедиях, что вполне соответствует жанру средневековых театральных мистерий.

Проблема миссии музыки и ее влияния на людей — основная в романе, связана с «судьбой и загадкой» ТАНДЗИ — гениального японского мальчика, непостижимым образом начавшего играть полифонические сочинения Баха в три года, а к шести годам уже обладавшего исполнительской зрелостью и виртуозностью. Феноменальная одаренность мальчика и его трагическая судьба являются причиной, по которой разыгрывается мистерия.

Судьба ТАНДЗИ, переигравшего руки, вводит в контекст произведения параллели с известными музыкантами, столкнувшимися с таким же недугом. Так, великого Шумана боль в руке заставила бросить игру на рояле, в результате чего он стал композитором, и мы теперь слушаем его прекрасные фортепьянные пьесы. Яков Флиер, один из крупнейших пианистов XX в., на вершине своей исполнительской карьеры в связи с болезнью рук прекратил сольную концертную деятельность, ограничившись игрой в камерных ансамблях, что не помешало ему стать не менее выдающимся педагогом. В романе А. Кима профессиональное заболевание рук музыканта приобретает масштаб катастрофы, полного краха. ТАНДЗИ воплощает все жертвы людей, начиная с Авеля. Травма рук, сердечная рана — символы бессмысленной жертвы. Звучание в едином хоре голосов библейских персонажей переносит действие произведения в общефилософский контекст.

Композиция романа организуется по законам построения музыкального произведения, при этом писатель в качестве структурообразующей

использует полифоническую форму фуги. Тема ТАНДЗИ — основная, многократно проводится в различных голосах (ОБЕЗЬЯНЫ РЕДИНА, ЭЙБРАХАМСА, ВЕЗАЛЛИ, РАФАЭЛЛЫ и др.). При этом голоса самостоятельно развивают каждый свою линию (мелодию) — с помощью монолога-воспоминания, диалога, сочетаний трех, четырех и более голосов (можно сопоставить с трех-, четырех- и пятиголосными фугами). Соединяется это в единое композиционное целое посредством сложной техники контрапунктирования — одновременного сочетания двух и более самостоятельных мелодических линий в разных голосах. Один из древнейших элементов многоголосия — имитация (повторение голосом мелодии, непосредственно перед тем исполненной другим голосом), находит свое воплощение во фразе «Жить стоило только ради любви», которая, будучи эпиграфом к роману, многократно дословно повторяется разными персонажами на протяжении всего произведения.

Особенности построения романа могут быть рассмотрены как попытка писателя применить в литературном тексте партитурный метод записи музыки, который, по мнению В. И. Мартынова, «делает музыку, если можно так выразиться, полностью обозримой и абсолютно видимой» [4, с. 176], что расширяет возможности взаимодействия между двумя видами искусства. Использование А. Кимом символики письменных знаков — шрифтов — также соотносит текст романа с партитурой. Имена действующих лиц написаны прописными буквами, что можно сопоставить с выделением шрифтом партий разных голосов в нотной записи многоголосого произведения. С помощью курсива выделяется авторское слово, что отделяет повествовательные фрагменты текста от основной части, написанной в имитационно-контрапунктической форме. Курсив становится знаком паратекста (многочисленные ремарки, сопровождающие высказывания разных голосов, а также тексты интермедий). Курсивом выделяется текст (фрагменты мелодий) повышенной смысловой значимости, где выражено авторское понимание ключевых вопросов, поднимаемых в романе (миссия музыки, природа гения).

Главы романа получили названия по известным сочинениям И. С. Баха: 1. Английские сюиты; 2. Двухголосные инвенции; 3. Французские сюиты; 4. Хорошо темперированный клавир; 5. Бранденбургские концерты. Такие заглавия содержат музыкальный код: посвященного читателя они, как камертон, настраивают на восприятие текста в тональности сочинения, указанного в названии. Помимо этого если рассматривать, в какой последовательности автор располагает музыкальные произведения И. С. Баха, то можно сделать вывод, что со второй главы и по

пятую названия отражают исполнительский рост ТАНДЗИ, символично при этом завершение Бранденбургскими концертами, где солирующая партия клавира интегрируется в оркестровое целое. Однако начинает роман глава «Английские сюиты» — произведение, игра которого требует исполнительской зрелости и виртуозности, своего рода вершина исполнительского мастерства музыканта. В этом проявляется стремление А. Кима к кольцевым обрамлениям — характерная особенность поэтики творчества писателя в целом.

Особо интересны в романе примеры синестетического восприятия музыки, в которых осуществляется синтез живописи, слова и музыки: «…я видел музыку. *Скачет горным ручьем по каменистым уступам. Стремительно летит над самой землею, повторяя все немыслимые изгибы узкой дорожки, с двух сторон поросшей зелеными кустами. Или вот она — стоит и покачивается на краю высокого обрыва, нет, не собирается ничего сделать страшного, это просто игра такая у нее: девушка, молоденькая, стройная, словно готовится куда-то лететь, репетирует полет — и она стоит на краю обрыва и машет руками, словно крыльями*» [1, с. 405].

Таким образом, романное творчество А. Кима отмечено не только поиском новых способов литературного бытия, но и тягой к синтезу разнородных начал, форм, видов искусств. Интермедиальная поэтика определяет жанровое своеобразие романа-мистерии «Сбор грибов под музыку Баха»: в произведении синтезируются свойства средневековых театральных мистерий (жанр интермедий), полифонической формы фуги (принцип имитационно-контрапунктического развития главной темы), применяется метод партитурной записи. Сложный синтез музыки, слова и живописи воплощен в элементах синестезии, выраженной в романе синестетическим восприятием музыки.

---

1. *Ким А.* Избранное. М., 2002.

2. *Ким А., Шкловский Е.* В поисках гармонии // Лит. обозрение. 1990. № 6. С. 53–58.

3. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

4. *Мартынов В. И.* Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М., 2005.

5. *Сидорова А. Г.* Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка) : дис. … канд. филол. наук. Барнаул, 2006.

Е. Е. Приказчикова
г. Екатеринбург

Репрезентация образов «женщин Фортуны» в русской литературе XVIII в.

XVIII в. вошел в историю не только как век Просвещения, но и как век авантюристов и авантюристок. М. Цветаева не случайно называла это столетие «век коронованной Интриги, век проходимцев» [16, с. 113]. Среди этих «проходимцев» Просвещения и граф Каллиостро, и граф Сен-Жермен, и таинственный шевалье д'Эон, о поле которого спорили не только в Европе, но и в России. Но XVIII в. — галантный век, век абсолютизма — был еще, по справедливому мнению Э. Фукса, и классическим веком женщины, когда «ее права царицы признаны официально перед лицом всего мира» [15, с. 67]. Имена женщин-авантюристок XVIII в. не менее известны, чем имена мужчин. Достаточно вспомнить Жанну Пуассон, вошедшую в историю под именем маркизы Помпадур, или Эмму Гамильтон, возлюбленную адмирала Г. Нельсона. Что касается литературы, то символами женского европейского авантюризма стали образ Манон Леско, созданный аббатом А.-Ф. Прево, и менее известный образ Молль Флендерс из романа Д. Дефо «Радости и горести знаменитой Молль Флендерс».

В русской литературе появление подобных женских образов было подготовлено еще в XVII в. образами ловкой жены Татьяны, премудрой жены Карпа Сутулова и Аннушки Нардин-Нащокиной из повести о «Фроле Скобееве». Однако генезис подобных образов восходит не столько к хитрым женам европейских фаблио, обманывающих мужей вместе со своими любовниками, сколько к образам «мудрых жен», использующих свою хитрость во благо своего мужа и своей семьи. Одним из первых вариантов подобного образа является образ княгини Ольги из «Повести временных лет». В реальной русской исторической жизни образец блестящего авантюрного восхождения наверх продемонстрировала «солдатская портомойня» (князь Д. Голицын), литовская крестьянка Марта Скавронская, вошедшая в российскую историю под именем императрицы Екатерины I. Тем не менее сам образ женщины-авантюристки в России в XVIII в., равно как и ее отражение в литературе, во многом отличался от европейского аналога.

© Приказчикова Е. Е., 2012

В европейском сознании женщина-авантюристка почти всегда обладает непреодолимой страстью к подобному роду жизни. Молль Флендерс у Д. Дефо стала такой не только потому, что родилась в Ньюгетской тюрьме и с детства не хотела идти к кому-нибудь в услужение, предпочитая стать «маленькой барыней». Уже в почтенном 60-летнем возрасте она не может бросить ремесло воровки не из-за бедности, но из-за авантюрного духа, который героиня склонна объяснять происками «неугомонного дьявола», увлекшего ее на «пагубный путь». Манон Леско, ставшая символом европейской женщины-авантюристки, в своем непреодолимом стремлении к богатству и деньгам вовлекает на путь порока своего возлюбленного, кавалера де Грие, который ради счастья быть с ней рядом забрасывает учебу, готов разорвать с семьей, стать карточным шулером, вором, даже убийцей. И только после смерти своей возлюбленной он оказывается в состоянии вернуться на путь, предназначенный ему по праву рождения, избавившись от чар «всемогущей Манон», посылающей ему «по своему усмотрению и горе и радость» [10, с. 114].

В русской художественной словесности путь женщины-авантюристки наверх — это практически всегда путь вынужденный, на котором героиня оказывается против своей воли. Идет ли речь об образах Мартоны из неоконченного романа М. Чулкова, Аннушки из повести «О несчастных приключениях купецкой дочери Аннушки» (1785) И. Новикова или Неонилы из повести А… Л…ч «Неонила, или Распутная дщерь» (1794). При этом генетически образы «женщин Фортуны» восходят своими корнями к различным типам женщин, культивировавшимся в русской литературе начиная с эпохи Средневековья. Так, генезис образа распутной Неонилы — образы «злых жен» русского Средневековья. В XVIII столетии подобный тип характера был представлен в анонимной повести петровского времени «Об Александре, российском дворянине» при изображении генеральской дочери Гедвиг-Доротеи. Примечательно, что в финале обе героини гибнут. Правда, Гедвиг-Доротея закалывается, а Неонила умирает от дурной болезни, от сифилиса.

Что касается Аннушки И. Новикова, то перед нами один из русских вариантов образа Молль Флендерс, правда, полностью лишенный авантюрной страсти к богатству любой ценой, в большей степени определяемый окружающими героиню социальными отношениями (с Петрушей, Иваном, матерью-соперницей) и полностью находящийся во власти Фортуны. Не случайно повествование Аннушки заканчивается такими многозначительными словами: «…хотя я теперь и наслаждаюсь всеми

приятностями, забавами и веселием, и золотые струны непрестанно бренчат в моем кармане, но долго ли сие пробудет, неизвестно» [9, с. 198].

Гораздо сложнее для интерпретации образ «пригожей поварихи» Мартоны. Еще В. Сиповский в 1909 г. отмечал ее «непохожесть» на образы классических европейских плутовок: «…плутовство героини кажется каким-то случайным, благоприобретенным» [12, с. 633]. Это отсутствие авантюрного характера в одной из основных «женщин Фортуны» русской литературы XVIII в. очень примечательно. Мартону можно назвать авантюристской поневоле, существующей в авантюрном топосе романа М. Чулкова. В этом отношении она прямой антипод Манон Леско, которая как раз генерирует вокруг себя это авантюрное пространство, включая в него всех известных ей мужчин: кавалера де Грие, господина Г. М., господина де Б., Синнеле. Каждый из этих героев готов рисковать своими деньгами, репутацией, а то и жизнью ради прекрасной и коварной Манон. В романе Чулкова, напротив, именно Мартона чаще всего оказывается страдающей стороной: она теряет мужа в Полтавской битве; ее жестоко избивает законная жена ее возлюбленного Светона; ее выгоняет из дома секретарская жена, после того как посетители стали поглядывать «поумильнее» на Мартону; ее коварно обворовывает Ахаль; ее преследуют по суду родственники подполковника, у которого она служила домоправительницей. На примере этого произведения Чулкова отчетливо видна характерная для русской литературы в целом тенденция сатирического изображения женщин, стремящихся наслаждаться своим «Венериным достоинством». Традиция, берущая свое начало еще в сатирах А. Кантемира (образ Сильвии) и завершившаяся к концу XVIII столетия щеголихами Н. Новикова и «модной женой» И. Дмитриева.

Вообще, в романе Чулкова заметна тенденция к пародированию многих сюжетных линий авантюрных романов, в которых во множестве происходили кровавые дуэли, таинственные убийства, побеги и погони. У Чулкова дуэль между Ахалем и Свидалем из-за Мартоны не может завершиться трагедией, так как Ахаль предусмотрительно предложил своему сопернику пистолеты без пуль. Коварное отравление купеческой женой, дворянкой по происхождению, своего мужа заканчивается мнимым безумием хозяина, который для поучения своей жены рассказывает «Сказку» о произошедшем с ним событии. Знаменательна реакция рассказчицы Мартоны: «Таким образом, кончилась комедия, в которой был первым действующим лицом мой слуга» [17, с. 325]. Бегство Мартоны с Ахалем завершается тем, что, по ее собственным словам, «наследила

я участь несчастной Филлиды. Демофонт мой меня обманул и уехал, не знаю куда» [17, с. 310].

Тем не менее открытый финал произведения, совершенно не характерный для приключенческих романов Фортуны, позволяет предположить, что сам автор осознал невозможность продолжения повествования о Мартоне в прежнем сатирико-нравоучительном ключе. Изменение традиции начинается с того момента, как сама Мартона принимается оспаривать мнение «наперсников Венеры» господ петиметров, что «сожаление нашей сестре нимало не сродно» [Там же, с. 326]. Эта пробудившаяся в героине чувствительность по отношению к ее прежнему возлюбленному Ахалю, находящемуся при смерти, сразу же выводит ее за рамки социально типизированного образа «развратной женщины», превращая, по справедливому мнению Л. А. Козыро, в «индивидуальность» [7, с. 29]. Более того, пробуждение в героине чувства жалости способствует обретению ей той сотериологической функции по отношению к мужчинам, которая будет свойственна русским женщинам в отечественной литературе XIX в.

Путь куртизанки-метрессы, столь продуктивный для европейской литературы галантного века, был заказан для героинь русской литературы не только в художественной, но и в мемуарно-автобиографической литературе. Например, в «Записки майора Данилова» (1771) была включена вставная новелла о «прекрасной амазонке», произведшей огромное впечатление на автора, молодого незнатного и небогатого офицера. История этой женщины, а главное, авторские комментарии к этой истории — красноречивое свидетельство антиавантюризма русского бытового сознания в эпоху торжества «женского правления», гинекратической культуры. Эта «амазонка» — природная немка приятного лица, лет 20 от роду, — обладала всеми женскими достоинствами: говорила на нескольких иностранных языках, включая русский, прекрасно готовила, не употребляла никаких горячительных напитков, кроме кофе, и обладала способностью ладить со всеми своими посетителями: «…с одним шутит, с другим смеется, иного ругает, с иным песни поет, и в таком случае увидишь ее подобно пьяной нимфе Бахусовой, так ей мужское собрание было приятно» [3, с. 88]. Тем не менее в мемуарной новелле все время звучат нотки пренебрежения автора к этой очаровательной женщине, которая, по мнению Данилова, «вышла из кухни», т. е. не является дворянкой. Ему кажется странным и даже неприличным желание «амазонки» вступить в законный брак с каким-нибудь из русских офицеров-дворян. Примечательна последняя фраза новеллы об амазонке, в которой

сообщается о смерти этой необыкновенной женщины в 1772 г. Эта фраза, с одной стороны, свидетельство того, что амазонка произвела неизгладимое впечатление на мемуариста, иначе он не стал бы в течение 20 лет следить за ее судьбой. Но, с другой стороны, в этой фразе слышится презрение добропорядочного и разумного (но не «резвого», по терминологии XVIII в.) человека, оценивающего финал женской авантюрной жизни: «…а в 772 году, престарев летами, не способна была резвиться и в бедности находясь в Москве, имея у дьячка убогую квартиру, окончила свою амазонскую жизнь» [3, с. 90].

Россия XVIII столетия, безусловно, давала «женщинам Фортуны» гораздо меньше шансов реализовать свои способности, чем Европа. О Париже как царстве куртизанок («девок») писал еще Д. Фонвизин в своих парижских эпистоляриях 1777–1778 гг. В одном из его писем к сестре читаем: «Теперь поговорю о другой приманке, а именно: о девках. Здесь все живут не весьма целомудренно; но есть состояние особенное, называющееся les Filles, то есть: непотребные девки, осыпанные с ног до головы бриллиантами. <…> Сколько от них целых фамилий вовсе разоренных! Сколько благородных жен несчастных! Сколько молодых людей погибших!» [14, с. 446]. Спустя 20 лет после Фонвизина русский писатель П. Макаров в «Письмах из Лондона» попытался дать сочувственное, в духе сентиментализма, описание «лондонских девок», «гурий», которые «торгуют своими прелестями» [8, с. 509]. Русский путешественник готов видеть в них, вместо Лаис, «невинных жертв, кротких и любезных, достойных сожаления и нежного чувства», так как, происходя из хороших семей, они стали жертвами соблазнивших их лордов «в то цветущее время жизни, когда молодое неопытное сердце с удовольствием верит честности» [Там же, с. 510]. Так, уже в конце XVIII в. подготавливалась почва для появления в русской литературе образа «униженных и оскорбленных», наивысшим воплощением которого уже в XIX в. стал образ Сонечки Мармеладовой у Ф. М. Достоевского.

Одна из первых в русской литературе попыток создания образа «падшей женщины» из благородных — анонимная повесть «Истинное приключение благородной россиянки» (1803). В этом произведении рассказывается о злоключениях госпожи N, оставившей своего мужа-тирана графа N и сбежавшей из дома при помощи молодого купца, не имеющего просвещения, зато обладающего «добрым сердцем, с чувствительною душою» [5, с. 235]. Постепенно в ее сердце рождается любовь к этому человеку, с которым она сочетается браком. Тем не менее финал повести достаточно печален. Родственники графини отказываются от

нее, поэтому после разорения своего мужа и его болезни ей приходится вести самую тяжелую трудовую жизнь: «…сама носит воду, сама варит пищу, сама моет белье» [5, с. 240], имея в сердце лишь одну помощь от провидения — утешение.

«Женщины Фортуны», о которых говорилось выше, действовали в бытовой сфере, не являясь политическими куртизанками. В русской словесности XVIII в. был очень широко представлен тип мужчины-фаворита, искателя Фортуны, диапазон оценок которого колебался от сатиры (образ П. Зубова в поэзии Г. Державина) до оды и поэмы (образы братьев Орловых в «Афинейском витязе» того же Г. Державина или «Чесмесском бое» М. Хераскова). Этого нельзя сказать о женских образах искательниц приключений, которые опять-таки были очень востребованы в европейской культуре XVIII столетия. Одной из таких личностей был кавалер д'Эон, собеседник Вольтера, объявивший себя женщиной в 1777 г.

В 1779 г. во Франции вышла книга под названием «Жизнь военная, политическая и частная мадемуазель Шарль-Женевьевы-Луизы-Августы-Андре – Тимоти д'Эон де Бомонт». Книга вызвала большой интерес в Европе и выдержала два издания. Однако в России образ кавалерши д'Эон подвергался насмешкам. Знаток нравов галантного века Е. П. Карнович еще в XIX столетии в своей книге «Замечательные и загадочные личности XVIII и XIX столетий» рассказывал о том, как княгиня Е. Дашкова, приехавшая в Лондон в то время, когда всех интересовал вопрос: мужчина или женщина кавалер д'Эон? — смеялась над попытками шевалье представить себя женщиной, ссылаясь на то, что «была с ним знакома в то время, когда он явился в Петербург в дамском костюме» [6, с. 107]. П. Макаров в своих «Письмах из Лондона» 1795 г. также иронически описывал старость политической авантюристки галантного века — «славная кавалер д'Эон — старуха, которая в женском платье учит фехтовать, и еще более славная Дю-Те» [8, с. 508]. Последняя у П. Макарова «обернулась несколько раз на колесе Фортуны: прожила миллионы; угощала принцев, министров, ученых первой степени, величайших полководцев, знатнейшее духовенство; раздавала повеления с великолепного ложа своего, делала счастье одним взглядом и лежала в больнице на соломе» [Там же, с. 508].

Тем не менее в XVIII в. в России был, по крайней мере, один исторический образ, претендовавший на статус политической авантюристки. Речь идет о княжне Таракановой. Тема княжны Таракановой, принцессы Елизаветы Владимирской, умершей 4 декабря 1775 г. в Петропавловской крепости, была современной политической темой для России, связанной

с феноменом самозванчества. Поэтому нет ничего удивительного в том, что она не могла появиться в художественной литературе XVIII столетия. Единственным литературным откликом на судьбу Таракановой были записки Г. Винского «Мое время», где приводится рассказ о похищении княжны графом А. Орловым, переданный автору русскими офицерами гвардейских полков. Образ княжны Таракановой был очень близок Винскому. Он трогательно рассказывает о том, как сам, находясь в заключении в Петропавловской крепости в 1780 г., вслух прочитал нацарапанное на стекле итальянское слово «dio» (бог). Услышав это слово, караульный солдат рассказывает Винскому историю прекрасной тяжело больной иностранки, находившейся в этой камере лет 5 назад и все время повторявшей слова «mia dio» (мой бог). Винский в своих записках видит в княжне Таракановой законную российскую правительницу, «внучку Петра Великого», ставшую напрасной жертвой «честолюбия Екатерины». При этом сама Екатерина II, отправившая, кстати, Винского навечно в ссылку в Оренбург, называется «чужеземкою, хищнически завладевшею престолом ее Матери» (т. е. Елизаветы) [2, с. 43].

Только в XIX в. княжна Тараканова становится воплощением обольстительной и трагической «женщины Фортуны», имя которой занимало воображение художников и писателей. В 1863 г. весь Петербург потрясает картина К. Флавицкого, где изображена княжна Тараканова, гибнущая в Петропавловской крепости во время петербургского наводнения 1777 г. Через 4 года выходит историческая повесть П. Мельникова-Печерского «Княжна Тараканова и принцесса Владимирская». А в 1883 г. появляется, наверное, самое известное художественное произведение о мнимой дочери императрицы Елизаветы — роман Г. Данилевского «Княжна Тараканова»[1].

Русский XVIII в. проигнорировал еще один образ политической авантюристки — Марины Мнишек, который был достаточно полно представлен в русской словесности XVII столетия. Достаточно вспомнить «Сказание» А. Палицына, «Бельский летописец», «Временник» И. Тимофеева, «Иное сказание», где дочь сандомирского воеводы Ю. Мнишека представлена как блудница, «злохитреная», «сквернавица», «нечестивая». Несмотря на то, что образ Марины Мнишек являет собой

[1] Не обошел вниманием образ княжны Таракановой и XX в. В 1914 г. Д. Дмитриев пишет свою «Авантюристку». Позднее появляются работы Э. Радзинского «Княжна Тараканова» (1999), Н. Молевой «Ее звали княжна Тараканова» (1993). По пьесе Л. Г. Зорина «Царская охота» (1977) в 1990 г. был поставлен одноименный фильм, где роль Елизаветы Таракановой сыграла блистательная Анна Самохина.

в литературном плане классический барочный тип женского характера, тип авантюристки, увлеченной судьбой, он не был востребован литературой XVIII столетия. К примеру, А. П. Сумароков не нашел для нее места в своей трагедии «Дмитрий Самозванец».

Как и в случае с княжной Таракановой, образ Марины Мнишек вызовет интерес уже в XIX в., когда демонический (по терминологии Ю. М. Лотмана) женский характер обретет притягательность. А. С. Пушкин в письме к Н. Н. Раевскому (от 30 января 1829 г.) охарактеризует Мнишек как «странную красавицу», для которой характерна только «одна страсть — честолюбие, но такое сильное, бешеное, что трудно себе представить» [11, с. 47]. Помимо образа Марины Мнишек, А. С. Пушкина и русских романтиков будет интересовать образы Клеопатры, а также Аграфены Закревской, пушкинской «беззаконной кометы», «Магдалины» и «русалки» Е. Боратынского и «медной Венеры» П. Вяземского. Существование подобных образов опровергает точку зрения Т. В. Артемьевой, полагавшей, что «образ “свободной женщины” не получил в русской литературе дальнейшего развития. <…> Мартона не пережила XVIII в., век галантный и век философов» [1, с. 243].

Возникает естественный вопрос: почему же в «век авантюристов» «женщины Фортуны» так мало занимали русских писателей? Думается, этому есть несколько объяснений. Первое объяснение религиозно-нравственное. Несмотря на то, что некоторые критики, например М. М. Дунаев, автор многотомного сочинения «Православие и русская культура», поспешили объявить русский «XVIII век… временем очевидной культурной деградации», когда «искусство принялось обслуживать человеческую праздность, а не служить Истине» [4, с. 45], средневековые духовно-нравственные каноны в отечественной словесности на протяжении всего столетия проявляют себя достаточно отчетливо. Едва ли не высшим достоинством женщины, безошибочным признаком ее добродетели, к которой с почтением относился XVIII в., еще в «Юности честном зерцале», наряду с «благодарением, трудолюбием, стыдливостью и правосердием», называется верность, беззаветная преданность дому, мужу и, как следствие, государству. Именно XVIII столетие создает «софиологический текст» (термин М. П. Одесского) русской литературы, где женщина становится воплощением мудрости и добродетели. Во-вторых, в жанровом отношении большинство текстов, в которых фигурировали «женщины Фортуны», принадлежали не к средним, как в Европе, но к низким жанрам, что не могло способствовать повышению культурного статуса этого типа женщин. Наконец, в-третьих, в отличие от Европы, где фаворитка

монарха часто задавала тон светскому обществу, в России с ее женским правлением на статус вызывающего зависть человека Фортуны, напротив, претендовали мужчины-фавориты, окружающие престол женщины-правительницы, «российской Минервы». Рассмотренные в комплексе, эти причины позволяют понять, почему в XVIII столетии в России не были созданы вечные образы «женщин Фортуны» вроде Манон Леско, историю которой Я. Смеляков, живший уже в XX в., назвал «золотой книгой о любви» [13, с. 237].

---

1. *Артемьева Т. В.* От славного прошлого к светлому будущему: Философия истории и утопии в России эпохи Просвещения. СПб., 2005.

2. *Большаков Л. Н.* Возвращение из прошлого. Киев, 1988.

3. *Данилов М.* Записки артиллерийского майора М. В. Данилова, написанные им самим в 1771 году. М., 1842.

4. *Дунаев М. М.* Православие и русская литература : в 5 ч. М., 1996. Ч. 1.

5. Истинное приключение благородной россиянки // Русская сентиментальная повесть. М., 1979. С. 231–241.

6. *Карнович Е. П.* Замечательные и загадочные личности XVIII и XIX столетий. Л., 1990.

7. *Козыро Л. А.* Женщина-«плутовка» в русской прозе последней трети XVIII века // Вопросы художественного метода, жанра и характера в русской литературе XVIII–XIX вв. М., 1975. С. 25–44.

8. *Макаров П.* Письма из Лондона // Ландшафт моих воображений: страницы прозы русского сентиментализма. М., 1990. С. 500–515.

9. *Новиков И.* О несчастных приключениях купецкой дочери Аннушки // Новиков И. Похождения Ивана, гостиного сына, и другие повести и сказки. СПб., 1785. Ч. 1. С. 159–199.

10. *Прево, аббат*. Манон Леско. Свердловск, 1991.

11. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. : в 16 т. М. ; Л., 1941. Т. 14.

12. *Сиповский В.* Очерки из истории русского романа. СПб., 1909. Т. 1, вып. 1.

13. *Смеляков Я. В.* Стихотворения и поэмы. Свердловск, 1989.

14. *Фонвизин Д. И.* Письма из второго заграничного путешествия // Собр. соч. : в 2 т. М. ; Л., 1959. Т. 2. С. 412–496.

15. *Фукс Э.* Иллюстрированная история нравов. Галантный век. М., 1994.

16. *Цветаева М. И.* Стихотворения и поэмы. Л., 1979.

17. *Чулков М.* Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины // Повести разумные и замысловатые: Популярная проза XVIII века. М., 1989. С. 287–329.

О. В. Саханчук
г. Челябинск

Элементы перформанса в визуальной поэзии 1910-х гг.

В 1913 г. в издательстве «Петербургский глашатай», основанном эго-футуристом И. Игнатьевым, была опубликована книга В. Гнедова «Смерть искусству», ставшая настоящей сенсацией в культурном пространстве эпохи и принесшая автору фантастическую славу, закрепив за ним амплуа infant terrible. Книга состояла из четырнадцати поэм на «заумном» языке, объем которых был сведен к словесному минимуму. В последней, пятнадцатой, поэме — «Поэме Конца» — текст вообще отсутствовал. Среди исследователей русского авангарда закрепилось мнение, что «Поэма Конца» «…являет собой чистый лист бумаги…» [2, с. 50]. Еще современник поэта К. Чуковский неоднократно отмечал: «…поэма знаменитого Василиска Гнедова, где нет ни единой строки: белоснежно чистый лист, на котором ничего не написано» [7, с. 40].

Однако это не совсем так. М. Павловец в подробном исследовании структуры книги «Смерть искусству» уделяет особое внимание оригинальной публикации «Поэмы Конца», предпринятой еще при жизни автора [5]. Именно в первопечатном издании в текст поэмы включаются внелитературные графические элементы: номер страницы в правом верхнем углу и эмблема типографии «Свет» с выходными данными. Эти элементы, как и название самой поэмы, по мнению исследователя, нельзя игнорировать и, соответственно, отождествлять произведение с tabula rasa. Аргументом для М. Павловца служит отсутствие каких-либо сведений о том, что В. Гнедов протестовал против такой презентации «Поэмы Конца».

Позиция исследователя весьма убедительна, и вместе с тем очевидно, что произведение задумывалось В. Гнедовым как акт воплощенного «бессловесия» искусства, а значит, и его смерти. Заполненное пустотой и тишиной художественное пространство поэмы является апофеозом тенденции сокращения и минимизации слова в поэтике футуризма. Не случайно автор «присловья» к книге И. Игнатьев пишет: «Нарочито ускоряя будущие возможности, некоторые передунчики нашей литературы торопились свести предложения к словам, слогам и, даже, буквам. — Дальше

© Саханчук О. В., 2012

нас идти нельзя! — говорили Они. А оказалось льзя. В последней поэме этой книги Василиск Гнедов Ничем говорит целое Что» [2, с. 51]. При этом наличие внетекстовых элементов, возникших post factum при публикации поэмы и не опротестованных автором, функционально оправдано с точки зрения прагматики футуристического произведения. Пассаж оборачивается шуткой, игрой, повергающей в полное недоумение и без того обескураженного отсутствием текста читателя.

Пустота как эквивалент невоплощенного слова или звука в разных своих проявлениях заполняет страницы книги не только В. Гнедова. Так, С. Малларме актуализирует значение «белых страниц» в поэме «Бросок игральных костей не отменит случая». «Пропущенный» текст и отточия на его месте можно встретить у А. С. Пушкина в «Евгении Онегине». Пустые страницы находим у Л. Стерна в конце романа «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена». К экспериментам с «пустотной поэзией» обращались Г. Сапгир и Ры Никонова.

Нулевой текст «Поэмы Конца» можно интерпретировать по-разному: в визуальном, акустическом и перформативном аспекте. «“Поэма Конца” и есть “Поэма Ничего”, нуль, как изображается графически…» [Там же, с. 51]. Пустота на месте слова, исчезновение текста апеллирует к зрительной перцепции, что дает возможность аттестовать «Поэму Конца» как визуальное произведение. При этом возрастает эстетическая значимость незаполненного пространства страницы. Засвидетельствованная В. Гнедовым смерть искусства является отражением кризиса дискурсивного мышления, характеризующегося недоверием к вербальным знакам, разочарованием в силе слова. В этом отношении нулевой текст видится предельной концентрацией всех возможных смыслов и прочтений, так как абсолютное «Ничто» потенциально может быть «Всем», в отсутствие каких бы то ни было препятствий для читателя или зрителя заполнить пустоту своими образами, ассоциациями. Подобная практика встречается в творчестве художника Р. Раушенберга. Его чистые холсты, экспонировавшиеся на выставке 1951 г., должны были, по замыслу автора, отражать тени посетителей.

Отсутствие звучания, как следствие абсолютной редукции слова, создает оригинальный акустический образ поэмы: пустота, заполненная тишиной, своеобразный звуковой вакуум. «Поэма Конца» молчит, но это напряженное молчание, как ни парадоксально, звучит оглушительно. Своим произведением В. Гнедов предвосхищает «музыку тишины» Дж. Кейджа. Премьера его трехактной пьесы «4’33», исполненной пианистом Д. Тюдором, который лишь открывал инструмент

в начале акта и закрывал в конце, состоялась на фестивале в Вудстоке в 1952 г. Публике предлагалось послушать «четыре минуты тридцать три секунды» тишины, заполненной разрозненными звуками окружающего пространства. Примечательно, что свое представление Дж. Кейдж назвал «перформансом».

Проблема безмолвия и пустоты искусства находит мудрое решение в размышлениях Ю. Лотмана: «Настоящее время болезненно немотствует и ищет свой язык. Может быть, оно найдет его вообще не в искусстве или же в каких-либо принципиально новых формах художественного творчества» [4, с. 143]. Действительно, концепция смерти искусства была актуализирована В. Гнедовым не только на уровне отсутствия текста, но и на уровне жеста. Известно, что поэма В. Гнедова бытовала не только в печатном варианте, но и в сценическом. Автор многократно и не без удовольствия исполнял свое провокативное произведение на публике в знаменитом кабаре «Бродячая собака». Подобна практика соотносима, по мнению С. Сигея, с современным перформансом: «Жест был для него не только средством, но и самоцелью, понимался как таковой, подобно “слову как таковому” и “букве как таковой”… Гнедов растворил его в незаполненной странице» [5].

Перформанс сообщает пространственным координатам произведения искусства темпоральные характеристики, переводит текст или отсутствие текста, как в случае «Поэмы Конца», в процесс его протекания, проживания перед публикой. По наблюдению Ю. Лотмана, произведения, «синкретически сочетающие в одном действе все основные виды семиозиса», существуют издавна (литургия, карнавал) [Там же, с. 97]. В связи с этим включение перформанса в ряд таких произведений видится правомерным, так как и жест, и слово, и визуальный ряд, и акустическое сопровождение синтезируются в монолитную структуру перформативного акта, умножая его семантический потенциал. Такая форма творчества удовлетворяет потребность футуристов в универсальном языке, который бы осуществлял тотальное воздействие на субъект восприятия и позволял бы футуристическим произведением преодолеть границы искусства и выйти в жизнь. В мастерской перформанса, протекающего по заранее спланированному сценарию, всегда есть место эксперименту, а значит, и случайности, импровизации.

Действие, осуществляемое исполнителем перформанса, требует вовлеченности в него зрителя. Расстояние между субъектом перформативного действа и реципиентом стремится к возможному минимуму. Наблюдение за художником — это уже соучастие в акте творения. Публичные

выступления футуристов (митинги, шествия, театральные постановки, поэтические вечера и концерты, выставки) всегда сопровождались эмоциональным откликом, ответным жестом зрителя. Негодование, возмущение, протест, непонимание — это всего лишь малая часть возможных реакций «потребителей» футуристического искусства, реакций прогнозируемых, ожидаемых.

Не осталось без внимания и исполнение В. Гнедовым собственной поэмы. Существует множество откликов свидетелей выступления поэта со своей книгой на сцене, но особое внимание современники В. Гнедова уделяют исполнению именно последней, пятнадцатой, поэмы, которая явилась одновременно и сценарием, и партитурой. По-видимому, презентация того, чего нет, вызывала особый интерес и ажиотаж публики, требующей «игры на бис».

Вариативность представления поэмы В. Гнедовым породила множественность зрительских впечатлений и, как следствие, вариативность описаний действа. Наиболее известное и авторитетное находим у И. Игнатьева: «Ему приходилось оголасивать все свои поэмы. Последнюю же он читал ритмо-движением. Рука чертила линии: направо слева и наоборот (второю уничтожалась первая, как плюс и минус результатят нуль)» [2, с. 51]. Несомненно, что И. Игнатьев концентрирует свое внимание на соответствии текстового нуля и нуля, получаемого движением руки В. Гнедова. В такой манере исполнения прочитывается эквивалентность жеста и «текста».

Интерес представляет также и немаловажная деталь направления движения руки поэта – «направо слева». Дело в том, что в оригинальном издании 1913 г. части книги «Смерть искусству» располагаются на плоскости страницы особым образом: надзаголовок поэм — в правом углу, заглавие (при его наличии) — в центре, а текст — слева. Таким образом, взгляд читателя перемещается по странице, следуя обратной траектории: справа налево. Жестовое исполнение восстанавливает традиционный способ прочтения, однако, дирижируя восприятием, задает противоположную траекторию движения, начиная с конца.

Г. Адамович по-своему описывает исполнение поэмы: «Он выходил мрачный, с каменным лицом, “именно под Хлебникова”, долго молчал, потом медленно поднимал тяжелый кулак — и вполголоса говорил: “всё!”» [1, с. 244]. В данном описании внимание акцентируется на вербализации «пустоты», на появлении звучания нулевого текста. «Всё» — это одновременно и синоним конца, и временное постоянство, и всё сущее.

В. Пяст тоже оставил воспоминание о манере представления поэмы: «Слов она не имела и вся состояла только из одного жеста руки, быстро поднимаемой перед волосами и резко опускаемой вниз, а затем вправо вбок. Этот жест, нечто вроде крюка, и был всею поэмой» [6, с. 176]. С. Сигей сообщает, что В. Гнедов считал описание В. Пяста наиболее точным. «Крючкообразный жест Гнедова, — продолжает исследователь, — отсылает к жатвенным обрядам» [7]. По мнению С. Сигея, «в одностроках можно видеть “запись” жатвенных криков».

Еще одна трактовка исполнения поэмы приведена М. Зенкевичем: «На середину комнаты выходит другой молодой человек, еще более развязный, с широким плоским лицом, в потертом пиджачке, без воротника, в обшмыганных, с махрами внизу брюках — Василиск Гнедов — сама поэзия, читает свою гениальную поэму конца. В книге под этим заглавием пустая страница, но я все же читаю эту поэму, — выкрикивает он и вместо чтения делает кистью правой руки широкий похабный жест» [3, с. 437]. Откровенно негативный комментарий М. Зенкевича вписывается в «сценарий» представления как процесса популяризации и рекламы авторской концепции «умирания искусства».

В целом можно сделать вывод, что произведение В. Гнедова «Поэма Конца», представляющее собой эксперимент в области абсолютной текстовой редукции, как апофеоз общефутуристической тенденции сведения слова на нет, акцентирует визуально-акустический потенциал «чистого листа», эквивалентного варьирующемуся жесту в исполнительской манере автора. Способ бытования «Поэмы Конца» в сценическом варианте обнаруживает сходство с современной перформативной практикой в основополагающих ее элементах.

---

1. *Адамович Г.* Невозможность поэзии // Адамович Г. Собр. соч. Комментарии. СПб., 2000. С. 243–245.

2. *Васильев И. Е.* Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 1999.

3. *Зенкевич М.* Мужицкий сфинкс. Беллетристические мемуары // Зенкевич М. Сказочная эра. М., 1994. С. 437–438.

4. *Лотман Ю. М.* Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю. М. Избр. ст. : в 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 140–144.

5. *Павловец М.* «Pars pro toto»: Место «Поэмы Конца» в структуре книги Василиска Гнедова «Смерть искусству» [Электрон. ресурс]. URL: http://www.utoronto.ca/tsq/27/pavlovec27.shtml

6. *Пяст В.* Встречи / сост., вступ. ст., науч. подгот. текста, коммент. Р. Тименчика. М., 1997.

7. *Чуковский К. И.* Собр. соч. : в 15 т. Т. 8 : Литературная критика. 1918–1921 гг. М., 2004.

А. В. Сверчкова

г. Челябинск

Принцип «сдвига» как стилевая доминанта рассказов В. Набокова: к вопросу о структурном основании «кинематографического» стиля писателя

«Набоков и кино» — тема плодотворная (ибо, как справедливо отмечает А. Трошин, «чуть ли не каждая набоковская страница, хотя бы мимоходом, пробегом, боковым зрением, задевает… кинематограф» [10, с. 203]), но еще малоизученная. Современные исследователи творчества писателя, затрагивая эту тему, ссылаются прежде всего на его романы, среди которых «самым кинематографическим» по праву считается «Камера обскура» (1931). К числу набоковских произведений, отличающихся «повышенной визуальностью» и буквально пронизанных «чувством фильма» (термин С. Эйзенштейна, который применительно к Набокову используют одновременно два исследователя — биограф писателя Э. Филд [14, с. 117] и отечественный ученый Р. Янгиров [12, с. 399]), относят повесть «Соглядатай» (1930), романы «Король, дама, валет» (1928), «Отчаяние» (1934), «Лолита» (1955).

Несправедливо, на наш взгляд, обойденными вниманием критиков и исключенными из этого ряда «кинематографических» текстов писателя оказались ранние рассказы Набокова, помещенные им в первый сборник «Возвращение Чорба» (1930). А ведь еще современник Набокова-Сирина критик П. Пильский в рецензии на данную книгу обратил внимание на то, что «Сирин любит цвета оранжевый и особенно фиолетовый-лиловый… искусственные и редкие цвета» [8, с. 5]. Комментируя это замечание, один из киноведов наших дней поясняет: «В указании рецензента на “ненатуральную” колористику — не упрек писателю в безвкусии, но

© Сверчкова А. В., 2012

подсказка читателю, где следует искать источник художественного своеобразия книги» [12, с. 422]. И источник этот, по мнению все того же ученого, — кинематограф, где «искусственные» цвета, получаемые при помощи специальной технологии — вирирования, не были редкостью.

Действительно, многие приемы и элементы киностилистики ассоциирующиеся почти исключительно с Набоковым, ставшие «фирменным» знаком поэтики его зрелых произведений, получают свое воплощение уже в рассказах писателя. Это и неожиданные ракурсы авторского взгляда, и игра «крупностей» и светотени, и специфическая смена планов и точек зрения, и выразительные закадровые диалоги героев, и приемы наплыва, выделения детали или части относительно целого (подробнее об этом см. в [9]). Сближению ранней прозы Набокова с кинематографом способствует и особый, чувственный модус художественного мышления писателя, реализующийся в создании автором многомерных зрительно-тактильных и осязаемо-вкусовых образов, придающих его прозе эффект стереоскопичности, например: «бархатная бездна улицы» [6, с. 31], «шероховатым золотом отливали лимоны» [Там же, с. 33], «плотный сапфировый блеск» [Там же, с. 32], «темно-бархатные [крылья]» [Там же, с. 67], «вкусный холодок» [Там же, с. 32], «темная, сладкая теплота» [Там же, с. 121].

Кроме того, введение писателем своеобразной перспективы в изображаемый им мир создает ощущение его объемности, трехмерности. Такому восприятию способствует тенденция художественного пространства рассказов к углублению, к продолжению в чем-то ином (это и «бульвар, уходящий *вдаль*, в тревожный синий блеск (здесь и далее курсив наш. — *А. С.*)» [Там же, с. 119], и «покатый переулок», открывающий «*в глубине* между стен… сапфировый блеск [моря]» [Там же, с. 32], и пространство зимнего парка, устремленное в «слепительную *глубь*» [Там же, с. 63]), а также его неизменная зеркальность. По справедливому замечанию В. Шевченко, Набоков «не ставит зеркалá перед действительностью, но устанавливает их в самой реальности» [11, с. 218]. Отсюда — сквозной для набоковского сборника образ мокрого асфальта с зеркальным отливом, порождающего иллюзию взаимного отражения «звездного неба» и «звездного асфальта», которая еще более углубляет творимую художником реальность и усиливает эффект ее многомерности. Причем писатель и не скрывает кинематографического импульса собственной прозы, подкрепляя свои визуально-динамические метафоры киноаналогиями в одном случае («из-под пятипудового купола медленно (как задержанный снимок в кинематографе) с какой-то дряхлой опаской, высовывается морщинистая плоская голова…» [6, с. 82]), или же открыто

уподобляя писательскую деятельность режиссерской — в другом («Нам [писателям] остается делать с ее [жизни] творениями то, что делает фильмовый режиссер с известным романом» [6, с. 107]).

Многое можно было бы еще сказать о кинематографической основе визуальной поэтики писателя, равно как и о набоковском умении вербализовать фильмовые эффекты, однако главной задачей нашего исследования явился не анализ кинематографических приемов Набокова (достаточно уже подробно описанных и изученных на материале его романов исследователями А. Аппелем [13], Н. Букс [1], И. Трошиным [10], М. Гришаковой [2], М. Немцевым [7]), но поиск основного художественного (вернее, стилевого!) закона, определившего ряд частных закономерностей поэтики сиринских рассказов, в том числе такую их стилевую черту, как кинематографичность. Этот закон видится нам как принцип «сдвига». Именно «сдвиг» как основная призма художнического видения Набокова и конструктивный принцип поэтики его рассказов — предмет настоящего анализа.

Наиболее непосредственно принцип «сдвига» обнаруживает себя в речевой тактике Набокова: на контрастных, неожиданных сближениях строится большинство художественных приемов писателя, многоаспектно трансформирующих привычные вещи и явления действительности. Так, посредством аллитерации («валкие вальсы» [6, с. 137], «лопоча лапками» [Там же, с. 33], «жужжанье жáра» [Там же, с. 76], «жарко и тяжело жужжали мухи» [Там же, с. 32]), графического уподобления слова предмету (слово «Отто» напоминает рассказчику своими очертаниями — «двумя белыми “о” и четой тихих согласных посередке» [Там же, с. 79] — трубу) или семантизации имени собственного (имя госпожи Отт — черта в обличии женщины в рассказе «Сказка» — перекликается с немецким словом *Gott* («Бог»), что согласуется с «судьбоносной» ролью героини в рассказе) самые разные в фонетическом, этимологическом или семантическом плане слова оказываются «сдвинутыми» в единый образ, в результате чего изображаемый Набоковым предмет предстает в странном (остраненном) виде. Одновременно происходит то, что Ю. Лотман назвал «иконизацией» словесных образов: благодаря семантизации формальных уровней выражения словесного знака («фонетика, грамматика, даже графика… становятся содержательными» [5, с. 12]), последний из условного знака превращается в изобразительный.

На этом же принципе — принципе «сдвига» — основано функционирование в текстах набоковских рассказов метафоры, которая, помещая в единый контекст несоизмеримые на первый взгляд понятия,

устанавливает между ними оригинальные связи. В результате невещественное у Набокова овеществляется, неживое оживляется, бездуховное одушевляется — и все это подается, как справедливо замечает Ю. Левин, «преимущественно в визуально-пластическом, зрительно-двигательном коде» [4, с. 319]. Примеры материализации (чувственно-динамической конкретизации) отвлеченных понятий: «солнце лужами топленого меда горело на полу» [6, с. 32]; «жизнь шла по кругу, как цирковая лошадь» [Там же, с. 124]; «как руки, заламывались звуки скрипки» [Там же, с. 37]. Не менее многочисленны в текстах набоковских рассказов метафорические сравнения, одушевляющие предметы и природу, с одной стороны («…у природы словно ныли зубы, когда она создавала его» [Там же, с. 103]; «…гардеробщицы принимали и уносили вещи, как спящих детей» [Там же, с. 71]), и овеществляющие человека либо переводящие последнего в ранг животных — с другой («защелкал на нее зубами, как обезьяна» [Там же, с. 74]; «Адольф лениво опирался на трость, как на хвост» [Там же, с. 114]; «сдал его там, как вещь, своим помощникам» [Там же, с. 75]).

Действие специфической, «сдвинутой» в оптическом плане логики открывается и в излюбленном набоковском приеме игры общим и крупным планом: выхватывании из общего фона детали и укрупнении части относительно целого. Реализация подобной тактики на практике приводит к тому, что предметом изображения может стать практически любой попавший в объектив набоковского зрения объект действительности — нога, трамвай, трубы, руки кондуктора и «прочие важные вещи» [Там же, с. 78].

К «кинематографическим» приемам Набокова, базирующимся на визуальном сдвиге, следует отнести также создание иллюзии движения изображения (фона), когда на него смотрят с движущегося объекта — трамвая, поезда, корабля, автомобиля и т. п. (так называемый «эффект фотогенического движения» в кино). «…Солнце ехало и возвращалось», — говорит, например, повествователь в рассказе «Сказка», наблюдая глазами героя сквозь трамвайное окно солнечные блики на асфальте [Там же, с. 51]. Похожая картина складывается и в рассказе «Пассажир», где описывается пейзаж, увиденный с поезда: «Березы вдруг рассеялись, полдюжины домишек посыпали с холма, едва второпях не попав под поезд, затем прошагала, блистая стеклами, огромная багровая фабрика, чей-то шоколад окликнул нас с пятисаженного объявления…» [Там же, с. 110].

Не менее действенного эффекта остранения Набоков достигает благодаря существенным сдвигам в структуре наррации. Речь идет о том, что в текстах рассказов происходит постоянное смещение акцента с художественной *реальности* на реальность *художественную*, вследствие чего вскрывается ее условность, искусственность, а у читателя возникает двойственное чувство, родственное восприятию кино. Так, с одной стороны, художественный мир, творимый Набоковым, — это мир «совсем как настоящий», а с другой — читателя не покидает ощущение его сделанности, иллюзорности, условности. Аналогичным образом киноизображение, как отмечает Х. Мюнстерберг, исследовавший проблемы психологии восприятия кино, создает ощущение глубины, трехмерности, которую мы тем не менее никогда не отождествляем полностью с реальной глубиной: «Такое чувство бывает, когда мы в зеркале видим свое изображение одновременно на поверхности и в глубине зеркала» [15, с. 23].

Подобного рода эффекта Набоков добивается благодаря увеличению степени репрезентативности вненаходимого автора-творца. Это выражается, в частности, в ненавязчивых сменах позиции невидимого нейтрального наблюдателя (positio «extra»), позицией всеведущего повествователя (positio «extra» + «intra»), названного М. Дымарским «deus ex texto» [3, с. 257], который позволяет себе комментировать, поправлять, уточнять или дополнять события. Приведем цитату из рассказа «Катастрофа»: «Сидя в трамвае, он [Марк] мягко, с любовью, разглядывал своих спутников. Лицо у него было такое молодое, с розовыми прыщиками на подбородке, счастливые светлые глаза. <…> *Казалось, судьба могла бы его пощадить*» [6, с. 115].

Формой выраженного авторского присутствия в тексте рассказов становятся также многочисленные самоповторы и автоцитации. Путеводитель по Берлину (напомним, что именно так называется один из рассказов сборника), очевидно, не случайно читает старушка-лоточница в рассказе «Благость». В рассказе «Письмо в Россию» появляется, предварительно «обогнав блудницу в зеленом платье и дважды обернувшись», «немолодой усатый господин» [Там же, с. 49], очень напоминающий героя рассказа «Порт», где описан идентичный сюжет. А в рассказе «Катастрофа» мелькают вдруг оранжевые лакированные башмаки Эрвина, героя «Сказки».

Сюда же следует отнести и конструкции метаповествовательного характера, типа: «…и тут разрешите мне употребить прием, частенько встречающийся в таких именно рассказах, каким обещает быть мой» [Там же, с. 107].

В итоге проведенный анализ рассказов сборника «Возвращение Чорба» В. Набокова позволяет нам сделать вывод о том, что своеобразие их художественной системы держится на последовательно проводимом конструктивно-содержательном принципе «сдвига». Последний не только определяет отдельные особенности поэтики произведений (в частности, их кинематографичность), но и проявляется также в перестройке повествовательной структуры в целом.

---

1. *Букс Н.* Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах В. Набокова. М., 1998.

2. *Гришакова М.* Две заметки о В. Набокове // Тр. по рус. и славян. филологии. Литературоведение. IV (Новая серия). Тарту, 2001. С. 247–259.

3. *Дымарский М.* Deus ex texto, или Вторичная дискурсивность набоковской модели нарратива // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. Т. 1. С. 237–257.

4. *Левин Ю.* О «Даре» // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 287–323.

5. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.

6. *Набоков В.* Рассказы. Воспоминания. М., 1991.

7. *Немцев М.* Тема и стилевые приемы кинематографа в творчестве В. В. Набокова // Крымский набоковский научный сборник. Симферополь, 2003. Вып. 3. С. 51–62.

8. *Пильский П.* Новая книга В. Сирина «Возвращение Чорба» // Сегодня. 1930. 12 янв.

9. *Сверчкова А.* Элементы «кинопоэтики» в рассказах В. Набокова 1920-х гг. // Изв. высш. учеб. заведений. Урал. регион. 2011. № 3. С. 60–65.

10. *Трошин А. С.* Кинематограф на страницах «Лолиты» // Киноведческие записки. 1993/94. № 20. С. 203–230.

11. *Шевченко В.* Зрячие вещи. Оптические коды Набокова // Звезда. 2003. № 6. С. 209–219.

12. *Янгиров Р.* «Чувство фильма»: Заметки о кинематографическом контексте в литературе русского зарубежья 1920–1930-х годов // Империя N. Набоков и наследники : сб. ст. М., 2006. С. 399–426.

13. *Appel A.* Nabokov's Dark Cinema. N. Y., 1974.

14. *Field A.* Nabokov: His Life in Art. Boston, 1967.

15. *Münsterberg H.* The Film. A Psychological Study. N. Y., 1970.

Т. Ф. Семьян
г. Челябинск

Поэтика сюрреализма в романе Генриха Сапгира «Сингапур»

Термин *сюрреализм* в контексте имени Генриха Сапгира упоминается нечасто. Например, поэт Всеволод Некрасов, размышляя о «секрете эффекта» Сапгира, о месте гения среди многих других интересных поэтов («Были поэты и кроме Сапгира, были и не хуже Сапгира по другим параметрам»), приходит к мысли, что Сапгир был «геометрическим местом точек всех таких слов и понятий: авангардизм, модернизм, экспрессионизм, сюрреализм…» [3, с. 240]. Ю. Б. Орлицкий пишет о том, что «русская поэзия берет на вооружение некоторые приемы сюрреалистического письма довольно поздно, в 1980–1990-е годы. Элементы сюрреалистической образности можно обнаружить в некоторых стихах И. Бродского, Г. Сапгира, Г. Айги; наиболее последовательно работает с сюрреалистической поэтикой в 1970–1980-е годы художник и поэт Лев Кропивницкий» [4, с. 4].

Исследователи феномена сюрреализма в социокультурном аспекте считают, что сюрреализм — «единственное направление художественной культуры, прошедшее через весь XX век, проросшее в век XXI и ставшее жизненной философией нескольких поколений художников. Являясь, по сути, частью эпохи модернизма, сюрреализм обозначил пик развития авангарда в искусстве середины XX века и органично вошел в поэтику постмодернизма» [5]. Мысль о том, что сюрреализм является эстетической предтечей постмодернизма, высказывалась современным литературоведением неоднократно, поэтому будет логичным предпринять попытку анализа поэтики сюрреализма в романе Сапгира — поэта и писателя эпохи формирования и расцвета русского постмодернизма.

Идейная платформа сюрреализма строится на недовольстве существующей действительностью: сюрреализм выступает против мира цивилизации, считает, что нужно отказаться от логики, от привычного восприятия вещей, от традиций, уничтожить привычные представления о нормах человеческих взаимоотношений, чтобы произошло освобождение человека от обязанностей семейных, гражданских, классовых.

© Семьян Т. Ф., 2012

Такая свобода как необходимая, органическая составляющая человеческой сущности и существования изображена Г. Сапгиром в романе «Сингапур» в качестве мечты, эталона, некой высшей реальности: герой романа имеет способность к свободным перемещениям из скучной Москвы (Сапгир любит включать в тексты своих произведений детали и объекты реальной жизни, в данном случае в романе упоминается известный московский вуз РГГУ) в яркий и теплый Сингапур. Происходят эти путешествия в другой, экзотический мир в момент соития героя с женой Тамарой, которая здесь, в Москве — инвалид, не может ходить и перемещается на коляске, а в Сингапуре удивительным образом излечивается.

Существование второго, альтернативного московскому, экзотического мира не кажется поначалу герою «Сингапура» сновидением: напротив, оба мира без усилий взаимопроникаемы и существуют самого разного рода подтверждения связи между мирами. Например, герой вымок во время одного из путешествий в экзотическую страну (свалился в воду вместе со слоненком) и это замечает его коллега по московской работе; как посланец от Тамары из Сингапура в Москву к Сперанскому приходит гость — человек со слоновьим хоботом, зовут Элеф. Кстати, упоминание имени Тамара как альтернативного реальному обнаруживается в лирике Г. Сапгира, в стихотворении «Кира и гашиш» из цикла «Голоса. Гротески» героиня называет себя другим женским именем:

Кира
Накурилась гашиша,
Не соображает ни шиша.
Смеется заливается!

Иодковский удивляется:
— Кира!
Что с тобою, Кира?

— Я — не Кира.
Я — Тамара! [7, с. 87]

Идея о сновидческом характере всего происходящего в Сингапуре начинает мучить Сперанского позже, когда герой неожиданно возвращается во время утреннего пробуждения обратно в московскую реальность и выясняет, что он уже много лет живет в браке с Аллой.

Известно, сколько внимания уделяли основатели сюрреализма феномену сна и сновидениям, совмещение образов сна и реальности стало ключевым приемом в поэтике сюрреализма. Андре Бретон писал

в манифесте: «В первый момент после пробуждения человек по преимуществу является игрушкой своей памяти, а в обычном состоянии память тешится тем, что лишь в слабой степени восстанавливает ситуации, имевшие место во сне, лишает сон всякой насущной значимости и фиксирует в нем какую-нибудь одну определяющую ситуацию в которой, как кажется человеку, он за несколько часов до этого расстался со своей важнейшей надеждой, со своей главной заботой» [1].

Герой романа «Сингапур» не случайно характеризует альтернативную реальность как «главная-то жизнь — это теперь: блаженная полоса Сингапура, как новые безвредные наркотики» [6, с. 26]. Сюрреализм создает параллельные миры подсознания (сверхсознания), куда дух человека устремляется на поиски своей духовной родины. Как пишут философы, «в рамках сюрреализма подлинная реальность возможна как реальность свободы, и обретение подлинности мыслится как «прорыв свободы»» [2, с. 763]. Для героя романа Сингапур и есть та духовная родина, где главным критерием подлинности бытия в противовес мнимому бытию является свобода — телесная и социальная.

Выход в подлинную реальность у сюрреалистов возможен не только в пространстве физиологически естественного сна, но и в галлюциногенном пространстве под воздействием наркотических веществ. По сюжету романа Сапгира главный герой употребляет наркотические таблетки, в главах с 14-й по 17-ю описано состояние и видения, вызванные передозировкой: «И представляется мне, будто я иду по улице — и лежу распростерт под мокрой от пота простыней одновременно» [7, с. 96]. Герой, который лежит в больнице после реанимационных мер от передозировки, видит, как «профессор снимает кончиком хобота очки с переносицы» [Там же, с. 103].

Сюрреализм тесно связан с идеями Фрейда и психоанализом, об этом достаточно широко известно. Сюжет романа Сапгира представляет собой, по сути, психоаналитическую технику реконструирования сновидений, а герой обладает, если обратиться к терминам психоанализа, психикой «первобытного» типа, т. е. свободной от ограничений и запретов цивилизации. В главах 9-й и 10-й есть интересные примеры, когда герои (Сперанский и Тамара), находясь у статуи спящего Будды, описывают видения, выполненные Г. Сапгиром в технике фрейдистских сновидений: присутствуют хрестоматийно известные по работам Фрейда образы яйца, гнезда, птенца, когтей и т. д.

Искусство сюрреализма находит «подлинную реальность» в личностно-чувственной сфере. Роман Г. Сапгира безусловно телесен, эро-

тичен, наполнен описанием тактильных, зрительных впечатлений. Герои легко трансформируются в других персонажей, примеряют на себя чужие тела, например, Тамара, рассуждая о возможности остаться в волшебном Сингапуре, превращается в резиновый манекен, монашку, мальчишку-погонщика, забавного слоненка и т. д., испытывая их телесный опыт и чувствования. Описанные метаморфозы даны в фрейдистской методике «свободных ассоциаций» и выражают идею дезинтеграции реальности.

Легко меняется в романе и повествователь: созданы две версии — мужской и женский варианты, повествование переходит от женского персонажа к мужскому («Но вернемся назад, если вы уже не позабыли, туда — к моему мужскому, вкупе с Таней, варианту Сингапура» [6, с. 26]), что, естественно, меняет телесную образность и точку зрения в соответствующем фрагменте. Впрочем, в романе не только несколько версий повествователей, но и несколько вариантов финала, а именно 13. Эту вариативность возможных жизней осознают и сами персонажи: «В первом варианте к Арбату мне идти было совсем близко. А во втором я шел через Котельническую набережную к Солянке» [Там же, с. 77].

Представленный в романе тип телесности — это определенный тип организации и структурирования опыта (как индивидуального, так и коллективного), механизм работы сознания, «материя» мысли, первичная по отношению к самой мысли и задающая способ ее развертывания. Можно говорить, что в романе Г. Сапгира телесность — это «фигура» мысли. Прекрасно иллюстрируют эту идею описанные в романе способности третьей женской героини, Татьяны, которая может воплощать свою мысль физически, и эти «картинки», как называют их герои, видят окружающие.

Текст в прозе Г. Сапгира очень густой, насыщенный, не дающий возможности читателю расслабиться: надо следить за метаморфозами образов, сюжета, сменой повествователя. Г. Сапгир везде расставляет крючочки, играет с читателем, в том числе и используя словесную игру, которую следует отметить в контексте других приемов литературного сюрреализма:

> Я обернулся: давешний слоненок — совсем близко, маленькие глубоко сидящие глазки, честное слово, улыбались.
>
> — Привет.
>
> — Привет, — повторил я машинально.
>
> — А я к тебе, по поводу статьи, кутьи и тому подобной галиматьи…
>
> — Послушай, — растерянно пробормотал я, — почему ты не там, а здесь? И что за дикость затягивать хоботом и топить в гнилой воде?

— Что ты имеешь в виду? В воде, в виду или в аду? — недоумевал слоненок. — Я пришел, чтобы посоветоваться. И в журнале я тебя не топил, а наоборот… [6, с. 15].

В романе можно увидеть также отдельные приметы автоматического письма, в виде эллипсических конструкций, фрагментарного синтаксиса.

Попытку объяснить особенности сюрреалистической поэтики романа «Сингапур» закончу замечанием, что Г. Сапгир действительно был в Сингапуре (он рассказывал об этом в одном из интервью) и так же, как Сапгир описывает реалии Москвы, он описывает реально существующий герб Сингапура (странная фигура льва-русалки), пятки и дактилоскопические узоры на подошвах реальной статуи лежащего спящего Будды.

1. *Бретон А.* Манифест сюрреализма [Электрон. ресурс]. URL: http://www.surrealism.ru/gr.html

2. *Можейко М. А.* Сюрреализм // Всемирная энциклопедия: Философия. XX век / гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. Москва ; Минск, 2002.

3. *Некрасов В.* Сапгир // Некрасов В. Великий Генрих. Сапгир и о Сапгире М., 2003. С. 233–256.

4. *Орлицкий* Ю. Б. *Сюрреализм* // Литература. 2001. № 7. С. 4.

5. *Рокунова Н. И.* Сюрреализм в социокультурном контексте постмодернизма : дис. … канд. культурологии. Саранск, 2008 [Электрон. ресурс]. URL: http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/281675.html

6. *Сапгир Г.* Сингапур // Сапгир Г. Армагеддон : мини-роман, повести, рассказы. М., 1999.

7. *Сапгир Г.* Складень. М., 2008.

А. В. Снигирев
г. Екатеринбург

Группа «Чайф»: стратегии творческого поведения

Уникальность русского рока состояла в том, что очень скоро «перепевки» западных образцовых групп были заменены на самостоятельное творчество. При этом при всех отклонениях бóльшая часть творчества в роке — как написание текстов и музыки, так и создание особой сценической маски и модели публичного поведения — результат труда одного человека, который является обычно и лидером рок-группы. Таким образом, рокер должен сочетать в себе таланты и способности поэта, певца, композитора и актера. Конечно, за тридцатилетнюю историю существования (1965–1996) в русском роке достаточно примеров, когда лидер группы не сочетает в себе всех этих качеств (для группы «Наутилус Помпилиус», например, большинство обеспечивших популярность текстов написал И. Кормильцев). Но вообще в целом «трехликость» рок-исполнителя являлась всеобщей.

