

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 2

Екатеринбург  
Издательство Уральского университета  
2012

ББК Ш5(2-р)-3  
ДЗ6

Составитель А. В. Подчиненов

ДЗ6 **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. 2. — 416 с.

ISBN 978-5-7996-0777-7 (т. 2)

ISBN 978-5-7996-0775-3

В статьях второго тома исследуются проблемы, связанные с современным функционированием художественных жанровых систем. Анализируются 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.

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

ББК Ш5(2-р)-3

ISBN 978-5-7996-0777-7 (т. 2)  
ISBN 978-5-7996-0775-3

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

# ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СИСТЕМЫ И ЖАНРЫ

**Р. Ш. Абельская**

*г. Екатеринбург*

## **О некоторых библейских образах в поэзии Б. Окуджавы**

Лирика Б. Окуджавы насыщена библейскими образами и мотивами, которые на протяжении творческого пути поэта меняли свое смысловое наполнение. Сюжеты стихов, напоминающие об известных эпизодах из Евангелий («Вобла», «Одна морковь с заброшенного огорода»), поэтическая вера в воскресение («Грибоедов в Цинандали», «Путешествие в памяти»), потребность в молитве («Мне нужно на кого-нибудь молиться», «Молитва») и другие подобные мотивы позволяют исследователям говорить о христианской интенции окуджавской поэзии [3, 12].

Однако результат духовного поиска предстает неокончательным и неоднозначным: начинаясь декларацией бунтарства в начале 1960-х («Не верю в Бога и в судьбу, молюсь прекрасному и высшему / предназначенью своему, на белый свет меня явившему...» [13, с. 248]), этот поиск прерывается на интонации вопроса и размышления («Пусть Бога нет, но что же значит Бог?» [Там же, с. 525]).

Для раннего окуджавского творчества характерно восприятие библейских аллюзий из литературы и преломление их в соответствии с романтическим мироощущением «оттепели», открывавшим для себя заново и русскую классику, и Серебряный век, и западную поэзию. Эти культурные тренды 60-х отразились в поэтических пристрастиях Б. Окуджавы, о которых он говорил на своих выступлениях: «Из поэтов люблю я Пушкина, Киплинга, Франсуа Вийона, Пастернака...» (лето 1969) [14, с. 170].

Идея открытого и свободного мира органично соединилась с образами героев Киплинга и Вийона, отвергавших ханжескую общественную мораль. Через пиратов Киплинга и разбойников Вийона в стихи Б. Окуджавы проникли и некоторые библейские образы, в советской реальности 60-х тоже воспринимавшиеся как символы свободы.

К Библии, по нашим предположениям, восходит выражение «стол семи морей», с легкой руки З. Паперного возводимое исследователями «к фольклору, к сказке» [15, с. 33]. Между тем у этого образа имеется и более конкретный, чем фольклор, источник, связанный, как и сама песня Б. Окуджавы «Не бродяги, не пропойцы...», о которой идет речь, с «флибустьерской» романтикой. Этот источник, по нашему мнению, «морские» баллады Киплинга, а также его стихотворение «В неолитическом веке» (подробнее об этом в [1]), цитата из которого дала название поэтическому сборнику Киплинга «Семь морей» (1896):

Мир еще огромный дом — *семь морей* лежат на нем,  
И не счесть народов разных стран... [10, с. 214]

Интересно, что образ мира как *плоскости*, на которой лежат «семь морей», появился только в переводе М. Фромана (в оригинале: *Still the world is wondrous large — seven seas from marge to marge* [11, с. 312] — *мир все еще удивительно велик — семь морей от края до края*), но именно этот образ стола-мира и оказался востребованным в окуджавской песенке. Если исходить из предположения о «киплинговском» происхождении песни «Не бродяги, не пропойцы...», смысл загадочной строки «за столом семи морей» становится прозрачным и легко укладывается в «оттепельный» контекст с его жаждой свободы и открытости мира: «*Хотя мы не бродяги и не пропойцы, мы, подобно вольным пиратам Киплинга, пьем вино за столом в огромном прекрасном мире, и я хочу, чтобы мы, как вольные пираты, пропели славу моей женищине и сравнили ее с близким берегом, а ее глаза — с синими маяками*».