Необходимо отметить, что при всей своей потенциальной, обусловленной генетически, космополитичности рок-движение в СССР в определенной мере поляризовалось в трех центрах — Москве, Ленинграде и Свердловске, и достаточно легко выявить территориальную специфику, закрепленную за каждым городом.

Если говорить о Свердловске, то территориальная удаленность от столиц — государственной (Москвы) и культурной (Ленинград), а также местное своеобразие сформировали свердловский (уральский) рок как достаточно самобытную и оформленную единицу. Творчество таких групп, как «Урфин Джус», «Наутилус Помпилиус», «Чайф», «Агата Кристи», «Апрельский марш» и т. д., резко выделяется на фоне остальных участников рок-движения, своеобразны и во многом уникальны и фигуры И. Кормильцева и А. Пантыкина.

Творчество уральских рокеров связано с вполне конкретным местом, что обусловило их своеобразие и определенную специфику. Очень часто это выражается через самоопределение и автономинацию. Так, фразу «Пока в Москве и Питере тусовались, в Свердловске работали» приписывали в разное время различным представителям уральского рока — от

© Снигирев А. В., 2012

А. Пантыкина до В. Бегунова. Кроме того, в текстах уральских рокеров достаточно часто встречаются «территориальные маркеры», особенно в текстах групп, которым не удалось «завоевать Москву». Показателен в этом плане В. Шахрин, который даже создал и поддерживает своеобразную мифологию уральцев как «горцев», со своей кулинарией («национальное уральское блюдо — из куры шашлык»), стилем жизни («Псы городских окраин») и тяжелой работой («Я видел металл, что плавится в наших ладонях»).

Если рассматривать уральский рок «извне», то вполне очевидны следующие моменты, определяющие его самобытность:

• В отличие от творчества поэтов и музыкантов Москвы и ленинградских рок-клубов, для которых отправной точкой стали западные образцы, так как отечественных не существовало, для уральских рокеров идолами стали не столько и не только «Битлз», «Роллинг стоунз» и т. д., но и «Аквариум», «Зоопарк» и т. д.

• На уральскую рок-поэзию оказало огромное влияние творчество И. Кормильцева, который являлся автором текстов для большинства групп, в то время как в музыкальном плане таковой личностью стал А. Пантыкин. Кроме того, необходимо отметить культуртрегерскую деятельность писателя А. Матвеева и организационную Н. Грахова.

• Особенность Урала как своеобразного «котла наций» привела к тому, что в творчестве уральских рок-групп слаба национальная самоидентификация и общероссийский патриотизм, которые были удачно подменены лозунгами «Урал — опорный край державы» и «Свердловск — третья столица» с последующей разработкой соответствующей тематики и образности.

Отечественное рок-движение в период почти всего своего существования находилось в оппозиции к власти. Причин для конфронтации было более чем достаточно: эстетические (ориентация на западную культуру), идеологические (несогласие со многими постулатами социалистической идеологии), социальные (отказ от привычного сценария жизни), экономические (организация и проведение нелегальных концертов) и т. д.

При этом 1996 г., год, когда рок-движение выступило в поддержку существующей власти (участие основных рок-групп в агитационной компании «Голосуй или проиграешь»), считается датой, завершающей существование русского рока. То есть конфронтация с властью была для русского рока не столько внешней, следственной стороной, сколько внутренней, причинной, являясь одним из образующих элементов.

На протяжении 31 года существования (отправной точкой русского рока принято считать 1965 г., когда была написана первая рок-песня на русском языке) разные рок-исполнители представляли различные сценарии конфликта с властью — от открытой и острой конфронтации до частичного принятия при активной гражданской позиции. На данный момент среди все еще выступающих и пользующихся популярностью рок-групп можно наблюдать реализацию практически всех этих сценариев. Рокер по-прежнему может выступать с активной, зачастую агрессивной критикой власти (Юрий Шевчук), может не замечать эту власть (Борис Гребенщиков), идти на частичное с ней сотрудничество (Андрей Макаревич) и т. д.

Особое место в этом ряду имен занимает Владимир Шахрин, лидер рок-группы «Чайф» и яркий представитель уральского рока.

Как самобытен и неповторим уральский рок, так во многих своих проявлениях самобытен и неповторим В. Шахрин. В частности, и в реализации сценария «рокер и власть», который по сути своей является вариацией сценария «поэт и власть».

Проследить логику развития и специфику данного сценария возможно, проанализировав два вида источников:

1. Внешние источники. К таковым относятся зафиксированные в виде воспоминаний, историй, описаний поведенческие ситуации. Особое место среди данных видов источников занимает книга Л. Порохни «Чайф-story», выпущенная к очередному юбилею биография группы.

2. Внутренние источники. Собственно литературные произведения В. Шахрина — тексты песен и прозаические фрагменты мемуарного характера, зафиксированные, в частности, в книге «Открытые файлы» (под общей редакцией А. Матвеева), а также интервью, которые в разное время давал Шахрин.

Взгляд на поведенческую модель В. Шахрина «со стороны», который дает первый вид источников, «нейтрален» и обычно связан с ситуацией «сглаживания острых углов». Так, Л. Порохня в своей книге делает акцент прежде всего на творческой стороне и на существовании группы «Чайф» в рамках рок-движения, во многом идеализируя своего героя.

Вообще изначально поведенческая модель В. Шахрина вполне вписывалась в общепринятую для того времени и нехарактерную для других рок-музыкантов. Школа, ПТУ, служба в армии, женитьба, рождение ребенка, работа на стройке. В то время как линия большинства московских, ленинградских и даже свердловских рокеров была принципиально иная: школа — университет (обычно незаконченный) — отсутствие

официальной или престижной работы. Кстати, по поводу последнего: не случайно появился даже термин «поколение дворников и сторожей», так как большинство рокеров работали на неквалифицированной работе, позволяющей уделять больше времени музыке. Так, в кочегарке женского общежития ремонтно-строительного треста № 1, получившей неофициальное название «Камчатка», работали в свое время В. Цой, А. Башлачев, С. Задерий.

Достаточно знаково, что и «второй человек» в группе, В. Бегунов, имел схожую биографию с той только лишь поправкой, что успел после армии и перед работой на стройке поработать в милиции, т. е. принадлежал к структурам, с которыми рокеры находились в постоянной конфронтации, доходившей порой до открытых столкновений. В. Марочкин, обязанностью которого в советское время было знать все о рок-сообществе, пишет об этом так: «Между прочим, у нас в рок-сообществе есть свой собственный милиционер. Это музыкант свердловской группы “Чайф” Владимир Бегунов. Отстояв положенное на посту, он сдавал в оружейную комнату табельное оружие и шел на репетицию» [1, с. 233].

С другой стороны, те музыканты, модель существования которых была более традиционна для рок-сообщества, недолгое время задерживались в группе, поэтому состав ее долгое время был нестабильным. В этом смысле показательна судьба бас-гитариста А. Нифантьева, который вел традиционно рокерско-богемную жизнь и то уходил из группы, то возвращался, то выступал в роли основного музыканта, то в качестве «наемного».

Если продолжать говорить о биографии В. Шахрина, то необходимо отметить тот факт, что некоторое время он являлся депутатом Кировского райсовета г. Свердловска. Это явление совсем единичное — во всем рок-сообществе только он и еще лидер группы «Институт Косметики» Михаил Евсеенков (бывший в течение нескольких сроков депутатом сельсовета в д. Мальчики Раменского района Московской области) до 1996 г. входили во властные структуры.

Сам В. Шахрин описывает свое депутатство как нечто случайное («Они посмотрели списки, нашли двух подходящих, один был в командировке, я стал депутатом» [2, с. 49]), но при этом делает акцент на том, что для него важно было то, что он может сделать что-то хорошее для людей: «Ну, я и пошел по людям района, спрашиваю: что нужно сделать? Помог помойку перенести, дорожки расчистить — на самом деле, если ты депутат и действительно знаешь, что нужно, то вполне это можно сделать…» [1, с. 354].

В дальнейшем В. Шахрин займет еще одну должность, даже более престижную, — посол доброй воли от Всемирной организации здравоохранения при ООН.

При этом нельзя не отметить тот факт, что в обоих случаях занимаемая должность связана с ситуацией конфликта, причем получившей медийное распространение. В первом случае — отказ В. Шахрина участвовать в выборах депутатов, который закончился скандалом на местном уровне с публикацией в региональной газете «Уральский рабочий». Во втором случае — выступление на пресс-конференции. В. Шахрин так рассказывает о последнем: «Когда ты на пресс-конференции сидишь рядом с послом США и позволяешь себе сказать, а я, мол, не согласен с тем, что только что сказал господин посол, и начинаешь говорить свое мнение, срываешь аплодисменты» [3, с. 343].

Явных и острых конфликтов с властью, которыми изобилуют биографии других рокеров, в том числе и уральских, ни биографами В. Шахрина, ни им самим не отмечено.

В своих интервью и комментариях Шахрин также не выступает с открытой и острой критикой власти и ее структур. И даже замечает по этому поводу в интервью А. Матвееву: «Если я сейчас начну выступать против каких-то политических тенденций именно как музыкант группы «Чайф», то это не принесет никаких дивидендов. Я могу просто как гражданин выражать свою волю на выборах…», и далее уточняет, что именно его волнует: «На данный момент мне не нравится, что мы все время говорим “страна”, забывая, что наша жизнь коротка, а поэтому мы должны говорить о тех людях, кто в данном отрезке времени живет вместе с нами. И в первую очередь это те люди, которые по каким-то причинам сами о себе позаботиться не могут. Дети и старики» [Там же, с. 345].

Внимание к обычному, простому человеку прослеживается в многочисленных акциях, проводимых группой «Чайф» на протяжении всей ее истории. Это и организация и проведение субботников и благотворительных акций, бесплатных концертов, в частности, в госпиталях, помощь детским домам и многое другое.

Особо отметим, что группа в том или ином составе побывала с концертами во многих горячих точках страны, в том числе в Чечне и Таджикистане.

При этом В. Шахрин готов выступать в качестве просителя по отношению к властным или финансовым структурам, если считает, что это может принести не столько выгоду лично ему и его группе, сколько тому или иному социально значимому проекту. Так, в предуведомлении

к одному из фрагментов, из которых составлена книга «Открытые файлы», В. Шахрин пишет: «Хорошая идея была у нас с Костей Ханхалаевым. Сделать большой этнический фестиваль, как эволюцию движения «Рок Чистой Воды». Идея не реализована. Это макет письма для поисков поддержки в кабинетах власти и в финансовых кругах» [3, с. 122].

Если говорить о творчестве В. Шахрина, то в нем практически нет острых социальных песен, песен протеста. Только иногда, буквально одной строчкой автор выражает даже не позицию, а скорее отношение к происходящему. Но делает это в наиболее известных своих произведениях. Это может быть как резкий выкрик: «По телеку рядятся как дальше жить — достали» («Никто не услышит (Ой-йо)»), так и обычная констатация: «На детском рисунке домик с трубой, / Фидель Михаилу машет рукой. / Мы никак не можем привыкнуть жить без войны» («Поплачь о нем»).

Отдельное место, во многом выбиваясь из контекста творчества В. Шахрина, занимает песня «Силы небесные».

Основное содержание текста заключено в припеве, остальное лишь расшифровка и уточнение его: «Силы небесные, так пожалейте же / Бедную нашу страну. / Пусть виноватую, пусть миром клятую, / Но все же такую одну. / Мы слезами горькими плакали, / Мы сыты кровавыми драками, / Силы небесные, пожалейте нашу страну» [Там же, с. 182]. Остальной текст — перечисление тех, кто нуждается в небесном покровительстве и внимании, среди них уже знакомые нам категории людей: «Пожалейте мальчишек, зеленых солдат», «Стариков, что еще коротают свой век», «И еще моих дочек и твоих сыновей» и т. д. Шахрин идет на снижение пафоса, и появляются в списке «И нестриженный вечно газон», и упоминание «мужиков, напившихся в дым».

Можно говорить о следующих специфических чертах реализации сценария «рокер и власть» в семиотике творческого поведения В. Шахрина:

1. Отсутствие направленности на конфликт с властями как в поведении, так и в творчестве, при этом соответствие общепринятым нормам социального поведения.

2. Отстаивание своей гражданской позиции, которая основывается на внимании к определенным слоям общества, прежде всего самым «беззащитным» или находящимся в критической ситуации.

Таким образом, В. Шахрин дает несколько иное, не совсем привычное развитие сценария «поэт и власть». Он не критикует и не наставляет власть, что и как делать, а предпочитает помогать обществу в меру своих

сил, иногда даже не чураясь идти на сотрудничество с государственными структурами или олигархией.

Непохожесть, во многом отказ от традиций, в том числе в модели творческого поведения, характерны для В. Шахрина и группы «Чайф» в целом. Возможно, отказ от следования стандартным сценариям и привел в итоге к тому, что творческая история группы продолжается и по сей день, в то время как само явление рока исчерпало себя.

1. *Марочкин В. В.* Повседневная жизнь российского рок-музыканта. М., 2003.

2. *Порохня Л.* Чайф-story. М., 2001.

3. *Шахрин В. В.* Открытые файлы. Екатеринбург, 2006.

С. О. Ужегова

г. Челябинск

Функционирование образов автора, повествователя и рассказчика в художественной системе А. П. Чехова 1880–1890-х гг.

Его талантом восхищаются, с его мировоззрением часто спорят, его творческий метод осуждают, обвиняя в отстраненности, безучастности и «холодной крови» (Н. К. Михайловский). Его новаторство отмечают, его наследие изучают и продолжают находить новые аспекты, проводить интересные параллели. Его творчество до конца не понято, вызывает большое количество вопросов и научных споров. Все это полемическое многообразие породила чеховская индивидуальная манера повествования — то, что мы называем чеховским стилем.

Вопрос разграничения таких понятий, как «повествователь», «автор» и «рассказчик», возникает не только при изучении повествовательной манеры А. П. Чехова. Эта проблема актуальна для современного литературоведения в целом. Изучением теории повествования занимался достаточно широкий круг ученых: В. Я. Пропп, В. В. Виноградов,

© Ужегова С. О., 2012

В. В. Кожинов, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, Б. О. Корман, А. П. Чудаков, В. Б. Катаев, Л. М. Цилевич и др. Но единого определения данных категорий ученые сформировать не смогли. Одни исследователи не дают четкого определения термину «автор» и используют понятия «повествователь» и «рассказчик» как взаимозаменяемые. В работах вторых понятие «повествователь» употребляется применительно как к автору, так и к рассказчику. В исследованиях третьих концепты «повествователь» и «автор» используются как синонимы. Таким образом, возникает принципиальная необходимость уточнения и разграничения указанных категорий.

Писатель (*реальный, конкретный автор*) — это создатель произведения, конкретная, реальная историческая личность, которая непосредственно не принадлежит написанному и существует вне зависимости от него.

Автор — «конструкт, создаваемый читателем на основе осмысления им произведения» [9, с. 50], это условная инстанция, которую нельзя отождествлять с реальным, конкретным автором. «Автор необходим и авторитетен для читателя, который относится к нему не как к лицу, не как к другому человеку, не как к герою… а как к *принципу*, которому нужно следовать. Внутри произведения для читателя автор — совокупность творческих принципов, долженствующих быть осуществленными… Его индивидуация как человека есть уже вторичный творческий акт читателя, критика, историка, независимый от автора как активного принципа видения…» [1, с. 14–15].

Отталкиваясь от мысли М. М. Бахтина, отметим, что отождествление автора с героем произведения некорректно, поэтому нецелесообразно приписывать автору высказанные тем или иным персонажем мысли, теории.

Некоторые ученые выделяют такие понятия, как «абстрактный» и «фиктивный» автор. У писателя нет намерений, целей изображать абстрактного (имплицитного) автора, его образ незримо присутствует, определяется сознанием читателя, возникает непосредственно при «погружении» в текст. Этот термин соответствует таким литературоведческим концептам, как образ автора (В. В. Виноградов), концепированный автор (Б. О. Корман), вненаходимый автор (М. М. Бахтин). Фиктивный (эксплицитный) же автор — это полноценный участник действия, событий, это плод воображения, фантазии реального автора, функционирующий по законам произведения; персонаж, которому позволено передавать, рассказывать, доносить какую-либо информацию от своего лица (например, Белкин и Гринев у Пушкина, Рудый Панько из «Вечеров на

хуторе близ Диканьки» Гоголя, Максим Максимыч, Печорин из «Героя нашего времени» Лермонтова, Мисаил, художник N, Николай Степанович, «неизвестный человек» у Чехова).

Таким образом, автор — необходимая категория любого повествования, которая является связующим звеном между читателем и реальным автором, автором-творцом. «Читателю чеховского рассказа, как и зрителю, кажется, что он встречается лицом к лицу с самой жизнью; но на самом деле он, сам того не осознавая, оценивает все увиденное с точки зрения автора» [5, с. 20].

Каким же образом нам, читателям, приблизиться к пониманию чеховской точки зрения? Для этого необходимо определить инстанции, в которых выражается автор в произведении. Он проявляется на уровне композиции, в объектах повествования (в сюжете, в пространственно-временной организации текста, героях, предметах) и субъектах повествования (фиктивный автор, повествователь, рассказчик).

Повествователь — инстанция объективная, стоящая близко к автору, подчиненная ему, являющаяся посредником между читателем и героями произведения. «Чеховский повествователь находится не рядом с читателем, а рядом с героями, не вне, а внутри художественного мира» [Там же, с. 24]. Повествователь — только одна из форм авторского сознания, поэтому отождествлять данные понятия мы не имеем права.

Термин *«рассказчик»* чаще всего обозначает инстанцию личную, субъективную, совпадающую с одним из персонажей или принадлежащую миру повествуемых событий. В отличие от стилистически нейтрального «повествователя», «рассказчик» характеризуется специфическим, маркированным языковым обликом. Рассказчик — это художественный образ автора, который создается в процессе творчества, как и все другие образы произведения [2, с. 311].

Весомая часть ученых на данном этапе развития литературоведения сходятся во мнении, что концепт «повествователь» равен концепту «рассказчик». Другие, в частности В. Шмид, разделяют, разводят данные понятия: «…принципиальное различие повествователя от рассказчика состоит в том, что первый излагает события от третьего лица, а второй — от первого» [9, с. 64]. Кроме этого повествователь и рассказчик — это, несомненно, участники описываемых событий, только первую категорию автор не подвергает субъективной оценке, критике, не сообщает читателю никакой информации о судьбе повествующего, его взаимоотношениях с действующими лицами, его мыслях, чувствах и т. д. Как отмечает Б. О. Корман, повествователь — субъект сознания, который связан «со

своими объектами пространственной и временной точками зрения и, как правило, незаметен в тексте, что создается за счет исключения фразеологической точки зрения» [3, с. 47]. Рассказчик — субъект сознания, связанный «со своими объектами пространственными и временными отношениями. В то же время он сам выступает как объект во фразеологической точке зрения» [Там же, с. 48–49]. Отметим, что рассказчик является таким же персонажем, как и другие действующие лица, только от его имени ведется повествование о людях и событиях. Уточним константы «автор», «повествователь», «герой», вслед за Л. М. Цилевичем сопоставив их по следующим параметрам: время действия — время повествования. Герои будут находиться «во времени действия, повествователь — и в том, и в другом одновременно, автор — вне того и другого» [5, с. 23].

Итак, между названными выше понятиями разница существует, но нужно быть предельно внимательными в различении, отграничении данных инстанций, которые в отдельных случаях накладываются друг на друга. Именно поэтому В. Шмид предпочитает использовать вместо понятий «повествователь» и «рассказчик» чисто технический термин «*нарратор*». Нарратор — сугубо функциональное понятие, т. е. оно обозначает носителя функции повествования безотносительно к каким бы то ни было типологическим признакам [9, с. 64–65].

Каким же образом соотносятся указанные категории в прозе А. П. Чехова 1880–1890-х гг.? Считаем необходимым отметить, что в это время окончательно складывается чеховская повествовательная манера, которой свойственны глубина, многоплановость, неоднородность и новаторство. Автор в рассказах отсутствует. Писатель отказывается от традиционной системы оценивания событий, персонажей. Эту задачу необходимо выполнить читателю. Таким образом, основная функция автора — заставить читающего думать, анализировать, самостоятельно делать выводы. Именно из-за отсутствия прямого авторского вмешательства, назидательности, субъективизма современники обвиняли Чехова в безразличии к описываемым событиям и героям (в частности, Н. К. Михайловский в критической статье «Об отцах и детях и г-не Чехове»). Но формальная невыраженность совсем не говорит о полном отсутствии автора, об отсутствии в его творчестве определенных целей и задач. «…Присутствие автора в созданном им художественном мире тем ощутимее, чем незаметнее: личность Чехова воздействует на читателя даже тогда, когда читатель об этом и не подозревает» [5, с. 23]. Таким образом, в рассказах 1880–1890-х гг. наблюдается объективная манера повествования и авторская отстраненность.

Другими особенностями чеховского повествования, основанными на отстраненной позиции автора, являются безличная манера повествования от третьего лица и глубокое проникновение автора во внутренний мир персонажей. Последние рассказы Чехова (особенно «На святках», «Архиерей», «Невеста») являются яркими примерами глубокого проникновения автора в сферу персонажей. Например: «Быть может, то же самое испытывает перед свадьбой каждая невеста. Кто знает! Или тут влияние Саши? Но ведь Саша уже несколько лет подряд говорит все одно и то же, как по-писанному, и когда говорит, то кажется наивным и странным. Но отчего же все-таки Саша не выходит из головы? отчего?» («Невеста», 1903) [7]; «Настроение переменилось у него как-то вдруг. Он смотрел на мать и не понимал, откуда у нее это почтительное, робкое выражение лица и голоса, зачем оно, и не узнавал ее. Стало грустно, досадно. А тут еще голова болела так же, как вчера, сильно ломило ноги, и рыба казалась пресной, невкусной, всё время хотелось пить…», «Неприятно было вспоминать про рыбу, которую ел за обедом» («Архиерей», 1902) [6]. В этих отрывках из произведений невозможно точно определить, что́ перед нами: слово повествователя или слово персонажа.

Чеховский повествователь в большинстве случаев также скрыт, незаметен для читателя. Существует единственный случай, в котором читатель вместе с повествователем совершает переход из мира реального в мир художественный. «Если вы не боитесь ожечься о крапиву, то пойдемте по узкой тропинке, ведущей к флигелю, и посмотрим, что делается внутри. Отворив первую дверь, мы входим в сени…» («Палата № 6», 1892) [8]. Текст повествователя выполняет информативную функцию (указывает на время, место действия, объективно описывает обстановку, сообщает информацию о персонажах), что сближает повествование с драматическими произведениями. «В результате такой драматизации происходит сокращение собственного текста повествователя, его редукция до ремарки, а также смещение акцента на текст персонажа, усиленное внимание автора к сознанию и речи персонажей…» [4, с. 15]. Точка зрения повествователя аккумулирует, вбирает в себя как точку зрения персонажа, так и точку зрения автора, именно она раскрывает дисгармоничные взаимоотношения автора и героя, позволяющие читателю «находиться и внутри художественного мира (на точке зрения героя), и вне его, возвышаясь до точки зрения автора… определять для себя линию поведения в мире реальном» [5, с. 27].

Итак, в своих рассказах А. П. Чехов сформировал неоднородную, усложненную структуру повествования, в которой функционируют такие

формы авторского сознания, как фиктивный автор и рассказчик. Что касается существующей роли в тексте, то указанные категории являются равнозначными: 1) они являются действующими лицами в повествовании; 2) они персонифицированы (конечно, в разной степени, в зависимости от рассказа). Но следует учитывать, что первая категория отличается объективностью, тогда как вторая — субъективностью.

Повествователь — инстанция более высокого порядка, нежели фиктивный автор, рассказчик и герой. Чаще всего он скрыт, незаметен для читателя. Тем не менее именно эта категория является основной, осуществляющей незримую связь между реальным автором и героями рассказов (так как функционирует как во времени действия, так и во времени повествования), что оказывает нам помощь в расшифровке авторского отношения к действующим лицам, изображаемым событиям и, соответственно, миру вообще. Кроме того, именно через интерпретацию данной константы мы, читатели, имеем возможность приблизиться к авторскому видению, чеховской точке зрения.

На данной стадии изучения проблемы можно обозначить следующие отличительные черты чеховского повествования: объективная манера и отстраненность автора, которые достигаются за счет безличной манеры повествования (от третьего лица) и глубокого проникновения автора в сферу персонажей.

Все рассмотренные инстанции активно функционируют и взаимодействуют в рассказах А. П. Чехова, что усложняет структуру повествования и в отдельных случаях затрудняет разграничение рассматриваемых категорий, а следовательно, и интерпретацию. Конечно, решение всех возникающих в этой связи вопросов невозможно в рамках данной статьи. Указанная информация требует дальнейшего уточнения и расширения.

---

1. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. Автор и герой в эстетической деятельности. М., 1979.

2. *Кожинов В. В.* Рассказчик // Словарь литературоведческих терминов. М., 1983. С. 310–311.

3. *Корман Б. О.* Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981. С. 39–54.

4. *Моргулева О. М.* Формы авторского повествования в прозе А. П. Чехова конца 80-х — 900-х гг. : дис. … канд. филол. наук. М., 2005.

5. *Цилевич Л. М.* Стиль чеховского рассказа. Даугавпилс, 1994.

6. *Чехов А. П.* Архиерей // Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Соч. : в 18 т. М., 1986. Т. 10. С. 186–201.
7. *Чехов А. П.* Невеста // Там же. С. 202–220.
8. *Чехов А. П.* Палата № 6 // Там же. С. 72–126.
9. *Шмид В.* Нарратология. М., 2003.

А. В. Уставщикова
г. Екатеринбург

Иосиф Бродский: миф об идеальном поэте*

Существование мифа об идеальном поэте — закономерный результат многовековой рефлексии над тем, что представляет собой феномен поэтического творчества, что отличает «настоящего» поэта от человека, не наделенного поэтическим даром.

В XX в. миф об идеальном поэте эпохи сложился вокруг фигуры Анны Ахматовой. Она взяла на себя роль хранителя прежней, мощной, дореволюционной, добольшевистской, подлинно национальной культуры.

После ее смерти «титул первого поэта эпохи» органично закрепился за Иосифом Бродским. При всей разности их поэтик, духовная связь Бродского и Ахматовой была очень крепкой. Юрий Кублановский, рассуждая о формировании поэтической индивидуальности Бродского, считает, что именно Ахматова выступила идеалом личности, идеалом творческого поведения для молодого поэта: «Ахматова… сформировала и дисциплинировала его как личность, стала для него каким-то в этом смысле образцом» [9, с. 190]. Современники, друзья и приятели Бродского отмечали: «Ни с кем из поэтов старшего поколения не был он так близок, как с Ахматовой, старшим другом и ментором» [7, с. 7]; «Если проводить линию от Анны Андреевны к Иосифу, то это скорее духовная связь, а не поэтическая» [9, с. 143].

Первое приобщение Бродского к мифу произошло еще до того, как его собственный образ стал приобретать в массовом сознании

* Работа выполнена под руководством д-ра филол. наук, проф. кафедры русской литературы XX и XXI вв. УрФУ Т. А. Снигиревой.

© Уставщикова А. В., 2012

мифологические черты. В 1960-е гг. он принадлежал к кругу тех, кого впоследствии назвали «ахматовскими сиротами», «волшебным хором» и «волшебным куполом». Надо сказать, что ни одно из этих наименований не было самоназванием (кроме собственно номинации «ахматовские сироты», прозвучавшей в стихотворении Д. Бобышева [2]) — иными словами, уже тогда Бродский оказался в пространстве определенного мифа — хоть и не индивидуализированного еще, представлявшего собой органическую часть мифа об Анне Ахматовой.

Но и самостоятельный миф о Бродском как об идеальном, образцовом поэте начал складываться очень рано. В начале 1960-х гг. его стихи обрели необычайную популярность — главным образом, среди молодых представителей литературных кругов Ленинграда. Уже тогда ровесники заговорили о нем как о «гении» и «живом классике». Михаил Мейлах, например, замечает, что «с самого появления на литературной сцене Бродский привлек к себе очень большое внимание. <…> Бродский стал “Бродским” с 1960 года» [9, с. 157]. Виктор Кривулин, при всем своем скептическом отношении к поэзии Бродского, отмечает, что «сила воздействия Бродского на ленинградскую поэзию была настолько ощутима, что те, кто начинал писать, как бы искали контраверсию… которая бы противостояла ему. Вообще, это характерно для русской поэзии. Пушкин, например, настолько монополизировал поэтическое слово, что уже в его время требовалось противостояние» [Там же, с. 171]. Сравнения с Пушкиным, с классиками появляются в воспоминаниях и интервью о Бродском не единожды. Особый статус Бродского отмечали — пусть и сквозь зубы — многие. Даже Анатолий Найман в интервью В. Полухиной, несмотря на нарочитое снижение, некоторую ироничность тона, все же отмечает тот факт, что Бродский очень рано стал заметен в литературных кругах и рано стал писать вызывающие стихи: «Я вспоминаю, таких тогдашних Бродских было человека три в Ленинграде… Тоже такие громкие, громкоголосые евреи, которые читали стихи. Их все время тоже выпихивали откуда-то. С ними была связана репутация, подрывавшая миропорядок» [Там же, с. 33].

Укреплению мифа способствовала драматичность взаимоотношений Бродского и официальной власти. Как справедливо замечает В. Полухина в своей статье «Миф поэта и поэт мифа», «в России мифы густо замешены на крови: быть убитым (Пушкин, Лермонтов, Гумилев), покончить с собой (Есенин, Маяковский, Цветаева), пасть жертвой системы (Мандельштам), попасть в фокус ее продолжительного и неустанного внимания (Пастернак, Ахматова) или, по крайней мере… пережить арест, тюрьму,

психиатрическую больницу, ссылку и высылку» [8, с. 302]. Ключевой точкой отсчета в становлении мифа об «идеальном поэте Бродском», своего рода катализатором стал процесс над «тунеядцем Бродским».

Конфликт Бродского с системой остро переживался его современниками. Представление о том, что времена царят «сравнительно вегетарианские», со всей очевидностью разрушалось на глазах, бесчеловечно-абсурдный и беспощадный молох системы провоцировал чувство беспомощности, абсолютной растерянности. И в фигуре Бродского видели обобщенный образ частного человека, «человека в плаще», просто человека, уничтожаемого абсурдом системы.

Известное восклицание Ахматовой по этому поводу: «Какую биографию делают нашему рыжему!» — сейчас воспринимается как пророческое. Возможно, в то время это была своего рода форма защитной реакции, попытка с помощью иронии справиться с чувством абсурдности происходящего, которое сопровождало судебный процесс. Интересно, что в мемуарах М. Ардова приводится иная формулировка: «Он [Иосиф] как будто нанял кого-то, чтобы ему делали классическую биографию». Эта версия существенно уступает вышеупомянутому прецедентному тексту в афористичности и изяществе, но в действительности несколько точнее описывает происходящее: фраза «он как будто нанял», в противовес неопределенно-личной конструкции «делают биографию», недвусмысленно указывает на то, что главным субъектом, инициатором творения биографии выступает сам поэт, а не таинственные абсурдные силы, управляющие системой.

Таким образом, можно заключить, что предпосылками возникновения мифа о Бродском стали: определенные черты его личности (такие, как заметность и «настырность», указанные А. Найманом), несомненное влияние фигуры Ахматовой (и ее мифа) и тесная духовная связь с ней и, наконец, то, что В. Полухина называет «прямым контактом с историей в столь юном возрасте» [Там же, с. 302] — столкновение с системой: арест, преследования властей, судебный процесс (и поведение на нем), ссылка. Но почему этот миф со временем не угас, а только укреплялся, углублялся, наполнялся все большим содержанием — что же этот миф питало?

С одной стороны, всякий миф, бытующий в массовом сознании, складывается стихийно. Он опирается на определенного рода глубинные желания, представления широкой аудитории. Но с другой стороны, фактически ни один миф не может продолжительное время существовать «сам по себе», не имея источников, не подпитываясь информацией извне.

Философ Р. Барт определяет миф как «коммуникативную систему, некоторое сообщение» [1, с. 265] и подчеркивает, что «мифическое слово создается из материала, УЖЕ обработанного с целью определенной коммуникации» [Там же, с. 266]. Иными словами, для мифа чрезвычайно важен коммуникативный аспект: миф создается с коммуникативной целью, а не самозарождается в диалогическом вакууме. Мифическое слово несет в себе интенцию, оно суггестивно, оно коммуникативно направленно.

Миф об идеальном поэте Бродском, как и любой другой миф, имеет ту же природу. Это именно направленное сообщение, а не самозародившаяся и вольно видоизменяющаяся субстанция. Миф создается вполне намеренно — с целью выполнения конкретной коммуникативной задачи. Если предпосылки его возникновения еще можно назвать достаточно случайными, то дальнейший его генезис и развитие в определенном векторе случайностью не являются.

Со всей уверенностью можно заключить, что начиная с весны 1964 г. Бродский совершенно осознанно начинает активнейшим образом содействовать формированию мифа о себе. Здесь важно отметить, что этот миф — не театральная маска поэта-романтика, не еще одна вариация чайльдгарольдова плаща и не искусственно создаваемый образ в духе мифотворчества Серебряного века (эпатажное «Я гений» Игоря Северянина или «Когда в желтую кофту душа от осмотров укутана!» Маяковского). В отличие от этих «сценических образов», Бродский намеренно выстраивает не только свой внешний облик в глазах аудитории, но и свою собственную судьбу.

Создание мифа ложится в основу всего творческого поведения Бродского, его поступков, жестов, высказываний — как в поэтических текстах, так и в эссеистике и интервью. Так что реплика Ахматовой о биографии, которую «делают», — на самом деле верна лишь отчасти. Бродский уже тогда не доверял создание своей биографии никому: он взял на себя всю полноту ответственности за свою жизнь, за свой образ, за миф о себе. «Но моя жизнь, мое физическое состояние… принадлежит только мне», — писал он в письме, приложенном к завещанию [6, с. 6].

О том, что Бродский сознательно выстраивал свое поведение в соответствии с требуемым образом, писали и говорили в интервью некоторые из его близких.

Например, Анатолий Найман в интервью В. Полухиной утверждал: «Он стал фигурой под прожекторами. Он вел себя на процессе безукоризненно. …Была в его поведении такая привлекательность, от которой даже щемило сердце. …Этому стало сопутствовать радио… Подавляю-

щее большинство людей тогда начали восклицать: “Она (слава. — *А. У.*) пришла! Она пришла сама!”. Это были люди, которые начали говорить: “А вы знаете, какие он стихи замечательные пишет!”… Это имеет, как сейчас говорят, обратную связь. Это подействовало на самого Бродского. Ну, я знаю этот механизм на себе: ты как-то должен себя вести соответствующим образом» [9, с. 35]. Еще более резко высказался Виктор Куллэ: «Бродский ведь появился как фигура идеального поэта… получил некий… пред-титул идеального поэта задолго до того, как стал как-то ему соответствовать… То есть Бродский, по-видимому, старался этому соответствовать» [Там же, с. 255]. Яков Гордин в предисловии к «Диалогам с Иосифом Бродским» Соломона Волкова пишет: «Бродский не совершал случайных поступков. …Бродский принимал в “делании” своей биографии самое непосредственное и вполне осознанное участие, несмотря на всю юношескую импульсивность и кажущуюся бессистемность поведения» [5, с. 8]. И далее Гордин завершает этот пассаж любопытной сентенцией: «И в этом отношении, как и во многих других, он чрезвычайно схож с Пушкиным» [Там же, с. 9], т. е. вновь появляется замечание о сходстве с Пушкиным, другим «идеальным поэтом». Более того, даже сам факт конструирования мифа — тоже является элементом мифа о Бродском.

Виктор Кривулин в интервью называет такое поведение поэта игрой, хотя подразумевает явно не разыгрывание роли, а ее проживание: «Это, конечно, игра, в которую он играет. Это маска, которая срослась с лицом» [9, с. 171]; «Бродский… литературный политик, литературный полководец… он действительно как бы строит свою стратегию» [Там же, с. 174]. Правда, Кривулин так до конца и не чувствует единство созданного Бродским мифа: «Я не понимаю, как в Бродском сочетается литературная стратегия и подлинные поэтические движения», — пишет он [Там же, с. 175].

Но в этом и состоит ключевое отличие «мифа» Бродского от эпатажного мифотворчества авангардистов или романтиков XIX в.: его творческое поведение не является театральной игрой или маскарадным облачением. Напротив — это искреннее, жесткое проживание собственной судьбы в соответствии с собственной поэзией. Судьба Бродского слагается параллельно с написанием новых поэтических текстов и сама подобна тексту. Бродский создает своего рода диалектическое единство мифа о себе. Тексты, творческое поведение и судьба поэта, таким образом, оказались неразрывно спаяны между собой в единой нарративной структуре, стали различными по форме проявлениями мифа, целостного мифологического образа Бродского. Но, слившись в единое целое, эти

аспекты мифа начали интерферировать, влиять друг на друга. И уже не только сам Бродский выстраивает свою судьбу посредством текста и жеста (творческого поведения), но и наоборот — судьба ведет его, самостоятельно движется по изначально заданному вектору.

Возможно, примерно об этом же, о первом своем наблюдении этого диалектического феномена, он сам пишет в эссе «Меньше единицы»: «Помню, например, что в возрасте лет десяти или одиннадцати мне пришло в голову, что изречение Маркса “Бытие определяет сознание” верно лишь до тех пор, пока сознание не овладело искусством отчуждения; далее сознание живет самостоятельно и может как регулировать, так и игнорировать существование» [4, с. 255]. Конечно, сама по себе эта констатация, это воспоминание тоже акт мифотворчества. Озвучив эту сентенцию, Бродский как бы дает ключ к своему мифу: «Биография писателя — в покрое его языка» (т. е. поэзия и судьба сливаются воедино, творческое поведение является частью единого текста судьбы поэта).

Пример такой интерференции внутренней интенции и внешних факторов можно увидеть в сопряжении изначального стремления к отчужденности и последующего изгнания. В одном из интервью Бродский упоминает о появлении загадочной, внеличностной силы: «…когда мне было двадцать два или двадцать три года, у меня появилось ощущение, что в меня вселилось нечто иное. И что меня, собственно, не интересует окружение. Что все это… то место, откуда надо уходить. Все то, что произошло, все эти “бенцы”, разрывы с людьми, со страной… это всего лишь иллюстрация такой тенденции ко все большей и большей автономии» [3, с. 526]. Это стремление к отчуждению является одновременно и внутренней интенцией личности Бродского, и внешним фактором. Одной из доминант творческого поведения Бродского становится его асистемность, абсолютная свобода. Владимир Уфлянд называет Бродского «один из самых свободных людей», замечая, что «эта внутренняя свобода проявляется в его поэзии» [9, с. 146]. Именно эта же асистемность была неприемлема для советской власти: сперва это качество было закодировано в казенном ярлыке «тунеядство», а затем послужило причиной изгнания Бродского из страны. Но именно во время судебного процесса и последующей ссылки и в изгнании были окончательно намечены аспекты мифа о Бродском. Таким образом, и творческое поведение Бродского обусловило его судьбу, и – наоборот — внешние события обусловили и последующее поведение Бродского, и определенные черты поэтики его текстов.

1. *Барт Р.* Мифологии. М., 2008.
2. *Бобышев Д.* Я здесь [Электрон. ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/october/2002/9/bob.html
3. *Бродский И.* Книга интервью. М., 2005.
4. *Бродский И.* Поклониться тени. СПб., 2006.
5. *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2007.
6. *Гордин Я.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел: О судьбе Иосифа Бродского. М., 2010.
7. *Лосев Л.* Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М., 2006.
8. *Полухина В.* Больше самого себя: О Бродском. Томск, 2009.
9. *Полухина В.* Бродский глазами современников. СПб., 1997

Е. В. Федорова

г. Челябинск

Принцип композиционного монтажа в ритмической структуре прозы М. Цветаевой

Особое внимание в современной науке уделяется лингвистическому аспекту изучения прозы М. Цветаевой — особенностям словообразования, этимологическим связям лексем, функциям повторов. Отдельной перспективной областью исследования прозы поэта является ритмическая структура текстов, проявляющаяся на различных уровнях: фонетическом, лексическом, синтаксическом, а также в особенностях композиции.

Композиционный уровень организации произведения становится макроуровнем формирования ритма прозы, которому исследователи отводят ведущую роль в организации художественного замысла, в выражении концептуального уровня текста [3].

Прозаические произведения М. Цветаевой, как один из авторских вариантов феномена «проза поэта», характеризуются специфическим способом композиционной организации. По замечанию И. В. Кудровой, «читателю, ищущему в прозе фабульного развития, цветаевская проза должна быть попросту скучна» [2, с. 238].

© Федорова Е. В., 2012

Основной композиционный прием в прозе М. Цветаевой — монтаж, реализующийся в резкой смене субъектов речи, временных пластов, сюжетных линий, создающий ритмическую организацию прозы. Принцип композиционного монтажа отражает сложность действий, переживаний, событий, а не фиксирует их несвязанность.

С. Ж. Макашева в монографии, посвященной творчеству М. Цветаевой 1920–1930-х гг., объясняет применение приема фрагментарности, коллажности, бесфабульности произведений в воспоминаниях о современниках: «…Цветаева воспроизводит не биографию людей, которых она близко знала, а выявляет неповторимость духовной составляющей их творчества, сосредоточенной прежде всего в инициирующей творчество личности человека, чей портрет она воссоздает в очерках» [5, с. 221].

В отдельных автобиографических произведениях М. Цветаевой («Повесть о Сонечке», «Жених», «Лавровый венок», «Сказка матери») проявляется определенная сюжетная линия. События следуют друг за другом в соответствии с хронологическим развитием реальных событий жизни поэта, но каждый фрагмент повествования сопровождается эмоциональными лирическими комментариями, выражающими движение чувств автора. Насыщенность событийного ряда произведения оказывается значительно разрежена.

Многие прозаические произведения М. Цветаевой не имеют определенного сюжета. Данная особенность характерна для «Письма к Амазонке», «Флорентийских ночей» и других текстов, отличающихся бесфабульностью, отсутствием определенного героя. Например, каждое письмо «эпистолярного романа» (А. Саакянц, Л. Мнухин) «Флорентийские ночи» представляет собой лирические зарисовки, объединяющиеся обозначением жанра и единством адресата. При их чтении важно уловить не логику изложения, а чувство, которое испытывал автор в момент создания произведения.

Данную особенность творчества М. Цветаевой исследователи считают характерной не только для прозы, но и для поэзии. Е. М. Крадожен, анализируя функцию повтора в стихотворных текстах, называет М. Цветаеву «мастером ассоциативных перекличек между разными циклами» [1, с. 15]. М. В. Ляпон, исследуя лингвистические особенности творчества поэта, объясняет причины «безусловного преобладания в ее поэзии ассоциаций причудливых, непредсказуемых, уникальных», усматривая их в специфике адресата и поэзии, и прозы М. Цветаевой — «это, в лучшем случае, гипотетическое alter Ego» [4, с. 249].

Об ассоциативном способе построения прозаических произведений поэта свидетельствуют отсутствие традиционных для прозаического текста композиционных частей, таких как экспозиция, завязка, кульминация, развязка и т. п. По замечанию исследователей, подобные элементы композиции отсутствуют в прозаическом тексте в привычном понимании их функции, строения, но с точки зрения структуры текста поэтического они не просто выделяются, но имеют определяющее значение для понимания произведения [9, с. 91]. Это позволяет говорить о синкретизме двух различных форм речи — поэзии и прозы — в рамках прозаического текста.

Отсутствие в прозаическом произведении вступлений, подготавливающих читателя к восприятию текста, исследователь А. С. Яскевич называет «стилистически выигрышным приемом» [10, с. 61], позволяющим воспринимать первое предложение текста как тему. Таким образом легко создается эффект присутствия читателя при развитии действия.

Своеобразный эксперимент с прочтением прозы М. Цветаевой предложила И. В. Кудрова в исследовании «Просторы Марины Цветаевой: поэзия, проза, личность»: прочитать «наугад» начала любых прозаических произведений поэта и таким образом обнаружить важную особенность ее прозы — «никаких вялых вступительных подходов, постепенностей, приготовлений. Сразу — быка за рога, в самую суть темы. Либо это диалог, либо — живая конкретность эпизода, а если описание, то предельно сгущенное» [2, с. 243].

В прозе М. Цветаевой функцию завязки может выполнять первое предложение произведения. Отсутствие экспозиции роднит прозаический текст со стихотворным, так как запечатлевает один момент, переживание, настроение, сиюминутную фиксацию мысли.

Роль вступления в прозе М. Цветаевой может выполнять эпиграф либо особая связь семантически емкого, нагруженного названия произведения со всем произведением в целом.

Например, начало «Повести о Сонечке» представляет собой продолжение будто давно начатого разговора: «Нет, бледности в ней не было никакой, ни в чем, все в ней было — обратное бледности, а все-таки она была — pourtant rose, и это своеместно будет доказано и показано».

Первая фраза повести тесно связана с ее эпиграфом:

> Elle etait pale — et pourtant rose,
> Petite — avec de grands cheveux…
> (Она была бледной — и все-таки розовой,
> Малюткой — с пышными волосами) (*фр.*) [7, с. 120].

Предложение, с которого начинается повесть, не описание, а только намек на главное лицо произведения. В первой же фразе возникает образ героини, заявленный в названии («Повесть о Сонечке»), но появляется косвенно, через третье лицо, которое «нейтрализуется» названием первой части — «Павлик и Юра».

Яркой особенностью прозы М. Цветаевой являются метафорические, красочные, поэтичные заглавия. Например, «Кедр» — эссе о книге С. Волконского «Родина», «Световой ливень» — о книге Б. Пастернака «Сестра моя Жизнь!». Названия лейтмотивом проходят через все произведение, создают подобие экспозиции, зачина произведения, особый настрой прочтения текста. Так, Б. Пастернак называется поэтом «светлот», поэтом света. Его творчество обрушивается, как ливень, на читателя, освежает его, приводит в чувство после знойного дня. Это ливень не дождя — это ливень света.

Некоторые исследователи ритмической организации прозы относят монтажный, ассоциативный композиционный принцип построения текста к приемам кинематографа и рассматривают его использование в «прозе поэта» как один из вариантов синтеза искусств [8, с. 13]. Прием монтажа реализуется в оформлении диалога в одну строку и в оформлении отдельных сцен в традициях драматических жанров.

М. Цветаева часто прибегает к внешним признакам драматического текста в оформлении некоторых сцен и диалогов:

> Вчера сижу у Евгения Багратионовича и веду шутя следующий диалог с бабой:
>
> Баба: — Красавица, кому папиросы набиваешь? Муженьку?
>
> Соня: — Да.
>
> Баба: — Тот, что в белых брюках?
>
> Соня: — Да.
>
> Баба: — А что же ты с ним не в одной избе живешь?
>
> Соня: — Да он меня прогнал. Говорит, больно подурнела, — а вот папиросы набивать велит — за тем и хожу только, а он другую взял [7, с. 146].

Часто в напряженные диалоги вводятся авторские описания действий героев, их настроений, что соотносится с введением ремарок в драмах:

> Прихожу. Сидит за папиным столом, не встает. — «Вы давно приехали?» — «Вчера». — «Что вам угодно?» — «Место в Музее». — «Свободных мест нет». Тогда я ему очень коротко, но четко: «Может быть, для меня найдется? Вы все-таки, Толя, подумайте». — «Подумаю, но — если что-нибудь и найдется, то не…» — «Я и не претендую» [Там же, с. 63].

Подобный способ оформления прозаических произведений дополнительно визуализирует текст и, как следствие, устанавливает определенный ритмический рисунок. Безусловно, это объясняется самой природой драмы, которая строится на динамике, действии, исключает какие-либо описания. По замечанию Т. Ф. Семьян, данным визуально-графическим приемом оформления текста задается «дискретность прозаической страницы неклассического типа» [6, с. 76].

Принцип композиционного монтажа является элементом, который создает особое ритмическое звучание в прозе. Монтаж фиксирует ассоциативный способ мышления писателя, стремление создать синкретичный текст, отражающий сложность переживаний, особенности творческого восприятия.

---

1. *Крадожен Е. М.* Повтор в структуре поэтического цикла : автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1989.

2. *Кудрова И. В.* Просторы Марины Цветаевой: поэзия, проза, личность. СПб., 2003.

3. *Лозюк Н. Ю.* Композиционный ритм в новеллах И. А. Бунина («Темные аллеи») : дис. … канд. филол. наук. Новосибирск, 2009.

4. *Ляпон М. В.* Языковой портрет — психологический портрет (на материале прозы М. Цветаевой) // Структура и семантика художественного текста : докл. VII Междунар. конф. М., 1999. С. 240–250.

5. *Макашева С. Ж.* Поэзия и проза М. И. Цветаевой 1920–1930-х гг.: (онтология; концепция личности). М., 2005.

6. *Семьян Т. Ф.* Визуальный облик прозаического текста. Челябинск, 2006.

7. *Цветаева М. И.* Соч. : в 2 т. Т. 2 : Проза ; Письма / сост., подгот. текста, коммент. А. Саакянц. М., 1988.

8. *Целовальникова Н. В.* Ритм прозы А. Ремизова : автореф. дис. … канд. филол. наук. Астрахань, 2005.

9. *Шалыгина О. В.* Проблема композиции поэтической прозы (А. П. Чехов — А. Белый — Б. Л. Пастернак). М., 2008.

10. *Яскевич А. С.* Ритмическая организация художественного текста. Минск, 1991.

С. А. Фокина
г. Одесса (Украина)

Коммуникативные стратегии М. Цветаевой в контексте авангардной эстетики (на материале лирических циклов 1920-х гг.)

Многие цветаеведы отмечают сближение поэтики М. Цветаевой с авангардом (О. Клинг [3, 4], Н. Осипова [7], Е. Фарыно [9], Е. Эткинд [14] и др.). Эта тенденция в творчестве поэтессы проявилась уже в «Лебедином стане» (1917–1920), «с одной стороны, ориентирующемся на фольклор, а с другой — на рванный ритм и строй авангарда…» [3, с. 110]. Исследователи предлагают различный инструментарий, помогающий выявить степень освоения поэтессой эстетики и аксиологии авангарда. Но до сих пор в достаточной мере не сфокусировано должное внимание на осмыслении циклов 1920-х гг., показательных для переходной поэтики лирической системы М. Цветаевой этого периода.

Цель данной статьи — выявить степень влияния эстетики и аксиологии авангарда на формирование коммуникативных стратегий М. Цветаевой, реализуемых поэтессой в лирических циклах 1920-х гг.

В этот период в творчестве М. Цветаевой наиболее рельефно проявилась тенденция к освоению авангардной эстетики. М. Цветаева занимала «пограничное» положение по отношению к парадигме русского авангарда тех лет. Согласно утверждению Е. Эткинда, пристрастие М. Цветаевой к образам, воплощающим идею «стихийной силы», словотворчеству, особой ритмической организации стиха сближает «ее со всем авангардным искусством двадцатых годов» [14, с. 473].

Постсимволистская эпоха в целом, по замечанию З. Г. Минц, отличалась эклектичностью, что способствовало «…появлению крупных художников, свободно находивших близкое себе в творчестве писателей как своей, так и других группировок начала века…» [6, с. 322]. М. Цветаева как поэт официально никогда не примыкала ни к одному из творческих объединений того времени и настойчиво постулировала свою независимость: «Литературных влияний не знаю, знаю человеческие» [11, с. 211].

Эту особенность авторской позиции, обусловившую своеобразие лирической системы поэтессы, И. Шевеленко объясняет тем, что

© Фокина С. А., 2012

М. Цветаева была «…стихийным (не идейным!) эклектиком. В результате к началу 1920-х годов она пришла со столь богатой стилистической палитрой, какой не было ни у одного из ее современников и какая вообще не очень свойственна поэтам» [13, с. 224]. Усваивая разнообразный опыт направлений Серебряного века, М. Цветаева переосмысляла его в аспекте авторского мифа. Так безудержность и неистовость, присущие психосфере лирического «я», эксплицируемые в цветаевском поэтическом универсуме, обусловили преемственность эстетики русского авангарда.

Следует отметить, что «основной приметой русского поэтического авангарда явилось “слово — новшество”» [5]. Принцип создания нового поэтического языка был обусловлен идеей, что «…новые формы — не самоцель, лишь этап движения к новому миру, к новому содержанию» [10, с. 314]. Е. Тырышкина замечает: «…символисты и авангардисты прямо заявили о внесловесном творчестве как о пределе творческой деятельности» [8, с. 104]. Словотворчество позволяло сочетать элементы «зауми», равноправное введение в текст неологизмов и архаизмов, активное использование игры слов. Эта тенденция в культуре Серебряного века проявилась и в творчестве М. Цветаевой.

Обращение поэтессы в этот период к большому количеству неологизмов, архаическому пласту лексики объясняется активизацией словотворчества как одного из принципов моделирования поэтического мира и, в частности, мира лирического цикла.

Авторская установка М. Цветаевой на сближение слов по звуку, апелляция к их внутренней форме, игровое соотнесение позволяет выявить архетипическую сущность понятий. По мысли Е. Фарыно, речевые акты у М. Цветаевой «действенны в силу предельной интенсивности желаний, их неистовости и неотвратимости… *т. е. сохраняют всю свою первозданную мощь перформатива*» [9]. Именно перформативность, отличающая лирику М. Цветаевой 1920-х гг., позволяет расширить коммуникативные потенции стихотворений. Кроме того, приметами авангардной поэтики М. Цветаевой становятся идеи метаморфоз («Марина», «Сивилла», «Ариадна»), карнавала («Москве»), игры масок («Разлука», «Скифские»).

Стремление черпать творческий потенциал, обратившись к стилизации народной речи и песенности, позволяет М. Цветаевой в цикле «Москве» (1922) совместить изображение нарождающегося хаоса и ощущение сопричастности лирического «я» атмосфере Москвы:

Как в семнадцатом-то
Праведница в белом,
Усмехаючись, стояла
Под обстрелом.

Как в осьмнадцатом-то
— А? — следочком ржавым
Всех сынов своих искала
По заставам.

В стихах М. Цветаевой 1922 г. Москва — оскверненный город, утративший свою сопричастность сакральному. Кровопролития, голод, грабежи, смерть дочери Ирины и невозможность дальнейшего существования в Москве как автора «Лебединого стана» и как жены белогвардейского офицера вынуждает М. Цветаеву в декабре 1920 г. написать: «Я Москву ненавижу, но сейчас ехать не могу, ибо это единственное место, где меня может найти (Сергей Эфрон. — *С. Ф.*) — если жив» [12, с. 191].

Царящий разгул и разрушение старого мира вызывают ощущение скорби у лирической героини:

Старопрежнее, на свалку!
Нынче, здравствуй!
И на кровушке на свежей —
Пляс да яства.

Лирическая героиня прощается с Москвой, и прощание превращается в отпевание погибших. В стихотворении развивается разработанная и осмысленная М. Цветаевой ранее в «Лебедином стане» тема всепрощения и смерти, уравнивающей всех.

Поклонись, глава, могилкам
Бунтовщицким.

(Тоже праведники были,
Были, — не за гривну!)
Красной ране, бедной праведной
Их кривде…

Гибель «братьев» заставляет лирическую героиню разорвать свою генетическую связь с Москвой. Возникает смысловая оппозиция, противопоставляющая грешницу-Москву, забывшую о своем материнском долге, гибели «сынов», получивших после смерти мученический статус и праведность:

Вот за тех за всех за братьев
— Не спокаюсь! —
Прости, Иверская Мати!
Отрекаюсь.

Сюжет второго стихотворения цикла строится на осознании лирическим «я» материнского долга в своеобразном отпевании с помощью поэтического дара тех, кто «не успокоились со святыми». В цветаевском мифе поэтический дар часто в авторском истолковании приобретает заклинательный характер и наделяет субъекта высказывания особыми магическими функциями. Для стилизации заклинания поэтесса использует рваные ритмы и ритмические перебивы:

Как над Исусовым
Телом — стража.
Руки грызу себе, — ибо даже
Снег
Здесь

Гнев. — «Проходи! Над своими разве?!»
Первою в жизни преступной связью
Час
Бьет.

Образы окровавленного снега и «Исусова тела» становятся символами страдания и искупительной жертвы. Функция летописца подвига и гибели Белой гвардии (ср. «Белый поход, ты нашел своего летописца») позволяет лирическому «я» взять на себя роль провожающей в последний путь «врага»:

Под чужеземным бунтарским лавром
Тайная страсть моя,
Гнев мой явный –
Спи,
Враг!

Москва изображается заснеженной и завороженной, превращенной в своеобразное царство теней:

Вот они, тесной стальной когортой,
К самой кремлевской стене приперты,
В ряд
Спят.

Вечная разлука с Москвой становится знаком переосмысления духовного опыта Марины Цветаевой.

Цикл «Сивилла» можно назвать знаковым в лирике М. Цветаевой. Период написания этого произведения, будучи началом эмиграции, стал переломным в судьбе поэтессы. Не менее важно и то, что цикл «Сивилла» может расцениваться в качестве поэтического манифеста.

Образ мифологической пророчицы выбран М. Цветаевой как наиболее точно отражающий ее концепцию творческого субъекта, мифологему собственной личности, а также эмоциональное состояние, владевшее поэтессой в период создания цикла.

Сивилла: выжжена, сивилла: ствол.
Все птицы вымерли, но Бог вошел.

Вследствие метаморфозы Сивилла отождествляется с горящим деревом, что символизирует жертвенность взамен приобщения к трансцендентному.

Сивилла: выбыла, сивилла: зев
Доли и гибели! — Древо меж дев.

Последняя стадия метаморфозы — превращение Сивиллы во вместилище божественного голоса.

Сивилла: вещая! Сивилла: свод!
Так Благовещенье свершилось в тот

Час не стареющий, так в седость трав
Бренная девственность пещерой став
Дивному голосу…
— так в звездный вихрь
Сивилла: выбывшая из живых.

Мотив поглощения реализуется не только в значении одержимости божественной силой, но связан и с символикой женского начала: «во мне», «бренная девственность», «пещера». При этом женское начало («во мне») сакрализуется и противопоставляется чуждому и земному пространству («извне»). Аллюзия на сакральность и связь с Богом проявляется в упоминании Благовещения. «Звездный вихрь» вызывает ассоциацию со звездой Вифлеема. М. Цветаева сознательно контаминирует языческую пророчицу и Богородицу. Отказ от земного счастья взамен

обретения медиального статуса признается «Благовещением». История болевого преображения Сивиллы — метафора пути поэта.

Цикл «Скифские» (1923) характеризуется явным тяготением художественного мышления М. Цветаевой к авангардной аксиологии. Само название цикла — знак преемственности авангардных тенденций в творчестве поэтессы. Как отмечает Л. Зубова, «Скифия в русской культуре начала XX века стала метафорическим образом России как дикого поля, что наиболее ярко выражено в поэме А. Блока “Скифы”. <…> Особенно продуктивным скифский миф оказался в самосознании, поэтике и творческом поведении футуристов…» [2].

М. Цветаева далеко не первая, кто, разрабатывая тему Скифии, обратил внимание на соответствие пассионарности и неуспокоенности духа кочевническому образу жизни скифов и их стремлению к неограниченной свободе. По замечанию Е. Бобринской, «номадизм, не только как историческая форма быта скифских племен, но и как особое состояние духа, устремленного к неизвестному, пребывающего в вечном движении и странствии, был постоянным компонентом скифской темы» [1, с. 49]. В культуре авангарда «скифство» осознавалось «не как тема и даже не как парадигма, а как общая стихия творчества» [10, с. 312]. М. Цветаева включает в свою модель мира «основные параметры скифского мифа — воинственный и жертвенный дух, духовный максимализм, порой доходящий до экстремизма; стихия, смывающая все культурные ограничения во имя нового творческого очищения» [Там же, с. 315].

Главная тема цикла «Скифские» – поэтический дар и особая иноприродность поэта. Доминантная характеристика Скифии в истолковании М. Цветаевой — стремительность, наделяющая и лирическое «я» сопричастностью движению:

Из недр и ветвь — рысями!
Из недр и на ветр — свистами!

Гусиным пером писаны?
Да это ж стрела скифская!

Крутого крыла грифова
Последняя зга — Скифия!

Идея быстроты претворена в образе скифской стрелы, который можно интерпретировать не только как знак пронзенности, послания или же атрибут колдовского действа, но и как аллюзию поэтического дара. Поэтический дар соотносится с идеей избранности поэта и обжигающим,

ранящим преображением. Образ стрелы, реализуя идею стремительности, указывает на отточенность поэтического слова и возможность преодолевать любые расстояния и запреты. Стрела символизирует полет, устремленность ввысь, что в авторском мифе М. Цветаевой знаменует экзистенцию поэта.

В роли коммуникативного партнера, к которому обращается лирическое «я», выступает герой, имплицитно указывающий на личность Б. Пастернака [2]. Но обращение может подразумевать и поэта вообще, как сопричастного некой высшей силе.

И спи, молодой, смутный мой
Сириец, стрелу смертную
Леилами — и – лютнями
Глуша…

Второе стихотворение цикла имеет отдельное название «Колыбельная», что задает мотив сна, центрирующий лирический сюжет, отсылая к образу спящего собеседника:

Как по синей по степи
Да из звездного ковша
Да на лоб тебе да…
— Спи,
Синь подушками глуша.

Сон становится возможностью перехода в иной мир, приобщения к неведомой одухотворяющей силе, но именно сон — защита от часто мучительной избранности поэта. Пограничное состояние сна и раздвоенность сознания совмещают возможность обольщения и стремление к самосохранению.

Колыбельная строится как заклинание, где лирическое «я» присваивает роль чародейки и Берегини-спасительницы, отвращающей заклятие.

В варьирующемся на протяжении всего стихотворения рефрене представлен авангардный принцип словотворчества. М. Цветаева создает неологизм, который должен выразить невыразимое — передать многозначную сущность поэтического дара, превращающего поэта в сновидца:

Дыши да не дунь,
Гляди да не глянь.
Волынь-криволунь
Хвалынь-колывань.

В цветаевском цикле слово-символ «Хвалынь» выступает как своего рода заклинательная формула, соответствуя околдовыванию и одновременному снятию чар. С другой стороны, «Хвалынь» соотносится с древнерусским обозначением Каспийского моря, носившего название Хвалынского. Итак, «Хвалынь» становится указанием Скифии и моря:

Как из моря из Каспий-
ского — синего плаща,
Стрела свистнула да…
(спи,
Смерть подушками глуша)…

Суггестивное воздействие колыбельной может быть направлено на сознание коммуникативного партнера, на потенциального читателя и может восприниматься как самоустановка, позволяющая войти в измененное состояние сознания. Лирическая героиня — поэт, слышащий наставления своего божественного вожатого и выполняющий функцию транслятора.

Третье стихотворение цикла — молитва богине Иштар — строится на рефренном способе организации. Наделение Иштар функцией покровительницы позволяет охарактеризовать лирическую героиню. В контексте цикла «Скифские» просьба охранить подразумевает избавление от одержимости страстью для принадлежности заоблачному содружеству «Братьев, сестер» и сопричастности Иномирью, открывающему новые грани бытия, познания и возможности поэтического дара:

От стрел и от чар,
От гнезд и от нор,
Богиня Иштар,
Храни мой шатер:
Братьев, сестер.

Лирическая героиня просит заступничества у Иштар, что означает утверждение своей отданности творчеству: «Храни мой колчан…», «Храни мой костер», «Храни мой котел / (Зарев и смол!)».

Все три стихотворения цикла «Скифские» носят явно коммуникативно направленный характер **и** строятся как обращение. Каждое стихотворение цикла разворачивается как новая стадия перформативного диалога, способствующего как переживанию вместе с коммуникативным партнером магического обряда, так и самопознанию. Смена

коммуникативных стратегий и фиксация различных «точек зрения» стимулируют появление переходов в разные модусы сознания.

Итак, сближение поэтической системы М. Цветаевой 1920-х гг. с авангардной парадигмой определяют: 1) эксперименты в области языка: словотворчество, ритмический перебив, рваный ритм, стилизация народной речи; 2) метаморфоза, фиксирующая различные трансформации и изменения сознания лирического «я»; 3) наличие перформативного и суггестивного элементов, позволяющих моделировать заклинательный характера стихотворений.

В циклах М. Цветаевой 1920-х гг. поэтическое слово способствует преодолению расстояния между лирическим «я» и адресатом. Каждому стихотворению придается заклинательный характер, повышая коммуникативную функцию лирической героини — чародейки-поэта. Околдовывание песенным даром направлено на коммуникативного партнера, на преодоление судьбы и изменение собственной сущности. Коммуникативная стратегия, обретая многомерность, может расцениваться как автокоммуникация и как обращенность к собеседнику. Коммуникативный партнер должен быть околдован, а лирическое «я» должно пережить состояние преображения, метаморфозы или экстаза.

В данной статье на материале циклов М. Цветаевой 1920-х гг. изучено влияние на коммуникативные стратегии поэтессы авангардной эстетики. Такой подход предлагает возможный вариант решения проблемы своеобразия коммуникативных стратегий, реализуемых М. Цветаевой в 1920-е гг.

---

1. *Бобринская Е.* Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003.

2. *Зубова Л. В.* Цикл Марины Цветаевой «Скифские» — послание Борису Пастернаку [Электрон. ресурс]. URL: http://www.ipmce.su/~tsvet/WIN/zubova/skif.html

3. *Клинг О. А.* Поэтический мир Марины Цветаевой : в помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М., 2001.

4. *Клинг О. А.* Поэтический стиль М. Цветаевой и приемы символизма: притяжение и отталкивание // Вопр. лит. 1992. № 3. С. 70–91.

5. *Клинг О.* Три волны Авангарда [Электрон. ресурс] // Арион. 2001. № 3. URL: http://magazines.russ.ru/arion/2001/3/kling-pr.html

6. *Минц З. Г.* Футуризм и «неоромантизм»: К проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Ел. Гуро // Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 278–290.

7. *Осипова Н. О.* «Поэма воздуха» М. И. Цветаевой в контексте художественно-эстетических исканий русского авангарда // «Поэт предельной правды чувства» : материалы Первых междунар. Цветаевских чтений / [под общ. ред. А. И. Разживина]. Елабуга, 2002.

8. *Тырышкина Е. В.* Русская литература 1890-х — начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск, 2002.

9. *Фарыно Е.* Два слова о Цветаевой и авангарде [Электрон. ресурс]. URL: http://www.m-m.sotcom.ru/6-7/faryno.htm

10. *Фещенко В. В.* Внутренний опыт революции в русской поэтике // Семиотика и авангард : антология / [под общ. ред. Ю. С. Степанова]. М., 2006.

11. *Цветаева М.* Ответ на анкету // Собр. соч. : в 7 т. М., 1997. Т. 4/2.

12. *Цветаева М.* Письма М. И. Цветаевой // Там же. Т. 6/1.

13. *Шевеленко И.* Литературный путь Цветаевой: идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002.

14. *Эткинд Е.* Путь к России: О сборнике Марины Цветаевой «Ремесло» // Марина Цветаева в критике современников : в 2 ч. Ч. 2 : 1942–1987 годы. Обреченность на время. М., 2003.

В. В. Химич

г. Екатеринбург

«Рассуждения о писателях» Вяч. Пьецуха: тайна рождения и самоосуществления гения

Он был гением, а у них не все так
причинно-следственно, как у нас…

Вяч. Пьецух

Имманентные законы, свойственные литературе, столь же безусловны, сколь и таинственны. Постичь их существо стремятся не только ученые, но, может быть, прежде всего сами писатели, прислушиваясь к собственным ощущениям и всматриваясь в проступившие во вне черты скрыто протекающих творческих процессов других авторов. Из интереса к законам стратегии и тактики творческого поведения появляется особая эстетическая рефлексия — своего рода философия литературы.

© Химич В. В., 2012

Именно в этой рубрике можно рассматривать «Размышления о писателях» Вяч. Пьецуха, теоретически заостренные на осмысление природы такого редкостного и уникального явления, которое автором обозначается как «гений».

Всех писателей Пьецух делит на гениев и просто писателей. В ряду первых Пушкин, который был «велик, как бог»; «бог среди людей» Л. Толстой, гений Достоевский; писатель «генеральского чина» Лесков; до сих пор недостаточно понятый «самый понятный “туз” из всех «тузов литературной короны» Чехов; «избранник богов» Зощенко и «последний гений» Шукшин. Тайна происхождения «гения» влечет к себе автора. Философ, по словам Мамардашвили, начинается с удивления. Выстраивая дискурс, Пьецух избирает именно такую тактику. «Ведь не бывает так, — рассуждает писатель в статье о Шукшине, — чтобы на картофельной грядке вдруг выросла финиковая пальма, или из девятикопеечного яйца, да еще помещенного в холодильник, вдруг вывелась птица Феникс, а вот в глухом сибирском селении, среди бедных избушек, выстроенных по заветам древних славян, где родители матерно журят свое хулиганистое потомство и после шести вечера не найти ни одного трезвого мужика, ни с того ни с сего нарождается существо настолько изощренной организации, что, совпадая какими-то болевыми точками разума и души с оголенными точками… ну, проводника, что ли, между источником животворного электричества и его потребителем на земле, оно способно постигнуть некую суть, запечатленную в образе человека, и представить его в настоящем виде, который недоступен смертному большинству частью по врожденной слепоте, а частью из-за отсутствия интереса» [1, с. 116]. Это существо способно «воссоздать любой фрагмент жизни, который будет больше похож на жизнь, чем она сама на себя похожа…». «Природа первичного остается от нас по-прежнему сокровенной», — снова скажет автор.

Действительно, «есть вопросы, которым претят ответы», материально явленные или обозначенные привычным словом. Здесь действуют особые законы генетики, лежащие за пределами социальности и вообще умопостигаемых факторов: «Солженицын прошел все круги ада… Толстой сиднем просидел в Ясной Поляне, кушая спаржу да артишоки… То есть, откуда что берется — не объяснить» [Там же, с. 118]. Ввиду того, что феномен не может быть объяснен языком наглядных представлений, Пьецух подключает многочисленные ассоциативные аналогии: «Приходится уповать на какую-то чудодейственную внутреннюю работу, изначально замысленную природой на материале именно такого-то деревенского паренька; вот как природа в чреве своем из простого металла

сотворяет сокрушительные элементы, вроде U 238, так она по своему капризу и гениев сотворяет. …Словом, не объяснить, из какого сора явился шукшинский мир. Этого нельзя выдумать, нельзя пересказать с чьих-то слов, а можно только схватить в эфире и преобразовать в художественную прозу, пропустив через черный ящик своей души (у физиков — то место, где процесс не поддается исследованию, хотя и выходит на заведомый результат) [1, с. 118]. Пьецух настаивает, что тайна существует в пределах не эмпирических и даже не собственно природных, а каких-то сверхприродных, вневременных сфер — в «природе вещей». Здесь обозначено уникальное, «зачатое по горнему образцу» Нечто. «Единоутробна природа художественного таланта, что само по себе может служить пятым доказательством Бытия Божьего».

Вяч. Пьецух обращает внимание на парадоксальную закономерность: в судьбе гения «природа вещей вступает сама с собой в коренное противоречие: с одной стороны, она заданно рождает гениальное существо, посредством которого осуществляется ее воля, а с другой стороны, отягощает бытие гения окаянной действительностью, которую сама же и формирует, и, как правило, до срока сводит его в могилу». Отсюда, из этого противоречия, следует неотменяемый закон творческого поведения, который Пьецух определяет твердой логикой: «Примирение этих противодействующих векторов внутри одной силы, видимо, возможно только в следующей плоскости: *существо, обреченное природой на гениальность, способно самореализоваться лишь в столкновении с безобразной действительностью* (курсив везде наш. — *В. Х.*) — и чем безобразнее действительность, тем рельефнее прорезывается гениальность, недаром Россия дала миру такую многочисленную плеяду великих художников — и, стало быть, *губительная действительность есть вполне штатная ситуация, и даже непременное условие становления гениальности, вроде кислорода для получения стали из чугуна*» [Там же, с. 115]. Автор образно поясняет: мать-природа стоит за него горой, т. е. по-своему лелеет и опекает, но только «безжалостно, как отцы учат плавать своих ребят».

Принято говорить, что писателя делает значимым его способность, преображая, отражать действительность, отвечать на ее вопросы. Мысль Пьецуха движется нетрадиционно. Сущностный узел того, что называется гениальностью, особенно отчетливо прописан в статье о Гоголе, который «делал литературу, как детей делают, — *из себя*». «Если учесть, что на эту же методу опирался и Достоевский, выдумавший фантастический реализм в закоулках своего измученного сознания, что Лев Толстой, как остыл к прекрасному полу, так сразу “Крейцерову сонату” написал,

то выходит, что вообще литература, по крайней мере, *гениальная литература — делается не из жизни, а из себя.* В таком случае быт человеческий, пресуществляемый в романы, повести и рассказы, не более чем приправа: петрушка, паприка и чеснок, — а пятая сущность изящной словесности, так сказать, литературное вещество, есть выделение чудесно организованного ума, который, точно Дух Святой, способен пресуществить самого себя в нос коллежского асессора Ковалева, в Алешу Карамазова, в Анну Каренину, то есть в нечто, даже более объективное, чем соседка по этажу» [1, с. 261]. Вероятно, поэтому не попадает в ряды великих, на взгляд Пьецуха, Иван Тургенев, у которого, «какую вещь ни возьми, везде торчит тенденция, и гражданское чувство вперемешку с лучшими намерениями сквозят, точно гвоздики в сносившемся башмаке» [Там же, с. 250].

А отсюда и странное свойство жизненного поведения, состоящее в том, что у великих писателей «напрочь не работает инстинкт самосохранения». Так безоглядно, неукоснительно работал против своей эпохи Михаил Зощенко, показывая, как «здравый смысл и законы логики пасуют перед отечественным способом бытия» («не страна, а сплошная курская аномалия»). Он не мог иначе: дело в том, что «художественный талант потому загадка, что это он управляет творцом, а не творец управляет им». Такова «генетика, завещанная художнику от создателя». По мнению Пьецуха, большевикам не удавалось справиться с подобного рода литературой, потому что даже им «не под силу расплеваться с некоторыми физическими законами». В доказательство автор оперирует многими фактами из истории литературы: «Настоящие-то писатели не вписывались в систему: то Пильняк опишет убийство Фрунзе, то Есенин повесится с тоски, то Мандельштам сделает Сталину стихотворную нахлобучку, то вдруг присудят Нобелевскую премию Пастернаку, то Заболоцкий достигнет в этом жанре таких высот, что уже невозможно держать его на свободе» [Там же, с. 167]. И власти вынуждены были ограничиваться полумерами.

В статье о Лермонтове автор скажет: «Писатель так или иначе перпендикулярен своей современности, — потому что он собственно человек, в идеальном понимании этой категории, который ненароком попал в сумасшедший дом». Или, с обратной стороны, он смотрится как «восхитительная аномалия», своего рода «помешательство природы», от которого рождаются «Старосветские помещики» и подобное. Писатель — «немножко Христос, *принесенный Провидением в жертву ради поддержания человеческого в человечестве*, а крестными муками ему

служат неотпускающая мысль, озлобленность против современности, алкоголь» [1, с. 291].

Из раздела в раздел пишет Пьецух о «не по-доброму сложной психической конструкции» гениев («в том-то все и дело, что писатель — не человек»), говоря, в частности, о неразрешимом узле противоречий в самоощущении Гоголя, «в котором олимпийство соединялось с жалким самоуничижением, гордыня с покорностью, чувство богоизбранности с мучительной неуверенностью в себе» [Там же, с. 267]. И из подобной внутренней неустроенности проистекала устойчивая рассогласованность и неразрешимая «масса обидных недоразумений» в отношениях с окружающей действительностью, например, Есенина: «…молва прикомандировала к крестьянским поэтам, а он грезил об универсальной славе Пушкина, по нему сходили с ума белошвейки и парикмахеры, а Сергею Александровичу хотелось поклонения читательской аристократии, которая всегда относилась к нему прохладно, он ожидал, что Америка встретит его как Есенина, а она его встретила как очередного мужа Айседоры Дункан, даром что он считал себя первым поэтом своей эпохи. “И отсюда питейное!”» [Там же, с. 233].

Философия литературы не менее чем философия как таковая интересуется вопросом о конце человеческой жизни. Так, чрезвычайно интересно размышление Пьецуха о таинственной связи творческого предназначения и продолжительности земной жизни писателя. По мысли автора, надмирным даром обусловлен весь смысл появления писателя на земле и предугадан его конец. «Лермонтова не стало потому, что за неполные двадцать семь лет жизни он исполнил все, что должно, состарился духом и остро желал уйти. Недаром зеленым юношей, у которого только-только усики обозначились, он сочинял, как Лев Николаевич в сорок лет, а Федор Михайлович в пятьдесят; недаром он предчувствовал гибель, и то напишет “я б хотел забыться и заснуть”, то “навылет в грудь я пулей ранен был”, то “я — как человек, зевающий на бале, который не едет спать только потому, что еще нет его кареты” — но вот карету подали, и он уехал в небытие» [Там же, с. 292]. Закономерность эта, впрочем, на близкой дистанции от события не видна. Так, он пишет о Гоголе: «Причина его кончины неясна: полежал человек с неделю на диване, повздыхал-повздыхал — и умер. Впрочем, это случается с русскими гениями, что в другой раз помирают они по непонятной причине и невзначай».

Ну, а если по-другому, пока — не помер: «Пушкина пережил, а где “Капитанская дочка”? Гоголя тоже пережил, а где “Мертвые души”? и Чехова пережил, а где “Степь”?». И снова вопрос, в связи с которым

Пьецух развернуто и обобщенно высказывает свое мнение в разделе о Гоголе. «Пока великий писатель не выжал свой дар до последней капли, пока этот бог-внук не истратил энергии преображения своего тайного в нечто явное, вроде поэмы или романа, человечество может спать спокойно, но *как только он иссяк, а творить по-прежнему требуется* — пиши пропало, — потому что литература делается из себя» [1, с. 267]. И снова — ***Это***, на взгляд Пьецуха, безусловное — литература делается из себя. А если опустошенный автор по инерции продолжает писать, тогда из-под пера выходят вымученные «Избранные места из переписки с друзьями» — «свод наставлений всем подданным Российской империи чуть ли не на все случаи жизни… <…> первый опыт в области соцреализма» [Там же, с. 268]. Пьецух замечает: «Что-то не дается нашим гениальным писателям проповедничество, и, главным образом, видимо, потому, что не писательское это дело». «Бывает время разбрасывать камни, и бывает время сажать редис», — жестко припечатывает он. А затем сочувствующе поясняет: «Видимо, Гоголь и сам понимал, — с ним что-то произошло, *какая-то лампочка в душе погасла*... Не пишется, хоть ты что!»

Пьецух не критик, поэтому он не просто сторонне анализирует, он как художник изображает гениального писателя, исчерпавшего свой дар и переживающего истаивание жизнесмысла: «Зима, поздний вечер, на дворе снегу навалило по подоконники, слышно, как посвистывают полозья московских ванек, а в доме натоплено, на конторке теплится стеариновая свеча, последнее достижение мысли человеческой, напольные часы считают минуты жизни, да на разные голоса поскрипывают половицы, — это Николай Васильевич бродит по комнатам взад-вперед в своем коричневом сюртуке с обтрепавшимися обшлагами, в пестреньком жилете, выцветшем до непознаваемости расцветки, в засаленном шейном платке и думает страшную свою мысль: а не пора ли действительно на вечный покой, если он кончился как творец… И то сказать: сорок восемь лет мужику, и ни кола, ни двора, ни прочного заработка, ни одной родной души во всем белом свете, и враг спасения отслеживает каждый шаг… А главное, не пишется, хоть ты что!» [Там же, с. 269].

Остросубъективное, с неподдельной заинтересованностью написанное произведение Вяч. Пьецуха, внутренне движущееся энергией поиска сущностных творческих закономерностей, богато разнообразием эмоциональных оттенков: от изумления через легкую иронию, симпатию и юмор до безусловной серьезности и даже категоричности. Внутренняя структура и ритм авторской речи сориентированы на соразмышляющего читателя. Виртуозное владение словом обусловливает стихию остроумия

и интеллектуальную подвижность текста. С этим связана неподражаемая манера говорения, поэтому писать об этом произведении не легко, а хочется цитировать, чтобы не стереть выразительность дискурса автора, владеющего искусством эстетического философского размышления.

---

1. *Пьецух Вяч*. Низкий жанр. М., 2006.

М. А. Цыпуштанова
г. Екатеринбург

Гоголевский текст в современном культурном пространстве

Обращение писателей к классическим произведениям и их творческая трансформация является устойчивой традицией русской литературы. Но в постмодернистской литературе рубежа XX–XXI вв. эта устремленность чрезвычайно активизировалась. Данная тенденция охватила всю сферу художественной словесности, но наиболее полно проявила себя в драматургии.

Воссоздавая произведения классиков, современные авторы помещают их в новый культурный, исторический и жизненный контекст, осмысляют и обыгрывают их на уровне жанра, проблематики и героев. Современной интерпретации подверглись произведения А. П. Чехова и Л. Н. Толстого, И. А. Гончарова и А. С. Пушкина. Свет увидели такие пьесы, как «Чайка» Б. Акунина, «Поспели вишни в саду у дяди Вани» В. Забалуева и А. Зензинова, «Анна Каренина-2» О. Шишкина, «Смерть Ильи Ильича» М. Угарова и др.

Знаменательно, что в последнее время среди литературных публикаций и в репертуарных таблицах отечественных театров все чаще встречаются сценические версии произведений классика русской литературы Н. В. Гоголя. Можно даже говорить о том, что в пространстве современной драматургии сложился целый литературный комплекс, основанный на гоголевских текстах.

© Цыпуштанова М. А., 2012

Творчество великого классика весьма широко осваивается современными авторами. Особое внимание привлекают энергетически сильные тексты — поэма «Мертвые души», цикл повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород» и «Петербургские повести». В рамках новейшей драматургии «по мотивам» гоголевских произведений появились такие пьесы, как «Мертвые души» А. Курейчика, «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Башмачкин» О. Богаева, «Нос» В. Древицкого, «Коляда в Диканьке» и «Поэма о Тарасе Бульбе» В. Лозы. Особенно в этом ряду следует выделить работы с гоголевскими текстами таких ярких драматургов, как Нина Садур и Николай Коляда.

Сам процесс заявленного художественного взаимодействия современных авторов с классическим текстом идет чрезвычайно стремительно. Теория пытается лишь угнаться за этой литературной формой, определить и объяснить ее. Довольно часто в критических статьях это явление получает название «римейка». Однако нередко текст такого типа оказывается намного шире того упрощенного типа связи, который зачастую предполагает «римейк».

Театральные критики отмечают: «Гоголевский текст стал основой неимоверного количества ассоциаций, намеков, римейков и аллюзий на современные темы» [11]. В своей вступительной статье к сборнику докладов «Третьи гоголевские чтения» В. П. Викулова пишет: «Это феномен не только русской и не только украинской сцены, но всего мирового театра, который “загадочную русскую душу”, “миф о России” пытается исследовать через драматургию Гоголя, а также инсценировки его произведений (по числу таких постановок в мировом масштабе Гоголь в последнее время потеснил даже Чехова). Театральные эксперименты с гоголевскими произведениями, неожиданные сценические интерпретации его пьес вызывают желание вернуться к первоисточнику, определить основные черты гоголевской драматургии, понять причины обращения современного театра к Гоголю-драматургу» [2, с. 19].

Следует сразу оговорить те трудности, которые возникают при трактовке самого понятия «гоголевский текст», до сих пор недостаточно разработанного в отечественном литературоведении.

Современный исследователь Н. Е. Меднис, обращаясь к проблеме «именного текста» в культурном и литературном пространствах, относит данный феномен к разновидности «сверхтекста»: «Наиболее проработанными в научном плане являются на данный момент сверхтексты, порожденные некими топологическими структурами — так называемые “городские тексты”, к числу коих принадлежат Петербургский текст

русской литературы, отдельные “провинциальные тексты” (к примеру, Пермский), а также тексты Венецианский, Римский и другие. В самые последние годы наметилась тенденция структурирования “именных”, или “персональных”, текстов русской литературы, к каковым относится прежде всего Пушкинский текст» [4].

Важно, что именной, а в нашем случае гоголевский, текст оказывается больше конкретного текста, принадлежащего перу великого классика. Рецептивно он реализуется не только в прямой цитации произведений классика, но и в осмыслении способа художественного мировидения Гоголя, в постижении этико-религиозных и философских концептов его творчества.

Чем притягивают произведения великого классика современных авторов? Каким образом гоголевские тексты преломляются в культурном пространстве нового времени?

В целом театральная ситуация, связанная с постановками гоголевских и шире — классических — произведений, в настоящее время характеризуется двумя, казалось бы, противоположными тенденциями. С одной стороны, стремлением сохранять и поддерживать традиции академического театра, строго следовать авторскому тексту, с другой — попыткой полного обновления классического произведения, экспериментами с авангардными формами сценических постановок. Именно в диапазоне между этими полярными позициями формируется новый способ сценического осмысления классики — феномен творческого диалога с автором.

В рамках Третьего международного фестиваля «Александринский», проводившегося в Петербурге в 2008 г., участниками круглого стола на повестку дня был выдвинут этот животрепещущий вопрос о современном творческом диалоге с классическим наследием русской культуры, а также о границах творческой интерпретации. В ходе обсуждения один из участников круглого стола, художественный руководитель Александринского театра Валерий Фокин, обозначил такое явление современного театра, как “новый академизм”: «Этот «новый академизм», на мой взгляд, появляется тогда, когда, обращаясь к диалогу с классикой, ты не “пляшешь на авторе”, когда ты не ломаешь его о колено, когда ты не просто самовыражаешься через классику, а когда ты вбираешь от автора самое главное, его суть, его зерно, и когда ты даже радикально с ним поступая, стремишься только к тому, чтобы взятое тобой произведение имело сегодняшнюю остроту и сегодняшнюю интонацию… Творческий диалог

с автором, с культурным контекстом времени, — вот что создает объем замысла, к которому мы должны стремиться» [8, с. 5].

Пожалуй, эти слова Валерия Фокина прекрасно подходят для характеристики ситуации, связанной с инсценировками гоголевских текстов.

Работа с прозой открывает драматургу возможность диалога с культурой в целом, достижения подлинной глубины и масштабности. Европейские культурологи отметили одну интересную особенность русского театра: «Вообще русские — мастера переложения литературных текстов на театральный язык. Русский театр обладает огромным опытом инсценирования прозы. У вас есть традиция, которая существует далеко не во всех странах… Обратиться к классике, как к “великому континууму”, значит ставить, например, Достоевского, а в то же время и Гоголя. Можно ставить, например, Достоевского и вдруг вспомнить “Чайку”… Режиссер вступает в диалог с культурой в целом. Возникает ощущение, будто вся великая русская литература и драматургия слились в единый континуум» [Там же, с. 14].

Вероятно, именно это стало одной из причин такого всплеска инсценировок классических и, в частности, гоголевских текстов на подмостках отечественных театров. Новое время активизировало особый способ мышления — способность читать литературу как «великий континуум», трактовать одно литературное произведение через другое, обнаруживая новые связи и ассоциации. В то же время не менее важно для автора инсценировок оказывается не потерять связь с сегодняшним днем и сохранить свой собственный голос при погружении в этот объем культуры, мыслей и образов классика.

В этом свете чрезвычайно показательным является творчество двух талантливых драматургов — Нины Садур и Николая Коляды. Выстраивая диалог с гоголевскими текстами, авторы смогли создать уникальные самоценные произведения. Нина Садур пишет две пьесы, основанные на прозе классика, — «Панночка» и «Брат Чичиков». Режиссер и драматург Николай Коляда, в свою очередь, ставит на сцене «Коляда-театра» такие пьесы Гоголя, как «Ревизор» и «Женитьба», по мотивам гоголевских текстов пишутся оригинальные произведения «Старосветская любовь», «Коробочка» и «Иван Федорович Шпонька и его тетушка».

Усвоение гоголевского текста в современных пьесах осложнено специфическим преломлением его в модернистской художественной системе начала XX в., запечатлевшей вынужденное существование человека в мире абсурда и новые типы героев, которые были порождены этим абсурдом. В этом смысле знаковыми оказываются фигуры А. Белого

и Ф. Сологуба. Модернизм отобразил мир хаоса, мистики, условных связей, стертых границ между добром и злом. Эти потенции, заложенные и в гоголевском тексте, были увидены и развиты современными драматургами.

В ассоциативном виде в их пьесах отразился и опыт литературы 1920-х гг., в контексте которой творчество Гоголя чрезвычайно активизировалось: «Гоголь словом-жестом, словом-краской, словом-думой проник в сущность вещей, людей и явлений, связал воедино разрозненные части мира. Наша эпоха была влюблена в Гоголя, в его живое, дышащее, играющее слово» [3, с. 391].

Данную тенденцию осмысления гоголевских текстов сквозь призму литературных традиций XX в. можно проследить и в театральной среде. Режиссеры ищут новые способы протяжения и обновления отстоявшихся в культуре смыслов. Так, инсценировка «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» в постановке Андрея Могучего на сцене предстала в свете литературы авангарда. Режиссер признается: «Гоголем я хотел заняться давно. Я ведь начинал с Хармса, потом были спектакли по Ионеско… и сегодняшнее обращение к Гоголю не случайно. Мне кажется, что у этих авторов много общего, в этом направлении мне достаточно комфортно мыслить» [5].

Весьма показательным является суждение театрального критика Павла Руднева, который, подводя итоги очередного театрального сезона, отмечал особенности постановки гоголевской «Шинели» В. Фокина на сцене театра «Современник»: «Марина Неелова сыграла Башмачкина в интерьерах не гоголевского Петербурга, но Петербурга Андрея Белого и Федора Сологуба — в мистических египетских песках, завываниях черной невской бездны, в ощущениях античного рока и космического рокота» [7].

Зритель естественным образом воспринимает гоголевские инсценировки в ореоле мистики и таинственности, сквозь призму абсурда, сатиры или же народно-смеховой культуры. Выбирая именно такой ракурс видения и формируя в соответствии с этим модус художественности, драматург/режиссер по-новому раскрывает классический текст.

Состояние современной реальности обусловливает тяготение художников нового времени к тайне и мистике мира, которыми насыщены произведения Гоголя. Не случайно А. Могучий отмечает: «Вообще ведь знаменитое “Скучно на этом свете, господа!” — это же отсюда, и не случайно разговор у Гоголя идет именно об “этом свете”. Вопрос возникает:

а на каком свете жить нескучно? И тут уж гоголевской инфернальности никак не избежать» [5].

Следует подчеркнуть, что в гоголевском тексте писатели и деятели театра увидели узловые, архетипические для русской действительности образы, явления и типы. Художественный мир Гоголя оказался «своими основами обращен к глубинам самосознания народа и мистической судьбе России, архаическим матрицам народного творчества и магической силе слова» [6]. Режиссер Н. Чусова, не раз ставившая гоголевские тексты на театральной сцене, так объясняет обращение современных режиссеров к классическим произведениям: «Гоголь создал универсальный трафарет, накладывающийся на любое время. Он нашел точное описание нашей системы, в которой мы живем и, к сожалению, долго будем жить» [10].

Не в последнюю очередь современных писателей притягивает к Гоголю то, о чем когда-то писал А. Блок: «В полете на воссоединение с целым, в музыке мирового оркестра, в звоне струн и бубенцов, в свисте ветра, в визге скрипок — родилось дитя Гоголя. Этого ребенка назвал он Россией. Она глядит на нас из синей бездны будущего и зовет туда. Во что она вырастет, — не знаем; как назовем ее, — не знаем» [1, с. 298].

В этом видят суть нервущейся связи с великим предшественником современные исследователи: «На этот блоковский вопрос пыталась ответить русская литература в течение всего “Ха-Ха” века (так иронически именует двадцатое столетие писатель А. Битов)» [9, с. 181]. Но именно в последние десятилетия XX в. попытки найти ответ на этот вопрос породили целый комплекс произведений, основанных на гоголевских текстах.

---

1. *Блок А.* Дитя Гоголя. М., 1999.

2. *Викулова В. П.* Вместо предисловия // Н. В. Гоголь и театр : Третьи Гоголевские чтения. М., 2004. С. 14–15.

3. *Гор Г.* Геометрический лес. Л., 1975.

4. *Меднис Н. Е.* Сверхтексты в русской литературе [Электрон. ресурс]. URL: http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35

5. *Могучий А.* На каком свете жить нескучно? [Интервью] [Электрон. ресурс] // Империя драмы. 2007. № 4. URL: http://www.alexandrinsky.ru/magazine/rubrics/rubrics_43.html

6. *Невярович Н. Ю.* «Гоголевский текст» в гротескном дискурсе повести А. Королева «Голова Гоголя» [Электрон. ресурс]. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Rli/2008_12/nevyarovich.pdf

7. *Руднев П.* Обнищание списка имен [Электрон. ресурс] // Взгляд : деловая электрон. газ. 2005. 3 авг. URL: http://www.vz.ru/columns/2005/8/3/2920.html

8. *Чепуров А.* Александринка. Диалог с культурой // Театральная жизнь. 2009. № 1. С. 4–20.

9. *Черняк М.* С Гоголем на дружеской ноге // Знамя. 2009. № 6. С. 181–187.

10. *Чусова Н.* Эксцентрики будет много [Интервью] [Электрон. ресурс] // Континент Сибирь. 2006. № 40. URL: http://com.sibpress.ru/20.10.2006/society/81215

11. *Шепелева А.* Blanc-Manger для бедных [Электрон. ресурс]. URL: http://ptzh.theatre.ru/2003/33/46/

О. В. Черкезова

г. Екатеринбург

Стратегия режиссера: «Горе от ума» А. С. Грибоедова в постановке О. Меньшикова

Проблема художественной рецепции русской литературной классики традиционно является важнейшей в филологии и искусствоведении. На рубеже сменившихся веков одна за другой появляются все новые версии вечных русских сюжетов, активизируя процесс пересмотра и реконструкции устойчивых рецептивных стереотипов прошлого. В связи с этим одним из заслуживающих внимания театральных событий ушедшего века стало «Горе от ума» в постановке О. Меньшикова (1998). Встреченный бурной и неоднозначной реакцией, спектакль представляет собой, на наш взгляд, редкую для театра попытку воплощения не только классического сюжета, но самого эстетического кода, управляющего механизмами его интерпретации.

Чрезвычайно важным представляется неожиданное и практически «крамольное», с точки зрения традиционного театра, замечание О. Меньшикова о *недраматургической*, на его взгляд, природе «Горя от ума». В одном из своих интервью он признается, что видит в грибоедовской комедии не столько драматургический материал, сколько удивительную поэзию, пронизанную трагикомическим ощущением жизни. Прежде всего, *поэзию*, а потом *драматургию*. Замечание неожиданное, но не противоречащее некоторым самооценкам автора комедии. В одном из

© Черкезова О. В., 2012

писем 1825 г. в ответ на критику «Горя от ума» А. С. Грибоедов пишет П. А. Катенину: «“Дарования более, нежели искусства” (разрядка наша. — *О. Ч.*). Самая лестная похвала, которую ты мог мне сказать… Я как живу, так и пишу свободно и свободно» [2, с. 104].

Такая характеристика своего жизненного и творческого поведения содержит очень важное авторское указание, помогающее понять сам принцип эстетической организации интерпретируемого текста. «Дарования», т. е. проявления авторской свободы, в нем действительно оказывается более, чем «искусства», т. е. драматургического мастерства, соответствующего привычным представлениям времени. Парадоксальное замечание Меньшикова о недраматургической (во всяком случае, не только драматургической) природе «Горя от ума» оказывается, таким образом, вполне соотносимо с заявленным самим автором комедии *свободным* принципом ее художественной организации. Стратегия режиссера совпадает со стратегией творческого поведения автора.

Однако, разрушая устойчивые рецептивные стереотипы, постановщик спектакля одновременно настаивает на предельной традиционности своего подхода. Противоречие кажущееся, если обратиться к истории вопроса.

В том огромном «резервуаре смыслов», который образовался за почти двухвековую историю изучения «Горя от ума», суждения И. А. Гончарова о социально-политической подоплеке образа Чацкого, как известно, являются базовыми и во многом определяющими. Подкрепленная внушительным замечанием А. И. Герцена о том, что в Чацком мы видим первый образ декабриста в русской литературе, эта точка зрения во многом предопределила пафос многих критических высказываний в адрес меньшиковского спектакля.

Вспомним, однако, что одной из важнейших и до сих пор, пожалуй, недооцененной методологической заслугой Гончарова является впервые сформулированный им тезис о *двусоставности* сюжета «Горя от ума». Любовная интрига трактуется как «комедия в тесном смысле», составляющая *поверхностный*, *видимый* слой в развитии сюжета. Она позволяет разыграться другому, поначалу *невидимому*, *скрытому* сюжету, в котором актуализируется у*ниверсальное* содержание образа Чацкого и *архетипичность* разворачивающегося конфликта. Соединение *бытового* и *универсального* лежит, таким образом, в основе рецептивной модели грибоедовской комедии. Попытка осознать эту двусоставность и сценически воспроизвести эти глубинные, весьма сложные для визуализации универсальные смыслы представляется бесспорной заслугой создателей

спектакля, который, как это верно было отмечено критикой, возможно, является в большей степени открытием для филологии, чем для театральной эстетики.

С точки зрения театра, спектакль действительно может вызывать и вызывает массу нареканий, главным из которых является актерская разбалансированность и явная сценическая автономность фигуры главного героя. Вещь непростительная с точки зрения неписаных законов сцены, однако не противоречащая природе романтического конфликта, а также смыслообразующая, с точки зрения рассматриваемой нами проблемы. Благодаря тщательной продуманности и детализации зоны Чацкого именно здесь чаще всего случаются моменты удачной сценической реализации универсально-бытовой природы интерпретируемого текста.

Одним из способов такой сценической перекодировки становится неоднократно используемый в спектакле прием внутренней *полифонизации*, усложнения смыслового объема сюжетного события, скажем, лакмусового для всякой постановки события — первого явления Чацкого. Чацкий является в спектакле трижды. Первый раз — каким-то мелким бесом в сером картузе промелькнув в глубине сцены, за декорацией, со стремительной скороговоркой едва расслышанной, но, к счастью, знакомой реплики. Второй — молниеносно, в доли секунды взлетев под купол фамусовского особняка и вдруг торжествующе возникнув на фоне синего снежного неба, в лучах света и музыки, с непокрытой головой и романтически безупречной интонацией высокого героя. И наконец, третий, уже вполне бытовой выход — в дорожном наряде, запыхавшись, с ожившей наконец-то здесь и сейчас, на наших глазах, как будто впервые произнесенной и также впервые услышанной репликой. Такое структурирование сценического события, усложнение его смыслового объема, с одной стороны, демонстрирует поистине безграничные возможности визуально-пластической интерпретации текста, а с другой — наглядно реализует структурообразующий для этого текста принцип сюжетной двусоставности.

Тенденция к полифонизации проявляется и в трактовке образа главного героя комедии. Чацкий Меньшикова, при всей полагающейся внешней романтичности, порой как бы заранее обременен и неким — ему внеположным как исторически, так и сюжетно — постромантическим знанием. Благодаря этому его конфликт с миром — так же, как и событие первого явления в спектакле, — приобретает неоднозначность и многомерность. В этом смысле сама сценическая автономность Чацкого, представляющая, с точки зрения театра, один из главных режиссерских

просчетов Меньшикова, с другой стороны, может быть прочитана как важная составляющая общего замысла.

Он действительно нередко как бы «выпадает» из хода сюжетного действия, превращается из участника событий в едва ли не стороннего наблюдателя, успевая, однако, всякий раз вовремя подхватить живую нить рядом пульсирующего действия. Так, в одной из ключевых сцен первого акта, где Чацкому впервые предоставляется возможность реализовать свои полемические и ораторские способности общественного деятеля декабристского типа, он, напротив, всячески пытается уйти от конфронтации, укрывшись под маской иронического добродушия. Его остраненность фиксируется в самом графическом решении мизансцены — на протяжении всего диалога Скалозуба с Фамусовым он сидит на стуле спиной к говорящим. Первая реплика из небытия: «Дома новы, но предрассудки стары…» — все еще звучит в сторону, вне спора. И только переводящее разговор на личности замечание Фамусова: «Нельзя не пожалеть, что с эдаким умом…» — наконец заставляет его взорваться долго сдерживаемой реакцией и на реплике «А судьи кто?» вернуться в общее пространство действия.

Однако и здесь происходит неожиданное. Знаменитый обличительный монолог, призванный громить и изобличать нравы «века минувшего», вдруг парадоксальным образом превращается в своеобразный иронический диалог, в который Чацкий вовлекает Скалозуба, делая его своим невольным союзником и через него, т. е. опять не открыто, не явно, вступая в опосредованный конфликт с Фамусовым. Неожиданный комический эффект возникает, когда на реплике: «Где, укажите *нам*, отечества отцы, Которых *мы* должны принять за образцы? (курсив наш. — *О. Ч.*)» — он вдруг объединяется со Скалозубом и мастерски ведет свою ни о чем не подозревающую жертву к финальному обоюдному «ура!» («Кричали женщины: ура!»), превратив тем самым традиционную ситуацию романтической конфронтации в иронический эпизод мнимого союзничества.

Именно ироническая дистанция становится тем механизмом, который позволяет актеру органично существовать в этом сложном, объемном рисунке роли, когда из-под знакомой маски воодушевленного романтика нет-нет да и проступят черты характера гораздо более зрелого. Он смотрит на двадцатилетнего Чацкого сквозь призму и с точки зрения 39-летнего актера, нисколько не пытаясь скрыть этой своей остраненности от персонажа, открыто признавая, что не играет Чацкого, а скорее пытается показать, каким хотел бы его видеть. В одной из своих статей Анатолий Васильев, развивая идеи Михаила Чехова, назовет этот путь

«отторжением “я” от себя за счет привлечения из мирового пространства образов, живущих в нем» [2, с. 11].

Чацкий Меньшикова действительно умен. В определенном — «пушкинском» — смысле, может быть, даже немного «умнее» (т. е. явно старше) своего литературного тезки. Благодаря выстроенной в спектакле системе многомерных диалогических отношений он парадоксальным образом вбирает в себя разные грани и разные возможности трактовки образа. Это и трепетный опыт романтической влюбленности, и здесь, сейчас, на глазах проживаемая трагедия романтического одиночества, однако в иные моменты — парадоксально и неожиданно — некое сверхсюжетное знание: как будто подсознательное предчувствие существования тех объективных «общих законов», которые управляют и этой трагедией, и ее исходом, и ее неизбежностью.

Таким образом, при всех возможных недочетах «Горе от ума» в постановке О. Меньшикова обнаруживает, как нам кажется, весьма продуктивные механизмы театральной рецепции классического сюжета. Тенденция к усложнению смыслового объема сценического события и «остраненный» полифонический способ актерского существования способствуют реализации основного эстетического кода интерпретируемого текста, а именно особым образом организованного синтеза действенно-драматического и поэтически-универсального начал. Такой подход оказывается явно созвучным общей тенденции рубежной эпохи к переосмыслению конкретно-исторических художественных явлений, с точки зрения раскрытия в них универсальных закономерностей и метаисторических смыслов, и открывает, как нам кажется, широкие возможности для современной рецепции русской литературной классики.

---

1. *Васильев А.* Раб Менона // Акад. тетради. 1995. № 1. С. 10–12.

2. *Грибоедов А. С.* Из письма к П. А. Катенину // Грибоедов А. С. Горе от ума. Свердловск, 1969. С. 103–104.

Т. А. Чигинцева
г. Челябинск

Концепты «жизнь» и «смерть» в творчестве Д. Осокина

Имя Дениса Осокина стало широко известным недавно, благодаря экранизации повести «Овсянки» — одноименный фильм был включен в программу Венецианского кинофестиваля 2010 г.

Проза и стихи Д. Осокина публиковались в журналах и альманахах «Знамя», «Октябрь», «Вавилон», «Улов». В 2001 г. Осокину была присуждена премия «Дебют» в номинации «Короткая проза» за цикл рассказов «Ангелы и революция. Вятка, 1923». Публикация этого цикла в журнале «Знамя» и сборнике «Война и мир — 2001» вызвала одобрительные отзывы критики; стиль Осокина сравнивали со стилем Добычина и Бабеля. Критики называют Осокина надеждой новой русской литературы (Д. Бавильский), фаворитом современной литературы, создавшим новую, постмодернистскую, версию сказа (М. Липовецкий).

Первая большая книга Осокина «Барышни тополя» была опубликована в 2003 г. издательством «Новое литературное обозрение» в серии «Soft Wave», где тексты печатаются с сохранением авторской пунктуации и графического оформления. В 2011 г. в издательстве «КоЛибри» вышел авторский сборник Осокина «Овсянки», уже попавший в длинный список претендентов на премию «Большая книга».

Исследователи (Д. Бавильский, Д. Давыдов, А. Урицкий), характеризуя творчество писателя в целом, уже отметили очевидную связь книги Осокина с фольклором, писали о стихии народной речи в его произведениях.

Осокин активно использует фольклорно-мифологические мотивы, отражающие выплеск языческой энергии, на протяжении всего повествования. В цикле «Наркоматы» глава наркомата по морским делам женат на рыбе и сам мечтает превратиться в рыбу, во главе наркомпрода стоит «мордовская богиня паксь-ава — соломенная мать поля размером с большую детскую куколку» [1, с. 118], а женщины наркомтруда «в июле превращаются в водомерок и становятся пищей чирка-свистунка» [Там же, с. 117].

© Чигинцева Т. А., 2012

Отличительной фольклорной особенностью книг Осокина является персонификация: «осенью грибы выходят из леса — приходят в микунь. поближе к микуню из леса выходят и колдуны — и маня — и кусанная лепешка — и с паром похлебка — я ягоду ем (здесь и далее сохранена авторская орфография и пунктуация. — *Т. Ч.*)» [1, с. 388]. Олицетворение указывает на неразрывную связь человека с природой, которая приводит к пониманию мира как живого.

Возможен и обратный процесс, когда люди описываются как животные или растения, особенно женщины. Так, цикл «Барышни тополя» полностью построен на подобных сравнениях: «оксана рассыпается семенами красного паслена» [Там же, с. 93]; «кати — это хомячки, и все продаются в магазине ‘фауна’» [Там же, с. 88]. Зооморфные характеристики персонажей имеют архаическую природу мифов, описывающих поклонение божествам в образе животных.

Являясь наследником традиций устного народного творчества, низовой культуры, Осокин внимателен к феномену телесности. Изображая тело, писатель часто прибегает к приему иносказания или умолчания, делая, таким образом, установку на игру с читателем. Подобный прием напоминает жанр фольклорной загадки, которая строится преимущественно по метафорическому принципу организации образов и в которой определение предмета или явления приводится в нарочито неясной форме: «под левой ключицей у него вытатуирована звезда — но дамы узнают об этом позже» [Там же, с. 31]. Через сниженные телесные образы все вовлекается в игровое посмешище.

Описание Осокиным профанных зон человеческого тела сохраняет в себе архаическую суть языческих верований, когда оголенное тело было призвано стимулировать изобилие, плодородие и защиту человека от враждебных сил. Осокин приписывает эросу универсальное свойство всеобщей жизнеутверждающей силы.

В русле национальных традиций трансформируется и образ смерти как одной из основных констант авторского мира, которую в творчестве Осокина символизируют тополя, рыбы, балконы, травы, пугала, зеркала, ботинки. У Осокина смерть постоянно взаимодействует с жизнью, с «миром № 1», что, по словам самого автора, связано с его фольклорно-мифологическим мировоззрением. Мифологическое сознание никогда не разделяло жизнь и смерть, а понимало рождение как возвращение, смерть — как временное отсутствие.

Смерть у Осокина изображается как нечто обыденное. Так, например, в цикле «Затон имени Куйбышева» она предстает в образе человека

и ведет обычную человеческую жизнь: работает, гуляет по улочкам затона, носит старые брюки, ездит в Казань к подруге. Образ смерти может быть намеренно снижен, например, выступая в роли фокусника. В таком случае он теряет свои трансцендентные черты, десакрализуется.

Смех, таким образом, сосуществует со смертью и выступает способом ее преодоления, защиты от нее, это качество смеха в произведениях Д. Осокина позволяет определить его архаическую природу: «песня тополя — смех / смех тонюсенький / смех чердака / обращенного прямо в кусты / а в кустах / анетта и юлия» [1, с. 363]. Смех является признаком жизни, обладает живительной силой и, по народным воззрениям, способен возрождать, избавлять от страхов.

Телесная любовь и смерть, связанные друг с другом, являются основными мотивами в творчестве Осокина: «в евгении вся сексуальность мертвых — а мертвые сексуальнее живых» [Там же, с. 81]. Их взаимодействие может происходить и через опосредованные образы, например, зеркало как проводник в антимир и части тела как символ эротичности: «мама купила ей в городе игрушечное зеркало — и вскоре после этого у девочки невероятно стала расти грудь» [Там же, с. 166].

Мифопоэтическое отражение жизни и смерти ярко представлено в повести «Овсянки», из которой мы узнаем о свадебных и похоронных ритуалах и обычаях мерян. На узкоэтнографическом материале Осокину удается показать архаичные, вневременные концепты, идеи и проблемы. В результате материал выходит за рамки этнографии, становится более глубоким.

Повесть опубликована под именем главного героя — Аиста Сергеева, в то же время это один из псевдонимов писателя. События также излагаются от лица Аиста, который «отстучал эту повесть на утопленной отцом машинке на боках мертвых рыб» [2, с. 620].

Мирон Алексеевич — директор бумажно-целлюлозного комбината — едет с фотографом Аистом Сергеевым хоронить жену Таню в те места, где они когда-то проводили медовый месяц. С собой в поездку мужчины берут в клетке двух птичек — овсянок, которые в конце концов решают их общую судьбу. Герои собираются совершить похоронный обряд, традиционный для мерян. По традиции этого народа тело умершего человека нужно сжечь и предать воде. Смерть в воде — высшее счастье для человека, только в ней он может обрести подлинный покой и бессмертие. Большое значение в данном обряде придается погребальному огню, сакральная сила которого заключается одновременно в защите от нечистой силы и очищении души умершего. В данном контексте уместно

обратить внимание на некоторые приметы, которые неукоснительно соблюдались во время похоронных обрядов. К ним относятся такие визуальные действия, как расплетание кос, снимание головных уборов, омовение тела усопшего. В основе поведения, противоположного обыденному, лежит представление о загробном мире как о «перевернутом».

Интересно, что в повести особенности похоронного ритуала находят отражение в свадебном обряде, воплощающем собой жизнь: привязывание разноцветных лент в волосы внизу живота невесты и мертвой женщины, запрет смотреть на невесту и покойника, облачение в новые одежды перед свадьбой и похоронами.

Некротические мотивы в творчестве Осокина воплощаются в образах молчащих или спящих персонажей. Главный герой молчит, когда хочет показать Мирону Алексеевичу, что он понимает его чувства, сопереживает или когда обращается к своим воспоминаниям: «мы молча перекатывали каждый свои воспоминания» [2, с. 606]. Молчание расценивается читателем как хранение героями некой личной тайны.

По дороге Мирон Алексеевич рассказывает Аисту трогательные подробности своей жизни с Таней. Повествование в «Овсянках» строится на воспоминаниях героев, поэтому его хронология нарушена. Так, например, Аист постоянно вспоминает свое детство, похороны матери и сестры, отца — сумасшедшего поэта, мечтавшего утонуть, но вместо этого утопившего в проруби свою печатную машинку.

В «Овсянках» связь любви и смерти выражена сюжетно. Опираясь на мифопоэтический и фольклорный материал, писатель формулирует идею о том, что любовь всегда сопровождается сознанием неизбежности смерти. Любовь предстает в повести целомудренной и возвышенной, стоящей наравне с такими понятиями, как жизнь и смерть. И действительно, в творчестве Осокина смерть постоянно взаимодействует с жизнью. Так, например, вода в повести является воплощением жизни и смерти одновременно: «вода — сама жизнь», «мы не верим в жизнь после смерти. и только утонувшие продолжают жить — в воде и вблизи от берега» [Там же, с. 601]. В этих мерянских верованиях лежит представление о том, что вода связывает земной мир и загробный и служит границей, которую преодолевает душа на своем пути к «тому» свету.

Фольклорно-мифологические мотивы, очевидно, обусловлены фактами биографии писателя: Денис Осокин — филолог, изучающий фольклор, в том числе фольклор волжских финнов. Но феномен творчества Осокина гораздо более сложный, многослойный, в его создании участвуют такие уровни текста, как нарративный (стилизованный нарратор),

ритмико-интонационный (сказовая ритмико-мелодическая основа), синтаксический, визуальный.

1. *Осокин Д.* Барышни тополя. М., 2003.
2. *Осокин Д.* Овсянки : рассказы, повесть. М., 2011.

В. В. Чудновский
г. Екатеринбург

«Брутальная» проза нулевых

«Брутальная» проза нулевых — это условное и максимально общее название для тематически близких произведений, появившихся в печати в последнее десятилетие. Что объединяет таких спорных и вместе с тем известных авторов, как А. Иванов, З. Прилепин, В. Пелевин и А. Геласимов? Категории метода, стиля и жанра в данном случае пока трудно применить: слишком очевидна разница между перечисленными писателями. Термин «брутальная проза» был использован мною, чтобы выделить ряд текстов (но не авторов!), в которых широко используются приемы массовой литературы. Именно эстетическая «пограничность» этих произведений делает их, на мой взгляд, ценными для современной критики и литературоведения.

Выдающийся философ и футуролог М. Эпштейн писал о значении выхода за определенные рамки в процессе познания: «Один из критериев, выдвигаемых теперь на первый план в познании, — это не степень соответствия идеи внеположенным фактам, а степень несоответствия привычным представлениям о фактах… Самые удивительные идеи вовсе не те, что произвольно искажают факты, и не те, что однозначно соответствуют им, а те, что вступают с фактами в напряженную связь притяжения-отталкивания, одновременно и подтверждаясь, и опровергаясь ими» [4, с. 411]. Представляется, что тезис о притяжении-отталкивании вполне применим и для художественного мышления.

© Чудновский В. В., 2012

В эпоху заката постмодернизма, нередко эксплуатировавшего приемы массовой культуры, мода на эпатаж, скандал постепенно размыла границы между массовой и элитарной культурой в плане объектов изображения. Любая попытка отнести то или иное произведение к массовой литературе или выделить константные признаки последней сегодня наталкивается на очень серьезное препятствие — отсутствие современной классики. Можно клеймить коммерческие романы за пустоту и однообразие, но что противопоставляется им кроме произведений советской школьной программы? Вспомним, что еще Ю. М. Лотман писал об относительности границ между массовым и элитарным: «Понятие массовой литературы подразумевает в качестве обязательной антитезы некоторую вершинную культуру… Массовая литература должна обладать двумя взаимно противоречащими признаками. Во-первых, она должна представлять более распространенную в количественном отношении часть литературы. При рассмотрении признаков “более распространенная — менее распространенная”… массовая литература получит более сильные характеристики. Следовательно, в определенном коллективе она будет осознаваться как культурно полноценная и обладающая всеми качествами, необходимыми для эстетического функционирования. Однако, во-вторых, в том же обществе должны действовать и быть активными нормы и представления, с точки зрения которых эта литература не только оценивалась бы чрезвычайно низко, как “плохая”, “грубая”…» [2, с. 211–212]. Об отсутствии в современном российском обществе принятых большинством эстетических норм как-то даже неудобно говорить.

В то же время сама массовая литература оказалась весьма ретроградной и обладает рядом непреложных законов. В книге Н. А. Купиной, М. А. Литовской, Н. А. Николиной «Массовая литература сегодня» перечислены канонические признаки произведений развлекательных жанров — популярность, тривиальность: «“Высокое искусство”… призвано разрушать стереотипы, массовая литература основана на стереотипах сознания… Главные ценности, которые отстаивает массовая литература, достаточно консервативны и освящены традицией: семья, собственность, патриотизм, любовь» [1, с. 54].

Интересен и тезис о структурно-смысловой жесткости, подразумевающей отсутствие авторской индивидуальности в массовой литературе [Там же, с. 61]. Другой современной исследователь, М. А. Черняк, выходя на те же конвенции массовой литературы, посвящает ее анонимности целую главу, где, в частности, говорится: «Близость поэтики и социальных функций фольклора и массовой литературы проявляется

в анонимности, деиндивидуализации творчества… Особенности восприятия массовой литературы определяются тем, что известное имя часто интересует читателя (и издателя) лишь как гарантия предлагаемого товара, поэтому издательство иногда сохраняет за собой право выпускать рукописи разных авторов под общим псевдонимом» [3, с. 154].

К конвенциям массовой культуры необходимо добавить и повышенное внимание к запретному, тому «культурному низу», который и делает ее массовой, по классификации Ю. М. Лотмана.

Вышеперечисленные критерии масскульта легко обнаружить в некоторых произведениях А. Иванова, З. Прилепина, А. Геласимова и даже В. Пелевина. Но при внимательном и непредвзятом чтении также легко увидеть, что приемы массовой культуры нередко используются для игры с читателем (традиция постмодернизма), для разрушения стереотипов массовой культуры. Что касается авторской индивидуальности, то здесь все строго противоположно массовой культуре.

Проза З. Прилепина, А. Иванова, А. Геласимова в плане популярности скорее уступает место детективам и книгам о спецназе, но нельзя не признать, что у нее достаточно широкий круг читателей. С точки зрения внимания к запретному как признака массовой культуры, эта проза неоднозначна, так как в ней легко можно найти все, что раздражает образованного человека.

Например, в романе З. Прилепина «Санькя» явно смакуется погром в центре Москвы, в который выливается политическая демонстрация молодых радикалов. Как положено в фильмах экшн, с этой сцены роман начинается, чтобы сразу увлечь скучающего читателя в водоворот опасной жизни революционера. Затем в романе детально показывается драка с кавказцами, и для тех, кто не заметил сразу, второй раз повторяется, что Саша, главный герой, попил из лужи. Обстоятельно показаны способы пыток в ФСБ, подготовка теракта и разбойный налет, экспромтом совершаемый Сашей.

Внимание к запретным в высоком искусстве темам довлеет над сюжетами романов А. Иванова и повестей А. Геласимова. Так, в произведениях на школьную тему, в соответствии с тайным читательским ожиданием, неизбежно входит сюжет любви учителя и ученицы («Географ глобус пропил» А. Иванова), учительницы и ученика («Фокс Малдер похож на свинью» А. Геласимова). Работа в детском лагере учреждения дополнительного образования превращается в повод для сексуальных подвигов главного героя («Блуда и мудо» А. Иванова). В. Пелевин в пяти последних повестях высмеял государственную власть, подчас на уровне

саги о депутатах из «Нашей раши» («Зал поющих кариатид»), наказал олигархов в угоду любимому люмпен-пролетарию («Кормление крокодила Хуфу», «Пространство Фридмана»).

Постмодернизм притупил у любителей искусства чувство отвращения к антиэстетическому. Воспитанные на шедеврах вроде поэмы «Москва – Петушки» В. Ерофеева, мы часто забываем, что, возможно, внимание к запретному и есть самоцель популярных текстов. Ведь как удобно под предлогом борьбы с ханжеством насадить порнографию, под предлогом социального обличения выдать потребителям банальный боевик. Отсюда буквально словесно-ситуативные переклички между произведениями. Вот завуч разоблачает учительницу в повести А. Геласимова «Фокс Малдер похож на свинью»:

> Они молчали еще, может быть, минут пять. На этот раз первой отважилась заговорить Лидия:
>
> — Екатерина Михайловна…
>
> — Я тебе не позволю устроить в школе публичный дом!
>
> — Екатерина Михайловна…
>
> — Я тебе не позволю!
>
> — Я вам все объясню…
>
> ….
>
> — Шлюха!

А вот похожий диалог из романа А. Иванова «Географ глобус пропил». Только на сей раз воинственная завуч по прозвищу Угроза Борисовна разоблачает ученицу, неожиданно оказавшуюся по совместительству ее дочкой:

> Маша убрала руки со служкинских плеч и, полуобернувшись, исподлобья посмотрела на Угрозу.
>
> — Маша, вон из кабинета! — голосом мертвеца приказала Угроза.
>
> — Не твое дело! — негромко, но с ненавистью ответила Маша.
>
> — Вон, шлюха, я сказала! — тихо, одними интонациями рявкнула Угроза.

Разве не впору говорить здесь о стереотипности массовой литературы, когда автор просто штампует образы и сюжеты, боясь обмануть читательский запрос? Однако в это не верится по целому ряду причин.

Во-первых, все любовные истории в этих произведениях проникнуты вполне искренним чувством тоски, но, как правило, оттенены карнавальными образами и сюжетами. У А. Иванова как раз главная любовь

героя всем назло платоническая. Профанирует эротические образы к финалу повестей В. Пелевин.

Во-вторых, В. Пелевин, А. Иванов, А. Геласимов и З. Прилепин, провоцируя читателя на ожидание клишированных образов и перипетий, почти всегда обманывают читательские ожидания и догадки, особенно в том, что касается оценок изображаемого. Так, например, в начале романа «Блуда и мудо» герой думает о Призраке Великой Цели, по сравнению с которым все в его жизни выглядит безнравственно и глупо. Если мы ждем душевных терзаний героя или наказания за разврат, то напрасно: к финалу выясняется, что он создал новый тип семьи — «фамильон», где все так или иначе счастливы, в то время как традиционная семья терпит крах. Семейные ценности, в свою очередь, — краеугольный камень массовой культуры. Но и «фамильон» в сюжете романа распадается, так как его создатель, Моржов, вынужден исчезнуть. Таким образом, вместо ухода от проблем, отмечаемого в качестве признака масскульта, А. Иванов их только заостряет.

«Брутальную» прозу делают таковой главные герои. Как правило, в центре произведения молодой мужчина или мужчина средних лет. У В. Пелевина может стать героем и девушка («Зал поющих кариатид»), и мальчик-подросток («Ассасин»), но сходство конфликтов и мотивов есть и в этом случае. Предельно короткая дистанция между автором и главным героем создает особую интонацию повествования, часто прерываемого дневниковыми записями («Фокс Малдер похож на свинью» А. Геласимова, «Географ глобус пропил» А. Иванова), или само повествование тяготеет к хронике, дневнику. Довольно быстро мы понимаем, что человек, доверительно сообщающий о себе со страниц повести или романа, не нужен окружающему миру. И это не классический конфликт личности и общества. Герои русской классики не хотели становиться конформистами, но и не могли стать героями в эпико-героическом смысле этого слова. В любом случае общество готово было их принять на определенных условиях. Читая роман «Блуда и мудо», невольно ловишь себя на мысли, что современный мужчина средних лет с более или менее сложной душевной организацией буквально физически не нужен буржуазному обществу, отягощенному советским наследием. Он бы и рад принять правила общества и плыть по течению, но общество заинтересовано в его исчезновении, и на него ополчаются все — и представители всякого рода администраций, и уголовники.

Герой повести А. Иванова «Географ глобус пропил», псевдоучитель Служкин, ненавистен почти всем, кто с ним знаком. Завуч ненавидит его

за отсутствие дисциплины в классе, разумеется, не оказывая никакой методической помощи. Коллеги не отстают в этом от начальства. Жена ненавидит его за учительскую зарплату и за то, что вышла за него случайно. Ученики, втайне обожающие своего учителя за то, что он не похож на педагога, доводят его по той же самой причине. Вдобавок он запутан в любовных треугольниках, где молодые женщины пытаются использовать его для манипуляции другими мужчинами. Единственной отдушиной для Служкина становится запретная и взаимная любовь с ученицей, показанная, повторим, без тени скабрезности.

Герой, неизбежно вступающий в противостояние с обществом, дает автору возможность показать страну в традициях критического реализма. Срез российского общества, с силой мастера очерка показанный в другом романе А. Иванова — «Блуда и мудо», наводит на мрачные размышления. Автор блестяще подобрал метафору для понимания болезни общественного сознания в нашей стране — «пиксельное мышление», не признающее динамики и логических связей. «Моржов знал выражение “клиповое мышление”. Выражение было неверным. Мышление — это логика, процесс. А процесс не может существовать разорванными вспышками, как железная дорога не может существовать только в виде мостов через реки. Клиповым может быть лишь видение мира, а не мышление. Мышление — пиксельное: механическое сложение картины мира из кусочков элементарного смысла». Такое мышление может оправдать что угодно, загнать человека во тьму любых предрассудков, а главное — заставляет его покорно подчиняться.

Своеобразный пиксель мышления выбирает в качестве мишени З. Прилепин. Герой романа «Санькя», молодой революционер, не может смириться с пикселями пресловутой стабильности. В неизменности окружающей жизни его убеждает как либерал Безлетов, так и представитель правящей партии Аркадий Сергеевич:

> — Раскрой глаза и увидишь сам, Саня, — влюбленно суживая глазки, ответил Аркадий Сергеевич. — Россия не вынесет еще одной ломки — сама разломится на части — и уже никаким совком ее не собрать тогда. Что еще держит всю это громадину на полконтинента, посуди сам? Ни общего Бога, ни веры в будущее, ни общих надежд, ни общего отчаянья — ничего нет, ни одной скрепы! Только власть!

Картины быта и нравов в духе физиологического очерка, нарисованные в романе, казалось бы, подтверждают эту мысль.

И все же «брутальная» проза не совсем трагична, иначе она не была бы брутальной. Во многом именно карнавальная грубость коллизий, в некоторых случаях — языка, простой и ясный комизм деталей постоянно редуцируют пафос безысходности и абсурда. Эта брутальность в соответствии с карнавальной традицией происходит из естества, природы, которая в то же время, в лучших традициях романтизма, противопоставляется пошлости и бескультурью, мелочности и тупой злобе обывателей. Первое и главное поле битвы в этой войне — сам герой.

Оказавшись в хаосе житейских дрязг, Служкин, герой романа А. Иванова «Географ глобус пропил», не собирается сдаваться. У него нет сил противостоять откровенному идиотизму жизни эпохи лихих девяностых, и тогда он выбирает себе роль посредника между людьми и хаосом природы. Хронотоп романа четко распадается на две части: бесплотная и серая обыденность — мир школы и городских квартир, красочный и грозный мир — уральские леса и скалы. Именно там Служкин сколачивает, впрочем, без конкретной цели, настоящий юношеский коллектив, пройдя с девятиклассниками через все испытания «сплавки» на катамаране. Будучи не в состоянии играть роль лидера, он побеждает и подростковые страхи, и подростковую анархию своих учеников, просто оставляя их наедине с природой. Преодолевает он и себя — столь вожделенного любителями «клубнички» романа с ученицей так и не происходит. Еще герой романа силен физически: он спасает своих учеников от уголовников, а это уж совсем против пиксельных правил, хотя и перекликается с голливудскими «школьными» боевиками.

Герой романа «Блуда и мудо» художник Моржов спасает от рейдерского захвата Дворец пионеров и добивается всех женщин, которых запланировал добиться, кроме той, в которую влюблен по-настоящему. Это ли не торжество законов природы — закона компенсации? И, конечно, как и всем героям «мужской» прозы, ему приходиться драться за свое человеческое достоинство: он дважды стреляет в уголовников, а в конце романа вершит правосудие над убийцей своей возлюбленной. Параллельно он помогает своему другу, краеведу Щекину, осуществить сложный и абсолютно естественный педагогический процесс, аналогичный тому, что был показан в романе «Географ глобус пропил».

Природа берет свое и в романе З. Прилепина «Санькя». Молодой революционер Саша, прямой наследник горьковского Павла Власова, обречен на противоборство не только с бездушным и циничным государством, но и с программой самоуничтожения. Кажется, что на протяжении

всего романа он словно заставляет себя быть маргиналом, и общество бы это вполне устроило, а он остается бойцом, подобно Мартину Идену, который, выбросившись с корабля, никак не мог утонуть. Совершив неожиданно для себя ограбление, попытавшись после этого уйти в запой, Саша наутро встает прежним человеком: «Сидел на кухне, молодой, сильный, совсем непохмельный».

Возможно, самые причудливые формы неведомые и справедливые законы природы принимают в мире В. Пелевина. Всевластные чиновники и олигархи получают заслуженное наказание то от жука богомола, воплощения вечности, в повести «Зал поющих кариатид», то от бездарного фокусника, ипостаси одного из таинственных древнеегипетских богов в повести «Кормление крокодила Хуфу». Если рассматривать повести В. Пелевина как единый цикл, то, вопреки гротескному преувеличению пороков, произведение обретает вполне жизнеутверждающий смысл. В первой повести цикла героиня, танцовщица и жрица любви Елена, погибает после трансцендентного контакта с высшим существом — духом богомола. В последней повести подросток Али, воин из наводящего ужас на крестоносцев ордена ассасинов, разочаровывается в своих хозяевах. Он узнает, что рай, который ему показывали ранее, — просто инсценировка, сделанная наставником с помощью блудниц и наркотиков. Хотя за финалом повести следует пестрая стилизация читательских комментариев из блогосферы, в памяти остается прозрение героя (в противовес ослеплению героини из первой повести — «Зал поющих кариатид»).

Главный итог произведений «брутальной» прозы — возвращение простых и ясных ценностей, таких как любовь, дружба, родина и, как это ни странно прозвучит, — человеческое тело в его возрожденческом значении.

Как и герой классики, герой «брутальной» прозы занят поиском своего места в мире. Герои В. Пелевина, А. Иванова, З. Прилепина и А. Геласимова, пройдя через муки одиночества и неразделенной любви, обретают некое знание о мире и становятся новыми людьми, пусть иногда на короткий миг перед смертью (например, «Зал поющих кариатид», «Санькя»). Такой сюжет делает самое провокационное и близкое к массовой культуре произведение продолжением традиций русской классики. Кроме того, обращаясь к опыту массовой культуры как к «культурному низу», авторы «брутальной» прозы попадают в стихию карнавальной культуры, а ее законы не терпят однозначности.

1. *Купина Н. А., Литовская М. А., Николина Н. А.* Массовая литература сегодня. М., 2010. С. 54.

2. *Лотман Ю. М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю. М. Избр. ст. : в 3 т. Таллин, 1992. Т. 1.

3. *Черняк М. А.* Категория автора в массовой литературе // Черняк М. А. Феномен массовой литературы XX века. СПб., 2005.

4. *Эпштейн М.* Теория и фантазия // Эпштейн М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. М., 1988.

Е. В. Чурахина

г. Челябинск

Функции и роль литературного текста в кинотексте (на материале фильма Андрея Тарковского «Зеркало»)*

Существует непреложная истина о том, что кинематограф как явление культуры полифункционален. Он включает в себя приемы, использовавшиеся не только, да и не столько в визуальных видах искусства, сколько в литературе. До последнего времени литературная составляющая связывалась в основном с такими понятиями, как «сценарий» и «экранизация литературного произведения». Вместе с тем исключительно важной является проблема бытования текста литературного в тексте кинематографическом. Изучение этого вопроса позволяет взглянуть на функционирование произведения под иным углом зрения, расширить его понимание. При этом ключевыми становятся понятия «текст в тексте» и «кинотекст». Наиболее подробно данные явления творческого процесса исследованы в работах Ю. М. Лотмана «Об искусстве» и «Семиотика кино и проблемы киноэстетики».

С его точки зрения, «текст в тексте» — «это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных

* Работа выполнена под руководством канд. филол. наук, доц. кафедры литературы Челябинского государственного университета Д. В. Харитонова.

© Чурахина Е. В., 2012

частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста» [1, с. 431].

Я считаю, что переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую углубляет смысл текста, одновременно обостряя его игру. Такое построение, прежде всего, несет задачу описания или написания другого текста, что и является содержанием всего произведения.

Ю. Г. Цивьян пишет, что «в определенном приближении любой фильм можно определить как дискретную последовательность непрерывных участков текста» [4, с. 109]. По мнению Ю. М. Лотмана, фильм «может рассматриваться и как недискретный, в котором значение приписывается непосредственно тексту». В связи с этим он выдвигает понятие «кинотекста» [2, с. 336].

Эти два определения, данные Лотманом, позволяют рассматривать бытование, функции и роль литературного текста в кинотексте. Взлянем с этой позиции на фильм Андрея Тарковского «Зеркало». Та самая «двойная закодированность», о которой говорит Лотман [1, с. 432], видна уже в названии фильма. Фактически это семейный фильм Тарковских, а включение стихов Арсения Тарковского становится ключом к пониманию не только фильма, но и «кинематографических» взаимоотношений отца и сына. И «мотив зеркала» становится здесь основным. Действительно, и в стихах Арсения Тарковского, и в фильмах его сына четко прослеживается идея зеркала как хранителя памяти, зеркала как способа познания другого человека и, наконец, возможности через мир зазеркалья познать себя, вернуть что-то упущенное и утраченное.

Вообще, литературный текст исполняет особую роль в кинопроизведении режиссера Тарковского. В «Зеркало» включены четыре стихотворения его отца. Первым зритель слышит произведение «Первые свидания». Один из самых блестящих образов в «Первых свиданиях» — образ «той стороны зеркального стекла». Однако он отнюдь не тождественен образу зеркала в фильме. «Волшебное» стекло Арсения Тарковского — ирреальное, несуществующее, но одновременно существующее вполне реально, являющееся отражением «двойничества». Зазеркалье — это точный образ самой поэзии, нематериальной по существу, но факт существования которой не вызывает сомнения. Именно это и уравнивает два абсолютно разных по функциональности текста.

Сейчас мы подошли именно к той роли литературного текста, без которой кинотекст не возможен во всей его полноте. В «Зеркале» эта роль усиливается тем, что Арсений Тарковский сам читает свои стихи. Это не

просто откровение, которым является любое стихотворение, оно удвоено, проиллюстрировано, раскрыто. Стихотворение читается параллельно со сценой воспоминаний героини, она, как будто сквозь «зеркальное стекло», возвращается назад. Для того чтобы героиня смогла выразить свои мысли, понадобился бы монолог, который в данном случае только усложнил бы всю конструкцию фильма. Стихи же идеально вплетаются в молчание задумавшейся героини.

Одним из самых показательных эпизодов в фильме «Зеркало» стал переход солдат через озеро Сиваш, который сопровождается чтением стихотворения «Жизнь, жизнь…». Это хроникальные кадры, ставшие сенсационными; именно Андрей Тарковский впервые показал их. Они идеально совпадают с темой и идеей стихотворения его отца. Мотив преодоления, который был ведущим у них обоих, своего апогея достигает именно здесь. Солдаты, безоружные, преодолевая свои страхи, идут по открытой местности. Звучат строчки: «Не надо бояться смерти ни в семнадцать лет, ни в семьдесят», — они ключевые. Они содержат в себе смысл преодоления. Почему именно эти кадры? Потому что в них самая острота. В строках явственно говорится о той разнице, что есть между постоянным ощущением смерти и ее отдаленной возможностью. Но солдаты преодолевают страх, как и оба Тарковских, потому что знают или хотя бы чувствуют, что «Бессмертны все. Бессмертно всё». Без этого стихотворения хроникальные кадры никогда бы не заговорили, но здесь мы наблюдаем соединение двух разных текстов с полным совпадением смысла.

По мнению Ю. М. Лотмана, «знаковая природа литературного текста двойственна в своей основе» [1, с. 434]. И чтобы не упустить никаких смысловых и функциональных граней, создается тот самый двойник, наличие которого и объясняет термин «текст в тексте». «Риторическое соединение “вещей” и “знаков вещей” в едином текстовом целом порождает двойной эффект, подчеркивая одновременно и условность условного и его безусловную подлинность» [Там же].

Последнее стихотворение звучит сразу после того, как происходит очередной «перелом» в жизни героини. «Эвридика» — глубокое философское произведение, в нем автор размышляет о материальности жизни настоящей и преодолении груза прошлой. Момент убийства петуха мгновенно погружает героиню в задумчивость, но это не выразить словами, а стихотворный текст вновь приходит на помощь. У женщины глаза преступившего человека, но это тоже своеобразное преодоление себя. И здесь встает вопрос о душе и теле:

У человека тело
Одно, как одиночка.
Душе осточертела
Сплошная оболочка…

Да, героиня глубоко переживает, но она это сотворила своими руками, своей «оболочкой», и от этого никуда не деться. Потому что душа и тело составляют одно целое, к тому же «оболочка» не всегда причиняет душе страдания. Их разрыв невозможен, что подтверждает в следующих строках и сам Тарковский:

Душе грешно без тела,
Как телу без сорочки, —
Ни помысла, ни дела,
Ни замысла, ни строчки.

Делая вывод, нужно сказать о том, что Ю. М. Лотман выделяет именно такое построение текстов, которое мы видим в фильме «Зеркало», т. е. «один текст дается как непрерывное повествование, а другие вводятся в него в нарочито фрагментарном виде. Предполагается, что читатель развернет эти зерна других структурных конструкций в тексты» [1, с. 436]. В данном случае зритель слышит авторское чтение стихов, т. е. устанавливается прямой контакт между автором и слушателем, суть не искажается, поскольку стихотворения не теряют своей первичности, они произносятся тем, кем были созданы, а не героями фильма. В итоге мы можем наблюдать гармоничную картину бытования литературного текста в кинотексте с сохранением индивидуальности и первозданности каждого из них.

1. *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб., 1998.
2. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
3. *Тарковский А.* Стихи разных лет. М., 1983.
4. *Цивьян Ю. Г.* К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. С. 109–121. (Учен. зап. Тартус. гос. ун-та ; вып. 641.)

Н. А. Ягодинцева
г. Челябинск

Поэтические технологии как инструмент социальной реабилитации (опыт литературной студии «Амариллис», г. Златоуст)

В 1990-е гг. в связи с реформированием политической и экономической системы страны резко обострилась проблема социальной реабилитаци людей с ограниченными физическими возможностями. При центре реабилитации инвалидов «Надежда» г. Златоуста в 1995 г. была создана литературная студия «Амариллис». Первоначально это был кружок «Проба пера», но когда авторы обрели уверенность в своих творческих силах, изменились и название, и статус литературного сообщества. Целью студии стало развитие творческих литературных способностей самодеятельных поэтов и прозаиков. Состояние физического здоровья не позволяло им полноценно реализовывать себя в общественной и личной жизни, но у каждого автора было желание состояться и участвовать в культурной, литературной жизни города. При составлении учебной программы необходимо было учесть, что возраст участников, их уровень образования и степень владения словом были различными. Было разработано несколько направлений развития, одни из них стали приоритетными, другие — вспомогательными.

Изначально поэтическое слово рассматривалось нами не как самоцель, а как средство развития личности каждого автора. Поэтому к числу приоритетных в первую очередь было отнесено теоретическое — философское — направление обучения, дающее представление о целостности мира, тонкой, нелинейной взаимосвязи его составляющих. В частности, в этом контексте изучались работы С. Есенина «Ключи Марии», К. Кедрова «Поэтический Космос», А. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу». Знакомство с этими работами проходило в форме чтения и свободного обсуждения основных положений, участники студии пытались отыскать соответствия изучаемому материалу в своих творческих работах.

Следующим приоритетным направлением стало изучение слова и образа как целостных единиц информации. Возможно, более точное

© Ягодинцева Н. А., 2012

соответствие слова вещам, качествам и процессам, имеющим место в реальности, дает обучаемым совершенно иное понимание возможностей речи. Слово в этом контексте становится знаком реальности, а предложение — формулой реального отношения или действия. Поэтическая форма придает этой формуле гармонию – как внешнюю, так и внутреннюю. Материалом для работы в этом направлении стали как речевые поэтические и прозаические упражнения, разработанные нами, так и произведения самих участников студии.

Третье приоритетное направление обучения — совершенствование авторских литературных произведений, постепенная подготовка их к коллективным и индивидуальным публикациям. Работа в этом направлении была выстроена по типу стандартных творческих семинаров, где подборка произведений каждого автора обсуждается в группе, каждый вправе высказать свое мнение и предложить варианты редактирования текста. Обсуждение на семинаре требует прежде всего формирования особой атмосферы уважения, доброжелательности, взаимного доверия. В такой атмосфере даже довольно жесткая критика воспринимается адекватно, как желание помочь автору, а не «разгромить» его и принизить результаты его творчества. Очень важно сформировать такое отношение в группе, чтобы успех каждого воспринимался как успех группы в целом, особенно если уровень владения литературным слогом у разных членов группы существенно отличается. Тогда срабатывает своеобразная психологическая взаимопомощь и поддержка: «Если мой товарищ смог, значит, обязательно получится и у меня».

К числу вспомогательных направлений обучения можно отнести знакомство с русской поэзией XIX–XX вв., современными направлениями в поэзии и прозе. Поскольку целью обучения в первую очередь являлась социальная реабилитация, а не достижение общественно значимых литературных результатов, изучение классической и современной поэзии носило сугубо ознакомительный характер, однако оно спровоцировало самостоятельную работу участников студии в этом направлении. Вспомогательным был также краткий курс художественного слова, поскольку владение элементарными навыками поведения на сцене придает автору уверенность и помогает свободнее и четче выразить свои мысли и чувства. Обычно подобные занятия проводились непосредственно перед презентациями и творческими вечерами, на которых выступали участники студии. Многие авторы уже имели опыт чтения своих произведений со сцены, и нужны были только подсказки и режиссерские решения в отношении конкретных произведений. В число вспомогательных вошли

также краткий курс предпечатной подготовки текста и основы книжного дизайна. Активная деятельность студии привлекла к себе внимание руководителей социальной защиты города, а затем и спонсоров, и довольно быстро от коллективных сборников авторы перешли к индивидуальным консультациям.

Студия начинала работать в составе девяти человек. За прошедшие 15 лет двое ушли из жизни. Сегодня активно работают Надежда Аншукова и Юрий Тоскалёв — они стали членами Союза писателей России, номинантами Всероссийского литературного конкурса имени П. Бажова. Три человека — Анатолий Жуков, Лидия Шалдуга и Людмила Бондаренко — ведут литературные студии. Жуков и Бондаренко занимаются с детьми, а Шалдуга организовала кружок для авторов с физически ограниченными возможностями. Людмила Травина и Галина Аллоярова много выступают в библиотеках, школах и больницах Златоуста. У всех участников студии, помимо множества публикаций в коллективных сборниках, вышло по несколько авторских книг стихов, прозы и произведений для детей.

Опыт приобщения к слову, к поэзии дал позитивный результат в самой незащищенной социальной группе, не имевшей не только специальной подготовки, но и элементарных навыков литературного труда. Обретя возможность реализовать себя в литературном творчестве, авторы «Амариллиса» передают свой опыт другим и продолжают совершенствовать свое мастерство, являясь сегодня частью литературной истории города и области.

Раздел III
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МЫШЛЕНИЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

А. К. Базилевская
г. Москва

«Учиться, что есть человек и жизнь» («Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского)

Кому не известно основополагающее для Достоевского — художника-человековеда и психолога — убеждение: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать <…> Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»? Комментируя понимание писателем «откровения о человеке», Н. А. Бердяев писал о его «поглощенности темой человека», о «гениальности в раскрытии тайн человеческой природы», совершенном освоении «метода антропологических изысканий и открытий» [2, с. 152, 151]. Разделив тезис Достоевского о человеке-тайне на составляющие, мы обнаружим его содержание во всей полноте. Вчитаемся в каждую из мыслей, опорных идей-чувств Достоевского. Возможно наметить литературоведческую схему: что? как? зачем? Положим ее в основание настоящей работы и рассмотрим текст «Записок из Мертвого дома», следуя совету И. А. Ильина: «Кто хочет понять Достоевского в его зрелости <…> тому целесообразнее начинать с “Записок из Мертвого дома”» [5, с. 332].

Первые воспоминания Достоевского об остроге содержатся в письме к брату Михаилу от 22 февраля 1854 г., написанном через неделю после освобождения. «Письмо, — отмечает В. Туниманов, — отчет, или “главная реляция”, о четырехлетней жизни в Мертвом доме и в то же время развернутый план будущей книги» [9, с. 67]. В нем содержится суммарное

© Базилевская А. К., 2012

определение членов каторжного «товарищества» с общей оценкой: «Это народ грубый, раздраженный и озлобленный». Затем возникает утверждение: «Впрочем, люди везде люди. <…> Есть характеры глубокие, сильные, прекрасные, и как весело было под грубой корой отыскать золото». А вот о себе: «А между тем характер мой испортился; я был с ними капризен, нетерпелив. Они уважали состояние моего духа…». Наконец, в письме брату от 9 октября 1859 г. по поводу будущей книги: «…там будет <…> изображение личностей, никогда не слыханных в литературе» [4, с. 169, 172, 349].

В письмах в совокупности отражена дорога познания Достоевским «тайны» человека, поначалу воспринимаемого лишь в группе себе подобных. Но более глубокий взгляд замечает затем то, что отличает одного человека от другого («есть характеры»). Оттеняется даже самочувствие лица, виновного в неумении разгадать «тайну» окружающих («характер мой испортился»), и, наконец, выражение радости постижения человека.

Первоначально в «Записках» рисуется тяжелая, безликая, серая масса арестантов. «С первого взгляда можно было заметить некоторую резкую общность во всем странном семействе…» Автор наделяет каторжан совпадающими характерами: угрюмые, завистливые, страшно тщеславные, формалисты, не способные ничему удивляться, «все были помешаны на том, как наружно держать себя». Была единая модель поведения, существовала схематичность образа жизни и действий, имело место стремление «попасть в общий тон всего острога». Достоевский классифицирует характеры, как он сам говорит — «сортирует» их на разряды. По существу, выделяет типы характеров, не оставляя за пределами своего внимания ни объединяющее их, ни разъединяющее.

Само по себе наличие в «Записках» множества классификаций говорит о взглядах писателя на «сортировку» характеров как на нечто относительное, ограниченное в своих возможностях. В наиболее развернутом определении характеров по разрядам эта мысль выражена отчетливо; едва завершив его, Достоевский сомневается в сделанных выводах: «Впрочем, вот я теперь силюсь подвести весь наш острог под разряды; но возможно ли это? Действительность бесконечно разнообразна…» Процесс дробления бесконечен и не имеет границ. Достоевский рассказами о каторжных художественно доказывает эту мысль.

Обратим внимание на то, что в остроге «все были мечтатели». Все мечтали о свободе, таили в себе надежду на нее. Подчеркивая это общее состояние, Достоевский делит каторжан с разным характером реакции, воли, силы чувств и развитости интеллекта на группы. Одни эту жгучую

для них надежду на свободу глубоко прячут даже от самих себя. Другие — также «таили про себя свои упования», но были более склонны к вере и надежде. Были и «отчаявшиеся», были, казалось бы, совсем «равнодушные». Но все они приняли за правило: «простодушие и откровение были в презрении». И «тихие», и «злобные» одинаково сопротивлялись заглядыванию в их души. Можно ощутить разницу в способах защиты себя — мечтающего — от чужого взгляда. Отсюда и деление на угрюмых — мрачных и светлых — тихих — добрых. А как осторожно говорит Достоевский: «Сдается мне, что в остроге был еще отдел вполне отчаявшихся». Это — «сдается мне» относится к невозможности знания глубин души. Тайна сокрытия человеком своего «я» мешает разгадать его.

Определенное противоречие кроется в разделении героев на «молчаливых» и «говорунов». Каторжники, замечает рассказчик, чаще всего были «молчаливы» относительно «своих чувств, чужими же чувствами они интересовались живо». Все они мечтали «про себя», следовательно, это разделение затрагивает лишь внешнюю характеристику, однако психологические основания для выделения «молчаливых» есть. Например, Сушилову отводится роль человека, личность которого была узнана.

Напомним, что во время, близкое к написанию «Записок из Мертвого дома», Добролюбов в статье «Забитые люди» выделял группы характеров-типов по нравственным качествам и в целом обликам героев, выявляющим определенные социальные закономерности. Это, заметим, наиболее «проторенная» дорога к пониманию типов героев Достоевского. Важнее сегодня другое, особенно для наших целей, — определение групп характеров по способам их создания, их структуре.

Еще М. М. Бахтин утверждал, что герои Достоевского поливариантны, между тем «до сих пор еще так сильна тенденция монологизировать романы Достоевского. Она выражается в стремлении давать при анализе завершающие определения героям, непременно находить определенную монологическую авторскую идею» [1, с. 464]. С. М. Соловьев, принимая концепцию Бахтина, выявляет в творчестве Достоевского и монологические, и поливариантные образы: «Образы поливариантные, многосоставные являются открытием Достоевского, новым типом человека в мировой литературе и искусстве. Противоречивость свойств этого человека (именно в этом и основа всего типа!) представляла для Достоевского значительные сложности; и понятно, почему в его произведениях встречаются жалобы на трудность в передаче нового характера» [7, с. 55].

В «Записках из Мертвого дома» действительно имеются и монологические, и, в большинстве случаев, поливариантные образы. На последних

держится сама структура произведения, предполагающая открытие «тайны» человека: его характера, психологических состояний, мотивов поведения и многого другого. Вернемся к «разрядам», чтобы отметить: группа «мрачных» в наибольшей степени обладает «вариантностью» характеров. И это понятно. Достоевский пристально искал «человека в человеке», разгадывал тайну именно этих лиц, которые потеряли «облик Божий», но не могли не сохранить хотя бы в «зародыше» (слово Достоевского) человеческое начало. Наиболее показателен в этом смысле образ Орлова, не раз поразивший рассказчика своей непредсказуемостью.

Скажем и о тех, кого именуют в остроге палачами. Это плац-майор, Жеребятников, Смекалов и др. Лейтмотив обрисовки палачей: «Трудно представить, до чего можно исказить природу человеческую». Вместе с тем Достоевский дает «примеры, до крайности странные», трактует действия палача, полагая в нем возможное актерство, увлечение, азарт при отсутствии ненависти к жертве, в обыденной жизни палач может быть человеком «даже добрым, даже честным, даже уважаемым». Словом, и данная группа персонажей отвечает представлению о полифонии образов, лишний раз дает повод говорить о том, что в каждом человеке сокрыты человеческие качества, пусть даже исковерканные. И обратное: «Свойства палача находятся почти в каждом современном человеке». Утверждая так, Достоевский предупреждает об опасности любой тирании, «потребности самовластия», безграничного своеволия.

Любопытно сопоставить два высказывания повествователя «Записок»: «все люди, все человеки» и «что характер, то и вариация». Первое — только констатация, хотя и с позиций человеколюбия, что особенно ощутимо на фоне слов Достоевского в письме брату: «Люди везде люди». Второе утверждение содержит заявку на исследование, прежде всего художественное. Сама «тайна» привлекает Достоевского. О ней он постоянно будет упоминать в «Записках». Даже в самом рассказчике Горянчикове, которому писателем поручено открывать сокровенное в человеке, обнаруживаются странность и загадочность: «Он выслушивал каждое слово ваше, как будто в него вдумываясь, как будто вы вопросом вашим задали ему задачу или хотите выпытать у него какую-нибудь тайну…» Это только начало движения мысли: «…сам не знаю почему, он мало-помалу начал интересовать меня. В нем было что-то загадочное…»

В дальнейшем, когда Горянчиков сам поведет повествование, постоянно будут встречаться особые приметы и общие доказательства загадочности человеческой натуры: от обнаруживающих себя «вдруг», скрытых в глубинах души человека потенций, до бессознательных душевных

движений, остающихся навсегда непознанными; от некоторой намеренной неопределенности в описании характеров до ярко выраженных в них противоречий, начал двойственности. Не однажды читаем: «странный человек», «странный психологический случай», «странное высокомерие», «странное откровение» и т. п. Бесчисленны употребления слов «как будто», «какой-то», «что-то», «отчего-то» и других слов и оборотов, подчеркивающих неясность, неопределенность и в описании характеров, и в раскрытии внутреннего мира персонажей. Неопределенные местоимения позволяют во всех случаях наполнить образ ощущением загадки: рождается мысль об «избытке» того, что не поддается осмыслению.

9 октября 1859 г. Достоевский пишет брату: «Личность моя исчезает. Это записки неизвестного». Безусловно, нельзя всецело доверять этим словам; правы исследователи, утверждающие: «Устранив себя как персонаж, Достоевский менее всего думал об устранении своей точки зрения» [6, с. 382]; «воссоздал в “Мертвом доме” канву своего душевного состояния» [9, с. 91]; «его размышления тоньше, умнее мыслей скромного, ординарного человека Горянчикова» [10, с. 197]. Как ни рассматривать роль, место, значимость Горянчикова-рассказчика и его соотношение с личностью Достоевского, важно одно: писатель выразил в его записках свое видение и понимание многого, что ему пришлось пережить, какими дорогами мысли пройти. Он «весь был поглощен изучением человека», пишет в воспоминаниях А. Е. Врангель — свидетель работы Достоевского над произведением [3, с. 362].

«Изучает» человека и рассказчик «Записок». При этом в духе Достоевского — он постоянно находится между сильным желанием «разгадать» и не менее сильным ощущением: «очень трудно бывает распознать человека». На первых страницах своих записок Горянчиков останавливается лишь на одних впечатлениях от окружающих его людей. Не случайно книга открывается главой «Первые впечатления». Вот одно из мнений Горянчикова: «…впечатления действительности всегда сильнее, чем впечатления от простого рассказа». Но и впечатления действительности не безупречны: «Вот почему я и считал, что если смотрел на все с таким жадным взглядом, усиленным впечатлением, то все-таки не мог разглядеть много такого, что у меня было под самым носом». Он не раз будет возвращаться к «чудовищным и неожиданным впечатлениям первого дня». Но будет памятно ему и чувство: «С первого шага в этой жизни поразило меня, что я как будто и не нашел в ней ничего особенно поражающего, необыкновенного или, лучше сказать, неожиданного», — знаменательная фраза из излюбленных Достоевским. Важно, что с нее рассказчик

начинает путь от просто впечатлений к их осмыслению: «Впоследствии, уже довольно долго пожив в остроге, осмыслил я вполне всю исключительность, всю неожиданность такого существования и все более и более дивился на него». В этом высказывании можно увидеть вехи и пути, через которые, по Достоевскому, проходит всякий, кто желает познать человека и мир. Обратим внимание на напряженность мысли, эмоциональность восприятия, общий настрой Горянчикова, свойственный героям Достоевского и самому писателю.

На «впечатлении» от облика человека строится обычно характеристика персонажа. О Газине: «Он производил на всех страшное, мучительное впечатление». Сироткин же — «загадочное существо»: убил начальника, но выглядел ошеломляюще («прежде всего меня поразило его прекрасное лицо»). Отметим глубину воздействия на рассказчика внешних форм проявления обаяния или, напротив, устрашающего вида человека. В реакции на впечатление, в угадывании сокровенного в человеке принимает участие и вся масса населяющих острог. Как объяснение этому звучит фраза: каторжане «инстинктивно раскусывают человека». В повествовании постоянно присутствует и даже акцентируется их взгляд на многие явления, в первую очередь эмоциональное восприятие каждого человека, за которым следует суждение о нем, выражающее любовь, ненависть, боязнь. Они уважают, презирают, высмеивают…

Кажется, ни один герой не обойден проявлением оценочного отношения к себе. Во всем этом было немало непонятного, а то и удивительного, например, в отношении к полковнику: «…его не то что любили арестанты, его они обожали». О Смекалове «вспоминали с радостью и наслаждением», о том, как он сек, «припоминалось чуть не с умилением». Попытки объяснить есть — прощение секущему «за ласковое слово». Выражение чувств, направленных на других, не могло не характеризовать самого чувствующего. Арестанты не всегда оказывались безупречны или хоть отчасти справедливы в реакциях, эмоциональных суждениях о человеке. Людские толки часто будто «обволакивают» арестанта, создавая вокруг его личности ореол необычности, исключительности. Подчас вольное и необоснованное приписывание жутких и страшных преступлений делает из «посредственного» каторжника чрезвычайно страшного, вызывающего чувство ужаса арестанта. Так, Газину арестантская молва приписывала убийство малолетних детей.

Чтобы узнать человека, нужно время и масса наблюдений. Поэтому в книге часто повторяется слово «впоследствии». «Впоследствии я узнал, что подобные шутки были чрезвычайно невинны»; «В первые дни моей

острожной жизни я сделал одно наблюдение и впоследствии убедился, что оно верно» и т. п. Только со временем можно понять человека. На этой истине упорно настаивает автор «Записок». В его «догадках» о человеке присутствует и знание о его сложности, изменчивости, резких переходах от одного состояния к другому и многом другом, что не позволяет обнаружить раз и навсегда правду о человеке. Повествователь многими способами демонстрирует свое понимание этой сложности и невозможности окончательного суждения.

Есть еще одно важное положение, выводимое из содержания «Записок»: человек связан и не может быть не связан со средой своего общения. Когда-то Н. А. Бердяев сказал, что «единственное серьезное жизненное дело людей Достоевского есть их взаимоотношение, их страстное притяжение и отталкивание» [2, с. 170]. В общении герои «Записок» приобретают то, что их объединяет, в чем они сходны. В этом смысле каждый отдельный человек представляет среду. «Общий тон», делая человека зависимым в его взглядах, помыслах, поступках, затрудняет понимание особости, но в то же время в ряде случаев помогает ее разглядеть и объяснить. «Общий тон составлялся снаружи из какого-то особенного, собственного достоинства, которым был проникнут чуть ли не каждый обитатель острога». А вот о зависимости: «Бывали характеры, резко выдающиеся, трудно, с усилием подчиняющиеся, но все-таки подчиняющиеся». Значит, разговор о единичных характерах, как и психология личности, не может быть представлен вне психологии той же массы.

В свое время Ежи Стемповский обратил внимание на фигуры поляков в «Записках», «появляющиеся в моменты самого сильного сюжетного напряжения». Критик не считает, что «образ поляков пристрастен, искажен неудержимой жаждой унизить», но подмечает желание подчеркнуть «вечно живое, неутолимое самолюбие своих сокаторжников-поляков», найти ему объяснение: «Их страданий, казалось, не смягчило ни время, ни сочувствие товарищей по несчастью, которых они чуждались и как будто презирали». Стемповский видит возможность сказать в целом об описаниях поляков как о не выходящих «за рамки объективных», однако учитывает, что те, с кем судьба свела автора «Записок», были «мучениками за свою идею», принимали «мистическое утешение в мессианизме», что отвергалось Достоевским [8, с. 54–55, 65].

Судя по тексту «Записок», Достоевский действительно понимал трагедию поляков, причины их мрачности и нетерпимости: «…все они были больные нравственно, желчные, раздражительные, недоверчивые, это понятно: им было тяжело, гораздо тяжелее, чем нам. Были они

далеко от своей родины. Некоторые из них были присланы на долгие сроки <…> они с глубоким предубеждением смотрели на всех окружающих <…> что тоже очень было понятно: на эту несчастную точку зрения они были поставлены силою обстоятельств». Впрочем, «несчастная» точка зрения была узкой, несправедливой, особенно ввиду того, что «никто из каторжных <…> не упрекнул их ни в происхождении, ни в вере их, ни в образе мыслей <…> обращались даже уважительно…». При этом рассказчик «Записок» не только сочувствовал товарищам-полякам, но с некоторыми из них «сходился довольно коротко и даже с удовольствием», прислушивался к их суждениям о сословных конфликтах в остроге, о решительных, бесстрашных характерах.

Сложность «разгадывания» характеров обусловлена более всего их неоднозначностью, склонностью к резкой изменчивости. Сказывалась точка зрения Достоевского: «тайна» — это сфера «бессознательного». В письмах поры создания «Записок» Достоевский говорил о «наружной коре» человека, и в «Записках» рассказчик ставил себе задачу «снять наружную кору», увидеть за ней истинное лицо, может быть, дойти до настоящей глубины, до причин «непредсказуемости». Способы ее выявления различны. Один из них – описание внутреннего мира героя, ситуации, значительного события через очень емкое и значимое у Достоевского слово «вдруг»: «Часто человек сам терпит несколько лет, смиряется, выносит жесточайшие наказания и вдруг прорывается на какой-нибудь малости, на каком-нибудь пустяке…» Здесь же: «ничего не может быть любопытнее этих странных вспышек нетерпения и строптивости» — фиксация внезапных «вспышек» как ключей к сокровенному. Любопытно, что слово «вдруг» сопровождает раскрытие образа самого повествователя — наблюдателя и судьи других. Его «загадочность», с одной стороны, не способствует вере в надежность его суждений. Но с другой — подтверждает авторскую мысль о наличии в каждом человеке неуловимого, неожиданного.

Труднопознаваемость человеческой натуры оттеняется и своеобразием в использовании общеизвестных художественных приемов: внешнего портрета, раскрытия внутреннего мира через диалог, монолог-исповедь и др. Они выполняют, казалось бы, обычную функцию: представить человека раскрытым для читателя «настежь». Но и здесь в разных формах присутствует подчеркнутый элемент недосказанности. Автор «Записок» любит всматриваться в детали наружности, особенно в выражение глаз, свойственные человеку жесты, манеру держать себя. «По лицу его было видно, что это самый не задумывающийся человек в мире», — сказано

о Жеребятникове. «Я любил его улыбку, всегда нежную и сердечную», — написано об Алее. Однако и тот, и другой случай описания — в традициях литературного анализа. Он становится ярко «достоевским», когда человек изображается как существо противоречивое, многомерное и потому трудноуловимое в своем психологическом, скрытом за наружностью начале. Иногда, без объяснений, писатель дает рисунок внешности, намеренно исключающий единство впечатления.

Всегдашнее нерасположение Достоевского (от недоверия — к психологическому анализу напрямую, от всезнающего автора — к герою) сказалось и в «Записках». Читаем: «И кто знает, какой психологический процесс совершился тогда в душе его!» Надежным способом узнать человека был, по мнению Достоевского, рассказ его о самом себе. Однако в нем много неосознанного и бессознательного, а иногда есть и намеренное стремление обмануться, утаить обнаруженную правду: «Кто знает, может быть, стыдился про себя». Исповеди персонажей раскрывают мотивы поведения и преступлений, которые далеко не всегда ясны самому говорящему, а нередко отражают парадоксальное психологическое состояние. Например, «состояние не без примеси того злорадного ощущения, которое доходит иногда до потребности нарочно бередить свою рану, точно желая полюбоваться своей болью», — типичное самочувствие героев Достоевского. Эмоциональная напряженность исповеди создается как самим пересказом событий — часто затаенным, так и репликами заинтересованного слушателя, всегда обеспокоенного случившимся. Ввод исповеди в повествование подчеркивается нередко благоприятным начальным впечатлением от того, кто будет рассказывать затем о своем страшном поступке (например, Сироткин). Подчеркнутый интерес главного героя к другим персонажам составляет один из источников захватывающей силы «Записок». Исповеди, таким образом, звучат в составе диалогов. Диалог у Достоевского, по мнению М. М. Бахтина, является не преддверием к действию, он — само действие. Все диалоги насыщены художественным материалом, помогающим обнаружить натуру, своеобразие той или иной личности.

Отметим как способ «испытания» характеров смех. В «Записках» находим наблюдение Достоевского: «Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что по смеху можно узнать человека, и если вам с первой встречи приятен смех кого-нибудь из совершенно незнакомых людей, то смело говорите, что это человек хороший». Здесь же о странном: «Только в остроге я слышал рассказы о самых страшных, о самых неестественных поступках, о самых чудовищных убийствах, рассказанные с самым

неудержимым, с самым детским смехом». Смех может обозначать безобидное комическое восприятие действительности («шутник» Баклушин). Есть у Достоевского и смех-маска, за которым — отвратительная личность. «Нравственный Квазимодо» А-в раздражал Горянчикова своей вечной «насмешливой» и «отвратительной» улыбкой.

Люди не любят быть смешными. И это нередко заставляет их принимать правила поведения среды, которые в глубине души они, может быть, и осуждают. Поэтому особо отвратителен массовый смех и даже подтрунивание, особенно над униженным и унижающим себя человеком. Жуткость атмосферы, в которую попал Горянчиков, передается упоминанием уже не смеха, а хохота — «бесстыдного хохота» «среди ругательств и невыразимого цинизма». Но в этом ли суть Человека? Можно ли в разгадывании ее остановиться и довольствоваться снятием лишь некоторой части «наружной коры»? Достоевский продолжает поиски «человека в человеке».

В «Мертвом доме» отразятся размышления писателя о человеческих ценностях, достоинстве, о человеческом общении, о воскресении и «восстановлении» человека и о многом другом. И если Достоевский сомневался в возможности разгадать все «тайны» человека, то знание его о том, каков должен быть человек, было в нем непоколебимо и соответствовало законам высокой нравственности.

Известно, с какой горячностью в позднем творчестве Достоевского, в его публицистике будет отстаиваться мысль, что в самой природе каждого человека заложено все, что дано ему жизнью своею развить или заглушить. «Записки из Мертвого дома» не обнаружили еще такого резкого неприятия «теории среды». Однако здесь прозвучит: «Те же, отступники дела, волки в овечьем стаде, что бы ни представляли в свое оправдание, как бы ни оправдывались, например хоть средой, которая заела и их в свою очередь, всегда будут неправы, особенно если при этом потеряли и человеколюбие. А человеколюбие, ласковость, братское сострадание к больному иногда нужнее ему всех лекарств. Пора бы нам перестать апатически жаловаться на среду, что она нас заела. Это, положим, правда, да не вся же…» Человек, по Достоевскому, вопреки действительности должен, даже обязан, оставаться человеком, к тому же «никакими клеймами, никакими кандалами не заставишь его забыть, что он человек».

Примечательно, что преступления, совершенные «светлыми» героями, интересуют писателя значительно больше, чем деяния «злых и угрюмых». Подоплека и мотивы преступлений Сироткина, Алея, старика-старовера рассмотрены тщательно и скрупулезно. Светлые личности потому

и светлые, что хранят в себе врожденное нравственное чувство, — такова мысль Достоевского. Но все же почему робкий Сироткин оказался убийцей, а справедливый Аким Акимыч устроил самосуд над человеком? По словам Сироткина, на преступление его толкнуло «жестокосердие» окружающих. Недаром Алей во время прощания говорит главному герою: «Ты меня человеком сделал». Затем писатель продолжает: «Боже мой! Да человеческое обращение может очеловечить даже такого, на котором давно уже потускнел образ божий». Лезгин Нурра произвел, как говорит Горянчиков, на него с первого же дня «отрадное и самое милое впечатление»: «ему жаль меня». Однажды он наблюдал, как «родственно отозвался в душах» каторжан неудачный побег их товарищей: «…все стали сердечно следить за ходом дела в суде».

Каторга привела писателя к мысли о том, что лишь в религиозном сознании во всей глубине осмысляется проблема человека. В человеке, минуя наносное, утверждается духовное начало, а как исток его — народная вера в добро, любовь, «сияющую личность» Христа. В «Записках» Достоевский неоднократно описывает молящихся арестантов, их благоговейное отношение к религиозным праздникам. Так, Алея, который учился русскому языку по Новому Завету, горячо отзывался о Христе: «Иса святой пророк; Иса божий слова говорил». Однако еще не наступило время, когда Достоевский страдание, «мученичество» возведет в ранг добродетели. Поэтому милые, тихие старички с «кроткими глазами» не несут в себе всей нравственной правды.

Одно из сильнейших чувств человека — любовь к жизни. Вспомним, с каким настроением Достоевский отправлялся на каторгу и как он расценивал, казалась бы, не сулящую никакой отрады жизнь: «Жизнь дар, жизнь счастье!» И об этой страсти к жизни, и о привыкании к тяжелым обстоятельствам он будет говорить в «Записках». Позже в «Преступлении и наказании» он выразит свою мысль следующим образом: «Подлец человек ко всему привыкает». В «Записках» этому соответствуют рассуждения о «живучести человека». С естественной потребностью в живой жизни связана, по убеждению Достоевского, такая черта, как «детскость». Она же — свидетельство «божьего» начала в природе человека. Отсюда постоянное обнаружение, даже у самых закоренелых преступников, «детскости» как живого ощущения жизни, как естественности и непосредственности, простодушия и доверчивости (эпизод театрального представления в остроге или покупки лошади). «Одним словом, это были дети, вполне дети, несмотря на то, что иным из этих детей было по сороку лет».

К человеческим ценностям Достоевский отнесет не только «мягкость сердца», «душевную честность». Парадоксально сходятся в своих ведущих внутренних качествах Сироткин и Петров, Алей и Орлов. Последний изумил рассказчика тем, что «мог повелевать собою безгранично». А вот об Алее: «сильная и стройная натура, несмотря на всю видимую свою мягкость». Таким образом, в «ибо хочу быть человеком» включаются, по Достоевскому, и энергия, сила, твердость, необходимые для сохранения человеческого в человеке, укрепления нравственных основ.

Наблюдения в остроге дали богатый материал для размышлений в «умной и назидательной» книге, какой является, по словам Л. Толстого, книга Достоевского о каторге. Как складывается в повседневной жизни представление о человеке, что из этого представления оказывается верным и приближает к «разгадыванию» личности — главная идея художественного построения «Записок из Мертвого дома». При этом акцентируется стремление постигнуть натуру человека не только в индивидуальных проявлениях, но и в общих закономерностях. В письме к брату перед отправкой на каторгу Достоевский говорил о своем желании «учиться, что есть человек и жизнь». И он учился — от первой до последней своей строки.

Достоевскому принадлежит видное место среди родоначальников так называемой «лагерной прозы». Он следовал давней традиции, идущей от «Моления Даниила Заточника», осмысленного последующими поколениями под знаком острога, от Жития протопопа Аввакума, который впервые писал о себе как о литературном герое тюремного быта. Достоевский создал книгу о «неистовом» человеке, каким, по существу, был и сам автор «Записок».

В период обдумывания и художественного претворения замысла «Записок» возрос интерес Достоевского к Гюго, прежде всего к его новелле «Последний день осужденного» с образом «уединившегося мыслителя». Вскоре Достоевский познакомится с романом «Отверженные», напишет предисловие к «Собору Парижской Богоматери», где разовьет дорогую для себя мысль, воспринятую от Гюго, о «восстановлении погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств», об «оправдании униженных и всеми отринутых парий общества». Позднее писатели Европы будут говорить о способности Достоевского «проникать в глубочайшие тайны психологии», о «реализме, почти ужасном в своей правдивости» (О. Уайльд).

«Записки» Достоевского потрясли и первых русских читателей, среди которых был И. Тургенев, отметивший «тонкую и верную психологию»

выведенных лиц. Л. Толстой отозвался об авторе книги: «Точка зрения удивительная — искренняя, естественная и христианская». Он счел необходимым опубликовать в «Круге чтения» отрывки из «Записок» — «Орел» и «Смерть в госпитале», и вновь возвратился к «Мертвому дому» при описании тюрьмы и ссылки в романе «Воскресение». А как искренне, по-христиански, рисует Толстой ссыльных, наказанных страданиями «за то, что хотели быть тем, чем родились — поляками», в повести «За что?»! Чеховская поездка на Сахалин, не по приговору суда, а по совести, его книга об увиденном — не следование ли нравственным требованиям Достоевского?

Художественный опыт «Записок из Мертвого дома» так или иначе учитывают авторы недавних произведений о тюрьмах, лагерях, подводящих итог грандиозной и вместе с тем трагической советской эпохе. В книгах А. Солженицына, в рассказах В. Шаламова, в «Факультете ненужных вещей» Ю. Домбровского и других произведениях нередки упоминания о Достоевском, сопоставления обликов каторжников «Записок» и заключенных ГУЛАГа, боль-сострадание, пронизывающее картины «народных испытаний». Не все уверовали в идею «восстановления», некоторые усомнились в полноте разгаданных Достоевским «свойств русской души» (Шаламов). Автор «Колымских рассказов» желал бы видеть не очерки типа «Записок из Мертвого дома», а очерки с «более авторским лицом». Открытое «авторское лицо» обнаружил «Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына с его убежденностью в том, что «линия, разделяющая добро и зло, проходит <…> через все человеческие сердца». Более всего по тону и духу к «Запискам» Достоевского приближается рассказ Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Своеобразное по стилю, на первый взгляд — почти будничное, повествование об «обыкновенной необыкновенности» лагерной жизни содержит трагические сцены, и вместе с тем в нем, как и у Достоевского, утверждается достоинство человека, показаны его доброжелательность, терпимость, которые поддерживаются в нем твердыми нравственными и духовными началами. Достоевский, в своей «поглощенности темой человека», имел и имеет немалое число литературных наследников.

---

1. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

2. *Бердяев Н. А.* Откровение о человеке в творчестве Достоевского // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. 2. С. 151–176.

3. *Врангель А. Е.* Из воспоминаний о Ф. М. Достоевском в Сибири // Достоевский в воспоминаниях современников : в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 345–368.

4. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1985. Т. 28, кн. 1.

5. *Ильин И. А.* Гении России // Собр. соч. М., 1997. Т. 6, кн. 3. С. 195–520.

6. *Кирпотин В.* Достоевский в шестидесятые годы. М., 1966.

7. *Соловьев С. М.* Изобразительные средства в творчестве Достоевского. М., 1979.

8. *Стемповский Е.* Поляки в романах Достоевского // Новая Польша. 2000. № 7–8. С. 54, 55, 65.

9. *Туниманов В. А.* Творчество Достоевского. 1854–1862. Л., 1980.

10. *Якубович И. Д.* «Записки из Мертвого дома» и «В мире отверженных» П. Ф. Якубовича // Достоевский : материалы и исслед. Л., 1988. Т. 8. С. 192–202.

В. В. Борисова

г. Уфа

Эмблематический код малой прозы Ф. М. Достоевского

Принципиально значимая особенность малой прозы Ф. М. Достоевского в плане поэтики — это ее эмблематичность как реализация принципа зримого изображения идеи и как следствие особого сопряжения публицистичности и художественности в «Дневнике писателя», в котором художественный текст чаще всего помещается в публицистическую рамку, приобретая значение идейной доминанты, композиционного центра в контексте всего издания. Функционируя в его составе, произведения малой прозы берут на себя основную смысловую нагрузку. Именно поэтому в них появляются эмблемы, выступающие как наглядные воплощения главных мыслей и убеждений Достоевского.

Эмблематичность художественных текстов в данном случае коррелирует с образностью, заданной авторским контекстом, с наглядностью и дидактичностью. Может показаться, что подобная установка входит в противоречие с творческими установками писателя, допускающего множественность точек зрения, оценок, позиций и даже провоцирующего

© Борисова В. В., 2012

спор читателя с героем или автором, его, так сказать, эстетическую инициативу. Образность Достоевского скорее многозначна и символична, нежели эмблематична — вот расхожее мнение.

Тем не менее есть основания для принципа эмблемы в малой прозе «Дневника писателя». Об этом свидетельствует прежде всего авторская терминология. Целый ряд своих образов Достоевский безошибочно называет эмблемами. При этом, формально сохраняя их классическую словесно-изобразительную структуру с тремя обязательными элементами (*надпись — inscriptio*, *подпись — subscriptio* и *картинка — pictura),* он, естественно, полностью их вербализует. В повествовательную рамку художник слова помещает значимые для утверждения идеи предметные атрибуты-детали, созданную картину дидактически толкует, выявляя и закрепляя ее «указующий» смысл.

Дидактическая «указка» — непременный признак эмблемы наряду с «наглядной картинкой», предполагающей целенаправленную идеологизацию визуальных образов. В малой прозе этот процесс налицо; можно даже сказать, что он обнажен. В литературных произведениях из «Дневника писателя» эмблема — это результат сопряжения «натуры», живых впечатлений от нее с идеей, автором-публицистом «нарисованной» и дидактически истолкованной.

Так эмблематический образ превращается в «печать недвижных дум», в «неподвижную», опредмеченную идею, которая производит на читателя более сильное воздействие по сравнению с идеей «чистого разума».

Вторым основанием, позволяющим утверждать принцип эмблемы в малой прозе из «Дневника писателя», является следование художественной традиции словесного рисования (*picta poesis*), или экфрасиса. У Достоевского заметно настойчивое стремление к созданию на основе визуальных впечатлений ярких словесных образов-«картинок».

И самое главное, активно вовлекая читателя в процесс творческого постижения художественного текста, писатель последовательно использует прием эмблематического контраста, наглядно реализованный, например, в «фантастическом рассказе» «Кроткая».

В этом произведении можно выделить две достаточно альтернативные эмблемы, которые определяют дихотомию читательского восприятия. Имя у обеих эмблем общее — это название рассказа, но их пафос в разных интерпретационных вариантах меняется. В одном случае он однозначно позитивный, возвышающий и оправдывающий героиню.

В другом случае — это трагическая ирония, поскольку никакой кротости в «кроткой» нет.

«Картинка» в данной эмблеме потрясающая: выписана маленькая, тоненькая фигурка, «во весь рост, в отворенном окне, в руках образ держит». Здесь возникает фигура двойного креста: из оконной рамы и крестообразно сложенных рук героини, сжавших образ. Как истолковать эту «картинку»? Она одновременно может показаться и кощунством, и апофеозом смирения, заставляя вспомнить, например, героиню Н. С. Лескова Катерину Измайлову.

Критик Лев Аннинский замечательно в свое время прокомментировал спектакль «Леди Макбет Мценского уезда» в Театре им. Маяковского с Натальей Гундаревой в главной роли: вот она на лестнице, сталкивает вниз Сонетку, «сейчас и сама бросится… Однако прежде, чем броситься, Катерина Львовна, стоя под прожекторами на верхней точке грандиозной декорации, повернулась к залу и, как бы удостоверяя в глазах публики смысл происходящего, — неспешно, широко, размашисто перекрестилась…» [1, с. 92].

Однозначно определить тип такой героини, восстановить аксиологический баланс интерпретаций в данном случае непросто. Или это женщина-страстотерпица, женщина-терпеливица, «русская женщина, предстоящая перед Богом», по словам Н. О. Лосского, или героиня бунтующая и своевольная? Эмблематическую подпись, в данном случае тоже амбивалентную, афористически точно сформулировала О. Ю. Юрьева: «Бунт против тирании и тирания бунта» [4, с. 91].

В другом произведении Достоевского — «фантастическом рассказе» «Мальчик у Христа на елке» — аналогично сталкиваются две эмблемы: первая эмблема носит идиллический характер. Ее имя – «Христова елка»; «картинка» напоминает рождественскую открытку, на которой «нарисованы» летающие ангелы; подпись: «Ах, как хорошо тут…» [2, с.16].

Вторая эмблема — богоборческая, ее можно назвать «упрек Богу»; на «картинке» — «маленький трупик замерзшего мальчика»; подписью к ней являются слова автора, с нажимом сказавшего: «событие действительное» [Там же, с. 17].

Противостояние двух эмблем в данном случае также обусловлено авторской стратегией, допускающей совмещение двух модусов повествования, двух типов миросозерцания, наложенных друг на друга (см. об этом: [3, с. 183].

Отсюда и двойная концовка: банальная смерть и чудесное вознесение мальчика. Эти финалы находятся в противоречии потому, что

представляют собой разные развязки одного сюжета и принадлежат полярно отличающимся друг от друга векторам осмысления действительности. Им и соответствуют разные эмблемы. В своем противостоянии они, конечно, оставляют свободу толкования, но вместе с тем обозначают возможность весьма болезненного искушения веры.

В конечном счете можно сказать, что идейный смысл рассказа Достоевского заключается в столкновении двух правд («жестокой правды действительности» и правды христианского идеала), двух развязок, двух эмблем, противопоставленных друг другу буквально в духе Ивана Карамазова. Он бы заявил, что Христова елка не утоляет детских страданий. Такое «карамазовское» восприятие сюжетно и психологически мотивировано выраженной в рассказе через несобственно-прямую речь детской точкой зрения. Она не просто «удваивает» повествование, но сильно драматизирует его.

Соответственно, и в мемуарном рассказе «Мужик Марей» сталкиваются две эмблемы; причем вторая оказывается преображенным вариантом первой. Ее имя: «шел праздник», или «пьяный народный разгул». На «картинке» — «обритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице и хмельной, орущий свою пьяную сиплую песню». Подписью к этому изображению служат слова поляка: «Je hais ces brigands!». Возможны и другие словесные варианты надписи («праздник в остроге») и подписи («в душе моей было очень мрачно»), не нарушающие, однако, идейного смысла эмблемы.

Надпись второй эмблемы – «Мужик Марей». В данной «картинке» выделяются две фигуры – крестьянина-пахаря и ребенка, а также выразительные детали с архетипическим значением, связанные с культом Матери Земли-Богородицы: «запачканный в земле палец» русского мужика, его материнская улыбка и «кресты». Вариант подписи в данном случае: «русский народ-богоносец». Слова «в этой уединенной встрече случилось как бы что-то совсем другое» действительно указывают на мистический смысл события, которое «только Бог, может, видел сверху…» [2, с. 49].

Благодаря такому эмблематическому контрасту идея Преображения достигает в пасхальном рассказе Достоевского максимальной степени выражения. В грубом крепостном мужике, утешившем и успокоившем барчонка, проглянул образ Христов.

В конечном счете можно сказать, что читательское восприятие эмблематизируется аналогично эмблематическому мышлению автора, выступающего в двойной ипостаси — публициста и художника.

По сути, в данных случаях реконструкция эмблемы приобретает характер интерпретации, логика которой задается параметрами, установленными автором: это название, которое оформляется ключевым словом, словесная «картинка» и толкование-резюме. Поэтому можно говорить о специфическом эмблематическом коде малой прозы Ф. М. Достоевского, обращение к которому помогает читательскому постижению авторского замысла.

1. *Аннинский Л.* Лесковское ожерелье. М., 1986.

2. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1981. Т. 22.

3. *Шаулов С. С.* Этический парадокс рассказа Ф. М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» // Достоевский и современность : материалы XV Междунар. Старорус. чтений 2000 г. Великий Новгород, 2001.

4. *Юрьева О. Ю.* Бунт против тирании и тирания бунта в рассказе Достоевского «Кроткая» // Достоевский и мировая культура : альманах. СПб., 2006. № 21.

Й. Догнал

г. Брно (Чехия)

Парадоксалист Ф. М. Достоевского и доктор Керженцев Л. Н. Андреева

В истории литературы не удивляют определенные сходства, заимствования, аналогичные ситуации, подобие стилей писателей и т. д. Историческая поэтика А. Н. Веселовского связывает такие явления или с воздействием одной литературной среды на другую (миграция сюжетов), или с подобными условиями, в которых данные произведения возникают (самозарождение). И. Тэн в своей известной «Истории английской литературы» и в «Философии искусства» определил факторы, при помощи которых можно точно описать, даже предвидеть характер литературных произведений (раса, среда обитания и исторический момент), так как они предопределяют авторскую позицию, выбор и «обработку» материала. Сравнительный метод в литературоведении подтверждает, что, как это

© Догнал Й., 2012

ни удивительно, сходства между литературными произведениями действительно имеются, хотя они часто не так прямолинейны, как предполагал Тэн. Иногда больше чем тэновские факторы действует, может быть, вдохновение, которое в подходящий (исторический) момент приходит от определенного литературного произведения, толкнет писателя, мысль и интуиция которого направлены на то, что его волнует, — и этот толчок выльется в новое литературное произведение.

Творчество Ф. М. Достоевского является именно таким источников толчков — для читателей, психологов, философов и пр., в том числе и для писателей последующих поколений. Одним из русских писателей, на которого Достоевский несомненно сильно повлиял, был Леонид Николаевич Андреев. На это указывал в своей работе, например, В. Беззубов [2]. Мы хотим обратить внимание на типологическую связь двух персонажей обоих писателей — «парадоксалиста» из «Записок из подполья» и доктора Керженцева из андреевского рассказа «Мысль». Хотя оба произведения написаны в разное время, их разделяет приблизительно 40 лет, но связывает интерес к глубинным внутренним переживаниям индивида.

Роль «Записок из подполья» не всегда полностью оценивают в русской, да и в европейской литературе. Не случайно, кажется, Лев Шестов ценил это произведение очень высоко не только в качестве вехи в литературном процессе, но и как серьезную работу незаурядного философа. Его слова: «На самом же деле, если была когда-либо сделана “Критика чистого разума”, то ее нужно искать у Достоевского — в “Записках из подполья” и в его больших романах, целиком из этих записок вышедших» [4] — явное свидетельство почтения и уважения.

Парадоксалист Дотоевского, по данным, приводимым в произведении, коллежский асессор лет сорока, решил высказать в своих записках именно то, что имеет место в его мыслях. Он отошел от общества, смотрит на все окружающее издалека, из своего «подполья». Сначала кажется, что им овладело какое-то чувство, разрушающее, отрицающее все, что его окружает. Он пренебрегает своим прошлым, по сути, нигилистически относится к людям, к будущему, к ценностям, к отношениям. Как это ни парадоксально (он ведь, по словам самого писателя, *парадоксалист* [3, с. 179]), чуть позднее читатель может найти его не только негативную, но и позитивную «программу», своего рода цель. Она выявляется в резкой полемике с «господами» — этим словом он пользуется тогда, когда

в диалоге обращается к позитивистам[1] — людям, мыслящим по-другому и утверждающим, что мир рационально устроен и поэтому познаваем, даже конструируем. Повествование в «Записках» ведется от первого лица, и страстный диалог с «господами» отличается тем, что главный персонаж, по сути дела, не нуждается в коммуникационном партнере: он сам собою доволен, неоднократно упоминает о том, что он умный человек и твердо знает, что думают о мире и о нем его противники. В резкой полемике с «господами» автор «Записок» стремится к единственному — доказать, что человек представляет собой не «клавишу», не «винтик», а самостоятельного субъекта, имеющего право действовать по своему усмотрению, причем ни в коем случае не строго рационально. Даже наоборот — многие поступки человек совершает, по мнению парадоксалиста, вопреки своим интересам, вредит самому себе, сознает это, но все-таки не может действовать по-другому. Свидетельством этого является описание автором «Записок» своего приятеля, который сознательно, совершенно рационально определит, как надо действовать, а потом «… ровно через четверть часа, без всякого внезапного, постороннего повода, а именно по чему-то такому внутреннему, что сильнее всех его интересов, — выкинет совершенно другое колено, то есть явно пойдет против того, об чем сам говорил: и против законов рассудка, и против собственной выгоды, ну, одним словом, против всего… Предупрежду, что мой приятель — лицо собирательное, и потому только его одного винить как-то трудно…» [3, с. 111].

Следует обратить внимание на часть процитированного отрывка: «по чему-то такому внутреннему, что сильнее всех его интересов», — чтобы понять мысль коллежского асессора: человек настолько сложное существо, в нем не только сосуществует, но *противоборствует* несколько пластов его «я», что одним только рассудком, одной только сознательно воспринимаемой выгодой его поведение не объяснить. И самое главное, этот факт не является пороком, с которым надо бороться, а наоборот, он — составная часть человеческого «я», что-то неотъемлемое и важное, придающее индивиду именно его исключительность и *свободу*. Автор «Записок», таким образом, явно протестует против убеждения, что рациональное начало должно стать основной ценностью, основополагающим принципом, по которому индивиду и всем ему подобным, т. е.

[1] Барбара Ламбек в своей монографии утверждает, что Достоевский в произведении выражает свое несогласие с взглядами Н. Г. Чернышевского [5], однако, на наш взгляд, это полемика не только с одним Чернышевским, но и с позитивистскими взглядами на мир и их сторонниками вообще.

всему человечеству, надо действовать, чтобы дойти до какого-то состояния совершенства, свободного от пороков не-рационального поведения, иррациональных действий, которые допускает лишь несовершенный, иррациональным принципам подчиняющийся индивид.

Рациональные принципы — это стена, о которой в «Записках» говорится: «Такой господин так и прет прямо к цели, как взбесившийся бык, наклонив вниз рога, и только разве стена его останавливает. (Кстати: перед стеной такие господа, т. е. непосредственные люди и деятели, искренно пасуют. Для них стена — не отвод, как например для нас, людей думающих, а следственно, ничего не делающих; не предлог воротиться с дороги, предлог, в который наш брат обыкновенно и сам не верит, но которому всегда очень рад. Нет, они пасуют со всею искренностью. Стена имеет для них что-то успокоительное, нравственно-разрешающее и окончательное, пожалуй, даже что-то мистическое…» [3, с. 103–104].

Свобода «воротиться с дороги», свобода «отвода» — это по своей сути принцип творческий, стихийный, дионисийский, это страстный протест против «дважды два четыре»: «Господи боже, да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два четыре не нравятся? Разумеется, я не пробью такой стены лбом, если и в самом деле сил не будет пробить, но я и не примирюсь с ней потому только, что у меня каменная стена и у меня сил не хватило» [Там же, с. 105–106]. Свобода индивида, его хотя и не всегда управляемое сознанием хотение — вот в чем парадоксалист находит суть индивидуальности и человеческой натуры вообще. Отстаивая этот постулат, автор «Записок» рискует быть непонятым, однако с ним всегда будет его «подполье», сокровенное место, в котором он может оставаться самим собой.

Мы можем понимать «подполье» и в другом значении — как «пласт под сознанием», т. е. именно та часть «я» литературного персонажа, на которую он все время натыкается, защищая право индивида на иррациональные поступки и даже считая, что они представляют собой именно основную предпосылку свободно действовать, принимать участие в «живой жизни», не предопределенной какими бы то ни было заранее рационально сформулированными, «вычисленными» стенами, за которые выйти нельзя. Этот индивидуальный мир — основная предпосылка и гарантия свободы и независимости индивида.

Парадоксалист Достоевского, таким образом, не выбирает рациональный подход к жизни, индивиду и его окружению, а, наоборот, отрицает все, что ограничивает индивидуальную свободу, волю, независимость от чего бы то ни было. Иррациональное является в его понимании

существенной составной частью человеческого бытия, уникальной, неповторимой чертой личности, отличающей ее от всех других индивидов и дающей ей возможность быть именно самой собою. В этой сфере «я» зарождается, утверждается индивидуальность свободной личности, в ней надо искать источник никогда не законченного стремления к «живой жизни».

* * *

Доктор Керженцев — герой андреевского рассказа — находит «почву под ногами» не в том, что непонятно и скрыто где-то в недоступном строго рациональному утилитарному разуму слое индивидуального сознания. Он строго рационален. Его письма-листы по своей форме близки запискам парадоксалиста: это свидетельство самого субъекта о том, что с ним происходит или произошло; они откровенны — доктор Керженцев хочет с их помощью высказать все то, чем он руководствовался, готовя убийство писателя Савелова, и что с ним произошло после того, как он его совершил.

Композиционная разница заключается в том, что парадоксалист сначала повествует о своих взглядах, в которых отсутствует элемент рационального, а Керженцев, рассказывая о случившемся, вначале твердо опирается на свою рациональность, даже гордится ею, выражая пренебрежение к тем, кто полагается на свои чувства, интуицию. Парадоксалист сначала дает вводные заключения, а потом, во второй части «Записок из подполья», рассказывает о происшедшем; Керженцев же вводит в обстановку, описывает события и только потом — реакцию на них. Взгляды парадоксалиста, по сути, полностью определены, он их лишь документирует.

Если парадоксалист в своих взглядах свободен, не зависит от мнения других, то у Керженцева нет никакого «подполья», куда он мог бы уйти от тех, кто его не понимает. Парадоксалист принял одиночество как результат своих взглядов, которые «господа» отрицают, но от которых он не хочет отказаться; это одиночество от силы — оно для него представляет собой убежище, своего рода *centrum securitatis*, куда он может вернуться, как только захочет. Доктор Керженцев, наоборот, лишился одиночества, в котором жил до того времени; им овладел ужас познания, что основы его одиночества — пренебрежение всеми, кто недостаточно рационален (отец, Маша, женщины вообще), — рухнули, и перед ним что-то непостижимое, иррациональное.

Анализируя все существенные моменты, связанные с убийством юриста и писателя Савелова и с последующей рефлексией, Керженцев хочет понять (т. е. объяснить при помощи логической, рациональной цепи «причина — следствие») причины и суть процесса изменений в психике. Его обращение к тем, кто решает вопрос о том, болен ли он психически или нет, менее важно, чем ответ, который ищет сам Керженцев. В 1-м листе он пишет экспертам: «…вы поймете, что дело вовсе не так просто, как это может показаться профанам: или горячечная рубашка, или кандалы. Тут есть третье — не кандалы и не рубашка, а, пожалуй, более страшное, чем то и другое, вместе взятое» [1, с. 382].

Факт, что все для него в чем-то ново, признает Керженцев и тогда, когда он, «холодный и рассудочный», пытается найти обозначение повода для убийства: «Месть? Да, скорее месть, если уж так необходимо старое слово для определения нового и незнакомого чувства» [Там же, с. 384]. В этот момент появляется первый импульс, свидетельствующий о контакте Керженцева с областью непознанного, — рассудочный человек признается в том, что дело в чувстве, не в мысли. Кажется, именно это «незнакомое чувство» незаметно повлияло на все его последующие рациональные мысли и поступки — чувство определило их направление. И это не ускользает от внимательного анализа доктора Керженцева: «Я не помню, когда впервые пришла мне мысль убить Алексея. Как-то незаметно она явилась, но уже с первой минуты стала такой старой, как будто я с нею родился» [Там же, с. 385]. Он, однако, замечает это только *post factum*, после содеянного. Рационально размышляющий доктор Керженцев допускает, что в его рассуждениях перед убийством появлялись и те опасения, которые связаны с внутренними переживаниями, — но он знал себя и не побоялся своей совести: «Не боялся я и самого себя, и это было важнее всего. Для убийцы, для преступника самое страшное не полиция, не суд, а он сам, его нервы, мощный протест его тела, воспитанного в известных традициях» [Там же, с. 387]. В связи с этим он упоминает Раскольникова и предполагает, что ничего подобного с ним, рациональным доктором Керженцевым, не произойдет.

Как видно, андреевский убийца знает, что существуют чувства и совесть, но он твердо убежден, что разум сможет с ними справиться. Будучи врачом-рационалистом, он даже в этот момент рефлексии говорит не о мыслях, а о нервах, теле, традициях, т. е. о материи для мысли. Так же рационально он находит и способ, как добиться безнаказанности и все-таки Савелова убить. Готовя план, Керженцев вновь размышляет о том, что может не выдержать предстоящее испытание: «И еще в то время, когда

мой план находился только в проекте, у меня явилась мысль, которая едва ли могла прийти в безумную голову. Эта мысль о грозной опасности моего опыта. Вы понимаете, о чем я говорю? Сумасшествие — это такой огонь, с которым шутить опасно. Разведя костер в середине порохового погреба, вы можете чувствовать себя в большей безопасности, нежели тогда, если хоть малейшая мысль о безумии закрадется в вашу голову. И я это знал, знал, знал, — но разве опасность значит что-нибудь для храброго человека?» [1, с. 392]. Рационально разработанный план тщательно доводится им до конца. Делает он это тоже строго рационально, утверждая в третьем письме, что «…каждая мелочь, самая ничтожная, была строго продумана» [Там же, с. 393]. Антиципация конфликта *ratio*, т. е. мысли, рациональных рассуждений и чего-либо другого, уходит на задний план, исчезает, доктор Керженцев полностью доверяет себе и своей способности рационального анализа. Он анализирует души и сиделки Маши, и своего отца — и находит у них отсутствие рационального начала, признавая, однако, что они обладают чем-то, что ему непонятно. Он — рационалист во всем, что делает и думает: «Я верил в человеческую мысль и в ее безграничную мощь. Вся история человечества представлялась мне шествием одной торжествующей мысли…» [Там же, с. 401]. И подтверждает это вновь, когда рассказывает о том, как готовился к убийству после сыгранных припадков: «Я и моя мысль — мы словно играли с жизнью и смертью и высоко-высоко парили над ними» [Там же, с. 404].

Совершив убийство, Керженцев скоро теряет свое убеждение в том, что рациональная мысль является единственным принципом, который управляет его жизнью. У него появляется кошмарная «мысль» о том, что он лишился ума. Для Керженцева это сюрприз — в его самопонимании появляется вариант, который неожидан, неприемлем, иррационален: «…в мою голову вошла новая мысль, обладающая всеми свойствами моей мысли: ясностью, точностью и простотой. Лениво вошла и остановилась. Вот она дословно и в третьем, как было почему-то лице: *“А весьма возможно, что доктор Керженцев действительно сумасшедший. Он думал, что он притворяется, а он действительно сумасшедший. И сейчас сумасшедший”*» [Там же, с. 408].

Для строго рационального, односторонне мыслящего, не находящего никаких дилемм доктора Керженцева начинается что-то невыносимое: его мысль ему изменила. Односторонняя рациональная ясность, не допускающая сомнений, нарушена, и Керженцев теряет почву под ногами. Он мгновенно начинает анализировать случившееся, но ему это не удается. Керженцев привык работать с мыслями, а это новое не обладает

теми свойствами, которые ему нужны, чтобы по-прежнему найти ясные причины и вытекающие из них выводы. Ясное становится неясным, вместо мысли он нащупывает что-то другое: «Я даже не знаю, кто это был; я называю это мыслью, но, может быть, это была не мысль. Мысли — те, как голуби над пожаром, кружились в голове, а она кричала откуда-то снизу, сверху, с боков, где я не мог ни увидеть ее, ни поймать. И самое страшное, что я испытал, — это было сознание, что я не знаю себя и никогда не знал. Пока мое “я” находилось в моей ярко освещенной голове, где все движется и живет в закономерном порядке, я понимал и знал себя, размышлял о своем характере и планах, и был, как думал, господином. Теперь же я увидел, что я не господин, а раб, жалкий и бессильный. Представьте, что вы жили в доме, где много комнат, занимали одну только комнату и думали, что владеете всем домом. И вдруг вы узнали, что там, в других комнатах, живут. Да, живут. Живут какие-то загадочные существа, быть может люди, быть может что-нибудь другое, и дом принадлежит им. Вы хотите узнать, кто они, но дверь заперта, и не слышно за нею ни звука, ни голоса. И в то же время вы знаете, что именно там, за этой молчаливой дверью, решается ваша судьба» [1, с. 410].

Расколотый на две половины, Керженцев пытается по-прежнему рационально исследовать свое состояние, найти «правду» о себе — но чем больше ищет, тем больше сам в себе и в своих мыслях сомневается. Кончаются его размышления сценой, когда он опускается на четвереньки и ползет по полу. Единой правды он, однако, не находит — остается дилемма, сформулированная в вопросе, который он задает себе и экспертам: «Кто же я – оправдывающийся сумасшедший или здоровый, сводящий себя с ума?» [Там же, с. 415].

Решение экспертов (три признают доктора Керженцева сумасшедшим, три не согласны с тем, что он лишен ума), на наш взгляд, не играет существенной роли в решении вопроса о том, сумасшедший он или нет. Основным является факт, что в обоих произведениях мы сталкиваемся с персонажем, повествующим о том, что его жизнью управляют два принципа: рациональный и иррациональный. Первый из них персонажу понятен, позволяет ему управлять собой, анализировать свое состояние, свое место в обществе, свои поступки, планировать свои будущие действия. Другой принцип, наоборот, иррационален по своей сути, но тоже влияет на судьбу и поступки персонажа, но этот принцип не поддается рациональному анализу, он просто есть, сам по себе дает импульсы, решает, заставляет действовать даже вразрез с первым, рациональным принципом.

Оба персонажа, оба сочинителя записок и листов сознают, что в их жизни эти два принципа играют важную, решающую роль. Оба персонажа умны, способны на саморефлексию, подробно анализируют и осмысляют, какой из этих принципов более силен, более важен для «оформления» их поступков, а какой управляем волей самого персонажа. Парадоксалист Достоевского и рационалист Андреева приходят к одному и тому же выводу: рациональное подчиняется чему-то другому, приходящему из глубины индивидуального «я» и заставляющему человека действовать не так, как он считает уместным, а иногда как раз наоборот, в соответствии с иррациональными, неизвестно откуда приходящими импульсами.

Андреевский доктор Керженцев, по сути, тоже становится парадоксалистом: факт, что он ползет на четвереньках и воет, как зверь, абсолютно парадоксален — герой не следует велению мысли, это не дело его *ratio*. Односторонне рациональное самопонимание расшатано, предвидеть или планировать свои поступки он не способен, так как не знает, сможет ли он их осуществить в согласии со своими рациональными намерениями. Неудивительно, что доктор Керженцев думает и о самоубийстве. «Может ли человек существовать, не опираясь ни на что, или ему предстоит самому в ничто обратиться, раз он утратил под ногами почву?» — спрашивает Л. Шестов [4].

Оба персонажа, благодаря повествованию от первого лица, вводят читателя в полностью субъективизированное миропонимание и самопонимание. Они позволяют, таким образом, проникнуть в их внутренний мир, показать столкновение обоих принципов, руководящих их поступками.

Четкие наблюдения обоих умных, незаурядных персонажей открывают им новую перспективу, новый взгляд на индивида: в его внутреннем мире, определяющем внешнее поведение, играет очень важную роль что-то, не поддающееся индивидуальной воле и индивидуальному разуму. Подпольный человек Достоевского, парадоксалист, это принимает, становится даже своего рода глашатаем права каждого человека действовать по этому иррациональному принципу и совершать неразумные, ему самому полностью не понятные поступки. Такой человек, однако, не теряет «нормальности», наоборот — определенная мера парадоксальности в поведении индивида считается чем-то само собой разумеющимся и не лишающим индивида права на уважение других. Рационалист Андреева, наоборот, попадает в тупик: черно-белое видение приводит его к заключению, что это *что-то*, появляющееся во внутреннем мире индивида, то, что, правда, отчасти антиципировалось, но всегда было

затоптано верой во всесильный рациональный принцип, наконец-то побеждает, оказывается более сильным, чем мысль. Одиночка не способен справиться с таким крушением самопонимания и ему нужно решение других (экспертов), чтобы опять найти почву под ногами, чтобы на что-то опереться. А если герой не найдет такой прочной почвы… И Достоевский, и Андреев находятся на том же пути, оба они протестуют против прямолинейного, упрощающего рационализма. Андреев не использует диалогическую структуру (о ней же говорил в связи с «Записками из подполья» и Бахтин), свойственную первой части «Записок из подполья», листы Керженцева скорее напоминают их вторую часть, т. е. внутренние рефлексии над своими поступками и мыслями.

Несмотря на разницу, которая имеется между обоими персонажами, Ф. М. Достоевский чуть раньше, Л. Андреев вслед за ним открывают в своих произведениях путь к новому пониманию внутреннего мира индивида[2]. Оба подтверждают, что в нем остается много неисследованного, темного, подспудного, не поддающегося рациональному анализу и не подчиняющегося человеческой воле, не понятного самому индивиду. Оба они ставят под сомнение последовательный рационализм второй половины XIX в., по-новому формулируют вопрос о ценностях по отношению к индивиду, его внутреннему «я», его поступкам и подготавливают почву для психоанализа. Подобные условия, подобные цели, подобное мироощущение, почти тот же взгляд на человека — подобные результаты, господин Тэн…

1. *Андреев Л. Н.* Собр. соч. Т. 1 : Рассказы 1988–1903. М., 1990.

2. *Беззубов В.* Леонид Андреев и Достоевский // Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984. С. 80–113.

3. *Достоевский Ф. М.* Записки из подполья // Полн. собр. соч. : в 30 т. Т. 5 : Повести и рассказы 1862–1866. Л., 1973.

4. *Шестов Л.* Преодоление самоочевидностей (К столетию рождения Ф. М. Достоевского) [Электрон. ресурс] // На весах Иова: (Странствования по душам). Париж, 1929. URL: http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest16.htm (дата обращения: 15.09.2011).

5. *Lambeck B.* Dostoevskijs Auseinandersetzung mit dem Gedankengut Černyševskijs in «Aufzeichnungen aus dem Untergrund». Tübingen, 1980.

[2] «В андреевском человеке тоже сильна стихия иррационального, бессознательного, власть инстинктов. Для него тоже человек тайна» [2, с. 97].

О. А. Донских
г. Новосибирск

Достоевский о позитивной и негативной бесконечности

Для того чтобы в человеке, как молодой побег, возрастала бесконечность, нужно осознавать себя как конечное, ограниченное, мелкое, как подпольный человек. Можно ли упасть ниже подполья? А если некуда, остается только подниматься. Достоевский, открыв подпольного человека, в последующем творчестве своем прочерчивает траекторию подъема от подпольного печеночного страдальца к совершенному человеку, воплощающему на земле божественные начала.

Как конечное начинает заигрывать с бесконечным и как меняются при этом позиции повествователя? Понятно, что если это конечное — человек, то все его игры разыгрываются в царстве морали, т. е. царстве отношений людей. И вопрос приобретает еще один аспект: как гнусное и аморальное соединяется и сосуществует с Богом, т. е. со сверхморальным?[1]

Чтобы осознать мораль, надо выйти за ее пределы, посмотреть на нее со стороны. Отрефлектировать. Совершенно очевидно при этом, что существует разница между рефлексией экзистенциальной, реализованной, в частности, Кьеркегором и Достоевским, и рефлексией традиционно философской.

Гегель выстраивает отношение рефлексии в рамках заданного круга: он очерчивает мыслительное пространство царства духа, выделяет в нем место для духа практического, а в нем уже находит место для практически действующего человека. Образно говоря, он строит квартиру для духа, отгородившись стенами и переборками от бесконечной действительности. И живущий в этой квартире дух свободно подчиняется тому же разуму, который вытроил и эту квартиру, и дом, и город.

Выход же к Богу, т. е. к бесконечности, происходит, по Гегелю, в религии, цель которой «состоит в том, чтобы возвысить индивида до мысли о Боге, создать его единение с Богом и уверить индивида в этом единении» [5, с. 207]. Сущность религии — любовь. Такая, при которой абсолютное

[1] Чтобы подчеркнуть наличие связи между бесконечностью и моралью достаточно сослаться на слова Смердякова, который в разговоре с Иваном говорит о том, что «коли Бога бесконечного нет, то и нет никакой добродетели, да и не надобно ее тогда вовсе» [5, с. 136].

© Донских О. А., 2012

самопожертвование, когда «я» забывает о себе. Именно любовь человека к Богу устраняет отделенность посюстороннего от представляемого как потустороннее и *«означает вечную жизнь»* [5, с. 207]. Единичность — зло. «Зло есть… знание своей единичности, как чего-то решающего, поскольку единичность не остается в этой абстракции, но наперекор добру усваивает содержание субъективного интереса» [1, с. 338]. Поэтому Христос, Богочеловек, почитается «не как вот этот *единичный*, а как всеобщий, как истинный человек». «Только в душе достигается действительное единение с Богом» [2, с. 208]. Таким образом, выход у Гегеля не настоящий. Любовь к абстракции сама по себе абстрактна, а не конкретна. Воскресение и вечная жизнь — только в духе, а не в реальности.

То, что все разумно расставлено в квартире духа, удобно. Но в жертву этому порядку принесена индивидуальность, субъективность — то, что делает человека самим собой, то, что отстаивает Христос в своем противостоянии Великому инквизитору. Понятно, почему так раздражался на Гегеля Кьеркегор, пытаясь понять эту сверхчеловеческую в своей самонадеянности логику с позиции психологии. Как можно любить всеобщего человека?

С точки зрения подпольного человека эта логика тоже не имеет цены. Его раздражает разум в морали. Он утверждает, что «человек, всегда и везде, кто бы он ни был, любил действовать так, как хотел, а вовсе не так, как повелевали ему разум и выгода…». Иначе говоря, разум и чувство находятся в неразрешимом противоречии друг с другом. И уже поэтому никакая система невозможна. Или свобода, или разум. Разум означает смерть личности, потому что личность теряет то, что делает ее личностью — единственность.

Конечно, Гегель знал об этих противоречиях и считал их движущими силами диалектического процесса саморазвития духа. Но он так выстраивает эти противоречия, что бесконечность оказывается такой же комнатной, как и дух. И никаких сквозняков. Только порядок. А его бесконечность — как гул моря в раковине, лежащей на комоде рядом с семью всегда шагающими, но никуда не идущими слониками.

Кьеркегор сразу распахивает и окна, и двери. Возьмем, к примеру, его книгу «Болезнь к смерти». Это книга об отчаянии. С первых страниц автор уверяет, что отчаяние неизбывно, что именно оно связывает человека с вечностью и бесконечностью, и даже если человеку кажется, что он не переживает отчаяние в данный момент, — это иллюзия. Сравнивая отчаяние с болезнью, Кьеркегор говорит, что болезнь — состояние временное. Она приходит, и от нее можно уберечься. Но «…никогда нельзя

утверждать о ком-то, что он не уберегся от отчаяния. Ибо само событие, ввергающее его в отчаяние, тотчас же указывает, что вся его прежняя жизнь имела отношение к отчаянию» [11, с. 264]. Кьеркегор движется путем, диаметрально противоположным гегелевскому. Гегель обустраивает царство духа, Кьеркегор демонстрирует невозможность обустройства. Гегель начинает с общей картины, Кьеркегор начинает с «я».

Кьеркегор, анализируя «я», движется в рамках диалектических триад, но вместо снятия противоречия, как это делает Гегель, он берет его в качестве неизбывного, порожденного именно синтезом: «…Отчаяние — в нас самих; так что если бы мы не были синтезом, мы не могли бы и отчаиваться, и если бы этот синтез не получал свое оправдание от Бога уже изначально, мы также не могли бы отчаиваться» [Там же, с. 257]. И в этих абстрактных рассуждениях Кьеркегор приходит, по существу, к тому же, к чему и Достоевский, — утверждению себя именно в качестве высшего проявления человечности. Действительно, в основе отчаяния лежит стремление быть самим собой, невозможность полностью реализовать это стремление и порождает отчаяние, а все остальные виды отчаяния определяются этим. Отчаяние — наша гибель, но отчаяние и отличает нас от животных.

И еще один момент: подчинение разума воле. У Гегеля, например, переход от одной стадии развития к другой неизбежен, потому что он основан на логике абсолютной идеи. Но как только мы признаем, что воля играет более важную роль в человеческой жизни, автоматизм исчезает, и переход на другую стадию, переход к синтезу осуществляется как произвольный (значит, непредсказуемый) акт индивидуальной воли, т. е. мы имеем дело со скачком.

Эти пункты расхождения Кьеркегора с Гегелем, хотя и в несколько других выражениях, отмечает Фредерик Коплстон. Характеризуя диалектику датского мыслителя, он говорит: «Во-первых, она — процесс, посредством которого дух актуализируется в форме индивидуальности, индивидуально существующего, а не в форме всеохватного всеобщего. Во-вторых, переход от одной стадии к другой совершается не мышлением, а выбором, актом воли и в этом смысле — прыжком. Тут не идет речи о преодолении антитез в процессе понятийного синтеза: здесь имеет место выбор между альтернативами, и этот выбор более высокой альтернативы, переход к более высокой стадии диалектики есть произвольная самореализация человека в целом» [10, с. 8]. Выбор — это выход на бесконечность. Поскольку человек реализует свое подлинное существование через выбор, он реализует его через бесконечность. «Существование есть

синтез бесконечного и конечного, и существующий индивид одновременно конечен и бесконечен» [10, с. 12]. Так отчаяние напрямую выводит нас к вечности и связывает с бесконечностью. Только здесь, на пересечении вечности и бесконечности возможно истинное бытие «я». В отличие от гегелевского «я», оно не может быть самим собой в квартире, обустроенной для него другими, будь то даже Абсолютная Идея.

Эти предварительные рассуждения помогают перейти к анализу текстов Достоевского. (Стоит заметить, что Кьеркегор, по крайней мере в одном случае, называет первый уровень существования человека «подпольным». Это хорошее подтверждение того факта, что Кьеркегор и Достоевский движутся в рамках одной логики.)

В «Записках из подполья» Достоевский делает великое художественное открытие: когда люди сочувствуют положительным благородным героям, таким, как маркиз Поза, или благородным беднякам, как Жан Вальжан, — это понятно и оправданно. А у Достоевского ничтожный человечишка встает на защиту самых дорогих писателю идей и начинает вызывать некоторое сочувствие, хотя сам не только не просит этого сочувствия, но превентивно высмеивает его и отвергает. Потому что он отстаивает достоинство иррациональной индивидуальной воли против всеобщего разума. Разум, особенно в форме социалистических идей, отгораживает личность от бесконечности, от выбора, от отчаяния и помещает ее в разумно организованный рай-муравейник, где личность должна исчезнуть в пользу коллектива, ибо она несовершенна. А если она не хочет исчезать, ее нужно заменить другой. Он стоит за свою глупую волю, а воля — это выбор, а выбор — это бесконечность. Как же он открывает для себя бесконечность, которая становится ключом ко всему остальному?

Первое совершенно ясное упоминание о бесконечности обнаруживается в следующем фрагменте: «Ведь чтоб начать действовать, нужно быть совершенно успокоенным предварительно, и чтоб сомнений уж никаких не оставалось. Ну а как я, например, себя успокою? Где у меня первоначальные причины, на которые я упрусь, где основания? Откуда я их возьму? Я упражняюсь в мышлении, а следственно, у меня всякая первоначальная причина тотчас же тащит за собою другую, еще первоначальнее, и так далее в бесконечность. Такова именно сущность всякого сознания и мышления» [6, с. 463]. Здесь образ бесконечности напоминает круг, непрерывное повторение: «у попа была собака…». Вроде бы это и не совсем чистый круг, потому что он не приходит точно к своему началу, он говорит о том, что движется вглубь. Тем не менее, несмотря на подобные утверждения подпольщика, никакого углубления

очевидно не происходит. Его мысль движется, как своеобразное гибкое сверло, которое постоянно ввинчивается, но когда доходит до твердой породы, возвращается назад. Круг, цикл каждый раз начинается и завершается его любимым «я». Результат движения — «…предмет улетучивается, резоны испаряются, виновник не отыскивается, обида становится не обидой, а фатумом, чем-то вроде зубной боли…» [6, с. 464]. Опять и опять оказывается он с самим собой, самому себе противным и в противности этой укорененным и ценным для самого себя.

Фактически бóльшая часть первой половины книги — именно упражнения в таком повторении. Однако в конце начинают появляться прозрения другой бесконечности — отрицательной по сути, но не образующей круга. Это бесконечность потенциальная, негативная[2]. Если рассудок — только небольшая часть личности, то хотенье — выражение ее целиком; рассудок — кусочек жизни; желание, страсть — вся жизнь. А желание есть страдание, потому что оно есть проявление воли. Подпольный зубоскал говорит в духе Шопенгауэра о том, что страдание пробуждает человеческое сознание, а само по себе страдание является началом разрушительным, негативным. «А между тем я уверен, что человек от настоящего страдания, то есть от разрушения и хаоса, никогда не откажется. Страдание — да ведь это единственная причина сознания. Я хоть и доложил вначале, что сознание, по-моему, есть величайшее для человека несчастие, но я знаю, что человек его любит и не променяет ни на какие удовлетворения. Сознание, например, бесконечно выше, чем дважды два» [6, с. 477]. Здесь парадоксальная мысль, что сознание есть отрицание рассудка, обосновывается тем, что сознание, в отличие от рассудка, принадлежит всей личности. Оно преодолевает рассудок, выводя нас в бесконечность[3]. (На самом деле здесь речь идет не только о социализме, но и вообще о проблеме правильно организованной жизни, основанной на естественных законах. Достоевский отстаивает позицию, что личность, формирующаяся на основе воли, личность, реализующая свободу, бесконечно превосходит любое организованное целое. «Тургенев

---

[2] Это вызывает очевидную ассоциацию с Псевдо-Дионисием Ареопагитом и его апофатикой, но, как мне представляется, здесь Достоевский движется самостоятельно и любое сходство оказывается типологическим.

[3] В авторских примечаниях 1864 г. Достоевский говорит: «А вся-то штука, вся-то бесконечность христианства над социализмом в том и заключается, что христианин (идеал), все отдавая, ничего себе сам не требует». Здесь христианство превосходит социализм этически, как альтруизм превосходит эгоизм, но за этим опять же стоит критика разумного эгоизма в пользу учения, связывающего человека с бесконечным существом.

был безвольным фаталистом и видел в истории безличный детерминированный процесс. Достоевский утверждал свободу воли и могущество личности. Тургенев писал: “Есть ли Бог? Не знаю. А вот закон причинности мне известен. Дважды два — четыре”. А Достоевский с бешенством отчаяния боролся против закона необходимости и волевым актом “добывал” веру в Бога» [12, с. 381–382].)

Открытие *негативной бесконечности* позволило Достоевскому разорвать порочный круг движения от одной причины к другой, которое психологически может завершиться только шизофренией (не то чтобы он боялся говорить о ней, но это движение пустое, не дающее почвы никакому развитию и важное лишь как указание на следующий уровень и начальный подступ к нему. Негативная бесконечность уже связывает человека с другим планом бытия. Надо сказать, что умственное коловращение подпольного мыслителя остается началом движения от привычного к другому и позже. Так, в «Преступлении и наказании» его, подпольного, уничижительная по отношению к самому себе интонация прорывается несколько раз у Раскольникова. Так, он заранее радуется всему яду, который готовится вылить, потому что не хочет благодеяний, а хочет оставаться собой [9, с. 159–160]. В другом месте он говорит: «Эх, эстетическая я вошь и больше ничего… Да, я действительно вошь…» [Там же, с. 260] и т. д. Это подпольные интонации. Но уже в начале романа появляется указание на другое состояние, характеризующееся сознанием негативной бесконечности. Когда Раскольников осознает, что на убийство его толкает быт и что все, связанное с убийством живого существа, омерзительно (воспоминание о лошади, которую били по глазам), он переходит в состояние свободы — ему становится легко. «Точно нарыв на сердце его, нарывавший весь месяц, вдруг прорвался. Свобода! Свобода! Он свободен теперь от этих чар, от колдовства, обаяния, от наваждения!» [Там же, с. 60]. Это отрицательная свобода и отрицательная бесконечность. Это именно только освобождение, в нем нет никакого положительного содержания. И поэтому оно лишь указывает на возможность перехода в другое состояние, но само по себе оно в принципе не может быть устойчивым — из него можно и возвращаться в привычный круг, а можно и начинать подниматься на следующий уровень. Так, в конце сцены встречи с Лужиным Раскольников кричит: «Оставьте, оставьте меня все!.. Я никого теперь не боюсь! Прочь от меня! Я один хочу быть, один, один, один!» [Там же, с. 146]. Пустота и бесперспективность такого состояния подчеркивается образом приговоренного к смерти: «…Если бы пришлось ему жить где-нибудь на высоте, на скале, и на такой узенькой площадке, чтобы только

две ноги можно было поставить, а кругом будут пропасти, океан, вечный мрак, вечное уединение и вечная буря, — и оставаться так, стоя на аршине пространства, всю жизнь, тысячу лет, вечность, — то лучше так жить, чем сейчас умирать!» [9, с. 151]. Это освобождение от немедленной смерти, но только освобождение. Человек прикован к вечности, как Прометей к скале. Уже совершивший преступление Раскольников чувствует, что он находится не в привычном, а в каком-то ином состоянии, что он внутренне оторван от того общества, в котором еще по недоразумению находится[4]. Это амбивалентное чувство: быт — это смерть, но и преступление (в буквальном смысле как пере-ступление) за пределы быта — еще не жизнь, а только предчувствие жизни. И смерть для обычной рутинной жизни. И то и другое — одновременно и жизнь и смерть.

Выход к бесконечности и вечности — это открытие жизни, быт — это смерть при жизни, потому что он отгораживает от них. «Тут втягивает; тут конец свету, якорь, тихое пристанище, пуп земли, трехрыбное основание мира, эссенция блинов, жирных кулебяк, вечернего самовара, тихих воздыханий и теплых кацавеек, натопленных лежанок, ну, вот точно ты умер, а в то же время и жив, обе выгоды разом!» [Там же, с. 197]. Собственно говоря, именно устремленность за пределы быта и выход на негативную бесконечность и рассматривается Раскольниковым в его статье как преступление в самом широком смысле этого слова: «Одним словом, я вывожу, что и все, не то, что великие, но и чуть-чуть из колеи выходящие люди, то есть чуть-чуть способные сказать что-нибудь новенькое, должны по природе быть непременно преступниками…» [Там же, с. 245–246].

Но поскольку эта бесконечность негативна, постольку у нее нет никакого положительного содержания, поэтому она и не дает настоящей внутренней свободы. Достоевский устами Свидригайлова (который, как и Раскольников, переступил быт) дает поразительный образ вечности как комнаты с пауками по углам. И Раскольников, который все же надеется, что пре-ступление дает в награду что-то положительное, произносит весьма странные слова: «Неужели вам ничего не представляется утешительнее и справедливее этого!» [Там же, с. 272]. Слово «справедливее» является здесь ключевым и неочевидным. Раскольников пре-ступает, выходит из быта, расстается с родными, чтобы обрести положительное, а остается в закоптелой комнатке с пауками. Это несправедливо по отношению к душевным мукам, принятым им на себя. И это ощущение несправедливости нестерпимо.

---

[4] «…Опять ему вдруг стало совершенно ясно и понятно, что… никогда и ни с кем нельзя ему теперь говорить» [9, с. 216].

Выход же на *положительную бесконечность* возможен только при отрицании своего «я», которое, как закрепленная ножка циркуля, не дает другой убежать вдаль, а заставляет бегать вокруг и вокруг. Этот выход показывает ему Соня в церкви во время похорон Катерины Ивановны, когда берет его за руки и преклоняет голову ему на плечо. «Это… была какая-то бесконечность собственного уничижения» [9, с. 416]. Преодолеть ужас негативной бесконечности можно только с помощью любви, потому что только через любовь — отрицание своего «я» — открывается Бог как положительная бесконечность. Это преодоление у Раскольникова и происходит не через раскаяние, которого он не ощущает, а через любовь. Сначала любовь, потом Бог. И здесь уже не может быть никакой комнаты с пауками, потому что здесь открытая миру и единая с миром бесконечная жизнь: «Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого» [Там же, с. 518]. Причем это любовь конкретная, направленная на конкретного человека, в отличие от гегелевской абстрактной любви.

Осознание быта как смерти при жизни понятно, особенно если принять во внимание, что быт есть рутина — бесконечное повторение одного и того же. Но одно дело — просто жить, не думая об этом, другое — начать рефлектировать по поводу быта, выходя на уровень осознания. Нужно понять его как разумное и увидеть то, что он обезличивает уникальное человеческое существо, т. е. то, что он убивает человека. Социализм — быт, возведенный в идеал. Быт, ставший мечтой. Своеобразная некрофилия. Поэтому так и борется против него Достоевский. Он показывает другой план бытия, который делает человеческую жизнь собственно человеческой, который принимает человеческую иррациональность и, следовательно, единственность.

То, что религия есть осознанная связь человека с бесконечным, очевидно. Тем не менее каждый открывает это для себя по-разному. Достоевский открывает это как величайший парадокс, как существование невозможного в рамках возможного, данного. Само размышление об этом как о чуде (т. е. удивление) есть начало философии согласно Аристотелю. Привычное Достоевский начинает видеть как необычное: «И стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица. Всё это были странные чудные, фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как будто какие-то фантастические титулярные советники. Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки двигались, а он хохотал и всё хохотал…»

[8, с. 487]. Люди исчезли, остались марионетки. Парадокс в том, что эта фантастическая реальность начинает управлять видимой. Чтобы восстановить человеческое, нужно выйти в другой мир, в другой план бытия и начать управлять собственной жизнью. Первый этап — осознание своей зависимости и конечности, а следовательно, прикосновение к бесконечному хотя бы через повторение. А другой план — это бесконечность, потому что она связана с выбором. Причем — и Достоевский настаивает на этом — выбором иррациональным. Сначала негативная бесконечность, а потом позитивная.

Раскольников проходит те этапы, которые намечает своей парадоксальной логикой и убогой жизнью подпольный мыслитель. Но, в отличие от подпольного философа, Раскольников своим страданием заслуживает того, чтобы прикоснуться к позитивной бесконечности.

Князю Мышкину первый уровень уже не нужен, и в нем нет ни грамма быта, мещанства. С точки зрения бесконечности он, в противоположность Раскольникову, не поднимается ко второму уровню, а опускается на него с третьего. В частности, благодаря ненормальности, эпилептическим припадкам: «…в эпилептическом состоянии его была одна степень почти пред самым припадком (если только припадок приходил наяву), когда вдруг, среди грусти, душевного мрака, давления, мгновениями как бы воспламенялся его мозг, и с необыкновенным порывом напрягались разом все жизненные силы его. Ощущение жизни, самосознания почти удесятерялось в эти мгновения, продолжавшиеся как молния. Ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясной, гармоничной радости и надежды, полное разума и окончательной причины. Но эти моменты, эти проблески были еще только предчувствием той окончательной секунды (никогда не более секунды), с которой начинался самый припадок. Эта секунда была, конечно, невыносима. …В том же, что это действительно “красота и молитва”, что это действительно “высший синтез жизни”, в этом он сомневаться не мог, да и сомнений не мог допустить» [7, с. 227–228][5]. Это состояние может быть охарактеризовано через греческий термин «пле-

[5] Про это же состояние говорит Кириллов в «Бесах» в разговоре с Шатовым: «Бывают ли с вами минуты вечной гармонии?.. Есть секунды, их всего зараз проходит пять или шесть, и вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно достигнутой. Это — не земное, я не про то, что это небесное, а про то, что человек в земном виде не может перенести. Надо перемениться физически или умереть. Это чувство ясное и неоспоримое. Как будто вдруг ощущаете всю природу и вдруг говорите: “Да, это правда”» [3, с. 550].

рома» — полнота, божественная полнота, единство всех эонов, в понимании гностиков[6].

В князе живет это чувство причастности к божественному миру, и он страдает от того, что не может полностью уйти туда. Он хочет приникнуть к его бесконечной полноте. Вот его воспоминание о первом годе жизни в швейцарской лечебнице: «Перед ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом горизонт светлый и бесконечный, которому конца-края нет. Он долго смотрел и терзался. Ему вспомнилось теперь, как простирал он руки свои в эту светлую, бесконечную синеву и плакал. Мучило его, что всему этому он совсем чужой. Что же это за пир, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать» [7, с. 425]. И дальше он говорит о гармонии мира, где счастлива каждая мушка и каждая травинка: «И у всего свой путь, и все знает свой путь, с песнью отходит и с песнью приходит…» [Там же, с. 426]. Этот мир бесконечен, но выбор для каждого существа прост и понятен и не мучителен, как в случае негативной бесконечности. Живое существо настолько гармонично вписано в окружающую жизнь, что как оно не может ограничить свободу другого, так и его свободу не могут ограничить[7].

Сверхъестественного бесконечного положительного мира можно коснуться во сне. «Почему тоже, пробудясь от сна и совершенно уже войдя в действительность, вы чувствуете почти каждый раз, а иногда с необыкновенною силою впечатления, что вы оставляете вместе со сном что-то для вас неразгаданное? Вы усмехаетесь нелепости вашего сна и чувствуете в то же время, что в сплетении этих нелепостей заключается какая-то мысль, но мысль уже действительная, нечто принадлежащее к вашей настоящей жизни, нечто существующее и всегда существовавшее в вашем сердце…» [Там же, с. 454–455]. Причем — и это принципиально — понятие полноты подразумевает вечность и бессмертие, потому

---

[6] В. Соловьев пишет в статье, посвященной мандеям (осколку одной из гностических сект, пережившему почти два тысячелетия), что они так учили о причастности отдельных душ высшей полноте бытия: «Начальные зоны называются также первая жизнь, вторая жизнь, третья жизнь. Человеческие души суть эманации первой жизни, плененные тьмой материального бытия. Для избавления их небесные зоны вселяются в избранников, каковы в особенности Сиф (Ситиль) и Иоанн Креститель (Яхья), установивший религиозные омовения и погружения, как символ очищения душ в небесном Иордане» [13]. Эта классификация жизней удивительно напоминает те уровни бытия, о которых идет речь в настоящей статье.

[7] Это напоминает одно из определений коммунизма как такого состояния, когда свобода каждого является условием свободы всех.

что нельзя из этого мира исключить ничего. Все необходимо для настоящего бытия мира.

Эта бесконечно счастливая и полная жизнь обобщается Достоевским в положительном понятии красоты. Уже в «Идиоте» он определяет красоту как нечто невыносимое (т. е. принадлежащее другому миру) — князь Мышкин рассматривает портрет Настасьи Филипповны: «Это необыкновенное по своей красоте и еще по чему-то лицо сильнее еще поразило его теперь. …Эта ослепляющая красота была даже невыносима, красота бледного лица, чуть не впалых щек и горевших глаз; странная красота!» И потом комментарий Аделаиды: «Такая красота — сила… с этакою красотою можно мир перевернуть!» [7, с. 83, 84]. И позже следует сцена с Аглаей и др., где обсуждается стихотворение «Жил на свете рыцарь бедный…». В этом стихотворении есть строки «Он имел одно виденье, / Непостижное уму…» [Там же, с. 253]. Он служит чистой красоте, т. е. тому, что находится за пределами внешней реальности.

В «Бесах» эта мысль получает более полное развитие. Степан Трофимович Верховенский говорит то, что становится потом в «Легенде о Великом инквизиторе» главным: «А я объявляю, что Шекспир и Рафаэль выше освобождения крестьян, выше народности, выше социализма, выше юного поколения, выше химии, выше почти всего человечества, ибо они уже плод, настоящий плод всего человечества, и, может быть, высший плод, какой только может быть! Форма красоты уже достигнутая: без достижения которой я, может, и жить-то не соглашусь… Без хлеба можно прожить человечеству, без одной только красоты невозможно, ибо совсем нечего будет делать на свете! Вся тайна тут! Вся история тут!» [3, с. 453–454].

Красота — это не разум, а чувство. Поэтому она сопрягается с любовью, которая и обеспечивает единство прекрасного божественного мира.

Что выше — сердце или разум? Степан Трофимович перед смертью говорит: «Мое бессмертие… уже потому необходимо, что Бог не захочет сделать неправды и погасить огонь, раз возгоревшейся к нему любви в моем сердце. И что дороже любви? Любовь выше бытия, любовь — венец бытия и как же возможно, чтобы бытие было ей не подклонно? Если я полюбил Его и обрадовался любви моей, возможно ли, чтобы Он погасил и меня и радость мою и обратил нас в нуль? Если есть Бог, то и я бессмертен!» [Там же, с. 618].

И затем он говорит о том, что положительная безмерность, бесконечность необходима человеку: «Весь закон бытия человеческого лишь в том, чтобы человек всегда мог преклониться пред безмерно великим.

Если лишить людей безмерно великого, то не станут они жить и умрут в отчаянии. Безмерное и бесконечное так же необходимо человеку, как и та малая планета, на которой он обитает» [3, с. 619–620].

И наиболее яркое описание положительной бесконечности — в главе «Кана Галилейская» «Братьев Карамазовых».

Стены раздвигаются, и все оказываются в одном времени — на вечном пиру с Христом. Вот оно, обóжение. «Страшен величием перед нами, ужасен высотою своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресекалась радость гостей, новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уже на веки веков» [4, с. 405]. Сначала исчезает время, потом пространство. Алеша выходит из кельи: «Полная восторгом душа его жаждала свободы, места, широты. Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд. С зенита до горизонта двоился еще неясный Млечный Путь. <…> Тишина земная как бы сливалась с небесною…» [Там же]. Звезды сияют ему из бездны, из бесконечности, но все они здесь, рядом. Он плачет и целует землю. «…он плакал в восторге своем даже и об этих звездах, которые сияли ему из бездны, и “не стыдился исступления сего”. Как будто нити от всех этих бесчисленных миров Божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, “прикасаясь мирам иным”. Простить хотелось ему всех и за все и просить прощения о! не себе, а за всех, за всё и за вся…» [Там же, с. 405–406].

Алеша наяву пьет сок тех плодов, которые были посажены, чтобы человек не забывал о бесконечности. Об этом и говорил старец Зосима. «Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи с миром иным, с миром горним и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных. <…> Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и возрастил сад свой, и взошло все, что могло взойти, но взращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным; если ослабевает или уничтожается в тебе сие чувство, то умирает и взращенное в тебе» [Там же, с. 360]. Если прикосновение к негативной бесконечности возможно только в мире разума (отрицание не дается чувству, разве что только как ощущение пустоты), то положительная бесконечность ощущается как восторг переживания связи со всем миром через любовь и красоту. Здесь невозможно сочувствие, это каждый должен, если он способен, пережить сам.

В противоположность Алеше Иван переживает ужас принятой в душу бесконечности первого рода — бесконечности повторения. Черт

говорит ему: «…Я, например, прямо и просто требую себе уничтожения. Нет, живи, говорят, потому что без тебя ничего не будет. Если бы на земле было все благоразумно, то ничего бы и не произошло. Без тебя не будет никаких происшествий, а надо, чтобы были происшествия. Вот и служу скрепя сердце, чтобы были происшествия, и творю неразумное по приказу. Люди принимают всю эту комедию за нечто серьезное, даже при всем своем бесспорном уме. В этом их и трагедия. Ну и страдают, конечно, но… все же зато живут, живут реально, не фантастически; ибо страдание-то и есть жизнь. Без страдания какое было бы в ней удовольствие — все обратилось бы в один бесконечный молебен: оно свято, но скучновато» [5, с. 147–148]. И чуть дальше о вечности как о постоянном повторении: «Да ведь теперешняя земля может сама-то биллион раз повторялась; ну, отживала, леденела, трескалась, рассыпалась, разлагалась на составные начала, опять вода, яже бе над твердию, потом опять комета, опять солнце, опять из солнца земля, — ведь это развитие может уже бесконечно раз повторяется, и все в одном и том же виде, до черточки. Скучища неприличнейшая…» [Там же, с. 150]. Если нет выхода хотя бы в отрицание, в негативную бесконечность, саму по себе пустую, но разрывающую круг, — коловращение становится перманентным безнадежным умиранием.

Итак, выход на предельные основания человеческого бытия у Достоевского происходит, в частности, через осознание бесконечности. Это позволяет ему построить повествование таким образом, чтобы переходить с одного уровня рефлексии на другой, демонстрируя эволюцию душевной жизни. Сначала быт осознается как засасывающий омут, который ведет к смерти при жизни, и открывается ужас потери личности, который заставляет подпольного мизантропа протестовать против некрофилии социализма и разума вообще. Утверждение в аморальности через осознание бесконечного повторения позволяет ему обнаружить свое «я» и приоткрыть дверь в другую бесконечность — негативную. Именно негативная бесконечность, отрицая (по определению) существующее, связывает человека с другим миром. А пребывание в этом другом мире позволяет открыть бесконечность положительную, которой в принципе быть не может, но которая приоткрывается через невозможную на земле красоту и любовь.

---

1. *Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа [Репринт. воспроизв. изд. 1959 г.] / вступ. ст. К. А. Сергеева и Я. А. Слинина. СПб., 1992. [Слово о сущем].

2. *Гегель Г. В. Ф.* Философская пропедевтика // Работы разных лет : в 2 т. М., 1971. Т. 2. С. 7–209.
3. *Достоевский Ф. М.* Бесы // Собр. соч. : в 15 т. Л., 1990. Т. 7.
4. *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы // Там же. 1991. Т. 9.
5. *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы // Там же. Т. 10.
6. *Достоевский Ф. М.* Записки из подполья // Там же. 1989. Т. 4.
7. *Достоевский Ф. М.* Идиот // Там же. Т. 6.
8. *Достоевский Ф. М.* Петербургские сновидения в стихах и прозе // Там же. 1988. Т. 3.
9. *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание // Там же. 1989. Т. 5.
10. *Коплстон Ф.* Кьеркегор [Электрон. ресурс] // Коплстон Ф. От Фихте до Ницше / пер. с англ., вступ. ст. и примеч. д. ф. н. В. В. Васильева. М., 2004. URL: http://www.krotov.info/libr_min/k/korolk/kopls_09.html
11. *Кьеркегор С.* Болезнь к смерти // Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993. С. 249–350.
12. *Мочульский К. В.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995.
13. *Соловьев В.* Мандеи [Электрон. ресурс] // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. URL: http://gatchina3000.ru/brockhaus-and-efron-encyclopedic-dictionary/063/63863.htm

М. В. Загидуллина
г. Челябинск

Преодоление Достоевского: есть ли у мировой литературы шанс?

Вопрос о преодолении одного гения другим в постоянной (и неустанной) борьбе «отцов и детей» подробно рассмотрен Х. Блумом [1]. В оригинальной концепции «страха влияния» этот исследователь предлагает универсальную модель, по которой подражание великому неизбежно сменяется творческим преодолением и «победой» над этим подражанием. Между тем примеры, которые приводит Блум, с трудом поддаются экстраполяции на другие художественные тексты; иными словами, теория оказывается весьма и весьма уязвимой. Но в то же время несогласие с этой теорией провоцирует вопрос: а есть ли шансы у последователей победить предшественников, которых восхищенное человечество уже

© Загидуллина М. В., 2012

увенчало лавровым венком вечной славы? В случае с Достоевским вопрос приобретает особую остроту, поскольку литературоведение склонно весь углубленный психологизм и «самокопания» разного рода в постдостоевской литературе приписывать влиянию этого гения.

Первый и важнейший тезис, который следует обосновать, — это факт *прекращения перечитывания*. По Блуму [1], всякий вновь входящий в литературу писатель так или иначе находит себе опору в творчестве «отца» — предшественника, оказавшего на «неофита» особое влияние. Однако сам феномен «писательского бума» современной эпохи ставит под сомнение этот путь внутрицеховой коммуникации.

С точки зрения развития общекультурного поля, мы могли бы выдвинуть мысль о неизбежном перенасыщении литературного пространства текстами, что, в свою очередь, приводит к своеобразному «кризису перепроизводства»: количество создаваемых текстов превышает количество потенциальных их потребителей — читателей. Прошлые эпохи утвердили за литературой право считаться медиатехнологией — текст тиражировался и адресовался абстрактному «совокупному» читателю. Современная практика размещения текстов в Интернете, с одной стороны, доводит до крайности саму концептуальность *медиа* как особой технологии тиражирования (текст становится доступен неограниченному числу пользователей множеством разных способов — от приспособлений для чтения электронных книг или простого чтения с экрана on-line до принципа print on demand и издания «персонального» экземпляра), а с другой стороны — эта же доступность оборачивается «одиночеством в сети», когда у текста может вообще не оказаться ни одного читателя, кроме автора. Даже известные авторы, чьи книги стали заметным явлением благодаря получению премий или активности литературной критики, зачастую имеют ограниченный контингент читателей — но что еще более важно, оказываются неизвестными «собратьям по цеху». Так разрушается внутрицеховая преемственность и движение «от поколения к поколению», что порождает постоянное «кружение на месте», «изобретение велосипеда» и другие эффекты «глухонемой» системы коммуникации. Перечитывание предшественников редуцируется и, возможно, сводится на нет.

Однако речь идет только о перечитывании *ближайшего* круга авторов, тех, кто непосредственно примыкает к поколению «новых писателей». Остается ли обязательным для новых поколений писателей перечитывание классики?

Даже не проводя специальных исследований, мы можем выдвинуть мысль об особом положении классических текстов в современной культуре — и, следовательно, в творчестве новых поколений писателей. Вторым значимым тезисом статьи можно назвать принцип внутрицеховой зависимости от классики *помимо чтения*. Н. А. Рубакин когда-то описывал феномен «неграмотных читателей» — когда основное поколение детей пошло учиться в земские школы, а их неграмотные родители невольно подключились к «усвоению литературы» благодаря тому, что дети учили дома стихи и фрагменты прозы наизусть [4, с. 174]. Современное состояние института литературы, характеризующееся перепроизводством текстов, может рассматриваться как деятельность «неперечитывающих зависимых»: даже не перелистывая сознательно и специально страницы классических текстов, писатели новых поколений оказываются в «плену» классической литературы, которую иначе мы могли бы здесь назвать «школьной».

Это происходит в первую очередь благодаря экстралитературному бытованию классических текстов, совершающих экспансию не только в иные виды искусства (кино, музыка, театр и др.), но и в абсолютно внелитературные сферы: например, политику, экономику, сферу социальных отношений. Так создается парадокс: с одной стороны, литературное поле перенасыщено *нечитаемыми* текстами, с другой стороны, не они, а именно классическая литература заполняет вакуум смежных полей и создает еще большее напряжение в современном литературном пространстве.

Если учесть, что такая ситуация характерна не только для России, но и для всей «мировой республики литературы» в целом [2], то станет очевидна экспоненциальная зависимость «веса» того или иного классического текста от промежутка времени, иначе говоря, чем дальше мы отодвигаемся от времени возникновения текста, тем более значимым в культурном поле он становится.

Думается, что значение здесь имеет собственно место того или иного классического автора в классическом пантеоне, особенно на межнациональном уровне. В отечественной словесности совершенно особую позицию в этом плане занимает Достоевский. Став в свое время «властителем дум» в России во многом благодаря журналистским технологиям («Дневник писателя»), наиболее существенная черта которых — постоянство общения с читателем, выход к диалогическим формам, создающим эффект вовлеченности читателя в постоянный поток размышлений, философствований и рефлексии писателя [3, с. 186], Достоевский

в достаточно короткие сроки «завоевывает» и западного читателя, в первую очередь — профессионального, заинтересованного читателя, каковым выступает писатель, «собрат по цеху». Но если первые переклички с творчеством Достоевского на рубеже XIX–XX вв. рассматривались как прямая опора (вполне в русле взглядов Х. Блума), то за сто лет развития литературы и в условиях действия факторов, о которых речь шла выше, произошло *вырождение генезиса*. Теперь источником прямого влияния становились не тексты Достоевского, а «достоевскость» как феномен. Если в таком тексте, как «Чапаев и Пустота» В. Пелевина, мы еще можем видеть непосредственную «игру в классики», «педалирование» стереотипного восприятия «школьного» произведения Достоевского, впрочем, с явным выходом к серьезной и глубокой интерпретации, то в романе «t» того же автора переклички с текстами исключены — остается лишь сама «фактура» присутствия Достоевского в литературе, «облако тегов», некоторых условных ключевых слов, «описывающих» его суть. Здесь мы фактически приближаемся к «смычке» писательского цеха и массового сознания, которое по тем же законам библиопсихологии вынужденно сворачивает литературную память до ярлыков, «формул». Утверждение в литературе определенных совокупностей черт разного плана под ярлыком «Достоевский» (например, мрачность, отстранение, аутизм, затерянность среди людей, психологические бездны, надрывы и др.) превращает целые идиостили письма в заведомо помеченные «достоевскостью».

Именно здесь и возникает эффект вечного влияния — Достоевский перерастает собственно тексты, которые должны были быть источником влияния на новые поколения писателей. Он превращается в «воздух» текста, ту среду, где разворачивается наррация нового произведения. Более того, мы могли бы указать на интересную параллель: не случайно именно русский математик Григорий Перельман сумел доказать гипотезу Пуанкаре (одна из семи математических задач нового миллениума), согласно которой (упрощая) одного признака сферы достаточно, чтобы утверждать, что перед нами сфера. Этот принцип можно распространить и на литературную ситуацию. Наступает такой период развития литературного процесса, когда определенные ярлыки начинают маркироваться отдельными своими компонентами: так, мрачной самоуглубленности персонажа в реалистическом повествовании достаточно, чтобы говорить о «достоевскости» всего текста.

Непреодолимость Достоевского, таким образом, базируется не только и не столько на *содержании* его литературного наследия, сколько на усвоении этого наследия широким культурным полем, его *поглощении*

и переваривании, другими словами, символическом потреблении. Продуктом такой переработки становится неуничтожимая и продолжающая свое триумфальное шествие «достоевскость» как *эрзац* творчества писателя в новой эпохе литературного перепроизводства.

1. *Блум Х.* Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998.

2. *Казанова П.* Мировая республика литературы. М., 2003.

3. *Рейтблат А. И.* От Бовы к Бальмонту: очерки по истории чтения в России во второй половине XIX века. М., 1991.

4. *Рубакин Н. А.* Русские читатели и их обстановка // Вестн. знания. 1905. № 1. С. 172–182.

С. Ю. Королева

г. Пермь

Между русской классикой и фольклором: идейно-стилевая традиция Ф. Достоевского и фольклорный нарратив в повести В. Распутина «Живи и помни»

Повесть В. Распутина «Живи и помни» (1974), написанная на пересечении «деревенской» и «военной» прозы, закономерно воспринималась современниками в ряду произведений, по-новому осмыслявших тему Великой Отечественной войны. Возможно, поэтому внимание критиков и литературоведов не сразу привлекла идейно-стилевая традиция Ф. Достоевского, отличающая эту повесть от других книг автора. Еще меньше внимания уделялось мифопоэтическому подтексту произведения. Конечно, в отличие от «Последнего срока», «Прощания с Матерой» или позднего рассказа «Изба», художественный мифологизм «Живи и помни» растворен в толще реалистических событий и почти не выходит на первый план. Тем не менее мифопоэтические структуры, тесно связанные с образами двух главных героев — Андрея и Настены, привносят дополнительные смыслы в нравственно-философскую и социальную

© Королева С. Ю., 2012

проблематику повести, а также во многом определяют особенности художественного психологизма.

Литературная традиция Ф. Достоевского, повлиявшая на поэтику психологического анализа в «Живи и помни», впервые была выявлена литературоведами в 1980-е гг. Так, по мнению С. Я. Фрадкиной, с автором «Преступления и наказания» В. Распутина объединяет пристальный интерес к человеку, преступлением поставившему себя вне людей. Вслед за классиком советский прозаик показывает, что нарушение нравственного закона ведет к необратимым последствиям: оно «неизбежно порождает “цепную реакцию” преступлений перед людьми… несет страдание самым преданным и близким» [13, с. 73–74]. Помимо идейной близости, исследователь выявляет и стилевую ориентацию на традицию Ф. Достоевского, которая проявляется в «смятенной, судорожно напряженной, часто лишенной внешней логики речи героев… в изображении полной незапрограммированности, алогичности поведения Раскольникова и Гуськова… жестокости к окружающим и издевательстве над собой, символических снах»; в той же манере — почти не характерной для В. Распутина в других его произведениях — изображается Настена, когда она срывается на чуждое ее натуре «дисгармоничное, злое, вызывающе-дерзкое от отчаяния и безнадежности поведение» [Там же, с. 76].

Как указывает С. Я. Фрадкина, по отношению к Гуськову Настена выполняет ту же роль, что Соня по отношению к Раскольникову, однако в повести «Живи и помни» герой отказывается от возможности «воскресения». Тесную связь образа Гуськова с Раскольниковым и Настены с Сонечкой Мармеладовой обнаруживают и другие исследователи, в частности немецкий литературовед Р. Д. Клюге [10, с. 146]. Примечательно, что сам В. Распутин не раз говорил в интервью о влиянии на его творчество русской классики, особенно выделяя при этом Ф. Достоевского, чей вклад в мировую словесность он оценивает очень высоко: «Не было, нет (и, наверно, не будет) явления в литературе более глубокого, более центрового, необходимого, более человеконаправленного и вечного…» [6, с. 14].

Известно, что у Гуськова был реальный прототип: по соседству с родной писателю деревней скрывался дезертир, про которого все знали, но арестовали его лишь после окончания войны [6, с. 57]. Художественно заостряя ситуацию, В. Распутин разворачивает сюжет «преступления и наказания» в новом направлении: как «повествование о человеке-оборотне, в глубинах которого растет анти-я» [1, с. 583]. Хотя ранее исследователи уже констатировали, что с образом Андрея Гуськова связан мотив

оборотничества, сам по себе этот мотивный комплекс и его фольклорные истоки специально не рассматривались. Остановимся на них подробнее.

Мифологический образ мужа-оборотня — один из широко распространенных в русском фольклоре; известен он и в восточносибирской традиции, исследованной в 1960–1980-х гг. фольклористом В. П. Зиновьевым [8]. Несколько быличек о приходе нечистого/черта под видом отсутствующего мужа были записаны собирателем в с. Аталанка (см. тексты № 174–176 в указанном сборнике [Там же, с. 116–118]). В это село по известным причинам были переселены жители родной В. Распутину деревни (также называвшейся Аталанка); сюда в 1970-х гг. писатель приезжал навестить родственников. Факт этот представляется важным, поскольку в «Живи и помни» автор не раз опирается на воспоминания, связанные с затопленной Аталанкой: Н. С. Тендитник считает, что именно ее изображает писатель под видом Атамановки, а дом Гуськовых «списан» с его родного дома [12, с. 6]. Не исключено, что от местных жителей В. Распутин мог услышать и фольклорную историю о муже-оборотне, использованную затем в повести.

Традиционно с этим сюжетом связывается комплекс мотивов, включающих тоску жены по мужу, приход нечистого в дом после полуночи, «обманные» гостинцы, запрет рассказывать о его посещениях, случайное узнавание подмены с последующей болезнью, а иногда и гибелью жены. В текстах, записанных В. П. Зиновьевым в с. Аталанка, «нечистый» обычно появляется под видом солдата, вернувшегося с войны: «У одной женщины муж солдат был. Она все о нем думала. Ну вот. <…> Постелила она и думает: “Господи помилуй, хоть бы приехал”. Слышит, муж говорит: “Я ведь приехал, я ведь не убитый”. А она-то похоронку получила, да не верила все. Двери отворила, заходит. <…> Легли рядом. <…> Утром побежала к родителям. Они говорят: мол, приходи к нам жить, а то удавит тебя. А он-то — муж будто, ну, прямо не отличишь: на лицо такой же, форма, все как есть…» [8, с. 117].

Примечательно, что уже в начале повести к фольклорному сюжету о муже-оборотне читателя отсылает сам автор. Первая встреча героини и ее мужа-солдата, дезертировавшего с войны, происходит глубокой ночью: «Дверь вдруг открылась, и *что-то, задевая ее, шебурша, полезло в баню* (здесь и далее в цитатах курсив наш. — *С. К.*). Настена вскочила. “Господи! Кто это, кто?” — крикнула она, обмирая от страха. *Большая черная фигура* на мгновение застыла у двери, потом кинулась к Настене: “Молчи, Настена. Это я. Молчи”» [9, с. 18–19]. Убедившись в возвращении мужа, героиня «продолжала сидеть как во сне»: «Вся эта встреча

выходила чересчур *неправдашней… пригрезившейся в дурном забытьи*, которое канет прочь с *первым же светом*» [9, с. 25–26]. После ухода Андрея героиня «вдруг спохватилась: а *муж ли? Не оборотень ли это с ней был?* В темноте разве разберешь? А они, говорят, могут так *прикинуться*, что и среди бела дня не отличишь от настоящего. Не умея правильно класть крест, она как попало перекрестилась и зашептала… слова давно забытой молитвы. И замерла от предательской мысли: а *разве не лучше, если бы и вправду это был только оборотень?*» [Там же, с. 28].

В контексте фольклорного сюжета о мнимом муже актуализируется мифопоэтическая семантика целого ряда художественных деталей, имеющих реалистическую мотивацию и в обычном, бытовом контексте оставшихся бы «нейтральными». Так, особое значение приобретает место первой встречи Настены и Андрея: баня в русской традиционной культуре маркирована как «нечистое» пространство, которое после полуночи не принадлежит миру людей. Не случайным оказывается и выбор времени: известие о пропаже Андрея пришло перед Рождеством, а его первое тайное посещение родной деревни произошло в крещенские морозы. Таким образом, судьбоносное для героев событие автор приурочивает к Святкам — периоду, отмеченному особым разгулом нечистой силы.

В начале повествования суеверные опасения в большей степени характеризуют Настену, выросшую в деревне и разделяющую верования ее жителей. Однако, становясь сквозным, мотив оборотничества постепенно составляет важную черту образа героя. В первую встречу с Андреем в лесной зимовейке Настена говорит, что с отросшей бородой он выглядит непривычно: «Я в бане понять не могла, кто со мной — *ты или леший*. Думаю, своему мужику берегла, берегла, а тут с *нечистой силой связалась*» [Там же, с. 49]. Однако Андрей, который все больше отстраняется от мира людей и от своего прошлого, решает оставить «лохматину», чтобы и впредь «…не походить на себя. Лучше *на лешего*». В дальнейшем, убив дикую козулю, он видит в ее глазах «*две лохматые и жуткие, похожие на него, чертенячьи рожицы*» [Там же, с. 63]. Мифопоэтический мотив оборотничества, характеризующий психологическое состояние героя-дезертира, реализуется в повести в нескольких вариантах. Так, автор использует лексемы с корнем *верт-* (*vort-*), к которому восходит слово *оборотень*, и синонимичные выражения: герою кажется, что его настоящее похоже на прошлое, но «словно бы *вывернутое своей обратной, изнаночной стороной*»; в случившемся он видит вмешательство судьбы, которая, «сделав отчаянный *вывертыш*, *воротила* его на старое место» [Там же, с. 29]; теперь он «…неизвестно кто. Все в нем *сдвинулось,*

перевернулось, повисло в пустоте» [9, с. 38]. Андрей жалуется жене, что чувствует внутри присутствие *чужого*: «Будто не я живу, а кто-то *чужой в мою шкуру залез* и мной помыкает. Я бы *повернул* вправо, а он нет — тянет влево!» [Там же, с. 56]. Одновременно появляются детали, свидетельствующие о внутреннем *омертвении* героя: у Гуськова возникает боязнь солнечного света и свежего воздуха; он подыскивает себе убежище в пещере — «как бы в середине, в сердцевине камня, откуда его ни с одной стороны не достать»; над его «земляным укрытием» также громоздятся камни, похожие на «огромный могильник». У Андрея все чаще появляется болезненное желание «досадить тем, кто живет открыто»: это позволяет почувствовать себя причастным к их судьбе и хотя бы так поддержать последнюю связь с миром людей, без которой он — «*мертвец*, тень, пустое место» [Там же, с. 85–86].

Разрушительное начало, во власти которого помимо своей воли оказывается герой, проявляется через ряд психологических деталей, изображающих постепенное *озверение* человека. В первую встречу Андрей сообщает Настене, что отправляется жить в лес за Ангару — «к родному брату, к серому волку» [Там же, с. 27]. Злая шутка сбывается дословно: вскоре волк становится его лесным соседом. Однажды герой передразнивает его вой и поражается — «так близко его голос сошелся с волчьим». Когда Андрей научился точно подражать звериному вою, волчьи повадки неожиданно появляются в его поведении: героя беспокоит яркий свет луны и тянут к себе «все укромные места»: норы, берлоги, овраги, глухой чащобник. Изменения происходят и с чувствами Гуськова: в нем «разогревается накопившаяся дурная кровь, взыгрывают неопределенные поперечные желания», он становится «все неспокойней и злей». Кульминацией «озверения» становится бессмысленно жестокое убийство теленка на глазах матери-коровы; в этой сцене автор акцентирует внимание на непреодолимой *раздвоенности* Гуськова, который не может объяснить собственный поступок — «только ли ради мяса порешил телка или в угоду *чему-то еще, поселившемуся в нем с этих пор прочно и властно*» [Там же, с. 154–155]. Перемены, происходящие с мужем, по-своему чувствует и Настена: после каждого тайного свидания в бане у нее «оставалось неприятное и брезгливое чувство; ей по-прежнему мерещились *подмена, обман*»; во время встреч в зимовейке героине кажется, что она «*покрывается противной звериной шерстью*» и что «при желании… может *по-звериному же* и *завыть*» [Там же, с. 86]. Эти психологические детали свидетельствуют о природном отвращении Настены к обману, однако очевидно и то, что ее странные ощущения являются точным

отражением глубинных разрушительных процессов, исподволь захватывающих Андрея.

Некоторое время спустя после выхода повести в свет В. Распутин пересмотрел свой подход к изображению внутреннего ожесточения и омертвения. В одном из выступлений в периодической печати он сказал, что теперь «едва ли стал бы писать… те картины “озверения” Гуськова, когда он воет волком или когда убивает теленка — слишком близко, на поверхности по отношению к дезертирству это лежит и опрощает, огрубляет характер» [4, с. 16]. Однако сцены, которые автор посчитал неудачными, естественным образом дополняют ряд специфических мотивов, связанных с оборотничеством. *Нечистый*, *мертвец* и *зверь* (а именно в таких ипостасях выступает герой в «мифопоэтическом измерении» текста) имеют общую семантику, поскольку все эти существа — *не-люди*. Единое «смысловое ядро» фольклорно-мифологических мотивов, характеризующих образ Гуськова, оказывается соотнесенным с нравственно-философской проблематикой произведения в целом.

По мере того как нарастает отчуждение героя от самого себя и от людского сообщества, в повести актуализируется мифологическая семантика реки. По справедливому замечанию В. Сурганова, Ангара «разделяет берег Смерти, где… прячется злополучный дезертир, от берега Жизни, на котором стоит его… родная деревня и откуда приплывает к нему Настена», – и тем самым выполняет функцию мифологической границы миров [11, с. 563]. В конце повествования река уводит из жизни жену Андрея и их неродившегося ребенка, открывая им путь в «инобытие». Как нам кажется, знание фольклорной традиции, в которой посещения мнимого мужа иногда заканчиваются гибелью жены, отчасти подготавливает читателя к трагической развязке нравственно-психологического конфликта, изображенного в повести.

С образом Настены В. Распутин связывает другой комплекс мифопоэтических мотивов. Представляется важным свидетельство автора, согласно которому повесть «Живи и помни» была задумана прежде всего как книга о любви, «о женском в женщине» [12, с. 59]. Женское начало, его таинственные стороны и высокие проявления оказываются в центре внимания, когда писатель изображает судьбу героини. Мы полагаем, что использованные при этом мифологические структуры способствуют поэтизации ее образа; ведущая роль здесь принадлежит знамениям, предчувствиям, вещим снам.

Истинная женственность, какой изображает ее В. Распутин, предполагает способность даже на расстоянии чувствовать связь с наиболее

близкими людьми (детьми, мужем). Интуиция Настены необычайно сильна: героиня использует внутреннюю связь с Андреем, чтобы «узнавать» о его состоянии на войне. Чуткость Настены и силу ее любви писатель изображает как своего рода *ясновидение*: «Я ни разу спать не ложилась, покуда с тобой не поговорю, и утром не вставала раньше, чем *до тебя не дотянусь, не узнаю, что с тобой*», — признается она мужу. Подчеркнем, что речь идет не о воображении и фантазиях, а о способности героини к «*чутким и обморочным проникновениям*» в неизвестное, которые происходят в определенной последовательности и имеют свои законы: «…Сначала нет никого, только шум, вроде как ветер свистит, потом все тише, тише — значит, до тебя уже недалеко, а потом вот он ты. Всегда почему-то один, сидишь или стоишь во всем солдатском. <…> Я взгляну, что живой, и обратно: *задерживаться или там разговаривать нельзя*» [9, с. 113]. К необычной своей способности Настена прибегает и для того, чтобы окончательно убедиться в своей беременности: «Она легла… прислушалась, напрягая внимание на одной, где-то глубоко затаившейся точке, и *достала до нее — достала, отделила от всего остального, тронула*, и та в ответ слабо, чуть внятно отозвалась: есть» [Там же, с. 89–90]. Затем героиня наблюдает постепенное превращение плода в ребенка и даже определяет его пол: «…*Ее чувство, прикасаясь к нему, рисовало ей все* — и как он лежит, и с какой ленивой и непрерывной требовательностью тянет из нее материнские соки. Это был, как хотел Андрей, мальчонка…» [Там же, с. 167]. Необычный характер ее способностей становится еще более очевидным, если принять во внимание, что в подобных случаях русские крестьяне прибегали к помощи специальных примет и гаданий. В. Распутин, изображающий в повести традиционный деревенский уклад, ни о каких гаданиях не упоминает: его Настена просто «видит», что носит сына.

Ясновидение героини не распространяется на собственную судьбу. После дезертирства мужа лишь однажды «на мгновение ей показалось, что… каким-то чудом ей удалось *подглядеть себя далеко вперед нынешнего дня*; что-то там было иное, чем здесь» [Там же, с. 59]. Когда драматизм ее отношений с Андреем и деревенским «миром» нарастает, «заглянуть в новую жизнь» у героини больше не получается: «…для нее она была *так же темна, так же сокрыта, как замогильный покой*» [Там же, с. 167]. Трагичность финала приоткрывается Настене не в видениях, а через особые *знамения*, которые, как нам кажется, свидетельствуют не столько о ее суеверности и впечатлительности, столько все о той же душевной чуткости, перерастающей в способность предчувствовать.

Основных знамений в повести два; их объединяет общая семантика, так что второй «знак» является, по сути, усиленным повторением первого. Узнав о беременности, Настена рассматривает себя в зеркале и замечает на груди «похожую на большой мрачный крест тень от оконного переплета». Этот знак пугает героиню, поскольку традиционно символизирует либо неизбежные страдания (*тяжкий* крест), либо смерть (*могильный* крест). Несколько месяцев спустя значение зловещей тени проясняется вторым знамением: река неожиданно выносит Настену на кладбище утопленников, она обнаруживает себя среди покосившихся крестов и падает в обвалившуюся могилу. Сутками позже, оказавшись в безвыходных обстоятельствах, героиня принимает решение уйти из жизни.

Обращаясь к художественному миру В. Распутина, исследователи, в том числе зарубежные, не раз отмечали особую роль снов, мечтаний, борьбы со страхами, прозрений и других «проявлений сознательного и бессознательного» в изображении внутреннего мира героев [10, с. 119]. Устойчивый интерес писателя к разного рода пограничным состояниям отличает его от большинства других представителей «деревенской прозы» (и, заметим, сближает с Ф. Достоевским). В повести «Живи и помни» этот интерес наиболее ярко проявляется в сюжетной ситуации, связанной с *«обоюдным» сном*, который Андрей и Настена видят в одну и ту же ночь, каждый — со своей стороны. В современном литературоведении утвердилась точка зрения, согласно которой любой литературный сон, как фантастический, так и нефантастический, является «своеобразным “рудиментом” мифологического сознания в художественном творчестве» [14, с. 12]. Мы полагаем, что при таком подходе существует опасность преувеличить связь сна с мифом в тех произведениях, где сон выступает как условность, «чистый» литературный прием, практически лишенный мифопоэтической семантики. Примером такого «немифологического» сновидения, как нам кажется, может служить сон Кузьмы в ранней повести В. Распутина «Деньги для Марии». Он представляет собой прозрачную, даже несколько прямолинейную аллегорию социально-психологического феномена, которому посвящено произведение, — постепенно нарастающей разобщенности «деревенского мира». Информация, которую содержит сон-аллегория, адресована прежде всего читателю, а не герою; традиционная мифологическая символика здесь отсутствует (как не ощутим мифопоэтический пласт и в основной части повествования). В отличие от условного аллегорического сна в «Деньгах для Марии», сновидение героев в «Живи и помни» имеет выраженную мифологическую семантику («*вещий*») и тесно связано с реалиями народной духовной

культуры. Н. Котенко полагает, что обоюдный сон является реалистическим исследованием непроясненного психологического феномена и что В. Распутин проявляет известную смелость, когда, не пугаясь обвинений в мистицизме, выходит на его описание [5, с. 182]. Мы согласны с тем, что «встречный» сон Андрея и Настены — это не только литературный прием, но и самостоятельный предмет художественного изображения.

Ситуация встречного сновидения в повести «Живи и помни» возникает на пересечении двух традиций: фольклорной и литературной. Так, отчасти сходное сновидение, в котором герой видит одновременно и свою возлюбленную, и снящийся ей сон о нем, лежит в основе лирического сюжета стихотворения М. Ю. Лермонтова «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана…»; см. его анализ в статье Т. Венцлова [3]). Что касается фольклорной традиции, то отношение к ней встречного сновидения, изображенного В. Распутиным, более сложное. Репрезентациям визионерского опыта в народной культуре посвящено множество исследований (работы Н. И. Толстого, С. М. Толстой, Б. А. Успенского, М. М. Валенцовой, В. А. Пигина, Е. В. Сафронова и др.), однако в известных нам источниках упоминание об обоюдных/встречных снах отсутствует. В то же время встречное сновидение сходно с другими традиционными формами «сновидческого» опыта; известно, к примеру, что в народной культуре особое значение придается повторяющимся снам (они рассматриваются как предсказание будущего). Повтор «сообщения» возникает в том случае, когда человек несколько раз видит один и тот же сон либо когда одинаковое сновидение бывает одновременно у нескольких людей. Обоюдный сон из повести «Живи и помни» типологически сходен с повторяющимися сновидениями. В произведении есть также ряд деталей (ранее не отмечавшихся исследователями), которые свидетельствуют, что В. Распутин описывает *сон-гадание.* Еще до возвращения мужа его целенаправленно устраивает героиня, желая узнать, родится ли у нее ребенок: «Меня бабка одна надоумила. Какая бабка — хоть убей, потеряла из памяти. Иди, говорит, к нему и скажи о ребятишках. Если признает, согласится — так тому и быть, откажется — останетесь при своих интересах» [9, с. 97]. Согласно народным представлениям, «вещий» статус снов-гаданий особенно высок. В повести эмоциональное напряжение, которое испытывают Андрей и Настена, усиливается из-за того, что конец этого сна остался им неизвестен. Функцию встречного сновидения как литературного приема мы видим в углублении психологической обрисовки героев: во сне Андрей не соглашается с тем, что у него есть

дети, в чем проявляется его душевная нечуткость, упрямство, излишняя привязанность к «правде факта».

Драму Настены, которую преступление мужа лишает надежды на счастье, усиливает ее собственное чувство вины за случившееся. Многие исследователи (А. Бочаров, В. Курбатов и др.) сходятся во мнении, что это чувство обусловлено национальным характером русской женщины, склонной из сострадания брать на себя чужие грехи [6, с. 65; 2, с. 230]. Нам ближе мнение Л. Колобаевой, которая в числе первых отметила, что в «мифопоэтическом измерении» произведения вина героини имеет обоснование и напрямую связана с «магией любви, способной влиять на реальный ход событий» [4, с. 175]. После дезертирства мужа Настена догадывается, что по неведению использовала свои необыкновенные способности «во зло»: «Я, может, *даже чересчур тебя ждала*, свободы там тебе не давала, мешала воевать. *Откуда я знала, что можно, что нельзя — делала, как могла,* да и все, никто не научил, не подсказал» [9, с. 113]. Мысль о том, что это ожидание, постепенно превысив меру, «потянуло» героя домой, становится лейтмотивом размышлений Настены (ср. ее уверенность в том, что подруга потеряла мужа на войне, потому что «*плохо, значит, его ждала*»). Здесь линия героини вновь пересекается с мифологическим сюжетом о муже-оборотне: согласно фольклорной традиции, главной причиной его прихода является слишком сильная, сверх положенного, тоска жены по отсутствующему супругу. Подчеркнем, однако, что фабула былички использована в повести лишь в качестве своеобразного повествовательного пунктира; изображенный В. Распутиным нравственно-психологический конфликт и его развязка определяются не фольклорной схемой, а более сложной художественной логикой.

Трагический финал произведения получил множество литературно-критических интерпретаций. По мнению В. Курбатова, он обусловлен не нашедшим иного разрешения конфликтом между *природным* (инстинкт жизни) и *человеческим* (мораль) началом: «Вечность оставила бы ребенка в живых, а история — губит, природа сохранила бы, а общественная мораль — убивает. И Андрей торопится оттолкнуть человеческий закон для природного, да Настена не дает» [6, с. 64]. Современные исследователи считают, что безвыходное положение героев связано с противоречием между *свободой* и *необходимостью*, поскольку, согласно традиционной морали, «брачные отношения и деторождение… подотчетны “жизни на миру”» [1, с. 583]. Примечательно, что именно с позиций крестьянской морали развязку повести не принимает писатель и эссеист В. Личутин:

приводя несколько примеров, когда судьба дезертира складывалась иначе, чем в произведении В. Распутина, он настаивает, что к подобным преступникам и их родным жители тыловых деревень относились вполне сочувственно, так что для самоубийства не было поводов [7, с. 382–386]. Очевидно, однако, что автор «Живи и помни» не стремится к бытописательной или документальной достоверности. Развязка его повести, как нам представляется, во многом обусловлена литературной традицией Ф. Достоевского и прежде всего художественной логикой, заданной в «Преступлении и наказании». «Заплутавшийся, бездумно и окаянно переступивший черту» [4, с. 174], Гуськов отказывается от раскаяния; и хотя его физическая смерть отсрочена, нравственная гибель героя уже состоялась. Настена чувствует, что без покаяния и возвращения к людям невозможно обретение душевной цельности, но ее останавливает данное мужу обещание. Таким образом, самоубийство героини оказывается последним способом разрешить безвыходную ситуацию и преодолеть внутренний «раскол».

---

1. *Большакова А.* Распутин Валентин // Русские писатели XX века : биогр. словарь / под ред. П. А. Николаева. М., 2000. С. 582–584.

2. *Бочаров А.* В пользу глубины. Заметки о художественной правде // Новый мир. 1984. № 3. С. 224–241.

3. *Венцлова Т.* Пространство сна: Лермонтов и Пастернак // Любовь пространства: Поэтика места в творчестве Б. Пастернака. М., 2008. С. 241–251.

4. *Колобаева Л. А.* Художественный мир В. Распутина // Очерки истории русской литературы XX века. Вып. 1. М., 1995. С. 165–183.

5. *Котенко Н. Н.* Валентин Распутин: Очерк творчества. М., 1988.

6. *Курбатов В.* Валентин Распутин: Личность и творчество. М., 1992.

7. *Личутин В.* Душа неизъяснимая: Размышления о русском народе. М., 2000.

8. Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / сост. В. П. Зиновьев. Новосибирск, 1987.

9. *Распутин В.* Уроки французского : повести и рассказы. М., 1987.

10. *Сорокина В. В.* Творчество В. Распутина и Ю. Трифонова в критике ФРГ последнего десятилетия // Русская литература в зарубежных исследованиях 1980-х годов. М., 1994. С. 138–155.

11. *Сурганов В.* Человек на земле: Тема деревни в русской советской прозе 1950–1970-х годов. М., 1981.

12. *Тендитник Н. С.* Ответственность таланта: О творчестве В. Распутина. Иркутск, 1978.

13. *Фрадкина С. Я.* Традиции классики и их роль в развитии советской литературы 1940–1980-х годов. Пермь, 1984.

14. *Чернышева Е. Г.* Мифопоэтические мотивы в русской фантастической прозе 20–40-х годов XIX века : автореф. дис. … д-ра филол. наук. М., 2001.

И. Д. Кристева

г. Екатеринбург

К вопросу о природе цвета в пятикнижии Достоевского*

В литературе о Ф. М. Достоевском сложилось устойчивое представление о том, что этот писатель совсем не живописец. Такой пристальный исследователь художественной стороны его творчества, как С. М. Соловьев, пишет следующее: «Огромная фигура философа, мыслителя, психолога долгое время заслоняла Достоевского-художника» [8, с. 3]. Прошли десятилетия со времени написания этой фразы, однако это утверждение остается актуальным.

Долгое время было принято считать, что цвета у Достоевского мало. В сравнении с писателями-живописцами, такими как Л. Толстой, И. Бунин или М. Шолохов, цвета действительно мало (у Достоевского ни разу не встречается такая ситуация, как, например, в рассказе Бунина «Тень птицы», где на одной странице можно увидеть до 19 цветовых обозначений, именно живописных), однако тем он и интересен. Тот факт, что в пятикнижии цвета меньше, чем у писателей-живописцев, наводит на мысль о том, что Достоевскому он нужен в каких-то иных целях. Мы предприняли попытку изучения пятикнижия Федора Михайловича путем сплошной выборки цветовых обозначений, чтобы все-таки определить природу цвета в его произведениях. При ближайшем рассмотрении выяснилось, что все цветовые обозначения в романах можно разделись на три типа.

К первому типу мы отнесем единицы, в которых виден художник, поэтому их мы называем живописными. Это единицы, которые имеют

---

* Работа выполнена под руководством д-ра филол. наук, проф. кафедры русской литературы УрФУ Н. В. Пращерук.

© Кристева И. Д., 2012

лишь одну функцию — обозначения цвета без возможности трактовок с выходом в сферу психологического или духовного. Приведем несколько примеров. В ожидании Ставрогина Лебядкин накрывает на стол. Цвета нет при этом, за исключением «маленького *зеленоватого* графинчика (курсив и полужирный курсив здесь и далее наши. — *И. К.*)» [1, с. 250]. В избе, где умер Степан Трофимович, ему подали кушанье на тарелке с крупными *синими* узорами [Там же, с. 593], а на столе перед Степаном Трофимовичем «очутилась косушка и большая *зеленоватая* рюмка» [Там же, с. 594]. Когда Грушенька пришла к Катерине Ивановне, Алеша разглядел «на столе пред диваном две недопитые чашки шоколату, бисквиты, хрустальную тарелку с *синим* изюмом и другую с конфетами» [2, с. 150]. Когда Алеша упал на землю и стал целовать ее в восторге, «*белые* башни и *золотые* главы собора сверкали на *яхонтовом* небе» [Там же, с. 372]. Коля приводит Илюше собаку Перезвона: «Это была лохматая собака… *серо-лиловой* шерсти…» [Там же, с. 534].

Конечно, таких примеров весьма немного, они довольно «редуцированы» и не обладают особенной художественной «пластикой», как у писателей-живописцев, однако мы не можем отрицать их наличия.

Для анализа двух других типов мы обратимся преимущественно к двум цветам, которые обычно мало привлекаются исследователями в литературе о Достоевском: зеленому и синему. Итак, второй тип цветовых обозначений — «психологический». Эти цветовые обозначения призваны передавать психологическое состояние персонажа. После того как Настасьи Филипповны не оказалось по тому адресу, где искал ее князь, Мышкин «опять шел *бледный*, слабый, страдающий, взволнованный; колена его дрожали, и смутная, потерянная улыбка бродила на *посинелых* губах его» [3, с. 229]. Варвара Петровна «была *желтая*», это постоянный цвет ее лица. Далее, когда она не услышала предложения руки и сердца от Степана Трофимовича: «Ее *желтое* лицо *посинело*» [1, с. 18]. Когда Петр Верховенский узнает о дуэли Ставрогина и Гаганова, «он даже *позеленел*» [Там же, с. 286]. В ответ на «Великого инквизитора» Ивана Алеша: «Но это нелепость! — вскричал он, *краснея*. — Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула… как ты хотел того» [2, с. 268]. Все эти краснеющие, бледнеющие и зеленеющие лица передают не что иное, как психологическое состояние персонажа.

Третий тип цветовых обозначений — это самые интересные, «символические» единицы. Чтобы избежать длинной дискуссии, приведем лишь четкие определения символа, которые помогут выделить нужные нам аспекты этого явления. Мамардашвили и Пятигорский говорят так:

«Символ такая странная Вещь, которая одним своим концом “выступает” в мире вещей, но сам есть эта явленная и обозначенная вещь» [7, с. 26]. Приведем слова автора словаря символов Х. Э. Керлота: «Подлинным основанием символизма… является соотношение, связующее вместе все уровни реальности, присоединяющее их одно к другому и, следовательно, простирающееся от природного порядка в целом к сверхъестественному порядку. Благодаря этому соответствию вся Природа есть не что иное, как указатель, могущий заставить нас осознать сверхъестественные или “метафизические” истины… в этом и состоит “сущностная функция символизма”» [6, с. 34]. И, наконец, цитата из работы Мамардашвили и Пятигорского: «…множественность интерпретаций является способом бытия того содержания, которое символизируется» [7, с. 148]. Итак, под символическими мы понимаем такие цветовые употребления, которые могут (и должны) быть истолкованы с выходом в сферу духовного. Цвет в данном случае выполняет, разумеется, функцию цветового пятна, как любой цвет, однако главным выступает здесь именно возможность интерпретаций. Обычно такие употребления являются системными, т. е. единицы одного и того же цвета появляются в одном и том же тексте, что позволяет связать их между собой в семиотические системы и построить их трактовки. Поясним это примерами.

Раскольников во сне видит церковь из своего детства: «Среди кладбища каменная церковь с ***зеленым*** куполом, в которую он раза два в год ходил с отцом и матерью к обедне, *когда* служились *панихиды по его бабушке*, *умершей* уже давно, и которую он никогда не видал» [5, с. 55]. Церковь эта стоит «среди *кладбища*» [Там же], а «подле *бабушкиной могилы*… была и *маленькая могила его* [Раскольникова] меньшого *брата*, *умершего* шести месяцев» [Там же]. В данном случае важно то, что образ церкви появляется в сне об *убийстве* лошади. Мы видим здесь проявление разных аспектов смерти: смерть как отмирание отжившего для возможности обновления живущего (бабушка — внук), смерть как преграда (между братьями) и смерть как крайняя степень насилия (забивание лошади). Однако уместно привести такие строки: «Он [Раскольников] *любил* эту церковь и старинные в ней образа, большею частию без окладов, и старого священника с дрожащею головой» [Там же]. Церковь, стоящая посреди кладбища, является единственным местом связи живущих с умершими. Как видим, возникновение зеленого связано в данном образе со *смертью*. Уместно будет привести и следующую подробность: «При этом всегда они [Раскольниковы] брали с собою *кутью* на ***белом*** блюде…» [Там же].

Раскольникову на улице две женщины подали милостыню: «Он посмотрел: пожилая купчиха, в головке и козловых сапогах, и с нею девушка, в шляпке и с ***зеленым*** зонтиком, вероятно, дочь. “Прими, батюшка, Христа ради”. Он взял, и они прошли мимо» [5, с. 109]. В данном случае зеленый связывается с жалостью, *милосердием*: «…подаче целого двугривенного он, наверно, обязан был удару кнута, который их *разжалобил*» [Там же, с. 109–110].

Поговорим о зеленых платьях. Марфа Петровна является Свидригайлову «вся разодетая, в новом шелковом ***зеленом*** платье, с длиннейшим хвостом: “Здравствуйте, Аркадий Иванович! Как на Ваш вкус мое платье? Аниська так не сошьет”. <…> Стоит, вертится передо мной. Я осмотрел ее платье, потом внимательно ей в лицо посмотрел: “Охота Вам, говорю, Марфа Петровна, из таких пустяков ко мне ходить, беспокоиться…”» [Там же, с. 270–271]. Представляется возможным использовать замечательные слова Свидригайлова по поводу этого же призрака: «Привидения — это, так сказать, клочки и отрывки других миров, их начало. Здоровому человеку, разумеется, их незачем видеть, потому что здоровый человек есть наиболее земной человек, а стало быть, должен жить одной здешнею жизнью, для полноты и для порядка. Ну а чуть заболел, чуть нарушился нормальный земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира, и чем больше болен, тем и соприкосновений с другим миром больше, так что когда умрет совсем человек, то прямо и перейдет в другой мир» [Там же, с. 272]. Получается, что зеленое платье в данном случае выступает атрибутом *мертвеца*, *Марфы Петровны*, и в то же время *признаком болезни Свидригайлова*, так как призрак — порождение сознания Свидригайлова. И действительно, зеленый, как цвет плесени и трупных пятен, содержит и значения смерти и тления.

Таким образом, представляется возможным резюмировать значение данного употребления зеленого как маркера *болезни и смерти*. О Виргинской: «Ни за что не пропустила бы она, например, крестин повитого ею младенца, причем являлась в ***зеленом*** шелковом платье со шлейфом» [1, с. 365]. Тут же сказано, что Виргинская на собрании у себя дома в «непраздничном платье ***зеленоватого*** оттенка» [Там же, с. 366]. Только дважды назван цвет одежды этого персонажа в романе, и оба раза — это зеленые платья. Может, не будет натяжкой сказать, что зеленое платье Виргинской имеет связь с жизнью и смертью, коль скоро она — повитуха.

Тогда можно говорить о том же в отношении зеленого платья Лизы, в котором она приходит в последнюю свою ночь к Ставрогину

и в котором ее убивают. О Лизе: «Платье на ней было вчерашнее, праздничное, в котором она явилась на чтении, — ***светло-зеленое***, пышное, все в кружевах, но уже измятое, надетое наскоро и небрежно» [1, с. 484]. Важен цвет этого платья, так как здесь возникает связь с идеей смерти. Лиза в нем отправляется в Скворешники в руки Ставрогина, мало того, она еще и говорит Ставрогину: «А помните, *я… входя, мертвецом отрекомендовалась*» [Там же, с. 485]. Интересно, что именно это выражение употребляет о себе Ипполит в «Идиоте». Мы видим здесь пересечение идей жизни и смерти, что отражено в следующем выражении Лизы: «*Я прожила мой час на свете, и довольно*» [Там же]. Эта ночь со Ставрогиным оказывается кульминацией ее жизни, после чего уже нечего делать на свете: «Я, может быть, и в самом деле в сиделки пойду, *если не сумею умереть кстати сегодня же*» [Там же, с. 489]. Необходимо оговориться, что данный зеленый сочетается с красным сразу после описания платья: «Заметив вдруг неплотно застегнутую грудь, она… торопливо поправила платье, схватила с кресел еще вчера брошенный ею при входе ***красный*** платок и накинула на шею» [Там же, с. 484–485]. Это несколько зловещее сочетание, потому что красный имеет связь с кровью.

Теперь речь пойдет о зеленых скамейках и столах. В описании обстановки одного из кабаков, где Свидригайлов проводил последние сутки перед самоубийством, есть зеленый: «…в сущности распивочная, но там можно было получать и чай, да сверх того стояли несколько ***зеленых*** столиков и стульев» [5, с. 472]. Герой находится на пороге смерти. Он еще не решился на самоубийство, однако решение уже лежит в его кармане в виде револьвера, оставленного Авдотьей. Думается, мы имеем дело в данном случае с зеленым как с маркером переходного состояния между жизнью и смертью. Вновь прослеживается амбивалентность зеленого: это цвет *жизни* (зелень) и цвет *смерти* (плесень и трупные пятна).

В беседке «у Алеши вдруг мелькнуло воспоминание, что, уходя вчера от брата из беседки, он увидел, или как бы мелькнула перед ним влево у забора садовая ***зеленая*** низенькая старая скамейка между кустами» [Там же, с. 229]. Вот еще одна зеленая скамейка, однако она как бы пародирует лавки, сидя на которых разговаривают двое братьев Карамазовых.

В «Идиоте» почти все важнейшие встречи происходят на зеленых скамейках, которые упоминаются 13 раз. Там разговаривают Лебедев и Мышкин, Мышкин и Аглая, Мышкину является Настасья Филипповна, Аглая встречается здесь с Ипполитом, Ганей и Варей. Представляется неслучайным, что именно на зеленых скамьях встречаются персонажи.

Этот цвет тоже становится «трансцендентным» — цветом перехода в другие духовные состояния (видение и сон Мышкина).

Отдельно стоит поговорить о зеленых занавесях. Занавеска в комнате Рогожина: «В этой комнате, с тех пор как был в ней князь, произошла некоторая перемена: через всю комнату протянута была ***зеленая***, штофная, шелковая занавеска» [3, с. 565], за которой на кровати лежит тело Настасьи Филипповны. Думается, что зеленый передает мотив смерти. Однако в «Бесах» кровать Лебядкиной во втором доме также отделена ***зеленой*** занавесью [1, с. 258]. Оба персонажа связаны с мотивом свадьбы и смерти, а зеленый здесь выступает как занавес, скрывающий псевдобрачное ложе. Комната Лембке в молодости также была «разгорожена надвое большою темно-***зеленою*** занавесью», меблирована «темно-***зеленою*** мебелью», и с «темно-***зелеными*** сторами на… окнах» [Там же, с. 293]. Лембке связан в романе с мотивом безумия, желтые цветочки и зеленый в убранстве его комнаты могут иметь связь с безумием и со смертью соответственно. Вообще же такая детализация описания обстановки Лембке представляется неслучайной на фоне скудности цвета в романе, но интерпретировать ее оказывается весьма затруднительным делом.

Свидригайлов в лихорадке, ночуя в гостинице, видит сон, в котором «он особенно заметил в банках с водой, на окнах, букеты ***белых*** и нежных нарцизов, склоняющихся на своих ***ярко-зеленых***, тучных и длинных стеблях. <…> А посреди залы, на покрытых ***белыми*** атласными пеленами столах, стоял гроб. <…> Вся в цветах лежала в нем девочка, в ***белом*** тюлевом платье. <…> Свидригайлов знал эту девочку. <…> Эта девочка была самоубийца» [5, с. 480], по всей видимости, изнасилованная этим персонажем. Здесь перед нами, думается, представлено оксюморонное сочетание: ***зеленые*** *тучные (жирные)* стебли ***белых*** нарциссов, которые окружают *утопленницу.* Перед нами зеленый — цвет *жизни и свежести*, *юности* (*14-летняя* самоубийца).

Можно также говорить о том, что этот цвет обладает двумя противоположными смыслами: это цвет жизни («гостиница оказалась дрянная и маленькая, но вся в ***зелени*** и кругом обставленная клумбами цветов» [1, с. 653]) и цвет тления, смерти. Знамениты слова Кириллова о листьях: «Я видел недавно ***желтый*** [лист], немного ***зеленого***, с краев подгнил. Когда мне было десять лет, я зимой закрывал глаза нарочно и представлял лист — ***зеленый***, яркий, с жилками, и солнце блестит. Я открывал глаза и не верил, потому что очень хорошо, и опять закрывал». Важно именно единство противоположностей в трактовке данного цвета.

Синий в «Подростке» — цвет чрезвычайно интересный, во-первых, потому что в других романах он встречается лишь в незначительных эпизодах, а во-вторых, потому что он имеет отношение к самым главным темам романа. Аркадия, «всё носившего курточки», в день, когда он увидел в детстве отца, «вдруг одели в хорошенький ***синий*** сюртучок» [4, с. 245]. Аркадий вспоминает: Версилов в тот памятный день был в «***темно-синем*** бархатном пиджаке» [Там же, с. 246]. Далее: «Я в эти две недели ужасно важничал перед товарищами, хвастался моим ***синим*** сюртуком и папенькой моим Андреем Петровичем, и вопросы их: почему же я Долгорукий, а не Версилов, — совершенно не смущали меня именно потому, что я сам не знал почему» [Там же, с. 250]. Снова синий связан с родителями.

Мать дает Аркадию, будучи у него в пансионе, «***синенький*** клетчатый батистовый платочек» [Там же, с. 466]. Здесь мы встречаемся с синими клетчатыми платками не впервые, в трех романах пятикнижия персонажи имеют эти предметы, однако именно здесь мы видим акцентирование на синем платке: Аркадий вынул этот «***синенький*** платочек» и «прижал его к лицу, и вдруг стал целовать» [Там же, с. 468]. Тут же он пишет о матери: «…только чтоб обнять мне тебя и поцеловать твои ***синенькие*** глазки». Дело, видимо, в том, что синий связан с темой любви к родителям, в данном романе любви, искаженной разлукой с матерью и невнимательностью отца к своему сыну.

Также можно условно выделить четвертый тип цветовых обозначений: нередко Достоевский использует цвет в переносном значении. В основном это относится к черному цвету. После решающего разговора Лужина и Раскольникова Петр Петрович проводит неприятную ночь: «***Черный*** змей ужаленного самолюбия всю ночь сосал его сердце» [5, с. 340]. Тут же он говорит: «К черту шигалевщину! <…> Нужна ***черная*** работа, а Шигалев презирает ***черную*** работу» [1, с. 393]. В романе также есть переносное значение зеленого в ругательстве: «Кармазинов на балу вышел ***зеленым*** ослом» [Там же, с. 464]. В речи матери Илюши встречается ругательство, которое есть и в речи Бубновой в «Униженных и оскорбленных»: «Ах ты, ***черная*** ты, – говорю, ей, — *шпага*, ну и кого ты учить пришла?» [2, с. 208]. Коля Алеше: «Особенно поднялся классик Колбасников, да и Дарданелов опять отстоял. А Колбасников зол теперь у нас на всех, как ***зеленый*** осел» [Там же, с. 561]. Альфонсинка дважды называет Версилова ***черным*** человеком [4, с. 673]. Грушу вдовец и тиран «сначала было держал в ***черном*** теле, “на постном масле”» [2, с. 354]. Митя восклицает во сне: «…почему это стоят погорелые матери, почему

бедны люди, почему бедно дитё, почему голая степь, почему они не обнимаются, не целуются, почему не поют песен радостных, почему они ***почернели*** так от ***черной*** *беды*, почему не кормят дитё?» [Там же, с. 520].

Итак, данное деление, на наш взгляд, представляет довольно полную картину использования цвета в пятикнижии. Оно позволяет говорить о природе цвета: он выполняет как минимум три функции — собственно живописную, психологическую, символическую, а также употребляется в переносном значении. Поскольку символическая функция наиболее сильно влияет на наше сознание, складывается впечатление, что только такие единицы есть на страницах пятикнижия. Они наиболее интересны, могут иметь другие или более сложные трактовки. Ведь символ по природе своей стремится к бесконечности. Однако в данной работе наша цель была именно привести типологию цветовых употреблений в пятикнижии с целью выявления природы цвета.

1. *Достоевский Ф. М.* Бесы // Собр. соч. : в 15 т. Л., 1990. Т. 7.
2. *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы. М., 2007.
3. *Достоевский Ф. М.* Идиот. М., 1983.
4. *Достоевский Ф. М.* Подросток // Собр. соч. : в 15 т. Т. 8.
5. *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание // Там же Т. 5.
6. *Керлот Х. Э.* Словарь символов. М., 1994.
7. *Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М.* Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символе и языке. М., 1997.
8. *Соловьев С. М.* Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. М., 1979.

Э. С. Кузьминых
г. Екатеринбург

Роман Ж. Санд «Индиана» и повесть Ф. М. Достоевского «Хозяйка»: опыт сравнительно-исторического анализа*

Повесть Ф. М. Достоевского «Хозяйка» принадлежит к числу ранних произведений писателя. В повести отчетливо прослеживается связь западноевропейской романтической традиции. Романтическая традиция оказала огромное влияние как на самого писателя, так и на его творчество.

Ф. М. Достоевского во многом привлекали писатели-романтики, его интересовало творчество О. Д. Бальзака, Гофмана, В. Гюго. Ф. М. Достоевскому был близок романтический мир, полный ярких впечатлений и мистических событий, бурных страстей и пышных пейзажных зарисовок. Но особенно писателя привлекало творчество Ж. Санд. В своем «Дневнике» автор писал: «Меня поразила в романах Ж. Санд целомудренная, высочайшая чистота типов и идеалов и скромная прелесть строго сдержанного тона повествования» [1, с. 143].

Впервые Ф. М. Достоевский познакомился с творчеством Ж. Санд в 1830-е гг., когда переводил повесть «Последняя Альдини». С особой теплотой он отзывался о героинях Ж. Санд, которые, по его мнению, «воплощали чистоту и жертвенное стремление к подвигу» [Там же, с. 146].

Ф. М. Достоевского всерьез заинтересовало творчество Ж. Санд, и он активно начинает изучать ее романы. Эстетику романтизма, реализованную в романах Ж. Санд, Достоевскому удалось перенять и воссоздать в своих произведениях, используя своеобразные стилевые особенности при создании характеров персонажей.

Наиболее полно традиция романтизма нашла отражение в ранней прозе Ф. М. Достоевского, в частности в повести «Хозяйка», написанной в 1847 г.

В данной статье показана связь повести Достоевского «Хозяйка» с романом Ж. Санд «Индиана» на примере женских образов, характеров героев, а также проанализирован пейзаж как одно из средств передачи психологического состояния героев, потому что в нем наиболее полно

* Работа выполнена под руководством доцента УрФУ М. А. Алексеевой.

© Кузьминых Э. С., 2012

проявляют себя черты, свойственные романтической эпохе: это и разнообразие красочных описаний, таинственные и загадочные обстоятельства, в которых оказываются герои.

Главным образом я хочу обратить внимание на стилевые особенности, используемые автором в повести «Хозяйка»: лексику, фразеологические обороты, эпитеты. Важно при этом отметить то, каким образом реализуется романтическая традиция в повести Достоевского «Хозяйка» (реплики героев, внутренние монологи, описание обстановки, в которой совершаются события).

В повести «Хозяйка» Ф. М. Достоевский опирается на романтическую традицию Ж. Санд, но создает при этом свой особый текст. «Хозяйка» была напечатана в журнале «Отечественные записки» в 1847 г. По этому поводу Достоевский сообщал брату: «Теперь более оригинальные, живые и светлые мысли просятся из меня на бумагу. Я пишу другую повесть, и работа идет, как никогда в «Бедных людях», свежо, легко и успешно. Назначаю ее к Краевскому» [2, с. 123].

В следующем письме, от 26 ноября, Достоевский восклицал: «…работа для Святого Искусства, работа святая, чистая в простоте сердца, которое еще никогда так не дрожало и не двигалось у меня, как теперь перед всеми новыми образами, которые создаются в душе моей» [3, с. 494].

Из переписки писателя видно, что замысел повести овладел сердцем автора, он глубоко переживал при создании своего произведения.

Ф. М. Достоевский при создании повести большое внимание уделял деталям: это и портретные характеристики героев, их речь, и описание событий. Но главное, на что обращал внимание автор при написании текста, это, конечно, техника создания образа героя. Достоевскому удалось передать сам тип героя в русле романтической традиции. Важно заметить, что писатель не просто копирует образ героя, но он лишь заимствует некоторые черты, наиболее заинтересовавшие его.

В повести «Хозяйка» тип героя-романтика принимает у Ф. М. Достоевского совершенно особенный вид, получивший в дальнейшем название «мечтателя».

Основополагающую роль в повести «Хозяйка» занимает обращение именно к фигуре «мечтателя», наделенного драматической судьбой, внутренне противоречивого, колеблющегося между абстрактностью возвышенных романтических иллюзий и поэзией прозаического мира. Обращение Ф. М. Достоевского к образу «мечтателя», по мнению

Г. М. Фридлендера, «вводило» его повесть в контекст с романтической традицией» [4].

В повести «Хозяйка» образ «мечтателя» воплощает Ордынов, бесконечно преданный своей науке, живущий в пустыне одиночества, как отшельник: «Ордынов — художник в науке, он всегда вел жизнь тихую, совершенно уединенно, ему и в голову не приходило, что есть другая жизнь — шумная, гремящая, вечно волнующаяся, вечно меняющаяся, вечно зовущая и всегда, рано ли, поздно ли, неизбежная» [5, с. 37].

Романтические черты проявились и в описаниях его натуры: «Страсть сделала его младенцем для внешней жизни и уже навсегда не способным заставить посторониться добрых людей; страсть Ордынова была обращенным на него же оружием» [Там же, с. 137].

Или: «В нем было более бессознательного влечения, нежели логически отчетливой причины учиться и знать; еще в детских летах он прослыл чудаком и был не похож на товарищей, имел странный и нелюдимый характер» [Там же].

Приведенные описания позволяют нам сделать вывод, что фигура Ордынова может принадлежать к героям-романтикам. «Бессознательное влечение, странный и нелюдимый характер» демонстрируют нам отчасти протест героя перед окружающей действительностью.

В описании психологического состояния Ордынова также проявляются романтические черты: «Все потряслось в Ордынове! Какое-то мучительное чувство, смятение безотчетное, невыносимое, разливалось, как яд, по всем его жилам и росло с каждым словом рассказа Катерины: безвыходное стремление, страсть, жадная и невыносимая, захватила думы его, мутила его чувства» [Там же].

Из описания видно, что герой способен на глубокие душевные переживания и порывы, гнев и смятение одновременно бушуют в его сердце. «Мечтатель» не желает принимать те события, которые преподносит ему судьба. Он страстно пытается помочь Катерине, человеку, который почему-то становится для него дорогим.

В романе Ж. Санд «Индиана», написанном в 1832 г., образ «мечтателя» воплощает Ральф Браун — «красавец мужчина, в полном расцвете молодости и сил; его румяные щеки, золотистая шевелюра составляли резкий контраст с седеющими волосами и суровым лицом хозяина» [6, с. 8].

Показательным является описание внутреннего мира героя, которое раскрывает перед нами целую панораму романтических черт: «Я рожден был, чтобы любить. Природа, наградив меня пылкой душой, совершила

странную ошибку: она дала мне невыразительное лицо и неповоротливый язык; она отказала мне в том, чем обладают даже самые грубые люди, — в умении выражать свои чувства словами и взглядами. Это и сделало меня эгоистом» [6, с. 225].

Важным также является то, что герой, желая быть в одиночестве, сравнивает себя с морской птицей. А как известно, семантика моря напрямую связана с романтической тематикой. Герой так говорит о себе: «Меня почти изгнали из родительского дома, и я искал приюта на скалах, словно пугливая морская птица. Я проводил целые дни в одиночестве среди гор, и никогда мать не тревожилась и не искала меня, ни чей ласковый голос не раздавался в тишине ущелий и не звал меня с наступлением ночи домой, я вырос одиноким и жил одиноким…» [Там же].

Как и герой повести Ф. М. Достоевского «Хозяйка», Ральф Браун стремится к обретению счастья, он понимает, что Индиана — единственный человек, который может сделать его счастливым. Ральф произносит: «Ты мое небо, и если я заслужил рай, то и заслужил и тебя» [Там же, с. 236]. Как и Ордынов, Ральф Браун обретает счастье именно в единении со своей любимой. В обретении любви герои находят своего рода выход из одиночества.

Обращаясь к рассмотрению женских образов, можно выделить ряд черт, объединяющих образы Индианы и Катерины. Это героини, которые страдают, они находятся в ситуации психологической несвободы. Сходство их можно отметить и во внешних описаниях: «Индиане было девятнадцать лет, это была тоненькая бледная и грустная женщина, похожая на цветок, вчера только выглянувший на свет, но уже сорванный и распускающийся в старинной вазе» [6, с. 9]. Подобные черты мы наблюдаем и в описании Катерины: «Катерина сидела бледная как полотно, она неподвижно смотрела в воздух, губы ее были синие, глаза заволоклись немой, мучительной мукой» [5, с. 292]. Катерина постоянно стремится к исповеди. Она пытается рассказать герою трагическую историю своей жизни: «Я испорчена, меня испортили, погубили меня! Меня испортил злой человек, — он, погубитель мой! Я душу ему продала» [Там же].

В описаниях главных героинь при всем многообразии сходства можно выделить несколько различий. Индиана, безусловно, центральный образ в романе. Она во многом является «хозяйкой» своей судьбы, потому что сумела найти в себе силы побороть внезапно вспыхнувшее в ее сердце чувство любви в Раймону де Рамьеру: «В то же время мучительное воспоминание сглаживалось, бледнело и рассеивалось как дым перед неизвестными ей доселе добродетелями и душевным благородством Ральфа,

наконец последнее воспоминание о роковой и слепой любви к Раймону угасло в ее душе» [6, с. 220].

Необходимо отметить, что само заглавие повести «Хозяйка» указывает нам на то, какое положение занимает в ней героиня. Но парадоксально то, что Катерина не имеет власти над своей жизнью. Она всецело находится под влиянием старика Мурина. Следует обратить внимание на то, как Катерина характеризует Мурина. Для нее этот человек воплощает зло, именно его она винит в том, что она так несчастна. Катерина так говорит о себе: «Меня испортил злой человек, он говорит, что когда умрет, то придет за моей грешной душой. Я ему душой продалась… Он мучил меня, он мне в книгах читал…» [5, с. 293].

Безусловно, Катерина испытывает перед Муриным страх, этот герой имеет власть над ней: «Иной раз он просто своими словами меня заговаривает. Он все грозное суровое такое читает! Я не знаю что и понимаю не всякое слово, но меня берет страх». [Там же, с. 217].

Из описания видно, что отношения между Катериной и Муриным носят мистический характер. Одним из таких проявлений служит чувство страха, которое охватывает Катерину при встрече или разговоре с Муриным. Страх этот повторяется неоднократно. Первый раз чувство страха Катерина испытала еще в детстве: «В полночь был слышен стук у ворот; я вскочила, кровь залила мне сердце. Это был он! Мне стало страшно, затем что мне всегда страшно было, когда он приходил, и с самого детства так было, как только память во мне родилась» [Там же, с. 261].

Мистическое между Катериной и Муриным отражено и в том, какими словами характеризует его Катерина. Она прямо заявляет, что этот человек ее погубитель «нечистый». Катерина так говорит о нем: «Продалась я “нечистому” и душу мою отдала погубителю. Я рабыня его опозоренная!» [Там же, с. 299]. В устойчивых сочетаниях «продалась нечистому» или «рабыня его» скрывается мистическая фольклорная семантика. В Словаре славянских древностей выражение «душу отдала погубителю» близко по смыслу к выражениям «отдать душу нечистому» [7]. Выражения эти имеют глубинную мистическую основу. Они раскрывают отношения с человеком, одержимым злым духом.

Душевное состояние Катерины во многом передано через диалоги с Ордыновым, которому она рассказывает о страшных событиях в своей жизни. В репликах героини прослеживаются глубокие переживания: «Нет, я не спала, с усилием подавляя свое волнение» [5, с. 294]. Или: «Она вся задрожала и стала в испуге прижиматься к нему, как дитя» [Там же, с. 94]; «Я дочь проклятая. Я душегубка! Я родную мать загубила, я ее в сырую

землю зарыла, — говорила она вся в тревоге своих воспоминаний, вся в видениях своего безвозвратно прошедшего» [5, с. 95].

Сравнивая образы Индианы и Катерины, можно говорить о том, что эти героини способны к саморефлексии. Можно предположить, что Достоевский в образе Катерины во многом опирается на те черты, которые свойственны Индиане. Обе героини страдают и переживают. В Катерине Достоевский представил нам особый тип характера, в котором одновременно слились воедино бунт и смирение и который найдет свою реализацию в последующих произведениях писателя.

Далее подробнее остановимся на анализе пейзажа в романе «Индиана» и в повести «Хозяйка». Пейзаж в этих произведениях носит концептуальный характер. Это не просто пейзаж, отображающий действительность, в которой находятся персонажи. Через пейзаж мы находим путь к душе героев. Он является психологическим полотном, через которое мы можем наблюдать эмоциональное состояние героев. Разумеется, что в романе «Индиана» пейзаж дан в романтической тональности. Подтверждением тому является ряд описаний, раскрывающих эту традицию: «Случаю было угодно, чтобы этот вечер был одним из самых прекрасных лунных вечеров… Ночное светило, едва поднявшись из темных волн, уже протянуло по морю сверкающую серебряную дорожку. Но его сияние еще не проникло в ущелье, и на поверхности озера трепетало только отражение нескольких звезд. Морские птицы затихли в расселинах скал. Два одиноких путника дошли по извилистой тропинке до вершины ущелья, откуда поток низвергается в пропасть» [6, с. 257].

Ж. Санд использует ряд лексем, которые показывают принадлежность данного текста к романтической традиции: это и ночное светило, и море, и звезды, и морские птицы. Пейзаж будет являться фоном, на котором будет решаться судьба героев: «Мрак ночи и облако брызг над водопадом окутывали все вокруг, пропасть, лежавшая над ними, казалась бездонной и страшной» [Там же, с. 221].

В повести «Хозяйка» особое место принадлежит пейзажу, с помощью которого Достоевский описывает душевное состояние Ордынова в момент кризиса: «Одиночеством ли развилась эта крайняя впечатлительность, обнаженность и незащищенность чувства, приготовлялась ли в томительном, душном безвыходном безмолвии долгих, бессонных ночей, среди бессознательных стремлений и нетерпеливых потрясений духа, эта порывчатость сердца, готовая наконец разорваться или найти излияние, и так должно быть ей, как внезапно в знойный день вдруг

зачернеет все небо и гроза разольется дождем и огнем на взалкавшую землю, повиснет перлами дождя, веселясь и радуясь обновлению своей жизни» [5].

По содержанию этот пейзаж ключевой в повести: он знаменует начало любви, которая омоет, оживит душу Ордынова. Значимость этого пейзажа подчеркивается тем, что ему предшествует мрачная картина петербургской окраины в ненастный холодный день осени. Контраст усиливает светоносность пейзажа с «грозой». Философский аспект выявляется через соотношение динамики описываемой картины (до и после грозы) с духовными порывами Ордынова. Динамика создается целым рядом антиномий: «знойный», «душный», «оживая», «нежный». Для Достоевского важным является стремление нарисовать величавую картину всеобщего мира. Он использует высокую и торжественную лексику (фимиам, перлы, роскошный). Отсутствие указания на конкретное время создает впечатление бесконечности, вечности.

Рассматривая функцию пейзажа в романе Ж. Санд «Индиана» и в повести Ф. М. Достоевского «Хозяйка», можно сделать вывод, что пейзаж способствует раскрытию душевного состояния героя.

В романе «Индиана» через пейзаж передается душевное смятение героев: в решающий момент своей жизни они изображаются стоящими на краю пропасти.

В повести «Хозяйка» пейзаж более сложен. С одной стороны, пейзаж раскрывает психологическое состояние Василия Ордынова, реализованное в различных призрачных видениях, а с другой стороны — запечатлевает психологию героя в момент кризиса, который наступает после того, как он понимает, что чувство любви к Катерине всецело захватило его.

Сравнивая повесть Ф. М. Достоевского «Хозяйка» с романом Ж. Санд «Индиана», можно говорить о том, что в повести реализован ряд черт, свойственных романтической манере. Важно отметить, что Достоевский опирается на романтическую традицию, создавая и образ мечтателя, и образ Катерины, и пейзаж. В романтическом ключе строится и само повествование повести. Автор намеренно использует некоторые аллюзии, свойственные эпохе романтизма: это и мотив страшного гадания, и борьба света и тьмы, любовь и зло.

Западноевропейское влияние, ощущаемое в ранней прозе Достоевского, отчетливо видно в повести «Хозяйка». Именно в этом тексте оно отражено в своеобразии авторского стиля, его художественной манеры.

1. *Достоевский Ф. М.* Дневник писателя. М., 1989.
2. Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского : в 3т., СПб., 1993. Т .1.
3. *Достоевский Ф. М.* Письма. М., 1928. Т. 1.
4. *Фридлендер Г. М.* Реализм Достоевского. М. ; Л., 1964.
5. *Достоевский Ф. М.* Хозяйка. Л., 1972.
6. *Санд Ж.* Индиана. М., 2002.
7. Словарь славянских древностей / под ред. Н. И. Толстова : в 5 т. М., 1995.

Л. Д. Лундблад

Калифорнийский университет, Беркли, США

Каторжный фольклор или фольклорная каторга: «Акулькин муж. Рассказ» в «Записках из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского

«Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского изобилуют разнообразными заимствованиями из «каторжного» фольклора, собранного писателем на каторге в Омске и записанного в так называемую «Сибирскую тетрадь». В статье исследуются отрывки из народных песен и несколько пословиц из главы «Акулькин муж. Рассказ» с целью выявить, как фольклор используется для литературного воспроизведения устного повествования рассказчика. При этом мы руководствуемся двумя аспектами методологии американского фольклориста Алана Дундеса для изучения фольклорных заимствований в литературных произведениях: идентификацией и интерпретацией [11, с. 70]. Задача работы заключается в том, чтобы «определить, каким образом автор использовал фольклорные элементы и какую функцию эти элементы выполняют в литературном произведении» [Там же]. Во-первых, каторжный фольклор в «Акулькином муже» идентифицируются посредством других источников и, во-вторых, интерпретируется его роль в создании «фольклорной каторги».

«Сибирская тетрадь» (далее — Тетрадь) — своеобразное собрание устной каторжной культуры 1850-х гг. — еще не получила достаточного

© Лундблад Л. Д., 2012

научного освещения с учетом ее влияния на последующее творчество Достоевского [4]. Материалы из ее 486 пронумерованных записей находятся почти во всех постсибирских произведениях писателя, от «Дядюшкиного сна» до «Братьев Карамазовых». Наиболее насыщены отсылками к Тетради «Записки из Мертвого дома». В произведении о каторге свыше 250 отсылок к «Сибирской тетради». Чаще всего отсылки встречаются в главе «Акулькин муж. Рассказ». Небольшой рассказ — около восьми страниц — содержит 42 ссылки к 40 записям из Тетради. В отличие от большинства заимствований из Тетради в «Записках из Мертвого дома», употреблявшихся в диалогах, данная глава своим длительным монологом одного арестанта стилистически напоминает устное повествование. Ввиду насыщенности материалов «Сибирской тетради», услышанных писателем «на месте», рассказ является отличным примером для исследования того, каким образом Достоевский использовал каторжный фольклор в своем творчестве.

Незначительный по объему «Акулькин муж. Рассказ» представляет собой сложную художественную конструкцию [3]. Произведение в целом имеет жанровое определение — «*Записки* из Мертвого дома» — и лишь главе «Акулькин муж» дан отдельный жанр. Добавив *рассказ* к названию, Достоевский придал главе статус самостоятельного элемента.

Несмотря на название глава не начинается с рассказа про Акулькиного мужа, а открывается подробным описанием Шишкова — своеобразного «осведомителя» Горянчикова. Действуя подобно этнографу, Горянчиков подчеркивает музыкальность Шишкова, указывая на то, что он играл на балалайке и любил танцевать. На первый взгляд подробное описание второстепенного персонажа кажется излишним. Музыкальные способности Шишкова, однако, станут существенными деталями в рассказе о том, как он убил свою жену. Думается, что Горянчиков подчеркивает музыкальность Шишкова для предварительного психологического объяснения предстоящего рассказа.

Контекст повествования также содержит подробные сведения о Черевине, который угрюмо и равнодушно слушает рассказ Шишкова и порой перебивает его монолог комментариями «из приличия». Наличие слушателя, наделенного как собственным именем, так и конкретным поведением, можно рассматривать в свете определения Вальтером Онгом признаков устного повествования: «Высказывание направлено от реального, живого человека к другому реальному, живому человеку <…> в определенное время в реальной обстановке, включающей гораздо больше, нежели лишь слова. Высказанные слова всегда являются

модификацией общей ситуации, которая больше, нежели лишь вербальная» [13, с. 101]. «Акулькиного мужа» необходимо исследовать именно внутри всех этих контекстов окружающей устной обстановки, в качестве речевого акта, не ограниченного исключительно высказанными словами. В главе представлен речевой акт между тремя активными участниками: рассказчиком и двумя слушателями. Рассказчик обращается к первому слушателю — Черевину, участвующему в повествовании вопросами и комментариями. Его активное участие преображает монолог Шишкова, он становится своего рода диалогом. Второй слушатель — Горянчиков — скрыт; слушая рассказ, он не принимает участия, а присутствует только в процессе его литературного воспроизводства. В «Записках из Мертвого дома» Горянчиков выполняет роль собирателя речевых актов других арестантов, действуя как этнограф и как фольклорист, порой даже как стенограф.

Повествовательную структуру «Акулькиного мужа» можно рассматривать как отражение реального события. Возможно, Достоевский, подобно Горянчикову, выполнял эту же роль стенографа, поскольку было отмечено, что сюжет главы возник из «реальной истории», услышанной писателем в военном госпитале [1, т. 4, с. 275] и помещенной им в Сибирской тетради рядом с записью № 326. Первая половина записи полностью процитирована в главе [2, с. 25], а вторая половина, написанная в верхнем левом углу Тетради, напоминает набросок к сюжету в главе: «Рассказ о том как жену убил. — Режь! Его в солдаты берут, а я его любовница. И на что она это мне сказала. [Холодно.] Ночью зарезал и все думал что мне с ней делать» [Там же]. Действительно, «Акулькин муж» является «рассказом о том, как [арестант] убил [свою] жену», убийство происходит «ночью». Соперника Шишкова также «берут в солдаты». Окончательный вариант, однако, значительно отличается от первоначального наброска. В главе жена не признается в прелюбодеянии, а муж сразу убегает, совершив убийство.

Литературная адаптация «рассказа», услышанного Достоевским на каторге, оказывается сложной художественной реконструкцией устного повествования. В ней участвуют не только сам рассказчик, Иван Семенович Шишков, и Акулина, но также его родители, отец Акулины Анкудим Трофимыч, ее мать Мария Степановна и соперник Шишкова Филька Морозов. Из этих персонажей двоих находим среди записей в «Сибирской тетради»: Анкудима Трофимыча — в записи № 83, а Акулину — в записи № 218 [2, с. 17]. «Погодя того немножко / Акулинин муж на дворе» — это две строчки из русской народной песни «Как со вечера пороша…»

[1, т. 4, с. 72]. В произведении песня приводится несколькими главами раньше и, возможно, заглавие песни дало главе ее название. Лирическая песня, существующая в разных вариантах в устной традиции и имеющая сюжет супружеской измены, была популярна в XIX в. Неверная Акулина в песне, однако, отличается именно этим от героини главы: в песне жена не только изменяет отсутствующему мужу, но и рождает ребенка в его отсутствие. Использованием данной песни в названии главы можно объяснить, почему слушатель Черевин не понимает рассказа Шишкова. Узнавая имя героини, он узнает и знакомый сюжет народной песни, широко известной в это время. Соответственно, он ошибочно предполагает, что рассказ Шишкова сходится с ее тематикой.

Музыка присутствует не только в названии и имени героини — глава насыщена музыкальностью. Например, Шишков и Филька Морозов публично высмеивают Акулину, напевая строчки из двух народных песен. Обе песни находятся в «Сибирской тетради». Филька Морозов поет начало распространенной лирической песни из записи № 101 [2, с. 11]: «Чисто ходишь, бело носишь, скажи, кого любишь!» [1, т. 4, с. 168]. Шишков поет: «…чисто ходишь, где берешь, дай подписку, с кем живешь!» [Там же] из записи № 100 [2, с. 11]. Песни схожи, однако последняя являлась плясовой и якобы имела более сомнительное содержание, чем первая [10, № 371]. В «Сибирской тетради» Достоевский собрал несколько народных песен, из которых, как в случае с двумя вышеприведенными [2, с. 87], он записал только несколько строчек.

Можно задаться вопросом, почему Шишков — безусловно являясь героем собственного рассказа — выбирает песню, содержание которой более низкой нравственности, чем песня Фильки Морозова, его антагониста? Вероятно, в главе песни использованы как условные знаки музыкальности, и не следует обращать пристального внимания на их различное содержание. Позднее Достоевский более сознательно использует народные песни в своем творчестве, привлекая не только их смысл, но и культурные коннотации [8]. Здесь отрывки из песен являются особенностью динамики соперничества двух мужских персонажей: когда Филька Морозов заставляет Шишкова петь и танцевать, он всегда подчиняется. Таким образом, когда антагонист высмеивает Акулину песней, протагонист делает то же.

Музыкальная динамика Фильки Морозова доминирует в нескольких ключевых сценах «Акулькиного мужа». Два из трех музыкальных инструментов, упомянутых в главе, — балалайка, теорбан и гитара — связаны с этим персонажем. Дважды Филька Морозов заставляет

Шишкова заниматься музыкой в рассказе; первый раз: «Играй, говорит, мне на гитаре и танцуй, а я буду лежать и в тебя деньги кидать, потому как я самый богатый человек!» [1, т. 4, с. 168]. Второй раз после свадьбы Шишкова и Акулины: «Я-то пьян сидел, а он как схватит меня в ту пору за волосы, как схватит, пригнул книзу-то: “Пляши, говорит, Акулькин муж, я тебя так буду за волоса держать, а ты пляши, меня потешай!”» [Там же, с. 171]. Филька Морозов называет Шишкова «Акулькин муж», и это является отсылкой к народной песне о прелюбодеянии, которая дала главе ее название. Видимо, Филька Морозов, подобно слушателю Черевину, приравнивает Шишкова к обманутому мужу из популярной песни.

Когда Фильку Морозова забирают в армию, его провожает не только толпа, но и музыка. Различные аспекты музыкальности пронизывают главу и, сочетаясь с пьянством, создают карнавальную атмосферу в ней. Этот фольклорный жанр является своего рода партитурой главы.

«Акулькин муж» не заканчивается рассказом Шишкова. Повествование совершает не рассказчик, а слушатель. Черевин предлагает свой вывод в виде пословицы: «Оно, конечно, коли не бить — не будет добра» [Там же, с. 173]. На первый взгляд вывод кажется настоящей пословицей, существующей в середине XIX в. Но, возможно, это просто высказывание, похожее на пословицу? В реплике слушателя используется параллелизм, который присущ многим пословицам: «Если не X, то не будет Y» [12, с. 7]. Данная фраза, однако, не зафиксирована ни в одном из собраний устойчивых русских пословиц. Скорее, это личное мнение Черевина. Его мнение сформулировано гномическим языком и поэтому звучит достаточно значительно.

Почему он изъясняется подобным образом? Возможно, потому, что пословица традиционно «…выступает в качестве заключения рассказа, являясь развязкой предыдущего повествования, которая подводит итог его, как своего рода обобщение основной мысли повести» [9, с. 259]. Его вывод не только следует жанровым правилам, но и включается в общую художественную структуру «Акулькиного мужа». В главе несколько устойчивых пословиц, большинство из которых можно найти в других источниках, в первую очередь в «Пословицах русского народа» В. И. Даля. Для данного рассмотрения пословиц в главе следующее определение Вольфганга Мидера будет удобным: «[Пословицы являются] краткими, как правило, известными предложениями, которые содержат народную мудрость, истину, мораль и традиционные взгляды в метафорической, зафиксированной и легко запоминающейся форме, и которые передаются из поколения в поколение» [12, с. 5]. Для четкого различения

пословиц в главе, изобилующей более или менее зафиксированными фразеологизмами, необходимо добавить: «Пословицы [являются] самостоятельными предложениями» [12, с. 13]. Согласно этим определениям, рассказ Шишкова содержит шесть канонических пословиц, их присутствие в сборнике Даля и других источниках доказывает их «народную мудрость», и использование рифмы во всех из них соответствует стилистическому требованию «метафорической, зафиксированной и легко запоминающейся формы». Четыре из шести есть в «Сибирской тетради», они значительно отличаются от «канонической версии», что неудивительно, поскольку «[п]ословицы, безусловно, зафиксированы только в собраниях пословиц» [Там же, с. 7]. Так как «[п]ословицы в реальных условиях использования относятся к социальным ситуациям, и этот социальный контекст, в свою очередь, определяет их смысл» [Там же, с. 8], то данное рассмотрение шести пословиц, упомянутых в главе, подчеркивает их диалогический аспект: особое внимание уделяется как тому, кто произносит пословицу, так и тому, кому она адресована.

Стилизованная и персонализированная речь Шишкова — его словесное изображение окружающего мира — насыщена пословицами. В главе из шести пословиц четыре произносятся рассказчиком. Его пословицы, однако, не только часть его собственного голоса: из них лишь четыре принадлежат ему. Он выражает «мудрость, истину, мораль и традиционные взгляды» пословицами также и для воспроизведения голоса отца Акулины Анкудима Трофимыча, цитируя его диалог с народом. Данный диалог является цитатой из записи № 83 в «Сибирской тетради» [2, с. 10]: «“Здравствуйте, Анкудим Трофимыч!” — Здравствуй, скажет, и ты. Никем то есть не побрезгает. — “Живите больше, Анкудим Трофимыч!” — А как твои дела, спросит. — “Да наши дела, как сажа бела. Вы как, батюшка?” — Живем и мы, скажет, по грехам нашим, тоже небо коптим. — “Живите больше, Анкудим Трофимыч!”» [1, т. 4, с. 167]. В диалоге употребляются две пословицы, которые изменены по сравнению с канонической формой. Добавление притяжательного местоимения «наши» делают первую пословицу «Дела как сажа бела» [6, с. 122, 444] дейктической. Вторая пословица еще более преображена: в «Живем и мы, скажет, по грехам нашим, тоже небо коптим», однако, узнаем каноническую «Живем да хлеб жуем; спим да небо коптим» [5, с. 507]. В той же процитированной реплике рассказчик приписывает еще две пословицы Анкудиму Трофимычу. Первая — «…на всякий роток не накинешь платок» из записи № 329 в «Сибирской тетради» [2, с. 25] незначительно отличается от версии, зафиксированной Далем [5, с. 416]. Вторая пословица —«Вот

Бог, а вот, говорит, порог, не бери» отсутствует в «Сибирской тетради», но ее можно найти в собрании Даля [5, с. 416]. Разница лишь в добавлении отрицательного оборота «не бери». Обе пословицы помогают опровержению Анкудима Трофимыча в споре с Шишковым из-за денег.

Две из шести пословиц в главе принадлежат голосу слушателя. Черевин часто перебивает рассказчика: «Это твоя-то, жена-то?» [1, т. 4, с. 167], «Распутная, значит, была» [Там же, с. 169] и «Ишь ты!» [Там же, с. 172]. Несущественные фразы служат поощрением со стороны слушателя, а не представляют вторичную точку зрения на описанные события. Из двух пословиц, употребляемых Черевиным, первая из записи № 459 в «Сибирской тетради» [2, с. 33]: «Руки свяжут, язык не завяжут» [1, т. 4, с. 171]. Данную пословицу нельзя найти ни у Даля, ни в других собраниях русских пословиц, но она семантически близка двум каноническим пословицам: «Языком болтай, а рукам воли не давай» [6, с. 53] и «Язык на замок не запрешь» [Там же, с. 395].

Порой трудно определить, является ли выражение из «Сибирской тетради», позднее употребляемое Достоевским, «настоящей» пословицей. Влияние Достоевского как на последующих писателей, так и на читателей было настолько велико, что несколько слов, выражений, даже пословиц, изобретенных им, стали частью русского языка. Трудности возникают тогда, когда другой источник, например, собрание М. И. Михельсона [7], придает выражению Достоевского статус пословицы на основе его наличия в одном из произведений писателя. Проиллюстрируем данную трудность на примере пословицы, используемой Черевиным в «Акулькином муже».

Сентенция слушателя показывает, что Черевин невнимательно выслушал рассказ Шишкова, так как он по его окончании заключает, что Акулина была любовницей Фильки Морозова: «Я тоже этак свою жену с полюбовником раз застал» [1, т. 4, с. 171]. Он заканчивает главу, рассказывая Шишкову, как сильно *он* избил *свою* жену, узнав о ее неверности. После избиения она умоляет о прощении: «Ноги, кричит, твои буду мыть да воду эту пить» [Там же]. Выражение отсутствует во всех источниках, посредством которых можно установить его устойчивость в русском языке XIX в. Его можно найти лишь у Михельсона, однако два примера использования данного оборота в русской литературе являются ссылками на произведения Достоевского [7, с. 271].

Писатель употреблял эту фразу в двух произведениях, контекст которых напоминает тот же «каторжный» дискурс «Сибирской тетради», которым окружено использование ее записей в творчестве Достоевского.

Не исключено, что писатель услышал и это «выражение благодарности» на каторге. В «Униженных и оскорбленных» персонаж, будучи пьяным, употребляет данное выражение вместе с пятью отсылками к записям «Сибирской тетради». Достоевский часто вкладывал сибирский фольклор в уста пьяных персонажей. Эту же фразу можно найти в «Дневнике писателя» за 1873 г. перед тем, как писатель говорит о русском народе, и после того, как он напоминает своим читателям о том, что он сам был на каторге. Таким образом, можно сделать предположение, что и это выражение является примером «каторжного фольклора», несмотря на его отсутствие в «Сибирской тетради».

Ошибочно подводя итог повествованию Шишкова, слушатель поговорочной сентенцией все же включается в общую художественную структуру главы. Разнообразные фольклорные заимствования — популярные народные песни и пословицы — отображают стилистическую особенность «Акулькиного мужа». Этими средствами не только создается изображение ужасающей действительности сибирской деревни, ее обычаев и нравственности, но и передается голос другого — голос Шишкова. Пословицы — вместе с множеством поговорочных выражений и большим количеством диалектных слов, не исследованных в данной работе, — воспроизводят речь рассказчика, отличающуюся как географически, так и социально от речи Горянчикова. Литературное изображение «народного» языка «вторичного» рассказчика, показывающего его мышление и отношение к окружающему миру, служит для отличения этого голоса от голоса «первичного» рассказчика — Горянчикова. Думается, что Достоевский сознательно использовал элементы устного повествования в главе для достижения наибольшего эффекта. В чем заключается эффект?

Суть эффекта заключается в том, что глава «Акулькин муж» становится ключевым моментом в «Записках из Мертвого дома». Несмотря на независимое жанровое определение, глава и освещает произведение в целом, и освещается в целостности произведения. Возможно, рассказ о том, как кто-то убил свою жену, заинтересовал Горянчикова потому, что он сам, как читателю сообщает издатель, был осужден «…за убийство жены…» [1, т. 4, с. 6]. Может быть, маленькому рассказу предоставлено видное место потому, что это был один из редких случаев на каторге, когда арестант рассказывал историю своего преступления другому: «Вообще жизнь свою редко кто рассказывал, да и любопытство было не в моде, как-то не в обычае, не принято» [Там же, с. 11]. Тема убийства является общим местом для многих записей в «Сибирской тетради».

Дополнительный набросок для «Акулькиного мужа», помимо записи № 326, находится во второй половине записи № 384: «Жена говорит: режь, в солдаты берут. Стали мы с ней дожидаться, плакал с ней, а ночью зарезал» [2, с. 29]. Итак, литературная обработка повествования мужа Акулины выступает как кульминацией «рассказов о том, как [кто-то] убил [свою] жену».

«Сибирская тетрадь» отличается от других творческих тетрадей Достоевского тем, что она не была предназначена одному литературному произведению, одному персонажу, поэтому писатель мог использовать излюбленные записи во многих произведениях. Ни народные песни, которые цитирует Шишков, ни «вневременная мудрость» пословиц, которыми он пользуется, ни просторечие его родной деревни не принадлежат исключительно ему. Однако вместе заимствования из каторжного фольклора создают не только «фольклорную каторгу», но и уникальную личность Шишкова, его индивидуальную концепцию мира. Это и мир главы «Акулькин муж», и мир того человека, который был, возможно, и за пределами текста мужем Акульки.

1. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1972–1990.

2. *Достоевский Ф. М.* Моя тетрадка каторжная (Сибирская тетрадь) / изд. подгот. В. П. Владимирцев и Т. И. Орнатская. Красноярск, 1985.

3. *Вайнерман В. С.* Достоевский и Омск. Омск, 1991.

4. *Владимирцев В. П.* Достоевский народный: Ф. М. Достоевский и русская этнологическая культура : Статьи. Очерки. Этюды. Комплекс ист.-лит. исслед. Иркутск, 2007.

5. *Даль В. И.* Пословицы русского народа. М., 1957.

6. *Зимин В. И.* Словарь-тезаурус русских пословиц, поговорок и метких выражений. М., 2008.

7. *Михелсон М. И.* Ходячие и меткие слова : сб. рус. и иностр. цитат, пословиц, поговорок, пословичных выражений и отдельных слов (иносказаний). М., 1994.

8. *Михнюкевич В. А.* Русский фольклор в художественной системе Ф. М. Достоевского. Челябинск, 1994.

9. *Соколов Ю. М.* Русский фольклор. М., 2008.

10. Песни, сказки, пословицы, поговорки и загадки, собранные Н. А. Иваницким в Вологодской губернии. Вологда, 1960.

11. *Dundes A.* The Meaning of Folklore: the Analytical Essays of Alan Dundes. Logan, 2007.

12. *Mieder W.* Proverbs: a Handbook. Westport, 2004.

13. *Ong W. J.* Orality and Literacy. The Technologizing of the Word. N. Y., 1982.

О. В. Молодкина
г. Стерлитамак

Мифологема «умирания-воскресения» у Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого

Мифологема (сюжетообразующий мифологический мотив) «умирания-воскресения» является основой архетипического мистериального сюжета, восходящего как к древним языческим обрядам посвящения в истину, так и к более поздним средневековым театральным постановкам, инсценирующим библейские легенды.

В литературе Нового времени этот сюжет по-разному воплощается и интерпретируется, но неизменно указывает на сакральный смысл определенных этапов пути героя. Это происходит и в творчестве столь разных авторов-современников, как Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой, авторов, по мнению М. М. Бахтина, создавших противоположные типы романов (полифонический и монологический) [1]. Однако в сфере нравственно-философских вопросов эти художники во многом сближаются, что доказывает в своей статье Л. М. Розенблюм [3]. Сближает их и актуализация одного архетипического сюжета, причем на схожем материале — прохождении героя через испытание каторгой или знакомстве с миром каторги.

В русской литературе ссылка в Сибирь на каторгу или на поселение осмысляется не только как удаление человека из привычного ему мира, сопровождающееся лишением всех прав и благ, но и как временное умирание. Это мифологическое восприятие каторги зафиксировано в названии книги Ф. М. Достоевского «Записки из Мертвого дома». В эпилоге романа «Преступление и наказание» Раскольников на каторге переживает полное перерождение: в нем умирает прежний человек и рождается новый. По Р. Штейнеру, это главная мифологема мистерии [5]. Каторга грозит и героям других романов «великого пятикнижия»: Рогожину («Идиот»), Ставрогину («Бесы»), Дмитрию Карамазову («Братья Карамазовы»). Ставрогин, никогда в жизни ничего не боявшийся, вдруг понимает, что испытывает страх при мысли о каторге (куда его могут отправить за совращение девочки Матреши). В нем есть стремление к покаянию, но «темное царство» одерживает верх в его душе и не дает воскреснуть.

Природа конфликта в душе героя Л. Н. Толстого иная: Нехлюдов в романе «Воскресение» совершает выбор между голосом собственной

© Молодкина О. В., 2012

души и мнением общества. Отправляясь на каторгу за Катюшей Масловой, Нехлюдов переживает нравственное перерождение: в нем воскресает тот честный и чистый человек, каким он был в юности. Воскресение героя в романе Л. Н. Толстого осуществляется как возвращение к своему первообразу и неизбежный уход (сопровождающийся конфликтом) от общества, под влиянием которого голос души сознательно был искажен и заглушен: «Тогда он был честный, самоотверженный юноша, готовый отдать себя на всякое доброе дело, — теперь он был развращенный, утонченный эгоист, любящий только свое наслаждение. Тогда мир Божий представлялся ему тайной, которую он радостно и восторженно старался разгадывать, — теперь все в этой жизни было просто и ясно и определялось теми условиями жизни, в которых он находился. <…> И вся эта страшная перемена совершилась с ним только оттого, что он перестал верить себе, а стал верить другим. Перестал же он верить себе, а стал верить другим потому, что жить, веря себе, было слишком трудно: веря себе, всякий вопрос надо решать всегда не в пользу своего животного *я*, ищущего легких радостей, а почти всегда против него; веря же другим, решать нечего было, все уже было решено, и решено было всегда против духовного и в пользу животного *я*. Мало того, веря себе, он всегда подвергался осуждению людей, — веря другим, он получал одобрение людей, окружающих его» [4, с. 49]. Перерождение Нехлюдова начинается с осознания того искажения и загрязнения, которым он подверг свою личность, с осознания своего рабского положения и невозможности далее в нем пребывать: «Различие между ним, каким он был тогда и каким он был теперь, было огромно: оно было такое же, если не больше, чем различие между Катюшей в церкви и той проституткой, пьянствовавшей с купцом, которую они судили нынче утром. Тогда он был бодрый, свободный человек, перед которым раскрывались бесконечные возможности, — теперь он чувствовал себя со всех сторон пойманным в тенетах глупой, пустой, бесцельной, ничтожной жизни, из которой он не видел никакого выхода, да даже большей частью и не хотел выходить» [Там же, с. 104].

Подобным образом происходило перерождение героя и в «Записках из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского. Записки Горянчикова — это суд над самим собой, покаяние, пересмотр прежней жизни в свете народно-христианского идеала. Проводя параллель между автором и героем этой книги, К. В. Мочульский писал: «В душе совершается не только суд, но и осуждение прошлого, разрыв с ним, освобождение. Опять говорится о надеждах, о новой жизни. Из письма мы узнаем об отрицательной душевной работе (разрушение прошлого), но не видим положительной

ее стороны. Какие новые потребности родились в душе? И “Воскресение из мертвых” означало ли нечто большее, чем выход из “мертвого дома”?» [2, с. 35]. Ответ на этот вопрос исследователь находит в письме Ф. М. Достоевского Н. Д. Фонвизиной — в словах писателя о вновь обретенной вере в Христа.

Начало новой жизни и у Горянчикова, и у Нехлюдова сопровождается открытием жизни народа: его страданий и его добрых, вечных начал. Г. К. Щенников отмечает: «Движение сюжета в “Мертвом доме” — это раскрытие под корой грубых чувств и грубых отношений настоящего народа — народа, у которого не только “золотое сердце”, — у которого как будто никогда не пропадала потребность в “золотом веке”: потребность в истинно человеческих отношениях, лишенных всего сословного, эгоистического — всего, что связывает людей чинами, иерархией, зависимостью, расчетами, властью и превосходством одного над другим, чем бы эта власть и превосходство не давались» [6, с. 88]. В аду каторги Горянчиков находит спасение от тоски и путь к воскресению именно тогда, когда ему открывается любовь людей друг к другу вне сословных делений — реализация евангельской заповеди любви к ближнему. Эта любовь приходит на смену ненависти, которую сначала испытывали каторжники к герою Достоевского (то же будет и с Раскольниковым). К счастью, смирение и способность понимать и прощать спасают его от окончательного отчуждения и ответной ненависти. В романе Л. Толстого первый отклик Катюши Масловой на порыв Нехлюдова к покаянию и исправлению прежних ошибок — тоже ненависть. Эта героиня проходит свой путь к воскресению, очищению от развращающего не только тело, но и душу влияния публичного дома. Пути Нехлюдова и Катюши Масловой к новой жизни развиваются параллельно и начинаются в одной точке — сразу после суда, в котором они, хотя и в разных ролях, принимают участие.

Если Достоевский показывает нам мучительную борьбу света и тьмы в душе героя, в которой рождаются и страшные соблазны, и стремление к спасению, то для Толстого человек изначально добр и светел, и только влияние общества загрязняет и искажает тот идеальный первообраз, воплощением которого герои были в юности и к которому вернулись в конце романа.

---

1. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
2. *Мочульский К. В.* Достоевский. Жизнь и творчество. Paris, 1980.

3. *Розенблюм Л. М.* Толстой и Достоевский (Пути сближения) // Вопр. литературы. 2006. № 6. С. 169–197.
4. *Толстой Л. Н.* Воскресение. М., 1977.
5. *Штейнер Р.* Мистерии древности и христианство. М., 1990.
5. *Щенников Г. К.* Достоевский и русский реализм. Свердловск, 1987.

А. Г. Овчинников
г. Екатеринбург

Художественная метафизика в романах Ф. М. Достоевского в свете концепции времени

Проблематика, связанная с пространством и временем в художественном мире Достоевского, хорошо известна в отечественном литературоведении. Ученые исследовали эпическое время в романах Достоевского, сравнивая его с отражением времени в романах писателей-современников (А. Г. Цейтлин [21]; П. И. Гражис [7]). Исследовалось «темпоральное» время — в плане протекания событий (Д. С. Лихачев [15]; Ж. Катто [13]), «аксидентальное» время — в плане случайных событийных сдвигов в связи с «вдруг» (В. Топоров [20], В. Подорога [18]), метафизическое время — в аспекте «время — вечность» (В. В. Борисова [3]), хроникальное время — в связи с «хроникером» (Д. С. Лихачев [15]; Л. Сараскина [19] и др.). Существуют психологические концепции времени (Н. С. Коноплев [14], М. Галышева [6]). Во многом центральной в понимании времени является концепция хронотопа у Достоевского, данная М. М. Бахтиным («вертикальный хронотоп», понимание времени как его преодоления) [2, с. 39, 362], у которой среди ученых были как сторонники, так и противники. В отношении темпорального времени установившимися концепциями считаются две противоположные по смыслу: сторонники одной трактуют время как стремительное, лихорадочное (Д. С. Лихачев, Ж. Катто), другой — описывают его как предельно уплотненное, растягивающееся (например, Р. Г. Назиров [17]). Наметились пути по объединению «метафизических» и «темпоральных» концепций (притом, что первым, кто связал эти два плана, по сути, был М. М. Бахтин). Так, А. Галкин связывает

© Овчинников А. Г., 2012

«вихревое» — динамическое — время с переживанием кризиса, это сиюминутное время, время отпадения от идеала, а «уплотненное» время — с вечностью, достигнутой полнотой бытия. Однако целостная картина подобного совмещения в статье ученого не представлена [5].

Вне всяких сомнений, философская метафизика времени Достоевского могла определять не только романное время и пространственные образы, но и целостные метафизические проекции романов писателя, выстраивая определенные формы поэтического видения мира, в том числе и событийной темпоральности. Еще Б. Вышеславцев в связи с идеей Достоевского о бессмертии души выделял ведущие концепты времени: историческое линейное время и время в образах свершения (бессмертия как достигаемой «полноты бытия») — метаисторическое время [4, с. 402].

Таким образом, бытие в целом мыслилось Достоевским как имманентное становление, вместе с тем выстраивающееся к абсолютной цели, когда «времени больше не будет», когда оно будет снято в вечности. Критикуя Гегеля, Достоевский в русле христианского идеала становления личности особо акцентировал необходимость преодоления земного становления: «Отрицание земли нужно, чтоб быть бесконечным. Христос, высочайший положительный идеал человека, нес в себе отрицание земли, ибо повторение его оказалось невозможным. Один Гегель, немецкий клоп, хотел все примирить на философии» [9, с. 112]. Имманентный мир вообще Достоевский представлял в эсхатологических и апокалипсических тонах. В исторических координатах времени человечество обречено на свободное становление, но само оно, опираясь на собственные только силы, духовно возродиться не может. В «Фантастических страницах» к роману «Бесы» Достоевский говорит о том, что «человек не в силах спасти себя, а спасен откровением и потом Христом, т. е. непосредственным вмешательством Бога в жизнь человеческую — иначе: оба раза чудом» [8, с. 182].

Таким образом, метафизика времени Достоевского — это, по словам К. Г. Исупова, попытка «соединить онтологию открытого бытия (в плане вечности) и евангельскую эсхатологию Иоанна Богослова (в плане истории)» [12]. Именно поэтому аксиологическая координата времени у Достоевского, согласно этому исследователю, — «время преодолеваемое: концептуально или “поступочно”. <…> Аксиология вечного развернута Достоевским в рамках личной судьбы героя и при полном свете текущего дня: временное и метаисторическое пересекаются в пространстве самосознания героя. В разрывах и просветах физического

мира становится возможным непосредственное видение истины, “когда перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце”» [10, с. 110; 12]. Это преодоление времени — в границах романной реальности исторического времени — и предопределяло выбор поэтического решения.

В текстах Достоевского практически повсеместно встречаются определенные художественные формы соприсутствия исторического и метаисторического. И если историческое в ряде романов — это «темный» мир перед Апокалипсисом, человечество, оставленное на свои собственные силы, на собственное имманентное саморазвитие в свободе, то метаисторическое — это то, что в апелляции к вечному событию в мифе возвещает о причастности бытия в целом «светлым» сторонам возрождения и обновления.

Как правило, в мире именно маргинальном, находящемся на стадии распада, разложения, а вовсе не нормативно-культурном, Достоевский находит эти «светлые» стороны. И тогда происходит своеобразное приращение маргинальных смыслов причастностью к метаисторическому. Очень важным в этом свете становится библейский отсвет на персонажах. Так, превышение маргинальной периферии хорошо ощутимо в образах героев «Преступления и наказания»: в «преступнике с нежным сердцем» уживаются некоторые черты христианского мессианизма с явным наполеонизмом; в Сонечке — святая и грешница; в Мармеладове — опускающийся на дно жизни алкоголик и проповедующий на улицах Петербурга Иов.

Другим важнейшим мотивом, связанным с этой метаисторической перспективой маргинальной периферии, является мотив неожиданного узнавания в «темных» душах персонажей черт «положительно прекрасного» идеала — черт причастности к высшим проявлениям человечности, неожиданно выявляющихся в героях. Таково узнавание князем Мышкиным Настасьи Филипповны: в «темном» он неожиданно распознает светлое, в «падшем» — тяготение обратно в свет. В романе «Преступление и наказание» и других произведениях встречаются подобные неожиданные моменты переоценки.

Вообще выявление мнимых и подлинных сущностей событий и персонажей, их оценка и переоценка — ключевая стратегия романов писателя. Так, для Раскольникова Катерина Ивановна и ее дети, Лизавета — простые жители маргинального мира, обреченные на смерть и страдания жертвы жестокого Петербурга, а для Сонечки — люди, сохраняющие

в своих душах Божий свет, Божий образ. Но в принципе весь роман построен на неожиданном высветлении «темных» личностей, какими являются Раскольников или Свидригайлов, и в те или иные моменты живые, светлые стороны в целом темных душ оказываются в ходе сюжета прояснены, тем или иным способом акцентированы.

В «Идиоте», наоборот, все темное льнет к светлому, но высветиться не может, так и остается в границах собственного неизбежного умирания. Это происходит именно потому, что метаисторически ценное, значительное вторгается в темный мир людей, высветляя затерянные во тьме углы. Это вторжение вечности во время – некий метафизический архетип сюжета романов Достоевского. По мнению Т. Альтицера, Христос Достоевского и Блока, «русский Христос» — это не Христос догматики, не Бог-Пантократор в славе и сиянии, а Христос вблизи Ничто, «Христос, сошедший в глубины ада» [1, с. 116]. Подобное отмечает и К. Г. Исупов, по мысли которого в русском образе Христа гораздо больше сочувствия человеческому миру [11, с. 44].

Бог, по Достоевскому, сопричастен человеческому миру. Сам писатель утверждал: «…надо веровать, что Бог непосредственно имеет с человеком отношение» [8, с. 181]. Отсюда понятен метафизический сюжет о князе Мышкине — Христе, сошедшем в глубины ада, или метафизический сюжет противостояния веры и знания или веры и нигилизма в «Преступлении и наказании» и других романах.

Таким образом, это общий принцип: многие центральные герои Достоевского — это как бы и современные писателю люди, и метаисторически освещаемые персонажи, библейские персонажи или персонажи-архетипы: разнообразные демоны или христоподобные персонажи. И, как нам представляется, это тайновидение, сюжет или его проблемные узлы, выстраивающиеся вокруг прояснения метаисторических планов, в той или иной степени замедляли событийную темпоральность в романах писателя.

Второй принцип — введение в канву сюжета метафизических разговоров. В «Преступлении и наказании» это диалоги Раскольникова и Свидригайлова о вечности и аде. В «Идиоте» это метафизическая тема важности веры, разворачивающаяся в связи с картиной Гольбейна в непрямом, косвенном диалоге Мышкина и И. Терентьева. В «Бесах» это практически тот же диалог в связи с переживаниями Кириллова (ответная форма репликам этого героя разворачивается «за текстом» — в «Фантастических страницах»).

По сути, рассуждения Свидригайлова о вечности или Терентьева в связи с картиной Гольбейна, а также о гармонии природы, в которую он, единичный сознающий индивид, не вписывается («выкидыш»), или метафизическая тема Кириллова о том, что Христос не воскрес, так и умер на кресте, и все различные варианты оппонирования этим героям — все это вариации одного метафизического инварианта: антиподы главных героев или автора (как в случае с «Бесами») утверждают конечность времени для человека, как бы земное измерение времени. Оппонирование им в романах утверждает обратное – возможность «полноты времени» в вечности. Эти сцены сами по себе, как правило, у Достоевского предельно объемные и какой-либо событийной динамики в них практически нет. Так что можно утверждать, что метафизические разговоры замедляют темпоральность в романах писателя.

Третий принцип — введение в сюжет определенных картин, перестраивающих хронотоп в сторону воображаемо достигнутой «полноты времени», акцентирующих самим хронотопом эту возможность, как бы расширяющих пространственно-временной континуум. С другой стороны, это могут быть картины, предельно сжимающие пространство и время и тем самым говорящие об абсолютной недостижимости метаисторической «полноты времени». Часто эти картины присутствуют в метафизических разговорах персонажей и таким образом выстраиваются непрямые диалоги с оппонентами.

В самом деле, и положение Христа в картине Гольбейна, и вечность в виде бани с пауками по углам в рассуждениях Свидригайлова, и пространственная соотнесенность Кириллова с переживаемыми им мыслями по поводу Христа обнаруживают нечто общее — предельно суженное пространство, характерное для данных картин или переживаемых образов. В картине Гольбейна Христос помещен в предельно вытянутое и суженное (и отчасти уже поэтому мрачное) пространство — как бы гроб (что само по себе уже очень мрачно по отношению к «сияющей личности»). Такова же и «вечность», без всяких духовных ориентиров, некая обыденная реальность, о которой говорит Свидригайлов — «баня с пауками по углам». В размышлениях Кириллова, как, видимо, замышлял Достоевский, также «узость», «бедность мысли». Отсюда упрощенно-лаконичный стиль изложения его «идеи», а также «узость» и «бедность» существования героя как биографического, так и пространственно-временного в рамках романного времени. В этих пространственных образах как бы символически опредмечивается кризисное время, «временность» в романах писателя. Наоборот, в пространственных образах «полноты

времени» (образы «золотого века» в сне «смешного человека» или в сне Ставрогина) символически опредмечивается «снятие» времени.

Четвертый принцип — установление тождества переживаний в контекстах «время — вечность» как антагонистов, так и протагонистов Достоевского. Это достаточно частотная ситуация в романах писателя. Для Достоевского всегда была важна определенная общность носителей метафизической темы. Так, например, писатель наделил князя Мышкина, И. Терентьева и Кириллова общностью переживаний «вечности во времени», «мировой гармонии, совершенно достигнутой», что происходит в героях благодаря болезни, подверженности эпилептическим припадкам. Вот как Вышеславцев комментирует этот опыт: «Чувство полноты и гармонии, чувство восхищения переживается когда-либо каждым человеком в момент духовного восторга, удивления. <…> Все это лишь предвосхищение полноты и гармонии, постоянно присутствующей во всяком развитии и ведущей нас в творчестве <…> душа… любовно охватывает весь мир, охватывает прошлое и будущее, принимает в себя все души и все сердца, становится “всеединой”. И тогда времени больше нет, как нет и пространства и разделения. Миг вечности в предвосхищении…» [4, с. 405]. Подобные картины пантеистического любования красотой мира встречаются в переживаниях героев Достоевского достаточно часто (у князя Мышкина, Зосимы; сон Ставрогина о «золотом веке»).

Разбирая опыт богопознания Достоевского, Н. Лосский подчеркивал принципиальную оппозицию «непосредственного чувства» и знания в боговосприятии писателя: «…конкретно-художественное восприятие Бога стоит ближе к истине… оно и руководило Достоевским в его мироощущении, противоположном бунту Ивана Карамазова» [16, с. 92–93]. Эти переживания и сны, по сути, есть непосредственное видение, ощущение связи с миром, его красотой и бесконечным, и именно они, как, несомненно, считал Достоевский, в большей степени устремляют к Богу, чем различные рассуждения подобного рода.

Воплощая в сознании разных героев-антагонистов единство в восприятии «полноты времени», Достоевский, возможно, тем самым подчеркивал, выражаясь словами Н. Лосского, «единосущие каждого человека с богом», что «есть вместе с тем и единосущие всех людей друг с другом», что является «онтологическим единством всего человечества» [Там же, с. 97]. Другими словами, именно опыт трансцендирующего сознания, стремление выйти за пределы земного (наличного) бытия сближает многих героев Достоевского — и антагонистов, и протагонистов веры.

Как считал Достоевский, человеку присуще «чувство отчаяния и проклятия», именно поэтому «существование свое человек… склонен считать недостаточным» [8, с. 184]. Отсюда и стремление героев писателя к выходу за пределы земного существования — стремление осознать высшую гармонию, Бога или абсолютную справедливость. В этом смысле Достоевский предельно размыкал опыт трансцендирующего сознания, включая сомнения, всевозможные тупики одиноко сознающего индивида, столкновение его с Ничто в общий план богопознания человечества. Подобная проблематика, переносимая в ткань художественного целого, так же, как и другие формы художественной метафизики писателя, имеет в плане темпоральности предельно замедляющий характер.

Таким образом, если вернуться к проблематике времени в плане событийной темпоральности и связать его с метафизической темой времени, то проступают определенные временные планы. Это достаточно быстротекущее, относительно объективное хроникальное время или относительно субъективированное, связанное с хроникером или повествователем, а также временные промежутки «кризисного» времени, достаточно загроможденного событиями. Этим временным планам противостоят другие: время, связанное с метафизическими исканиями героев, — достаточно «медленное» время, замедляющее событийную темпоральность.

Таким образом, роман Достоевского может быть осознан как роман с достаточно динамичным («вихревым») временем (в плане протекания событий) и вместе с тем как роман с длительными событийными паузами, благодаря которым осознаются горизонты бытия: либо прошлое в его метаисторической полноте, либо будущее, где «времени больше не будет».

---

1. *Альтицер Т.* Россия и Апокалипсис // Вопр. философии. 1996. № 7. С. 110–126.

2. *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994.

3. *Борисова В. В.* Мифологические аспекты картины мира в романе Достоевского «Братья Карамазовы» // Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс. Воронеж, 1979. С. 38–49.

4. *Вышеславцев Б. П.* Достоевский о любви и бессмертии // О Достоевском: творчество Достоевского в русской мысли. М., 1990. С. 398–406.

5. *Галкин А.* Пространство и время в произведениях Ф. М. Достоевского // Вопр. литературы. 1996. № 1. С. 316–323.

6. *Галышева М. П.* Категория времени в художественном мире Ф. М. Достоевского : автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2008.

7. *Гражис П. И.* Время в романах Достоевского и его современников: (Конспект лекций по спецкурсу «Достоевский и литературный процесс его времени»). Вильнюс, 1982.

8. *Достоевский Ф. М.* Бесы // Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1974. Т. 11.

9. *Достоевский Ф. М.* Дневник писателя. 1876 г. (ноябрь–декабрь) // Там же. 1982. Т. 24.

10. *Достоевский Ф. М.* Сон смешного человека // Там же. 1983. Т. 25.

11. *Исупов К. Г.* Введение в метафизику Достоевского // Достоевский : материалы и исслед. СПб., 2007. Т. 18. С. 27–61.

12. *Исупов К. Г.* Время // Достоевский: эстетика и поэтика : словарь-справочник. Челябинск, 1997. С. 75–76.

13. *Катто Ж.* Пространство и время в романах Достоевского // Достоевский : материалы и исслед. Л., 1978. Т. 3. С. 41–54.

14. *Коноплев Н. С.* Проблема времени в творчестве раннего Достоевского // Современные вопросы гносеологии. Иркутск, 1974. С. 91–106.

15. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971.

16. *Лосский Н. О.* Достоевский и его христианское миропонимание // Бог и мировое зло. М., 1994. С. 6–248.

17. *Назиров Р. Г.* Творческие принципы Достоевского. Самара, 1982.

18 *Подорога В.* Рождение двойника. Логика психомимесиса и литература Ф. Достоевского // Мимесис. М., 2006. С. 309–632.

19. *Сараскина Л. И.* «Бесы» — роман-предупреждение. М., 1990.

20. *Топоров В. Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 197–198.

21. *Цейтлин А. Г.* Время в романах Достоевского (к социологии композиционного приема) // Родной язык в школе. 1927. Кн. 5. С. 3–17.

Г. М. Ребель
г. Пермь

Булгаков и Достоевский: к вопросу о художественной преемственности

В документальных источниках и мемуарах в контексте темы булгаковских предпочтений в области русской классической литературы доминируют несколько ключевых имен: Гоголь, Толстой, Салтыков-Щедрин. В. Я. Лакшин полагает, что смолоду не менее любим был Чехов [22, с. 14]. В любом варианте на первом месте остается Гоголь: «Для него Гоголь такая же родина, как Киев, та же земля, из которой вырастает его дарование», — писала А. Берзер [3, с. 265]. И свидетельство тому не только творчество, но и письма Булгакова, в которых Гоголь возникает естественно и органично — и как творческий ориентир, и как одна из важнейших жизненных опор. Реже, но встречаются в письмах отсылки к Чехову, Щедрину, в грустном контексте необходимости заниматься инсценировками чужих сочинений упоминаются Островский, Тургенев, Лесков, но Достоевского — нет.

В воспоминаниях о Булгакове Достоевский возникает попутно, в неопределенном, не проясняющем личный характер отношения Булгакова к великому предшественнику контексте. Обозначая круг чтения брата, Н. А. Булгакова-Земская, в частности, свидетельствует: «Достоевского мы читали все, даже бабушка…» [19, с. 57–58]. Закономерно предположить, что любознательность «не очень образованной» немолодой женщины [27, с. 35] относительно Достоевского была спровоцирована разговорами и оценками внуков. Есть в заметках Н. А. Булгаковой-Земской чрезвычайно любопытные строки, позволяющие предположить, что юный Булгаков нес в себе (похоже, сознательно культивировал) черты героя Достоевского, а сестра, в свою очередь, воспринимала его сквозь призму соответствующего литературного типа. В дневнике 1912 г. читаем: «он бесконечный теоретик»; у него «есть вера в свою правоту или желание этой веры, а отсюда невозможность или нежелание понять окончательно другого и отнестись терпимо к его мнению. Необузданная сатанинская гордость, развивавшаяся в мыслях все в одном направлении за папиросой у себя в углу, за односторонним подбором книг, гордость, поднимаемая сознанием собственной недюжинности, отвращением

© Ребель Г. М., 2012

к обычному строю жизни — мещанскому и отсюда “права на эгоизм” и вместе рядом такая привязанность к жизненному комфорту, любовь, сознательная и оправданная самим…» [19, с. 70–71]. Перед нами очень точное, причем не только по существу, но и лексически узнаваемое описание человеческого типа, воплощенного в Раскольникове и Иване Карамазове, хотя прямых отсылок нет.

Когда через годы лишений и скитаний Булгаков самоопределяется как писатель, нравственной опорой и эстетическим эталоном для него служит Лев Толстой. Современники запомнят и донесут до нас принципиально важные слова: «После Толстого нельзя жить и работать в литературе так, словно не было никакого Толстого» [27, с. 221]. В письме к правительству 1930 г. Булгаков демонстративно подчеркивает, что «изображение интеллигентско-дворянской семьи» выполнено им «в традициях “Войны и мира”» [6, с. 175].

О Достоевском такого рода упоминаний нет, Достоевский пребывает в тени литературных интересов и пристрастий Булгакова. У Чудаковой находим информацию о том, что в начале октября 1921 г. на заседании московского отделения Вольной философской ассоциации Булгаков слушал лекцию о Достоевском Андрея Белого. Однако, по свидетельству П. Н. Зайцева, «Булгаков не принимал Белого», называл его «лгуном», «актером», и даже любимый обоими Гоголь их не сблизил, а, напротив, окончательно развел [27, с. 159, 295]; вряд ли объединил и Достоевский, о чем косвенно свидетельствует «эпитафия» на смерть Белого, воспроизведенная Е. С. Булгаковой: «Всю жизнь, прости господи, писал дикую ломаную чепуху…» [Там же, с. 516].

В то же время творческая и одновременно провокативная связь между Булгаковым и Достоевским намечена в истории, которую Е. С. Булгакова поведала Чудаковой (разумеется, со слов мужа, ибо сама этого слышать не могла): якобы Л. Е. Белозерская сетования мужа на то, что ему мешают работать ее бесконечные телефонные разговоры с подругами, парировала репликой: «Ничего, ты не Достоевский!» Опираясь на другие данные, Чудакова приходит к выводу: «…похоже, что жизнь в доме на Пироговской и правда шла под знаком слов: “Ты не Достоевский!”» [Там же, с. 476–477]. Как замечает А. Варламов, «всё это доподлинно неизвестно» [9], однако следует признать, что мифологическая правда о непризнанном, неопознанном гении в этой истории есть, и художественная апелляция Булгакова к Достоевскому в закатном романе может быть прочитана в том числе как ответ на вызов, брошенный этой то ли

действительно произнесенной, то ли мифорожденной, но аккумулирующей реальную обиду знаменательной фразой.

Опять-таки со слов Е. С. Булгаковой известно, что в ее письмо к Е. А. Шиловскому с просьбой о разводе Булгаков вписал фразу: «Дорогой Евгений Александрович, пройдите мимо нашего счастья…» [27, с. 488], в которой без труда угадывается отсылка к знаменитой формуле князя Мышкина: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье!» [16, с. 433].

В дневнике Е. С. Булгаковой от 7 апреля 1935 г. читаем: «Купил М. А. переписку Чайковского с Мекк и материалы Достоевского» [8, с. 90]. Чудакова, в воспроизведении которой фраза цитируется неточно («Купила ему…»), комментирует: «По-видимому, сб. “Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования”, вышедший в 1935 г.» [27, с. 559]. Указанный том содержит подготовительные материалы к романам «Братья Карамазовы» и «Бесы» с комментариями А. Долинина и Б. Томашевского, а также письма А. Н. Плещеева и М. М. Достоевского к Достоевскому. С учетом того обстоятельства, что Булгаков в это время работает над «Мастером и Маргаритой», обращают на себя внимания слова из «Предисловия», объясняющие характер предлагаемых черновиков «Братьев Карамазовых»: «Не предыстория окажется в центре внимания и интересов читателя и исследователя наших текстов, не *психология* творчества, не “интимное общение с художником”, а *творческий его метод*, его *принципы*: основные принципы собирания частей, созидания целого из разрозненных элементов, органически сцепляемых нитями, главным образом, идеологического порядка» [13, с. 1–2]. Художника, пребывающего в процессе строительства собственной многосоставной романной вселенной, именно *творческий метод*, *принципы собирания частей* должны были заинтересовать более всего — однако эпистолярных, дневниковых или мемуарных следов изучения этих материалов опять-таки нет, в то время как в аналогичном случае статья о фантастике Гофмана читается именно таким «субъективным» образом и резюмируется знаменательным признанием: «Я прав в “Мастере и Маргарите”!» [6, с. 456].

Приходится констатировать, что интерес к Достоевскому не лежал на поверхности булгаковской литературной и личной жизни и не оформился в прямые высказывания.

В булгаковедении связь Достоевский — Булгаков подается как самоочевидная, однако нередко самоочевидность оборачивается бездоказательностью, декларативностью и натяжками. Так, с точки зрения А. Гапоненкова, для Булгакова «Достоевский был в первую очередь

автором определенной концепции русского характера, пророческой книги “Бесы” в предчувствии трагического разворота событий русской истории» [12, с. 9] — однако, судя по «Белой гвардии», у Булгакова была противоположная концепция русского характера и другое понимание русской истории. А. Зеркалов в исследовании об этике Булгакова объявляет Достоевского его учителем: «А кто поверит, что мой учитель — Гоголь?» [6, с. 206] — словно предчувствовал подобные «вольности» Булгаков. В то же время в целом ряде исследований Булгакову категорически отказано в праве считаться «продолжателем *той же* духовной традиции» [11], к которой принадлежал Достоевский (см. работы М. Дунаева, Н. Гаврюшина, А. Кураева).

Собственно эстетическое сопоставление творчества Булгакова и Достоевского осуществляется, как правило, в рамках интертекстуального, мифопоэтического и жанрово-тематического подходов. «Мениппейная» природа творчества Булгакова, о которой писали А. З. Вулис, В. Немцев и др., естественным образом позволяет перебросить мост от Булгакова к Достоевскому. Р. Клейман, в частности, показала мениппейный характер повести «Собачье сердце» и обнаружила черты Смердякова в образе Шарикова [21, с. 223–230]. Позже и, по-видимому, независимо от нее к этому сопоставлению обратился А. Жолковский [18, с. 568–580]. Детальной разработкой мотивов и образов Достоевского в творчестве Булгакова занимался М. Йованович, сделавший немало интересных наблюдений, однако следует заметить, что нередко он (как и другие сторонники интертекстуального подхода) обнаруживает у Булгакова заимствования и «переиначивания мотивной структуры» [Там же, с. 11] романов Достоевского там, где перекличка возникает объективно и обусловлена не целенаправленной и однонаправленной, а общекультурной связью и ориентацией на однотипный жизненный материал. В этом плане представляется методологически важным высказывание Ю. Смирнова: «Обостренное чувство архетипа, присущее Булгакову, позволяло ему моделировать события так, что нынешние исследователи находят десятки литературных источников и реминисценций с совпадением в штрихах и деталях — тогда как в подавляющем большинстве случаев это всего лишь обращение к генетическим корням европейской культуры» [25, с. 145].

В современном достоевсковедении булгаковская линия наследования Достоевскому нередко опять-таки подается с натяжками (так, О. Юрьева усматривает традиции Достоевского в изображении семьи Турбиных [28, с. 538–535]), иногда рассматривается по ведомству профанации, а то и вообще игнорируется: показательный в этом плане

факт — в коллективной монографии «Достоевский и XX век» (М., 2007) тема «Достоевский — Булгаков» в качестве отдельного исследования не представлена, между тем как Булгаков — из числа самых несомненных активных *идеологических оппонентов* и *эстетических преемников* Достоевского в литературе XX в.

Внешние рамки линии «Булгаков — Достоевский» можно обозначить знаковыми цитатами из первого и последнего романов Булгакова. Негативистский пафос высказываний героя «Белой гвардии» про «мужичков-богоносцев достоевских» и авторской ремарки оттуда же про «недочитанного Достоевского», валяющегося на полу у постели Алексея Турбина, во взаимодействии с ерническим и одновременно принципиальным, программным заявлением героя «Мастера и Маргариты» «Достоевский бессмертен!» образуют поле смыслового и эстетического напряжения, сквозь которое пролегают художественные стратегии Булгакова, его путь романиста от преемственности относительно Толстого к преемственности относительно Достоевского.

Идеологически Булгаков в «Белой гвардии» не просто отмежевывается от Достоевского, но вступает с ним в прямую полемику, предъявляет Достоевскому счет за главное его упование — на «богоносность» русского народа, на спасительную силу народной религиозности, мудрости и нравственности. Впрочем, похожий счет предъявляется и Толстому: «святой землепашец, сеятель и хранитель» [4, с. 40], выпестованный в недрах литературы XIX в., подан в «Белой гвардии» в трагико-ироническом освещении и предстает в пророческом сне Алексея Турбина одичавшим мужичонкой, вооруженным «великой дубиной» — той самой, толстовской, «без которой не обходится никакое начинание на Руси» [Там же, с. 87] и которая в ситуации гражданской войны оборачивается орудием слепой мести, бессмысленного насилия, самоубийственного погрома. В этом романе развенчивается интеллигентский миф о народе, созданию которого в немалой степени способствовали Достоевский и Толстой. При этом автору «Войны и мира» воздается дань уважения от лица хлебнувшего лиха и столкнувшегося с «богоносцами» во враждебном противостоянии «белогвардейца»: «Вот, действительно, книга. До самого конца прочитал — и с удовольствием. А почему? Потому что писал не обормот какой-нибудь, а артиллерийский офицер» [Там же, с. 215], — наивно резюмирует свои читательские впечатления Мышлаевский. Не имея объективной возможности опереться на историческую концепцию Толстого («мысль народная» утоплена во «всероссийской пугачевщине»), Булгаков видит для себя и для своих героев единственную

опору в «мысли семейной», т. е. в той системе нравственных, культурных ценностей, которые были укоренены в жизни изображенной Толстым «интеллигентско-дворянской семьи» и которые диктовали соответствующее общественное поведение — предопределяли «дорогу чести» на извилистых путях истории.

В то время как с Толстым в «Белой гвардии» идет активный, напряженный и многогранный диалог, Достоевский выступает здесь в качестве одного из идеологических первоисточников и символов хаоса, в который ввергнут окружающий героев мир и которому стоически сопротивляется Дом Турбиных. Дочитанному, жизненно необходимому, одобренному Толстому демонстративно противопоставлен «недочитанный», ненужный, отвергнутый Достоевский: «Валяется на полу у постели Алексея недочитанный Достоевский, и глумятся “Бесы” отчаянными словами» [4, с. 78]. Предсказанная в «Бесах» смута, ставшая явью жизни Турбиных, в реальности своей не стыковалась с тем спасительным сценарием, на который уповал Достоевский, с его «концепцией национального характера» (А. Гапоненков), с теми духовными ресурсами, в которых он видел источник национального самоутверждения. Не «богоносность», а «страшные черты» народа, которые «задолго до революции вызывали глубочайшие страдания» [6, с. 175] еще одного булгаковского учителя — Салтыкова-Щедрина, увидел Булгаков во время революции и Гражданской войны, и именно поэтому *отвергнуты* «Бесы».

В отличие от многих сегодняшних толкователей Достоевского, однозначно апологетически опирающихся на его идеологемы, точно такой же счет писателю предъявляли и другие свидетели русской смуты — В. Розанов, И. Бунин. За несколько лет до появления «Белой гвардии», в 1918 г., в Киеве, где в это время находился и напитывался материалом для своего первого романа писатель М. Булгаков, философ С. Булгаков опубликовал *современные диалоги* «На пиру богов», где предъявлены те *pro* и *contra*, во власти которых находились многие свидетели и участники революционных потрясений из числа так называемой мыслящей интеллигенции. Герои «Современных диалогов» говорят о том же, а нередко в тех же самых выражениях, что и герои «Белой гвардии», — в частности, о недавнем поклонении «народу-богоносцу», который, с точки зрения одного из собеседников, на поверку оказался даже не богоборцем («это было бы лишь отрицательным самосвидетельством его религиозного духа»), а «хамом и скотом», и о создателе этого рухнувшего на глазах мифа — Достоевском, который, в противовес Толстому, не сочинявшему «мессианизмов», «был, действительно, для России роковой

человек». Как выражается один из участников полемики, «нам до сих пор еще приходится продираться чрез туман, напущенный Достоевским, это он богоносца-то сочинил» [7, с. 258–259]. Вот этот идеологический туман во многом и развеивала «Белая гвардия» (см. подробно: [24]).

Полемика с Достоевским в первом романе Булгакова имела и другие содержательные и эстетические аспекты. Вопреки Достоевскому, еще в 70-е гг. XIX в. писавшему о том, что мир дворянской интеллигентской семьи с ее «законченными формами чести и долга» оказался «миражом», вытесненным «случайным семейством» [17, с. 453–455], Булгаков изображает этот «мираж» живым, здравствующим и героически противостоящим разбушевавшемуся хаосу. Через голову Достоевского Булгаков апеллирует к Толстому и – еще далее хронологически — к Пушкину (традиции «Капитанской дочки» в «Белой гвардии» не менее очевидны, чем традиции «Войны и мира»), и при этом пишет не в «историческом роде» (с точки зрения Достоевского, это единственная художественная ниша существования канувшего в Лету дворянского мира), а в жгуче современном, по-достоевски одержимый «тоской по текущему», но еще более тоской по уходящей натуре — вот теперь действительно навсегда уходящей в историю дворянской интеллигенции. Будучи не в силах остановить катастрофу, Булгаков создает художественное свидетельство о ней, роман-реквием, всей структурой которого утверждает неотменимую и ничем не заменимую значимость наследственных культурных ценностей, прежде всего «мысли семейной».

На субъектном (повествовательном) уровне «Белой гвардии» бушует кажущееся бесконтрольным, всепоглощающим многоголосие, которое не одного исследователя вводило в искушение зачислить этот роман по ведомству полифонизма и тем самым эстетически возвести к художественной системе Достоевского в интерпретации М. Бахтина. Однако многоголосая стихия «Белой гвардии», важнейшей составляющей которой выступают литературные голоса, с одной стороны, отражает самый дух и шум времени, пресловутую «музыку революции», а с другой — оправлена у Булгакова в жесткую «монологическую» раму, причем «монологизм» здесь одновременно эстетический и этический, ибо выступает формой и способом сопротивления хаосу, в который грозит выродиться бесконтрольно разгулявшаяся «полифония».

В этом смысле принципиально наглядна иерархическая организация художественного пространства романа: повествование движется от Дома Турбиных — к Городу, от него — в «страшную страну Украину» и – мысленно — к дальнему «полюсу холода» и источнику угрозы

Москве, а далее «с грешной и окровавленной и снежной земли» — в беспредельность, сулящую избавление от мук; но как бы ни расширялось и ни трансформировалось пульсирующее романное пространство, первоисточником его, центром, ценностным ориентиром, неизменной точкой притяжения и возврата остается Дом. По логике романа Булгакова, до тех пор, пока «сильно и весело» горят турбинские окна, пока за кремовыми шторами Дома продолжается такая уязвимая и в то же время глубоко укорененная *нормальная* частная жизнь, — до тех пор есть шанс на спасение и у Города, и у страны, и у мира в целом. По этой же самой логике, писателем Булгаковым, поэтизировавшим и увековечивавшим частную жизнь частного человека, именно в качестве антагониста востребован, можно даже сказать, призван к суду писатель Достоевский, который презрительно третировал норму, предпочитая ей «колебание мировых струн» и головокружительные полеты между «безднами», неизбежно чреватые свержением в пропасть, в которую и рухнула на глазах у Булгакова Россия с *глумящимися* «Бесами» в руках.

В наступившей после этой катастрофы жизни — жизни «после смерти» — нужно было искать новые формы и способы существования и самовыражения, нужно было художественно осознать и обжить случившуюся *бездомность*, тотальную *ненормальность*, художественно приручить и преодолеть победившую *бесовщину*. Из этих усилий, параллельно легитимной литературно-театральной деятельности в рамках заданных обстоятельств и вопреки им, на пути, проложенном «Собачьим сердцем» (написанным вместо второго романа и художественно запечатлевшим эстетический поворот от «эпического рода» в духе Л. Толстого[1] к *карнавальному типу повествования*), рождается роман «Мастер и Маргарита».

Одну из принципиальных для понимания «Мастера и Маргариты» художественно-стратегических развилок между Толстым и Достоевским определил И. Волгин: в отличие от Толстого, который «не терпит двусмысленностей, недоговоренностей, намеков, умолчаний» и предает «немедленной художественной огласке» всё, что знает о своих героях, Достоевский «почти никогда не дает происходящему немедленной авторской интерпретации»; в его прозе «действует система *повествовательных намеков*», оставляющих «некоторый простор для читательской догадки» [10, с. 190–192].

---

[1] Запись в дневнике Л. Толстого от 3 января 1863 г., в процессе работы над романом «Война и мир»: «Эпический род мне становится один естествен» [26, с. 48].

В созданном Булгаковым мире превращений, взаимоотражений, невероятных событий, обросших фантастическими и нелепыми слухами и изложенных с лукавой иронией, остается не «некоторый», а весьма большой «простор для читательской догадки», для обещанных в самом романе «сюрпризов» — неожиданных прочтений и интерпретаций. Булгаков, вслед за Достоевским, не только не расставляет все точки над i, но намеренно «запутывает», искушает читателя, испытывает его на способность не просто понимания — сотворчества. И если у Достоевского грань между «былью» и «небылью» хотя и лишена привычной четкости, но все-таки достаточно ощутима (Раскольников в момент пробуждения не уверен в существовании Свидригайлова, Иван Карамазов убеждает себя в существовании черта, но для читателя здесь нет сомнений), то в «Мастере и Маргарите» реальность и вымысел, быль и небыль так тесно переплетены, взаимосвязаны, взаимопроникновенны, что отделить их друг от друга, расчленить, различить бывает чрезвычайно трудно, а то и просто невозможно.

«Этого не может быть!» — восклицает в смятении не привыкший к «необыкновенным явлениям» Берлиоз при виде соткавшегося из воздуха «прозрачного гражданина престранного вида». «Но это, увы, было», — не без издевки сокрушается рассказчик [5, с. 335], и действительно, «необыкновенное» становится явью, а обыденное, привычное — фантомом; сочиненное, выдуманное, порожденное творческой фантазией — воплощается, оживает, в то время как живое, реально существующее, но лишенное творческого, созидательного начала опредмечивается и мертвеет.

На меняющихся местами, переходящих друг в друга «бы л о» — «не б ы л о» построен весь роман, и отнюдь не случайно именно в таком контексте возникает разговор о Достоевском: «…чтобы убедиться в том, что Достоевский — писатель, неужели же нужно спрашивать у него удостоверение? <…> Да я полагаю, что у него и удостоверения-то никакого не было!» [Там же, с. 680]. Это заявление Коровьева суровая гражданка, охраняющая вход в писательский ресторан, «как-то не очень уверенно» парирует провоцирующей фразой «Достоевский умер», в ответ на которую и звучит на первый взгляд стандартное, в контексте эпизода пародийно-ироническое, но по сути своей абсолютно серьезное, принципиальное для романа и программное для жизни и творчества Булгакова утверждение: «— Протестую! — горячо воскликнул Бегемот. — Достоевский бессмертен!» [Там же]. В системе булгаковских координат *Достоевский бессмертен* так же несомненно, как то, что *Иисус существовал*, ибо

подлинная жизнь, по логике романа «Мастер и Маргарита», — это жизнь духа, творческое дерзание, преображение действительности, осуществление извечной тоски-мечты художника «несбывшееся воплотить».

Здесь Булгаков несомненно выступает в русле тех идей, которые сформулировала русская философия Серебряного века, в частности Н. Бердяев, писавший, что подлинное искусство — это «искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту, как сущее», «в теургии слово становится плотью» [2, с. 241]. Именно такое «теургическое действо», «мистический» акт воплощения слова («я — МИСТИЧЕСКИЙ ПИСАТЕЛЬ», — настаивал Булгаков [6, с. 175]) разворачивается в «Мастере и Маргарите».

И главное романное событие — это и есть событие *преображения*: превращения *литературного поденщика* (каковым не мог не чувствовать себя в повседневности сам автор романа) — в художника, *мастера*, причем преображение, свершившееся втайне от чужих глаз, так что для многих оно оставалось (и по сей день остается) непонятым, неоцененным.

Не останавливаясь на тех очевидных особенностях романа Булгакова, которые стали основанием для жанровой идентификации его как «мениппеи», обратимся к ключевым, с нашей точки зрения, аспектам художественного мира «Мастера и Маргариты», обнаруживающим «карнавальный» характер романа и обнажающим его генетическую связь с творчеством Достоевского.

Прежде всего, речь идет о главном герое, центре художественного мира романа, каковым, по нашему убеждению, является Иван Бездомный — но не в качестве ученика мастера (П. Палиевский), а в качестве самого этого таинственного, безымянного мастера, «вылупившегося» из-под неприглядной оболочки пролетарского поэта. Изначально наделенный «изобразительной силой таланта» и именно по этой причине не удовлетворивший своей антирелигиозной поэмой редактора, потрясенный происшествием на Патриарших, соблазненный дьяволом, перемещенный из «нормального» мира «второй свежести» в спасительное пространство сумасшедшего дома, Иван *Бездомный* обретает *дом* — единственное в этих условиях место, где он мог свободно «бредить» Понтием Пилатом, т. е. предаваться своим фантазиям, неосторожно разбуженным редакторским заказом, и одновременно вымечтать нового самого себя — романтического мастера.

«Незавершимость человека и его несовпадение с самим собой» [1, с. 156] — эти принципиально важные черты «мениппейного» героя в образе Ивана Бездомного доведены до своего логического завершения.

Перед нами «голый» человек — Иванушка, не помнящий своего родства. О нем с гораздо большим основанием, чем о герое Достоевского, можно сказать, что у него «нет биографии» [1, с. 40]: нет семьи, нет дома, нет прошлого, нет воспоминаний — есть некая социальная функция, от которой он сам добровольно и охотно отрекается, лишаясь последнего «овнешняющего, заочного определения» [Там же, с. 78]. Он в большей степени, чем герои Достоевского, «фигурирует не как человек жизни, а как субъект сознания и мечты» [Там же, с. 67], вне его одержимости Понтием Пилатом, вне его диалога с самим собой — мастером — о нем и сказать-то нечего. Пережив на пороге своего преображения сильнейшее душевное потрясение, продемонстрировав «эксцентрическое поведение, неуместные речи» и прочие «нарушения общепринятого», он разбивает оковы ложной нормы, «пробивает брешь в незыблемом, нормальном» ходе вещей и обретает новое жизненное пространство, в котором еще менее, чем в каморке Раскольникова, можно жить биографической жизнью, — «здесь можно только переживать кризис, принимать последние решения, умирать или возрождаться» [Там же, с. 157, 229]. Именно это и происходит с Иваном Бездомным в клинике Стравинского, где он умирает как дежурный стихоплет и одновременно возрождается, исторгая из потайных глубин разбуженной потрясением души не только продолжение романа, но и нового себя — мастера. Беспринципный литературный поденщик и мастер здесь выступают не как непримиримые антагонисты, а как контрастные грани одного и того же карнавального образа, в котором «противоположности сходятся друг с другом, глядятся друг в друга, отражаются друг в друге, знают и понимают друг друга» [Там же, с. 238], противоположности соотносятся как обманчивая внешность и опровергающее, развенчивающее ее содержание. Герой, который поначалу кажется человеком пустячным, отвергаемым и презираемым автором, оборачивается со-автором, сочинителем и романа в романе, и своей собственной судьбы. Высвобожденная из плена собственного невежества и редакторского диктата творческая энергия Бездомного — «изобразительная сила таланта»! — является одновременно и предметом изображения, и источником романного сюжета (см. подробно: [24]).

При этом так же, как и герой Достоевского, Иван Бездомный окружен целым сонмом двойников. Главный из них, прямой результат «раздвоения Ивана» (так и называется глава XI, в конце которой появляется незнакомец), — мастер, на материале судьбы которого во сне, выводящем на поверхность подсознательные желания и страхи незадачливого пролетарского поэта, проигрывается и вымечтанная втайне романтическая

любовь, и свободный творческий полет, и неминуемое возмездие за него. Свое положение относительно «первоисточника» таинственный незнакомец вполне мог бы определить словами карамазовского черта: «Я хоть и твоя галлюцинация, но, как в кошмаре, я говорю вещи оригинальные, какие тебе до сих пор в голову не приходили, так что уже вовсе не повторяю твоих мыслей, а между тем я только твой кошмар, и больше ничего» [15, с. 74]. Оба получают определение «гость», однако «гость» героя Достоевского, по собственному его признанию, — воплощение худшего в Карамазове, «самых гадких и глупых» его мыслей и чувств [Там же, с. 72], а Иванушкин «лунный гость» — не кошмарное, а желанное откровение, обнажение лучшего, сокровенного и вместе с тем — уязвимого, жалкого, что скрыто не только от посторонних глаз, но не до конца известно и самому носителю этого тайного потенциала.

Из «реальных» лиц самым очевидным двойником, даже близнецом начального, бездумного и бесшабашного Ивана Бездомного является поэт Рюхин, который демонстрирует беспросветно-бездарный вариант Ивановой судьбы. Финальный, излечившийся от «галлюцинаций» Иван Николаевич Понырев «всё знает и понимает», научно объясняет свою зависимость от луны тем, что «в молодости он стал жертвой преступных гипнотизеров», и разительно напоминает «давно позабытого всеми», но словно воскресшего в нем Михаила Александровича Берлиоза, который тоже «всё знал» — за что и поплатился головой. Профессор, к счастью, не властен над собственным подсознанием и, будучи в «здравом» уме, не помнит о рецидивах своей «болезни», которой навсегда заражен и его комический двойник, юмористический перевертыш Николай Иванович. «Жертва луны», как и наблюдающий за ним тайком Иван Николаевич, бывший «боров», оказался подвержен тем же «фантазиям» и теперь ежегодно, в весеннее полнолуние, он мечтательно смотрит ввысь и «бесплодно шарит руками в воздухе», словно пытаясь поймать свою ускользнувшую Венеру. Точно так же на ощупь «шарит руками в воздухе» Иван Николаевич Понырев, влекомый по следам загадочных событий, тайна которых является ему лишь во сне.

В этих «снах» есть у Бездомного еще два двойника, с которыми он связан незримыми, но прочными нитями. Он так же неприкаян и одинок, как Иешуа и Воланд. Все трое, с точки зрения примитивной житейской логики, — сумасшедшие, хотя прозревшие носители этой логики тотчас после прозрения сознают нелепость своих обвинений. Все трое — носители правды, которая по разным причинам неудобна или неугодна окружающим.

Воланд открывает непутевому поэту истину о «главном лице» его поэмы, за живописание которого тот так легкомысленно взялся, к тому же дьявол срывает драпировочные покровы с уродливой и лживой действительности. Образ Воланда создан под очевидным воздействием образа карамазовского черта, сентенцию которого — «Честь добра кто-то берет всю себе, а мне оставлены в удел только пакости» [15, с. 82] — он повторяет на свой лад: «Каждое ведомство должно заниматься своими делами». Предлагаемая трактовка образа Бездомного позволяет объяснить смысл появления Воланда не как акт возмездия и справедливости, тем более что после его исчезновения всё остается, как было, т. е. справедливости не было и нет, а вполне традиционно — с целью «соблазнения» художника и дарования ему творческой свободы.

Иешуа, как и князь Мышкин, — носитель истины в ее первозданном, непорочном, наивном, с точки зрения обыденного земного опыта, состоянии: «Правду говорить легко и приятно». Как и в романе «Идиот», в «Мастере и Маргарите» истина предъявляется личностно («…главное не в формуле, а в достигнутой личности», — утверждал Достоевский [14, с. 193]), не рациональными свидетельствами или мистическими знаками, а самим героем.

Опираясь на художественный опыт предшественника, Булгаков словно делает возвратный ход, т. е. с учетом Мышкина и героя Ренана реконструирует образ Иисуса в его земной, человеческой, первичной ипостаси — потому и имя его — *Иешуа*, а не пришедшее в русский язык через греческих посредников *Иисус*. Иешуа, как и Мышкин, «заговаривает» своего собеседника, который поначалу относится к нему даже не скептически, как Епанчины и их камердинер к князю, а враждебно и совершенно не склонен слушать сторонние речи, желая лишь получить ответы на поставленные обвинением вопросы. Но — так же, как Мышкин, и в гораздо более безнадежном случае — Иешуа переламывает ситуацию и заставляет себя слушать и слышать. Оба они — «идиоты», причем Пилат пытается именно статусом сумасшедшего защитить Иешуа от беспощадной реальности, и хотя в случае с «философом» это не срабатывает, ибо судьба его решена в другой инстанции, правильность намерения подтверждается судьбой Бездомного, для которого *к*линика *Стра*винского становится спасительной *К*есарией *Стра*тоновой (начальные созвучия слов отнюдь не случайны), где в фантазийно-достоверном сне ему и является мастер.

Развивая параллель «Идиот» — «Мастер и Маргарита», отметим, что роман-трагедия Достоевского и роман-фантасмагория Булгакова

в финале сходятся в одной точке: обе книги о том, что у *иного* от этой картины, от этой жизни, от этого всеобщего вранья и вечной несправедливости *может вера пропасть*, но случится ли это, во многом зависит не от внешних обстоятельств и даже не от высшей инстанции, а от самого человека, который если не всем распорядком на земле, то жизнью своею все-таки в немалой степени управляет.

Если говорить о жанровой преемственности романа Булгакова относительно романа Достоевского, то и тот и другой может быть определен как созданный в рамках карнавальной традиции *роман-эксперимент*, в котором идеи и герои ставятся в «специальные», исключительные, невероятные с точки зрения обыденности обстоятельства испытания.

Возвращаясь к носителям правды в «Мастере и Маргарите», подчеркнем, что правда Воланда и правда Иешуа в самом романе адресованы Ивану Бездомному, которому правда дана как откровение о себе самом и о том, что *Иисус существовал*, а *Достоевский* (художник) *бессмертен*.

Как уже сказано, главный ключ к эстетическому взаимодействию Булгакова с Достоевским в романе «Мастер и Маргарита» — это образ Ивана Бездомного. Финальный Иван Николаевич похож на ларчик с секретом, в котором спрятались, упаковались и в свернутом виде, словно в дремлющем до поры до времени состоянии, живут мотивы и образы разыгравшегося перед читателем романного действа. «Сотрудник института истории («Я — историк», — рекомендуется Воланд; историком был и мастер) и философии» (скрытая отсылка к разговору о Канте, которого первоначальный Иван порывался спровадить «в Соловки»), «профессор» (одно из определений Воланда и звание главврача скорбной больницы), «бывший поэт», бывший Бездомный, Иван Николаевич Понырев вмещает в себя и бесплодный рационализм Берлиоза, и несостоявшуюся земную судьбу тяжелобольного мастера, при котором неотлучно состоит его верная возлюбленная, но главное — в таинственных глубинах его сознания живут «возвышенные и счастливые сны», где длится в вечности выстраданный Понтием Пилатом разговор с казненным пленником, где в кипении лунного света являются ему Мастер и Маргарита.

В отличие от героев Достоевского, Бездомный — не идеолог, а творец. И если двойники героев Достоевского были призваны прежде всего по-другому осветить мысль, иначе преломить идею, которой одержим главный герой-идеолог, то двойники Бездомного — варианты судьбы, сюжетные вариации, ручейки, растекающиеся в разные стороны не столько в поисках ответа на некий неразрешимый вопрос, сколько как

воплощение многообразия, неисчерпаемости и полноты жизненного сюжета, ставшего материалом искусства.

Едва ли не во всех произведениях Булгакова есть следы Достоевского, но именно в последнем из них, в «закатном романе», художественный опыт Достоевского, *творческий его метод* (А. Долинин) аккумулируется в блистательную эстетическую игру, исполненную глубочайшего смысла, а сам Достоевский становится символом художественного гения, неподвластного времени.

Булгаков наследовал не Достоевскому-идеологу, а Достоевскому-художнику, и в этом им руководила художественная интуиция, безошибочно подсказывавшая, в чем именно состоит бессмертие Достоевского и на каких путях оно созидается.

---

1. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.

2. *Бердяев Н.* Смысл творчества. Опыт оправдания человека. М., 1916.

3. *Берзер А.* Возвращение Мастера // Новый мир. 1967. № 9. С. 259–264.

4. *Булгаков М. А.* Избр. произв. : в 2 т. Киев, 1989. Т. 1 : Белая гвардия.

5. Там же. Т. 2 : Мастер и Маргарита.

6. *Булгаков М. А.* Письма. Жизнеописание в документах. М., 1989.

7. *Булгаков С. Н.* На пиру богов // Христианский социализм. С. Н. Булгаков. Новосибирск, 1991. С. 331–340.

8. *Булгакова Е.* Дневник Елены Булгаковой. М., 1990.

9. *Варламов А.* Михаил Булгаков. М., 2008.

10. *Волгин И.* Последний год Достоевского: Исторические записки. М., 1986.

11. *Гаврюшин Н.* Литостротон, или Мастер без Маргариты [Электрон. ресурс] // Подъем. № 1. URL: http://www.hrono.ru/text/podyem/litos.html

12. *Гапоненков А. А.* «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова: жанровое своеобразие романа. Саратов, 1997.

13. Достоевский: материалы и исследования. Л., 1935.

14. *Достоевский Ф. М.* Бесы // Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1974. Т. 11.

15. *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы // Там же. 1976. Т. 15.

16. *Достоевский Ф. М.* Идиот // Там же. 1973. Т. 8.

17. *Достоевский Ф. М.* Подросток // Там же. 1975. Т. 13.

18. *Жолковский А. К.* О Смердякове: (К проблеме «Булгаков и Достоевский») // Лотмановский сборник / ред.-сост. Е. В. Пермяков. М., 1995. Вып. 1. С. 567–580.

19. *Земская Е. А.* Из семейного архива: материалы из собрания Н. А. Булгаковой-Земской // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988. С. 41–92.

20. *Йованович М.* Избранные труды по поэтике русской литературы. Белград, 2004.

21. *Клейман Р. Я.* Мениппейные традиции и реминисценции Достоевского в повести М. Булгакова «Собачье сердце» // Достоевский : материалы и исслед. Л., 1991. Вып. 9. С. 224–230.

22. *Лакшин В.* Судьба Булгакова: легенда и быль // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988. С. 7–38.

23. *Ребель Г. М.* Художественные миры романов Михаила Булгакова «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита». Пермь, 2001.

24. *Ребель Г. М.* Творческая перекличка двух Булгаковых: сопоставительный анализ романа М. А. Булгакова «Белая гвардия» и сочинения С. Н. Булгакова «На пиру богов (Pro и contra): Современные диалоги» // Русская литература 1920-х годов. Художественный текст и историко-литературный контекст : материалы межвуз. конф. памяти И. А. Смирина. Пермь, 2002. С. 49–66.

25. *Смирнов Ю. М.* Театр и театральное пространство в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Михаил Булгаков: «Этот мир мой…». СПб., 1993. С. 139–146.

26. *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. : в 90 т. М., 1953. Т. 48–49.

27. *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.

28. *Юрьева О.* Образ «русского семейства» в творчестве Ф. М. Достоевского и в русской литературе начала XX века // Достоевский и XX век. М., 2007. Т. 1. С. 536–559.

М. Фрайзер

Нью-Йорк, США

Экранизация Достоевского: «Карманник» Брессона

Параллели между фильмом Роберта Брессона *Карманник* (1959) и романом Достоевского *Преступление и наказание* (1866) поразительны, особенно на уровне сюжета. Хотя Брессон преобразовывает убийство Раскольникова в карманную кражу Мишеля, фильм оставляет нетронутой теорию о необыкновенном человеке, имеющем право на совершение преступления. Мы также узнаем и Разумихина: Жак пытается помочь Мишелю, хотя в дальнейшем его обольщение Жанны, а затем отказ от нее представляют собой значительный отход от русского оригинала. Жанна, с ее отношением к матери Мишеля и к Жаку, а также ее «падением»

© Фрайзер М., 2012

и в конечном итоге спасением Мишеля, объединяет в себе черты Дуни и Сони из романа Достоевского, в то время как в полицейском инспекторе Брессона, с его интересом к теории Мишеля и открытым обвинением («Это вы!»), мы легко узнаем Порфирия Петровича, хотя этот персонаж менее юмористичен. Однако из того, что Брессон взял у Достоевского, самым важным являются не общие элементы сюжета, а адаптация романных пространств Достоевского к кино.

Пространство в фильме *Карманник*, как и в романе *Преступление и наказание*, — это в первую очередь среда, в которой герои действуют, это вымышленный мир, который является и явно, настойчиво материальным, и в то же время полностью духовным. В рамках этих вымышленных миров герои переходят из тесных помещений, и реальных, и метафорических, в пространство свободы, что более глубоко отражается на формальном уровне, в пространстве самих текстов. *Карманник* начинается с обещания, что фильм покажет, как «странные пути этого опыта сводят вместе две души, которые иначе, может быть, никогда бы не встретились». На первый взгляд речь идет о сцене единения Мишеля и Жанны в финале *Карманника*, которая повторяет конечную сцену романа *Преступление и наказание* — духовное объединение Раскольникова и Сони. Но обещанная интерсубъективность также обозначает отношение между автором и аудиторией, которое стремятся создать оба произведения[1]. Верить в покаяние и возрождение героев в конце этих произведений — усилие, которое не каждый читатель или зритель готов совершить. Но выбор за нами, поскольку Брессон, как и Достоевский, оставляет читателю простор, чтобы тот мог сам прийти к заключениям автора.

В фильме Брессона, как и в романе Достоевского, по-видимому, придается большое значение материальному миру. Как и Раскольников, Мишель живет в тесной и старой комнате. Крючок на двери почти никогда не закреплен, обои отстают от стен, провода и лампочка голые, книги валяются на полках и на старом, расшатанном столе; когда инспектор полиции проводит пальцем по одной из записных книжек Мишеля, он оставляет след в густом слое пыли. Камера Брессона подчеркивает даже скудные материальные атрибуты жизни Мишеля, иногда она акцентирует внимание на вещах, словно бы отрезая их от владельцев, например, часы на руке, на которые в кафе бросает взгляд Мишель, или сумки и чемоданы на вокзале, или, в знаменитой сцене в поезде, — кошельки

[1] «Интерсубъективность» — термин П. Адама Ситни. См.: *Sitney P. A.* Cinematography vs. the cinema: Bresson's figures / ed. J. Quandt, R. Bresson. Toronto, 1998. P. 156.

и деньги, перемещающиеся по коридору. Тем не менее, как и в романе Достоевского, реальное пространство фильма также весьма символично, и, прежде всего, это связано с основным вопросом — «куда идти?».

В романе *Преступление и наказание* мы впервые сталкиваемся с этим вопросом, когда Мармеладов объясняет Раскольникову, почему Катерина Ивановна вышла за него замуж: «Понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти?» [1, с. 20]. Затем этот метафорический образ несколько раз возвращается в попытках Раскольникова представить себе, как он будет жить, совершив убийство. Он в действительности убегает из квартиры убитой ростовщицы, когда видит, что ее недавние посетители возвращаются в квартиру: «Он уже сошел три лестницы, как вдруг послышался сильный шум ниже, — куда деваться! Никуда-то нельзя было спрятаться» [91]. И вновь более глубокая метафора — когда Раскольников продумывает возможность признания: «Что ж, это исход» [178]. Если раньше он видел в Соне «вс[ю] его надежд[у] и весь исход» [440], то потом ложное признание Миколки побуждает его идти в другом направлении. У себя в комнате Раскольников «толкнулся в угол, в другой, как бы забыв о тесноте своей конуры», а затем сел, чтобы думать: «Да, значит, нашелся исход! …С самой сцены с Миколкой у Порфирия начал он задыхаться без выхода, в тесноте… » [465]. Кроме Миколки появилась еще одна возможность: «Свидригайлов, может быть, тоже целый исход… » [466]. Потом метафорический выбор осуществляется в двух конкретных местах, в Америке и Сибири, каждое из которых, в свою очередь, имеет символическое значение: Америка обозначает смерть, Сибирь — воскресение. Опять же эти символы становятся реальными, когда Свидригайлов стоит перед еврейским пожарным, шлем которого делает его похожим на греческого героя, объявляет, что он собирается в Америку, и стреляет себе в голову, в то время как Раскольников с помощью Сони соглашается на тюрьму в Сибири и обретает новую жизнь.

В *Карманнике* Мишель также ищет выход из тесных помещений, и реальных, и метафорических. Мирейл Латил ле Дантек и Т. Джефферсон Клайн замечают, что в фильме по большей части показывается, как Мишель ходит вверх и вниз по лестницам и вдоль коридоров, которые все выглядят одинаковыми, будто это лестницы и коридоры одного и того же здания или полицейского участка [3]. Символично, что первые слова Жанны, как замечает Джеймс Квандт в своем комментарии к фильму, «У меня есть ключ», и она всегда стоит рядом с открытой дверью [4]. Очевидно, что ее роль — вывести Мишеля из ограниченных пространств,

и прежде всего из пространства тюрьмы в конце фильма, реального пространства, которое, в свою очередь, как и «конура» Раскольникова, в конечном итоге отражает его ограниченные духовные возможности. Самые последние слова в фильме указывают на путешествие, которое Мишель, кажется, совершил: «О, Жанна, чтобы наконец дойти до тебя, по какому странному пути [drôle de chemin] надо было пройти». Функция Жанны всегда заключалась в том, чтобы показать ему «куда идти».

Не только на уровне символики, но и на уровне действий героев в финале Брессон следует эпилогу романа *Преступление и наказание*: конец фильма в той же мере является спорным. Как и многие читатели Достоевского, которые недовольны тем, что Майкл Холквист называет «принудительность, или искусственная пристегнутость конца» романа [2, с. 96], многие зрители не верят в то, что Мишель на самом деле достигает той цели, которую он описывает в своих последних словах. Клайн, например, утверждает, что верить в окончательное искупление Мишеля могут только те, кто сам разделяет католические убеждения Брессона: «Те, кто ищет трансцендентности и религиозной благодати в словах Мишеля о le drôle de Chemin,– пишет Клейн,– найдет их там так же, как христианские критики находят доказательство того, что Раскольников обращается к Богу в эпилоге романа *Преступление и наказание*». Хотя мы согласны, что общение Мишеля и Жанны отображается в конце фильма только в той степени, в которой осуществляется общение на уровне аудитории и режиссера, все-таки нам кажется, что вера в данном случае не обязательно или не только христианская. Самое главное, что Брессон, вслед за Достоевским, при помощи художественных средств оставляет в произведении пустоты, которые мы должны заполнить сами: широкие просторы, в которых оба героя находятся в конце своих историй, предоставляют свободу интерпретации, которая остается для читателя/зрителя. Как известно, Достоевский не дает однозначного ответа на вопрос о мотивациях преступления своего героя, Брессон также не дает никакого объяснения; поразительной является их общая тенденция утаивать самое главное.

Карманник эстетически минимален до такой степени, что в сюжете остаются пробелы. В целом это типично для французского искусства 1950-х гг. Мы не видим Мишеля в Лондоне, только слышим о его совершенно непорядочном поведении. Вот как объясняет Клайн эпизод на гоночном треке:

> Мы не являемся свидетелями ареста Мишеля. Мы не слышим разговор между Мишелем и тем, кто его арестовал. Мы видим только переходы *между* этими событиями, отмеченными повествовательным голосом за кадром. Это почти то же самое, как если бы мы читали предложение, из которого убраны все прилагательные и большинство существительных и остались только предлоги и союзы… [3, с. 152].

Хотя Париж раздроблен на часы, бумажники и руки, лезущие в кошельки, что очень точно отражает ограниченное поле зрения Мишеля, в фильме также действует более широкий принцип утаивания. Например, трудность, с которой мы отличаем один коридор или лестницу в *Карманнике* от другого, в значительной мере определяется необычным стилем съемки. Камера никогда не отодвигается достаточно далеко, чтобы показать нам больше, чем входные двери здания или полицейского участка, и часто кадры сняты в обратном привычному направлении, особенно в сцене на вокзале. Тенденция Брессона скрывать информацию также проявляется в построении отдельных сцен: мы часто видим, как Мишель поражен чем-то или кем-то, но камера показывает нам это лишь позднее.

Например, когда Мишель с Жаком встречаются в кафе с полицейским инспектором, мы сначала видим, как Мишель несколько раз выглядывает из-за плеча Жака в направлении камеры. Голос за кадром говорит нам: «Его лицо показалось мне знакомым»; когда Мишель протягивает руку, голос за кадром добавляет: «Глупо, я поздоровался с ним». Потом Мишель проходит мимо Жака с протянутой рукой, камера отодвигается, и в наше поле зрения попадает спина полицейского инспектора, в то время как он сам движется вперед, чтобы приветствовать Мишеля. Мишель спрашивает: «Ты узнаешь меня?», и план тут же сменятся другим, где все трое проходят в двери во главе с инспектором, лицо которого показано только сейчас. Есть еще более поразительный пример, когда Мишель возвращается из Милана и идет прямо в квартиру Жанны. Он медлит, прежде чем открыть дверь. Когда он входит, план сменяется, чтобы показать нам, что квартира, по-видимому, пуста, и голос за кадром утверждает: «Квартира казалась пустой». Мишель закрывает дверь и медленно движется вперед, осматривая комнату на уровне глаз, прежде чем его взгляд останавливается на чем-то у его ног. Глядя вниз, он продолжает двигаться вперед и садится в кресло, которое появляется в поле зрения. Теперь голос за кадром спрашивает: «Почему я глядел на этого ребенка?», и камера опускается, чтобы показать ребенка, который все время сидел на полу.

Подобно тому как *Карманник* точно такой же эстетически скудный, как фрагментированный Париж, который он показывает, роман *Преступление и наказание* со множеством страниц, с его длинными абзацами и стремительным потоком слов передает атмосферу плотнонаселенного и беспорядочного русского города XIX в. Но, имея в своем распоряжении множество слов, автор романа, как и камера Брессона, часто утаивает важную информацию. Повествователь у Достоевского не говорит от первого лица, но его точка зрения тем не менее почти полностью совпадает с точкой зрения Раскольникова, даже до такой степени, что, когда Раскольников падает в обморок в полицейском участке, повествование прекращается: «Раскольников поднял свою шляпу и пошел к дверям, но до дверей он не дошел… Когда он очнулся, то увидал, что сидит на стуле» [111]. Но если повествователь по большей части видит мир глазами Раскольникова, то это его собственный выбор, но иногда он выбирает другое, например, когда Разумихин настойчиво смотрит на Раскольникова и наконец понимает его преступление: «С минуту они смотрели друг на друга молча. Разумихин всю жизнь помнил эту минуту» [314]. Однако повествователь показывает свое всеведение лишь в некоторых случаях, как бы подчеркивая, что утаивает от читателя не только мысли других персонажей, которые он, очевидно, знает, но и даже самые важные сведения о сюжете.

Роман *Преступление и наказание* так прочно закрепился в каноне мировой литературы, что редкий читатель, беря книгу в первый раз, не знает заранее, как зовут героя. Но повествователь сам не дает нам эту информацию на протяжении нескольких страниц, что является отличительной чертой стиля Достоевского. Роман начинается со слов: «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту» [5], и повествователь продолжает на нескольких страницах ссылаться на своего героя как на «молодого человека». Вряд ли повествователь не знаком с именем главного героя. Наоборот, он скрывает эту информацию, пока его герой сам не даст ее. Когда старая ростовщица открывает дверь, Раскольников сам называет свое имя: «Раскольников, студент, был у вас назад тому месяц» [9]. После того как секрет открыт, повествователь, словно ему тоже нужно было познакомиться со своим героем, тут же бросает свое определение «молодой человек», отдавая предпочтение настоящему имени: «Так вот-с… и опять, по такому же дельцу… — Продолжал Раскольников, немного смутившись и удивляясь недоверчивости старухи» [9].

Подобно тому как, даже впервые беря роман, читатель XIX в., как правило, уже знает имя Раскольникова, он обычно начинает читать книгу, имея некоторую концепцию преступления. Но хотя преступлением является все, о чем Раскольников думает с самого начала романа, повествователь опять, и теперь в течение длительного времени, утаивает от читателя всякую конкретную информацию о характере его умышленного преступления, и даже о том, является ли совершенное Раскольниковым преступлением или нет. Повествователь не высказывает свою точку зрения, а мысли самого Раскольникова по этому вопросу поразительно неясные. «Разве я способен на *это*?» [6], — спрашивает он. «И *тогда*, стало быть, так же будет солнце светить!..» [10], — говорит он, или: «После *того*… да разве *то* будет?» [58]. Что «это» предвещает, когда «то» будет, становится ясно только благодаря сну Раскольникова о кляче, который он интерпретирует как пророческий: «Да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп… буду скользить в липкой, теплой крови, взламывать замок, красть и дрожать; прятаться, весь залитый кровью… с топором… Господи, неужели?» [65].

Своеобразная сложность стиля Достоевского отчасти возникает из его желания выстроить со своим читателем те самые отношения, которых его герои достигают в самом конце романа: отношения истинной интерсубъективности. Достоевский остается верен своей идее свободы, символизируемой сибирскими степями в конце романа, но он не может прямо сказать своим читателям, что им думать; даже кажущееся простое заявление конечного спасения Раскольникова усложняется тем, что Холквист называет «…ощутимое нарушение последовательности когда мы переходим от повествовательной модальности романа к эпилогу» [2]. Брессон близок к Достоевскому в своем создании аналогично обширного пространства интерпретации. На материальном уровне *Карманник* показывает нам не «облит[ую] солнцем необозрим[ую] степь» [572] Сибири, а только пределы французской тюрьмы. Но пространство, в котором взаимодействуют зрители и автор, такое же широкое, поскольку, если эпилог Достоевского смущает читателя изобилием ясности, то *Карманник* заканчивается с избытком амбивалентности. В любом случае настоящая «облитая солнцем необозримая степь» находится не на уровне содержания, а на уровне формы, в пространстве, которое фильм, как и роман, создает, чтобы аудитория могла сама найти истину, которая лишь отчасти является ее собственной.

1. *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений : в 10 т. / под ред. Л. П. Гроссмана, А. С. Долинина, В. В. Ермилова и др. М., 1957. Далее все цитаты приводятся по данному изданию, в квадратных скобках указан только номер страницы.

2. *Holquist M.* Dostoevsky and the Novel. Princeton ; New York, 1977.

3. *Latil le Dantec M.* Bresson, Dostoevsky ; *Kline T. J.* Picking Dostoevsky's Pocket: Bresson's Sl(e)ight of Screen // Quandt J. Audio Commentary : Pickpocket. Unated States : Criterion Collection, 2005.

4. *Quandt J.* Op cit.

С. С. Шаулов

г. Уфа

«Записки сумасшедшего» Л. Н. Толстого в контексте творчества Ф. М. Достоевского

«Записки сумасшедшего» — сравнительно малоизученное произведение Л. Н. Толстого. В существующих комментариях, как правило, однозначно указывается на автобиографический характер неоконченного произведения (описание «арзамасского ужаса») [5, с. 438–439].

Основываются эти прочтения на ряде вполне авторитетных биографических источников, к примеру, на мнении дочери писателя Т. Л. Сухотиной-Толстой: «Но вот в конце 70-х годов отца стали мучить сомнения. В чем смысл жизни? Так ли он живет, как надо? То ли он делает, что нужно для счастья своего и других? <…> Он с изумительной силой правды описал эти переживания в своих книгах: “Исповедь”, “В чем моя вера”, и в неоконченном рассказе “Записки сумасшедшего”» [4, с. 46].

Ни в коем случае не подвергая сомнению эти сведения, скажем, что именно в силу семейной близости к писателю его дочь видит только биографический контекст неоконченного произведения. Историко-литературное описание «Записок сумасшедшего» может и должно быть полнее. Даже на первый взгляд они контекстуально значительно богаче.

Во-первых, вполне возможно говорить о жанровой и тематической традиции «Записок сумасшедшего» в русской литературе. Традиция

© Шаулов С. С., 2012

эта начата и маркирована Н. В. Гоголем, хотя подготовлена еще «Медным всадником» А. С. Пушкина, а продолжена и развита в «Двойнике» Ф. М. Достоевского.

Именно его творческое наследие представляется нам основным контекстом толстовских «Записок…», их диалогически активным фоном. Причин для такого утверждения может быть несколько.

Начнем с того, что «прозрение» в форме сумасшествия — необычный для Л. Н. Толстого, зато вполне характерный для Достоевского художественный ход (ср. начало «Сна смешного человека»: «Я смешной человек. Они меня называют теперь сумасшедшим» [2, с. 104].

Именно в творчестве Достоевского в диалоге и с пушкинской, и с гоголевской, и с европейской литературной традицией происходит оформление одной из ключевых фабул русской литературы — фабулы о мудрости безумца [3, с. 31–35]. От своих предварительных романтических и гоголевских вариаций зрелая фабула, впервые у Достоевского зафиксированная в «Идиоте», отличается «стремлением кого-то спасти» и «героизацией морали самопожертвования» [Там же. с. 35]. В той или иной степени, иногда в неоднозначном виде, эти элементы фабулы присутствуют и в «Записках сумасшедшего» Л. Н. Толстого.

Фабула о мудрости безумца в начале 1880-х гг. (да и долгое время потом) оставалась основной, одной из самых устойчивых традиций восприятия Достоевского читателями и критиками (ср. первую эпиграмму в адрес Достоевского, в которой он сравнивался с Дон Кихотом, «рыцарем горестной фигуры», самым известным нравственно здоровым безумцем мировой литературы).

Этот стереотип восприятия имел разные варианты: от почтительных (в духе «священного безумия пророка») до издевательски-скабрезных и даже клеветнических. Из общих знакомых Достоевского и Толстого, по крайней мере, И. С. Тургенев периодически поддерживал это «прочтение» биографического образа автора «Идиота». На то, что Л. Н. Толстой учитывал эту версию мифа о Достоевском, в тексте его «Записок сумасшедшего» указывает имя героя – Феденька – и иронические нотки начала повествования («боюсь сумасшедшего дома; боюсь, что там мне помешают делать мое сумасшедшее дело») [5, с. 43].

Дополнительным указанием на наличие в «Записках…» «достоевского» псевдобиографического контекста может служить и перверсия темы сумасшествия. Речь идет о кризисе, ломающем привычное мировоззрение героя, но, к примеру, в «Исповеди» (как и во многих других автобиографических текстах Л. Н. Толстого) посткризисное состояние

обозначается, наоборот, как «выздоровление», «просветление», «прозрение» и т. д. «Прозрение» в форме сумасшествия — нетолстовский художественный ход.

Наконец, еще одна отсылка к «псевдо-Достоевскому» — упоминание о «разврате» главного героя. Л. Н. Толстой, как известно, неоднозначно отнесся к сплетне Н. Н. Страхова о ставрогинском грехе Достоевского, и такое контекстуальное сближение, конечно, тоже становится средством отрицательной нравственной характеристики героя.

Итак, первый смысл, возникающий в диалоге Толстого с Достоевским, — именно пародийно-иронический; причем объектом пародии здесь является не какой-либо один текст, а стереотипный облик Достоевского в целом. Однако это взаимодействие усложняется за счет художественных контекстов «Записок сумасшедшего». Попытаемся наметить контуры художественного диалога Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, точки соприкосновения их текстов.

Выше уже говорилось о некотором сходстве зачинов в толстовском тексте и «фантастическом рассказе» Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека». Но есть, на наш взгляд, более интересные схождения. Так, страх смерти, понятый как философская проблема и становящийся фундаментом мировоззрения героя, сближает картину духовной жизни героя «Записок сумасшедшего» с моральными и философскими мучениями Кириллова в «Бесах» и Ипполита Терентьева в «Идиоте».

К примеру, тоска героя о жизни и смерти («И тоска, и тоска, такая же духовная тоска, какая бывает перед рвотой, только духовная. Жутко, страшно, кажется, что смерти страшно, а вспомнишь, подумаешь о жизни, то умирающей жизни страшно» [5, с. 48]), его мысли о самоубийстве и страх этого шага («Умереть? Убить себя сейчас же? Боюсь. Дожидаться смерти, когда придет? Боюсь еще хуже» [Там же, с. 50]), его признание в неверии («...ответа не было, как будто и не было никого, кто бы мог отвечать. И я оставался один, сам с собой. <...> Не могу верить в будущую жизнь. Я верил, когда не всей душой спрашивал, а теперь не могу, не могу. Если бы ты был, ты бы сказал мне, людям. А нет тебя, есть одно отчаяние» [Там же]) — всё это четко соотносится с характерным кирилловским комплексом «человекобога»: «Сознать, что нет бога, и не сознать в тот же раз, что сам богом стал, есть нелепость, иначе непременно убьешь себя сам. <…> Все несчастны потому, что все боятся заявлять своеволие» [1, с. 470].

Разница между двумя героями – психологическая, а не идеологическая. У толстовского помещика не хватает душевных сил на бунт. Именно

этот смысл имеет сцена его блужданий по лесу во время охоты: острый и *унизительный* страх смерти *вынуждает* героя покаяться: «И я стал молить его прощенья и сам себе стал гадок. <…> Я дошел до охотников, мы вернулись домой. Я был весел, но знал, что у меня есть что-то радостное, что я разберу, когда останусь один. Так и случилось. Я остался один в своем кабинетце и стал молиться, прося прощенья и вспоминая свои грехи» [5, с. 52].

Такое развитие характера откровенно полемично по отношению к Достоевскому, у которого раскаяние и душевное преображение грешника никогда не наступает как результат страха смерти даже в тех случаях, когда происходит на ее пороге (Степан Трофимович в «Бесах»). Это трансформация очень показательна.

В толстовском сумасшедшем Феденьке можно увидеть черты и других героев Достоевского. Боязнь одиночества («Я не мог больше терпеть, разбудил сторожа, разбудил Сергея…» [Там же, с. 48]) легко ассоциируется с Федором Павловичем Карамазовым, периодически призывающим к себе ночью слугу Григория; фраза «ровную, спокойную злобу на себя и на то, что меня сделало» [Там же] находит свое отражение в характере Смердякова; тема «разврата» связана с целым рядом характерных персонажей Достоевского — от князя Валковского до того же старшего Карамазова.

Однако у всех этих аллюзий есть общая черта — структурно они представляют собой сведение исключительного к обыденному. Так, сладострастные негодяи Достоевского всегда производят отталкивающее, но и очень острое впечатление, обыденный разврат («как все мальчики») вспоминается самому герою Л. Толстого «с трудом и омерзением».

Трагедиям героев Достоевского, каждая из которых уникальна и экстраординарна, Л. Толстой противопоставляет историю подчеркнуто заурядного человека, весь жизненный путь которого до определенного момента описывается словами «как все мальчики», «как все мы, воспитанные на излишне жирной пище», «меня занимало, как и должно быть, увеличение нашего состояния» [Там же, с. 45] и т. д.

Полемическое развитие «достоевских» мотивов психологической коллизии, на наш взгляд, указывает на разные антропологические воззрения двух гениев. Л. Толстой дает пример более приземленный, более частый в реальной жизни и, если говорить о «преображении» главного героя, практически осуществимый.

Напомним, что наиболее интенсивная работа над «Записками сумасшедшего» шла в 1890-е гг., когда уже развивалось и «выходило в массы»

собственное нравственное учение Толстого, демонстративно ориентированное на практику человеческой жизни.

«Антихудожественность» Достоевского («не могу побороть отвращение к антихудожественности, легкомыслию, кривлянию и неподобающему отношению к важным предметам» [6, с. 229]) в данном случае может означать, на наш взгляд, «непрактичность», чрезмерную художественность, отход от реальности.

Заметим, что эстетического измерения искусство в оценке позднего Толстого не имеет, он об искусстве размышляет, «откидывая путающее все дело понятие красоты». Нравственный же смысл исключительных героев Достоевского для него сомнителен, «важный предмет» облекается в «неподобающую» форму.

Таким образом, «достоевский» контекст «Записок сумасшедшего» пародийно-ироничен только на своем внешнем, псевдобиографическом уровне, на уровне диалога художественных систем через него выражается полемика Л. Толстого с Ф. Достоевским по вопросам о природе человека, задачах искусства и форме выполнения этих задач.

Нам представляется, что параллельный комментарий таких контекстуальных сближений в других текстах и прямых полемических высказываний автора «Записок сумасшедшего» о Достоевском мог бы существенно пополнить наши представления о духовной жизни позднего Толстого.

Так, возвращаясь к традиционному автобиографическому прочтению толстовских «Записок сумасшедшего», можно увидеть в этом отрывке сложную структуру интимно-личной и одновременно авторски-эстетизируемой толстовской рефлексии, включающей в себя и элемент самоосуждения/самокритики (через пародийное отождествление автобиографического героя со стереотипным «Достоевским»), и элемент самопознания через соотнесение героя с характерными «сумасшедшими» персонажами и сюжетами Достоевского.

Структура этой рефлексии отразилась и в зафиксированных прямых высказываниях Л. Толстого о Ф. Достоевском. Литературное размежевание (см. крайне двойственные отзывы о «Братьях Карамазовых») или моральное неприятие (отношение к страховским сплетням) органично сочеталось с чувствительной констатацией душевной близости: «Я никогда не видал этого человека и никогда не имел прямых отношений с ним, и вдруг, когда он умер, я понял, что он был самый, самый близкий, дорогой, нужный мне человек. <…> Опора какая-то отскочила от меня. Я растерялся, а потом стало ясно, как он мне дорог, и я плакал, и теперь

плачу» (из письма Н. Н. Страхову, февраль 1881 г.) [6, с. 438]. Противоречия рецепции Ф. Достоевского Л. Толстым отражают противоречия его авторецепции.

1. *Достоевский Ф. М.* Бесы // Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1974. Т. 10.

2. *Достоевский Ф. М.* Сон смешного человека // Там же. 1983. Т. 25.

3. *Назиров Р. Г.* Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе: сравнительная история фабул : дис. в виде науч. докл. … д-ра филол. наук. Екатеринбург, 1995.

4. *Сухотина-ТолстаяЯТ. Л.* Из воспоминаний: Как мы с отцом решали земельный вопрос // Толстой и о Толстом: Новые материалы / Толстовский музей. М., 1924.

5. *Толстой Л. Н.* Записки сумасшедшего // Собр. соч. : в 22 т. М., 1982. Т. 12.

6. *Толстой Л. Н.* Письма к В. Г. Черткову. 1905–1910 // Полн. собр. соч. : в 90 т. М., 1928–1958. Т. 89.

В. Г. Щукин

г. Краков (Польша)

Часы и чаи: заметки о событийном времени в художественном мире Ф. М. Достоевского

Как известно, Ф. М. Достоевский, закончивший Инженерное училище и превосходно разбиравшийся в математике и научном проектировании, был человеком необыкновенно точным и предельно конкретным. И потому мы точно знаем, что дом портного Капернаумова, в котором снимала комнату Соня Мармеладова и где поселился Аркадий Иванович Свидригайлов, стоял на углу Екатерининского канала и Малой Мещанской и что от дома Раскольникова до дома, где жила Алена Ивановна, ровным счетом 730 шагов.

Создавая свои произведения, Достоевский делал это вполне «умышленно», по хорошо продуманному плану [19], и нет ничего удивительного в том, что он привык математически измерять не только жизненное пространство, в котором действуют его герои, но и время всех предполагаемых событий, тесно связанное с поступками героев. В данном случае

© Щукин В. Г., 2012

речь идет о наиболее житейской, эмпирической разновидности романного времени. Его можно назвать *событийным* или *хроникальным* временем. Впрочем, Д. С. Лихачев называл его *летописным*, чтобы отличить от более размеренного и отвлеченного от ежедневной «текучки» эпического времени [12, с. 80–95]. В сложной многоступенчатой иерархии изображаемых художником временных планов над событийным временем возвышаются все более масштабные, все в большей степени всеохватывающие разновидности времен:

– *биографическое*, вмещающее в себя всю жизнь человека от начала до конца;

– *историческое*, растягивающееся на века и тысячелетия (но не более того), на протяжении которого рождаются, живут и умирают цивилизации, народы и государства;

– *метаисторическое*, а иными словами, *мифическое* или *сверхэпохальное*, которое охватывает достоверную и мифическую «биографию» всего рода человеческого — от баснословных времен, о которых «помнят» лишь фундаментальные комплексы коллективно-бессознательной программы человечества — юнговские архетипы, до столь же баснословных представлений и предчувствий о конце света или о завершении земной жизни вида Homo sapiens;

– *метафизическое* или *священное*, в плоскости которого разыгрываются важнейшие события священной истории не одного лишь человечества, а всей Вселенной, начиная с состояния «до зарождения / сотворения мира» и кончая состоянием *вечности* — благостного вечного покоя или нирваны, которое наступит после кончины исчерпавшего себя нашего мира, но не многочисленных миров иных, о которых, однако, даже нашим богам ничего не ведомо…

В данном случае, однако, нас будет интересовать самое простое из упомянутых времен — событийное, делящееся на часы и минуты, измеряемое при помощи простых механических или электронных часов. Начиная с XIV в. в Западной Европе на башнях соборов появляются созданные человеком механизмы, которые измеряют время — субстанцию, принадлежавшую, как утверждала Церковь, только Богу, «движущуюся вечность» [1, с. 174; 11, с. 190–197]. Доселе звон монастырского колокола, приуроченный к той или иной поре суток, распознаваемой приблизительно по положению солнца, оповещал окрестные города и веси о наступлении времени той или иной молитвы. Иного рода «часами» измерялось время феодалов: это были звуки военных труб и охотничьих рогов [11, с. 187]. Теперь же время стали измерять гораздо точнее и не

только затем, чтобы не пропустить добычу или вовремя помолиться. Время стали *беречь*, его боялись *потерять*, как боятся потерять золотой браслет или жемчужное ожерелье, потому что торговавшие и за счет торговли богатевшие горожане поняли, что время — это деньги. Вовремя успеть означало не продешевить. Сакральное или «библейское» время, приближавшее человечество лишь к спасению или вечному проклятью, сменилось временем купцов [11, с. 191–204]. Оставался один шаг до ренессансного антропоцентризма, и после появления первых признаков механистического отношения ко времени этот шаг был сделан.

Упоминание конкретного часа мы встречаем уже в четвертом предложении самого первого оригинального произведения Достоевского — романа «Бедные люди»:

Вечером, часов в восемь (здесь и далее в цитатах разрядка моя. — *В. Щ.*), просыпаюсь (вы знаете, маточка, что я часочек-другой люблю поспать после должности), свечку достал, приготовляю бумаги, чиню перо, вдруг, невзначай, подымаю глаза, — право, у меня сердце вот так и запрыгало! Так вы-таки поняли, чего мне хотелось, чего сердишку моему хотелось! Вижу, уголочек занавески у окна вашего загнут и прицеплен к горшку с бальзамином, точнехонько так, как я вам тогда намекал; тут же показалось мне, что и личико ваше мелькнуло у окна, что и вы ко мне из комнатки вашей смотрели, что и вы обо мне думали [5, с. 13].

Таким образом, самый первый эпизод, возникший в воображении писателя, относится к той разновидности неожиданных и волнующих событий, которую исследователи называют «*Вдруг* у Достоевского» [18] и для которой сам он в конце жизни придумает превосходное обозначение — «такая минутка». Именно так называется та вторая глава седьмой книги «Братьев Карамазовых», в которой после появившегося после смерти старца Зосимы «тлетворного духа» Алексей Карамазов в смятении бежит из монастыря и «вдруг» встречает Ракитина, которому удается не только накормить послушника колбасой и напоить водкой, но и отвести к блуднице Грушеньке.

Однако такого рода «минутки» появляются лишь в отдельных кульминационных моментах сюжетов Достоевского. В «Бедных людях» к ним относится, к примеру, эпизод с упавшими на пол книгами студента Покровского, которые влюбленная в него Варенька упускает из рук [5, с. 35–37], или эпизод с пуговицей, оторвавшейся от мундира Макара Алексеевича Девушкина в тот самый момент, когда он предстает перед глазами его превосходительства Евстафия Ивановича [Там же, с. 91–94]. В целом же события, описываемые в «Бедных людях», протекают по

законам скучновато-размеренного «времени натуральной школы», представляющего собой унылую череду серых однообразных будней. Недаром Варенька не без радости замечает в конце своего последнего письма: «Вот и кончилось это время» [5, с. 106].

Иначе все это выглядит в повести «Двойник», где развертывается детективно-феерический сюжет с тайнами и неожиданными поворотами действия, происходящего в фантасмагорическом мире с характерной для него инфернальной подсветкой (кстати, в «Двойнике» тринадцать глав — «чертова дюжина»). «Таких минуток» в этой «петербургской поэме» гораздо больше, чем в «Бедных людях». И поэтому господин Голядкин гораздо чаще, начиная с первого дня, когда он ждет *пяти часов пополудни* — времени званого обеда у Олсуфия Ивановича, довольно часто смотрит на часы. В дальнейшем, когда фантасмагория разворачивается в полную силу, часы начинают бить даже тогда, когда точное время знать и не обязательно. Например, в *девятой* главе Голядкин ждет слугу Петрушку, «а между тем уже д е в я т ь ч а с о в» [7, с. 178]. Герой, не дождавшись, в нервном напряжении ложится спать, но среди ночи просыпается и слышит, как Петрушка храпит за перегородкой.

Господин Голядкин вскочил, встрепенулся и вспомнил всё, решительно всё. За перегородкой раздавался густой храп Петрушки. Господин Голядкин бросился к окну — нигде ни огонька. Отворил форточку — тихо; город словно вымер, спит. Стало быть, ч а с а д в а или т р и; так и есть: часы за перегородкой понатужились и пробили два [Там же].

Чем большее нервное напряжение испытывает герой, тем чаще он замечает часы. Ведь это только «счастливые часов не замечают»…

Даже в «Белых ночах», где повествование спокойнее и общее настроение гораздо светлее, чем в «Двойнике» (ведь это «сентиментальный роман»), часы также играют немаловажную роль. В жизни главных героев — Мечтателя и Настеньки — на протяжении четырех ночей повторяется один и тот же счастливый момент — *десять часов вечера*, когда они встречаются на набережной канала. Но когда они по необъяснимым причинам решают прийти к назначенному месту на час раньше, в девять, т. е. «изменить время» (а может быть, *изменить «своему» времени*?), как идиллия их свиданий немедленно рушится. Ровно через час после роковой последней встречи — в десять часов, как и было когда-то назначено, на набережной появляется Настенькин жених. В современном большом городе даже идиллия расписана по часам!

В пределах создаваемой Достоевским романной модели мира подобным образом строится экзистенциальный модус, т. е. «реальное»,

житейское существование не «карнавальных» пьяниц и разгильдяев (таких, как Мармеладов, генерал Иволгин, капитан Лебядкин или даже более серьезный и глубокий характер — Дмитрий Карамазов), а наиболее деятельных героев, даже если их действие сводится к чисто идеологическим задачам — я имею в виду пресловутое «мысль разрешить». Кто же такие эти герои? Это люди не «карнавальные», а вполне серьезные и, кстати, непьющие или малопьющие. Это Родион Раскольников, Ипполит Терентьев, Николай Ставрогин, это «наши» или «революционеры» в «Бесах», это Крафт из «Подростка», это муж Кроткой, это Иван Карамазов… Все они как будто сызмала привыкли рассчитывать и строить жизнь по часам, как настоящие горожане, *бюргеры*, а не жители усадеб, сел и похожих на большие села городков, рассыпанных по бескрайним просторам Восточно-Европейской равнины.

Кстати говоря: слово «*непьющие*» в данном случае означает «не пьющие крепкие алкогольные напитки». Герои-идеологи, они же гении событийного времени, привыкли пить ч а й, и притом чем крепче, тем лучше. Известная русская пословица «Чай не водка: много не выпьешь» к этим героям абсолютно неприменима: она слишком антиинтеллектуальна, несерьезна, «карнавальна». Вспомним главу «У наших» в романе «Бесы»: на столе у заговорщиков нет ни вина, ни закуски — зато там много чая (в сенях кипят самовары) и подается белый французский хлеб, а когда Петр Верховенский спросил коньяку (не водки!), то родственница Виргинского, разливавшая чай, брезгливо подает ему одну рюмку [6, с. 310]. Однако всех превзошел «человекобог» Кириллов, который питается крепким чаем вместо супа, а всем гостям также неизменно предлагает чаю [Там же, с. 185, 290].

Почему же именно чай сопутствует у известного рода героев Достоевского привычке все время смотреть на часы и строго рассчитывать время? Дело тут в том, что в строе русской культуры Нового времени (со второй половины XVII в.) активизируются и становятся продуктивными две важные оппозиции. В первой из них измеряемое часами векторное время (иными словами, прогресс) противостоит ахронизму, безвременью, «просто жизни» во Вселенной. Вторая оппозиция, скоррелированная с первой, состоит в противопоставлении чая водке (и шире — алкогольным напиткам). Чай, как известно, способствует концентрации воли и внимания, повышает кровяное давление; это напиток людей серьезных, целеустремленных и самолюбивых: идеологов, удачливых предпринимателей, революционеров, воров и убийц. В воспоминаниях московского купца Петра Богатырева «Московская старина» описывается некто

Александр Щелканов — «красавец собой, смелый, отчаянный до дерзости разбойник и крупный вор». Этот выдающийся деятель никогда не пил водки или вина — он пил один только чай. «Надо сказать, — замечает автор воспоминаний, — что люди подобного рода вина или совсем не пьют, или пьют очень мало, чтоб не попасть впросак» [2, с. 119].

Таким образом, люди, решающиеся совершить рискованный поступок, который требует точности и хладнокровия, не пьют водки. Они пьют чай — напиток «серьезный», способствующий рациональному мышлению и поведению. Водка же или иное вино (кстати, под словом «*вино*» в простонародье, у мещан и купцов подразумевалось «хлебное вино», т. е. водка) ничего общего с рациональным расчетом не имеет. Так, водка снижает уровень осознанности, расслабляет и веселит человека, рассеивает его внимание, способствует бессознательно-равнодушному или бессознательно-жестокому поведению. Ее «карнавальность» совершенно очевидна, ибо какой же карнавал без вина — виноградного или хлебного?

Блестящим свидетельством всему этому является роман Достоевского «Преступление и наказание», на котором я желал бы остановиться несколько подробнее.

В роли прагматичного рационалиста, верящего в простую и безжалостную власть социальной «арифметики», выступает в нем не только главный герой, который, подобно Кириллову или «подпольному человеку», не может жить без чая, но и целый ряд эпизодических персонажей. Приведу пример из первой части романа. За полтора месяца до убийства Алены Ивановны Раскольников зашел в трактир и по обыкновению спросил чаю. А за соседним столиком сидели офицер со студентом, тоже пили чай и говорили об арифметике: «Одна смерть и сто жизней взамен — да ведь тут арифметика!» [9, с. 54].

Гениальный писатель не только безошибочно угадал «арифметическую» соотнесенность чая в строе русской культуры Нового времени, но и в полном соответствии с истиной связал чай с часами — безжалостным механическим прибором, служащим для измерения времени и рационального контроля над собственным поведением. Напомню: механические часы появились в конце XIII в., на закате Средневековья, а чай пришел в Европу (в том числе и в Россию) в начале XVII в., то же самое время, когда старый континент поверил в картезианский механистический догмат о тождестве человеческого существования с рациональным мышлением.

Не случайно Родион Романович все время смотрит на часы и дважды не без особого значения пьет чай за день до преступления. Проследим

этот событийный ряд. Герой проснулся в десять часов утра. Настасья принесла чай, но он оказался спитым, некрепким, т. е. неэффективным при таком важном деле, что, без сомнения, заранее предрекало герою неудачу. Далее Раскольников читает письмо, полученное от матери, и так расстраивается, что его «взор и мысли просили простору» [9, с. 35]. Он идет вроде бы к Разумихину, но после истории с пьяной девочкой на К-ом [Конногвардейском] бульваре [Там же, с. 39–43] заходит в харчевню уже на Петербургской стороне, выпивает рюмку водки и закусывает пирогом [Там же, с. 45]. От этой одной рюмки ему невыносимо захотелось спать, он ложится прямо под куст и видит сон о кобыленке, что «вскачь не шла» [Там же, с. 45–49]. Водка, таким образом, снижает роковую решимость героя делать «пробу» и приводит его едва ли не к метанойе — внутреннему преображению. Но в ходе дальнейшего действия романа Достоевский внезапно подчиняет поступки Раскольникова не реалистической обусловленности конкретными обстоятельствами, а романтическому предопределению. Вместе с тем в тексте заходит речь о механически измеримом, «часовом» времени. Герой непонятно почему, делая крюк, заходит на Сенную, т. е., перейдя Неву, вновь попадает в «заколдованное место», в малую преисподнюю Петербурга — и, заметим, «было около д е в я т и ч а с о в, когда он проходил по Сенной» [Там же, с. 51]; опять тот же самый, как и в «Белых ночах», тот же роковой час… Тогда же Раскольников слышит разговор Лизаветы Ивановны с неким мещанином о том, что завтра, «в семом часу» Лизавета собирается уйти из дома, а ее сестра, старуха-процентщица, останется одна.

На следующее утро служанка Настасья разбудила его в *десять часов* и напоила его спитым, «недействительным» чаем [Там же, с. 55]. Сказывается нервное напряжение: чай не подкрепляет его, а наводит вещий сон. Забытье Раскольникова резко обрывается, когда часы (снова часы!) бьют шесть вечера. Начинается тот самый «семой» час, надо торопиться. Собираясь к старухе-процентщице, герой несколько раз смотрит на часы, причем его предельно «арифметическое» поведение строго мотивировано. Было пройдено 730 шагов (а сумма 7 + 3 + 0, как известно, равна *десяти*); по дороге часы в лавочке показывали *десять минут* восьмого. Убийство произошло приблизительно в *семь тридцать* вечера — опять семерка, тройка и ноль, почти что тройка, семерка и туз в «Пиковой даме» Пушкина! Что это, интертекстуальные игры? Полностью исключить этого нельзя: проза Достоевского изобилует явными или скрытыми реминисценциями из Шекспира, Вальтера Скотта, Диккенса, Жуковского, Лермонтова и, разумеется, Пушкина. Однако более вероятным

представляется иной вариант: привыкший к точности военный архитектор в самом деле измерил количество шагов, которое должен был пройти его одержимый арифметикой герой от угла Столярного и Средней Мещанской до угла канала и Средней Подъяческой.

Что же означает вышеописанная магия цифр, обозначающая точные координаты событийного времени и пространства? Каков ее культурно-исторический генезис и почему часы, чаи и «такие минутки» так важны для Достоевского и его героев?

Непосредственным источником сюжетосложения в его романах явились, кроме прочего, трагедии Шекспира и западноевропейские детективные романы (novels of action), а также «романы тайн» — Бульвер-Литтона, Дизраэли, Эжена Сю, отчасти Бальзака. Для всех упомянутых авторов совершенно органичным было постренессансное и, что особенно важно, *чисто городское* ощущение подчиненности пространства и места неумолимо динамичному, а иногда и катастрофичному течению «механического», измеряемого часами времени. Специфически русским элементом в романах Достоевского является не сама организация этого времени, а нечто иное. Большинство героев западных «романов действия» видят выход из положения «загнанной лошади» (типичное состояние европейца-горожанина Нового и Новейшего времени!) в возможности достичь личного счастья и успеха внутри мира, в котором время можно измерить и распланировать. В отличие от них «некарнавальные» герои Достоевского хотели бы устремиться прочь из этого постренессансного, городского и по-своему жестокого капиталистического мира. Русские герои-идеологи не верят в удачу, в счастливое разрешение жизненных проблем с часами в кармане. Любопытно, однако, что верят в это второстепенные герои Достоевского, которые ему явно симпатичны. Это Разумихин и влюбленная в него Дуня Раскольникова. Они вполне вписываются в позитивистски организованный мир буржуазного прогресса и были бы непрочь «поработать на родной почве», к чему призывал и сам автор «Преступления и наказания» в своей пушкинской речи [8, с. 139]. Ведь этот почвеннический лозунг вполне вписывается в позитивистскую программу кропотливого труда во имя благосостояния общества и составляющих его личностей.

Вернемся, однако, к «серьезным», трагическим героям, к фанатикам идеи. Они бы согласились с Достоевским, который записал в тетради с подготовительными материалами к «Преступлению и наказанию»: «Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием» [10, с. 154]. Они ищут — пусть не всегда с ранних лет, а лишь после пережитых

падений и катастроф, пусть не всегда осознанно — «града грядущего», т. е. выхода или в утопический хронотоп Царства Божьего за земле, или в вечность, о которой апокалипсический Ангел с раскрытой книгой говорит: «…и времени больше не будет» (Откр. 10: 6). Это путь Раскольникова или Дмитрия Карамазова. Правда, есть и другой путь — побег в смерть. Свидригайлов, Ставрогин или Крафт, понимая, что путь очищающего душу страдания им уже не под силу, накладывают на себя руки. Иные герои сходят с ума, что также одна из разновидностей бегства от времени. Пространственным символом мира без событий и без часов предстает у Достоевского далекая запредельная земля — например, заиртышская Сибирь или даже другая планета, как в «Сне смешного человека». Чтобы попасть в утопический мир без времени, Раскольников и Соня должны переплыть широкую сибирскую реку, немного напоминающую Ахерон. Правда, перевозчика Харона в романе нет, и это свидетельствует о трезвости и рациональности утопизма Достоевского, который знает, что апокалипсический идеал безвременья тут, на грешной земле все-таки неосуществим.

Так обстоят дела, пока мы не пересечем границ художественного мира Достоевского или пока мы будем сравнивать его с близкой его сердцу и эстетическим предпочтениям западноевропейской литературой Нового времени, которая явилась порождением по преимуществу городской, «бюргерской» культуры. Но если мы начнем сравнивать его с другими русскими писателями, то обнаружится некая весьма примечательная закономерность. Очень многие герои русской классики страдают не оттого, что у них мало времени, не оттого, что ритм городской жизни уничтожает в них все человеческое (даже если им именно так и кажется — ярким примером может служить Илья Ильич Обломов), а, наоборот, оттого, что у них слишком много времени. Возьмем, к примеру, так называемых «лишних людей»: им вечно скучно, они не знают, куда себя девать, к чему приложить нерастраченные силы. Однако они чувствуют, что при избытке времени им недостает свободы, возможности *действовать* по собственной воле, а главное, благотворно *воздействовать* на окружающую жизнь. Каковы же причины? Прямого ответа на этот вопрос отечественная классика не дает, но уже первая серьезная попытка историософской интерпретации мира, в котором живут герои русской литературы (но не все герои Тургенева и не все герои Достоевского), позволяет приоткрыть завесу этой тайны.

Дело в том, что время в России не текло в одну лишь сторону — к будущему, как течет оно, по человеческим представлениям, на Западе,

начиная где-то с XIV–XV вв. Время купцов появилось в России очень поздно — не ранее второй половины XVII в., — и его господство никогда, вплоть до наших дней, не распространялось на всю территорию многонационального русского государства. За исключением нескольких оазисов бюргерства, жители которых привыкли к интенсивному труду и к разумному, а не дикому или преступному предпринимательству, — к их числу с некоторыми оговорками можно отнести две столицы, Балтийский регион, Средний Урал и черноморские порты, — Россия веками вела и ведет себя так, как будто она все еще не вышла за пределы раннего Средневековья и натурального хозяйства. На ее необъятных просторах не так трудно встретить людей, которые живут за счет того, что охотятся, ловят рыбу или выращивают овощи в огороде — не на продажу, а для самих себя. Впрочем, для тех, кто продает свой труд, натуральное хозяйство играет роль важного подспорья, помогающего прокормиться при низких заработках и высоких ценах. А ведь собиратели, охотники, рыболовы и средневековые крестьяне часов не наблюдают. Интенсификации труда и наблюдению часов не способствует также господствующее в России ортодоксальное вероисповедание, остановившееся в своем догматическом учении на уровне VIII в. и не признающее нововведений, появившихся в христианстве после Второго Никейского собора (787 г.).

Все это давно заметили выдающиеся русские мыслители-романтики западнической ориентации. В знаменитом первом «Философическом письме к даме» (1829) Петр Чаадаев саркастически констатировал, что мы, русские люди, «растем, но не созреваем; движемся вперед, но по кривой линии, то есть по такой, которая не ведет к цели» [20, с. 44]. В переводе на хронологический язык это означает, что время в нашей стране течет не по законам культурной эволюции, а циклически, как в живой и неживой природе. Другой скептически настроенный ультраромантик — Владимир Печерин — выразился еще точнее и интереснее: он полагал, что в России господствуют не права человека и не закон неумолимо движущегося вперед времени, а «просто исполняется вечный и непреложный закон природы, перед которым все одинаково должны преклонять главу. Это — закон географической широты» [16, с. 162]. Иными словами, суровая природа нашей родины настолько беспощадно подавляет все благородные порывы образованности и новаторства, что при въезде в страну должны быть начертаны слова, встречающие каждого, вступающего в пределы дантовского ада: «Оставь надежду всяк сюда входящий». Таким образом, фактором, по преимуществу определяющим характер русской жизни, является не эволюция природного и культурного

пространства под действием исторического или даже событийного времени, а подчинение этого времени неписаным законам и обычаям, действующим на территории «Святой Руси», по модели «а у нас так принято и менять мы этого не будем».

К подобным, правда, гораздо более сложным и неоднозначным выводам приходит современный историк литературы Валерий Мильдон. Он, к примеру, замечает, что «хронологические отношения не интересовали Грибоедова, который словно чувствовал: ну какое время в этом мире? Здесь только вечность, то есть неподвижность, неизменность» [15, с. 44]. Воистину: «Счастливые часов не наблюдают». И это в Москве, в большом доме на Страстной площади.

А в городе Калинове, на Волге, в «Грозе» Островского? Там изобретатель-самоучка Кулигин смастерил было часы и повесил на площади, да никто на них не смотрит. И ведь это купцы, для которых время — деньги и которые «по определению» должны мыслить по-бюргерски. Нет, в Калинове о времени купцов никто и понятия не имеет, и богатство приумножается не благодаря экономии времени и интенсификации труда, а несколько иным, «отеческим» способом… Или положительные герои, вызывающие симпатию и сочувствие автора и читателей? В «Грозе» это, разумеется, Катерина. Она стремится полететь, как птица: ей противен «земляной» калиновский детерминизм, ей мил воздух, газообразное состояние и чтобы в столбе света кружились ангелы Господни… И она убегает — парадоксально, как Свидригайлов или Ставрогин! — в смерть. Убегает, однако, не от проклятого времени, а от *проклятого места* и от людей, которые там живут (подробнее см.: [21].

Обломов же (в известной степени это также положительный герой) убегает от времени купцов, подчинившего себе деловой центр Петербурга, в котором как рыба в воде чувствует себя Штольц, в суррогат Обломовки — на Выборгскую сторону, где время еще не начало двигаться вперед, где «вот день-то и прошел — и слава Богу! <…> дай Бог и завтра так!» [4, с. 129]. И там он уже не будет сетовать, спрашивая у Штольца: «Так когда же жить? Для чего же мучиться весь век?» [Там же, с. 191]. Его представление о настоящей жизни в принципе соответствует тому образу времяпровождения, который стал его уделом благодаря стараниям Агафьи Матвеевны Пшеницыной. Ему, истинному русскому человеку, хорошо там, где никуда не надо спешить, т. е. в том месте, где любое поступательное движение времени, любое существенное изменение поглощается псевдоидиллическим пространством.

В настоящей, глубинной России — стране православной, в основе своей *раннесредневековой*, ни в XIX, ни в XX в. не существовало диктатуры времени, характерной для бюргерской культуры европейского Запада. Зато, как справедливо заметил В. И. Мильдон, существовала и существует *диктатура места*, которое способно убить в человеке все благие порывы, задушить его волю и способность к плодотворному труду [15, с. 139–145]. Сказанное касается также целых периодов нашей истории, когда очередные «революции снизу» неизменно наталкивались на тупое сопротивление косной общественной среды, сущность которого объясняется структурой места, а не времени, иными словами, не спецификой данной исторической эпохи. По всей видимости, Чаадаев и Печерин во многом правы: в этих природных условиях, на этой большой, однообразно-скучной, холодной или, наоборот, знойной и засушливой равнине со значительной долей вероятности возникают столь неподвижные *общественные*, а лишь затем производные от них политические структуры, перед лицом которых европейская постренессансная модель исторического развития оказывается бессильной.

Стоит над этим задуматься. «Герой нашего времени», проникнутый фатализмом и лишь под самый конец бросающий дерзкий вызов вере в неотвратимую судьбу. «Мертвые души», оказавшиеся фаталистическими вопреки первоначальному оптимистическому замыслу. «Война и мир», герои которой долго и упорно учатся не перечить естественному порядку вещей и непреложной «народной правде». А гениальная «История одного города»? После Фердыщенко приходит Миколадзе, тупой произвол сменяется «диктатурой сердца», затем приходит однолинейный Угрюм-Бурчеев, а через неделю (после чего?) из черных туч с севера пришло *оно* и тогда в город Глупов на белом коне въехал майор Архистратиг Стратилатович Перехват-Залихватский, что «сжег гимназию и упразднил науки». Благодаря сему достигнуто было желаемое: «История прекратила течение свое»… [17, с. 41, 180].

На этом безнадежном фоне «некарнавальные» герои Достоевского, которые все время смотрят на часы и пьют крепкий чай, выглядят как бы не по-русски. Их экзистенциальный модус можно определить как *прометейско-фаустовский*. Он решительно противостоит привычной едва ли не для всех нас обломовщине. Однако это прометейство с чисто русской железной последовательностью доводится ими до абсурдного предела — до той самой «арифметики», о которой вспоминает студент в подслушанном Раскольниковым разговоре с офицером.

Все эти обстоятельства могут, однако, явиться основанием для некоторой надежды на счастливый исход в будущем. Если России удастся по крайней мере три поколения (около 75 лет) прожить без серьезных социальных и политических катаклизмов, то герои измеримого времени смогут сменить свой экстремизм на более рациональное отношение к жизни, не отказываясь от воли и энергии, которые являются главным двигателем человеческой истории.

---

1. *Алипий (Кастальский-Бороздин)*, *архим.*, *Исайя (Белов*), *архим.* Догматическое богословие : курс лекций. М., 1994.

2. *Богатырев П. И.* Московская старина // Ушедшая Москва: Воспоминания современников о Москве второй половины XIX века. М., 1964. С. 76–153.

3. *Гершензон М. О.* Грибоедовская Москва // Гершензон М. О. Грибоедовская Москва. П. Я. Чаадаев. Очерки прошлого / сост., предисл., примеч. В. Ю. Проскуриной. М., 1989.

4. *Гончаров И. А.* Обломов : роман в четырех частях. М., 1973.

5. *Достоевский Ф. М.* Бедные люди // Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1972. Т. 1.

6. *Достоевский Ф. М.* Бесы // Там же. 1974. Т. 10.

7. *Достоевский Ф. М.* Двойник // Там же. 1972. Т. 1.

8. *Достоевский Ф. М.* Дневник писателя. 1880 г. (август) // Там же. 1984. Т. 26. С. 129–174.

9. *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание // Там же. 1973. Т. 6.

10. *Достоевский Ф. М.* Рукописные редакции романа «Преступление и наказание» // Там же. 1973. Т. 7.

11. *Ле Гофф Ж.* Культура средневекового Запада. М., 1992.

12. *Лихачев Д. С.* «Летописное время» у Достоевского // Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература : статьи. Л., 1984. С. 80–95.

13. *Лотман Ю. М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. Избр. статьи : в 3 т. Таллин, 1992–1993. Т. 3. С. 96–106.

14. *Мандельштам О. Э.* Чаадаев // Мандельштам О. Э. Слово и культура : статьи. М., 1987.

15. *Мильдон В. И.* Открылась бездна… : Образы места и времени в классической русской драме. М., 1992.

16. *Печерин В. С.* Замогильные записки (Apologia pro vita mea) // Русское общество 30-х годов XIX в. : люди и идеи : мемуары современников / под ред. И. А. Федосова. М., 1989.

17. *Салтыков-Щедрин М. Е.* История одного города // Салтыков-Щедрин М. Е. История одного города. Господа Головлевы. Сказки. М., 1975.

18. *Слонимский А.* «Вдруг» у Достоевского // Книга и революция. 1922. № 8. С. 9–16.

19. *Топоров В. Н.* Еще раз об «умышленности» Достоевского // Finitis duodecum lustris : сб. ст. к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана / редкол. И. Г. Исаков и др. Таллин, 1982. С. 126–132.

20. *Чаадаев П. Я.* Статьи и письма / сост., вступ. ст. и коммент. Б. Н. Тарасова. 2-е изд., доп. М., 1989.

21. *Щукин В. Г.* Заметки о мифопоэтике «Грозы» // Вопр. лит. 2006. № 3 (май — июнь). С. 180–195.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя 3

Раздел I
IN MEMORIAM

Дергачев И. А. Предварительные соображения о задачах библиографии русской литературы на Урале, ее границах и путях работы над ней 5
Дергачев И. А. Письмо профессору Г. В. Краснову 8
Зырянов О. В. Уральская школа жанрологии: итоги и перспективы развития..... 9
Соболева Л. С. Родословие профессора Уральского университета Ивана Алексеевича Дергачева в формате «3D» (Дерновы, Дергачевы, Дрягины) 21
Дергачева М. И. Архив профессора И. А. Дергачева: структура и исследовательский потенциал..... 33
Зашихин Е. С. «Важен угол зрения на мир…» А. С. Субботин и жанровый подход 49

Раздел II
СТРАТЕГИИ ТВОРЧЕСКОГО ПОВЕДЕНИЯ

Бреева Т. Н. Перформативный дискурс в контексте новой драмы рубежа XX–XXI вв. (на материале пьесы В. Леванова «Роман с Онегиным») 58
Валитова В. А. Психология женского творчества в жанре русского фэнтези 66
Гордович К. Д. Дневник писателя как документ эпохи и художественный текст 71
Ершова А. А. А. П. Чехов и провинция: стратегии творческого поведения в отношении читателя 78
Комаров К. М. Владимир Маяковский: тип творческой личности 84
Комаров С. А. Языковые стратегии русской драмы (введение в экографию)..... 89
Крылов В. Н. Стратегии творческого поведения в русской критике 93
Митрофанова А. А. Стереотипы творческого поведения писателя в современной историко-культурной ситуации (Эдуард Лимонов) 102
Пинженина Е. И. Типология героев И. А. Гончарова как способ отражения авторских стратегий бытия («срединный» герой в романной трилогии) 110

Подчиненов А. В., Снигирева Т. А. Энергия незавершенного 115
Попова А. В. Поэтика интермедиальности в романе А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха» 119
Приказчикова Е. Е. Репрезентация образов «женщин Фортуны» в русской литературе XVIII в. 123
Саханчук О. В. Элементы перформанса в визуальной поэзии 1910-х гг. 132
Сверчкова А. В. Принцип «сдвига» как стилевая доминанта рассказов В. Набокова: к вопросу о структурном основании «кинематографического» стиля писателя 137
Семьян Т. Ф. Поэтика сюрреализма в романе Генриха Сапгира «Сингапур» ... 143
Снигирев А. В. Группа «Чайф»: стратегии творческого поведения 148
Ужегова С. О. Функционирование образов автора, повествователя и рассказчика в художественной системе А. П. Чехова 1880–1890-х гг. 154
Уставщикова А. В. Иосиф Бродский: миф об идеальном поэте 160
Федорова Е. В. Принцип композиционного монтажа в ритмической структуре прозы М. Цветаевой 166
Фокина С. А. Коммуникативные стратегии М. Цветаевой в контексте авангардной эстетики (на материале лирических циклов 1920-х гг.) 171
Химич В. В. «Рассуждения о писателях» Вяч. Пьецуха: тайна рождения и самоосуществления гения 180
Цыпуштанова М. А. Гоголевский текст в современном культурном пространстве 186
Черкезова О. В. Стратегия режиссера: «Горе от ума» А. С. Грибоедова в постановке О. Меньшикова 192
Чигинцева Т. А. Концепты «жизнь» и «смерть» в творчестве Д. Осокина 197
Чудновский В. В. «Брутальная» проза нулевых 201
Чурахина Е. В. Функции и роль литературного текста в кинотексте (на материале фильма Андрея Тарковского «Зеркало») 209
Ягодинцева Н. А. Поэтические технологии как инструмент социальной реабилитации (опыт литературной студии «Амариллис», г. Златоуст) 213

Раздел III

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МЫШЛЕНИЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Базилевская А. К. «Учиться, что есть человек и жизнь» («Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского) 216
Борисова В. В. Эмблематический код малой прозы Ф. М. Достоевского 229
Догнал Й. Парадоксалист Ф. М. Достоевского и доктор Керженцев Л. Н. Андреева 233

Донских О. А. Достоевский о позитивной и негативной бесконечности..... 243
Загидуллина М. В. Преодоление Достоевского:
есть ли у мировой литературы шанс? 256
Королева С. Ю. Между русской классикой и фольклором:
идейно-стилевая традиция Ф. Достоевского и фольклорный нарратив
в повести В. Распутина «Живи и помни» 260
Кристева И. Д. К вопросу о природе цвета в пятикнижии Достоевского 271
Кузьминых Э. С. Роман Ж. Санд «Индиана» и повесть Ф. М. Достоевского
«Хозяйка»: опыт сравнительно-исторического анализа..... 279
Лундблад Л. Д. Каторжный фольклор или фольклорная каторга: «Акулькин
муж. Рассказ» в «Записках из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского 286
Молодкина О. В. Мифологема «умирания-воскресения»
у Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого 295
Овчинников А. Г. Художественная метафизика в романах
Ф. М. Достоевского в свете концепции времени..... 298
Ребель Г. М. Булгаков и Достоевский: к вопросу
о художественной преемственности..... 306
Фрайзер М. Экранизация Достоевского: «Карманник» Брессона 321
Шаулов С. С. «Записки сумасшедшего» Л. Н. Толстого в контексте
творчества Ф. М. Достоевского 328
Щукин В. Г. Часы и чаи: заметки о событийном времени
в художественном мире Ф. М. Достоевского..... 333

Научное издание

ДЕРГАЧЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2011

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: НАЦИОНАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ И РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Материалы X Всероссийской научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения И. А. Дергачева

Екатеринбург, 6–7 октября 2011 г.

В трех томах

Том 1

Составитель
Подчиненов Алексей Васильевич

Зав. редакцией *М. А. Овечкина*
Корректор *Н. В. Чапаева*
Компьютерная верстка *Н. Ю. Михайлов*

План выпуска 2012 г. Подписано в печать 15.11.2012.
Формат 60×84 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная. Гарнитура Times.
Уч.-изд. л. 22,06. Усл. печ. л. 22,0. Тираж 200 экз. Заказ № 2408.

Издательство Уральского университета
620000, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ.
620000, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.
Тел.: +7 (343) 350-56-64, 350-90-13.
Факс: +7 (343) 358-93-06.
E-mail: press.info@usu.ru