Источник киплинговской метафоры «семь морей», по всей вероятности, Ветхий Завет — именно там названы семь «морей», которые древние евреи считали *всеми имеющимися морями ойкумены* (эти семь «морей» перечислены в Библейской энциклопедии [2, с. 485–486]).

Взгляд Киплинга на британцев как на «избранный народ» — иудеев современности — подкреплен множеством ветхозаветных образов в его стихах, множеством цитат, демонстрирующих глубокое знание библейских текстов и библейской символики — что отмечалось переводчиками

его поэзии [6, с. 15; 7, с. 15]. Даже в таком небольшом советском сборнике Кипплинга, как «Избранные стихи» (1936), несомненно, знакомом Окуджаве, содержится несколько метафорических «библейских» стихотворений («Гимн перед битвой», «Слава Сада», «Сион» и т. д.) и множество библейских аллюзий. Окуджавская метафора «стол семи морей» через стихотворение Кипплинга, по-видимому, также восходит к Ветхому Завету.

Показательно, что в ранней — романтической — лирике Б. Окуджавы библейские мотивы поэзии Кипплинга оказались почти неостребованными, а редкий, имеющий отношение к Библии кипплинговский образ вошел в его песню, овеянный не библейской аурой, а «оттепельной» романтикой свободы.

С той же «оттепельной» романтикой связано в поэзии Б. Окуджавы и имя Франсуа Вийона, не случайно попавшее в один перечислительный ряд с именем Кипплинга в «морском» стихотворении (1963):

Киплинг, как леший в морскую дудку насвистывает без конца,  
Блок над картой морей просиживает, не поднимая лица,  
Пушкин долги подсчитывает, и, от вечной петли спасен,  
В море вглядывается с мачты вор Франсуа Вийон [1, с. 245–246].

Метроритмика этого стихотворения — повторяющая строй баллады Кипплинга «Мэри Глостер» — связывает его с написанной в то же время и, по сути, тем же метром окуджавской «Молитвой» (1963), много лет носившей имя «Франсуа Вийон» или «Молитва Франсуа Вийона». В 1980-е гг. поэт стал говорить на своих выступлениях, что назвал стихотворение именем Вийона исключительно ради возможности его публикации: «Я хотел опубликовать это стихотворение в одном журнале, но так как там встречалось слово “Бог”, мне отказали. Тогда я, спустя несколько месяцев, назвал это стихотворение “Молитва Франсуа Вийона” — и его опубликовали» [14, с. 82]). Однако, как верно отмечено Д. Быковым, «Молитва» все же имеет отношение к французскому стихотворцу, так как ее поэтическая идея о мире «истин наизнанку» сформулирована Вийоном [4, с. 447].

Добавим к этому, что стержневой художественный прием «Молитвы» — прием оксюморонного соединения несоединимых человеческих черт в одном образе («Мудрому дай голову, трусливому дай коня...») [13, с. 240]) — в данном случае восходит к «карнавальной» поэтике Вийона:

Вот истины наоборот:  
Лишь подлый душу бережет,  
Глупец один рассудит право,  
Осел достойней всех поет,  
И лишь влюбленный мыслит здраво [5, с. 174].

Кроме того, хотя «Молитва» написана киплингвским метром, в ней использованы элементы вийоновской балладной строфики, преобразующие «киплинговский» стих в «вийоновский»: за четверостишием с цезурой проступает вийоновский восьмистрочник с рефренным последним стихом (у Окуджавы: «...И не забудь про меня»). Наконец, сам жанр молитвы в стихах является вполне вийоновским.

Такое сопоставление окуджавской «Молитвы» и вийоновской «Баллады истин наизнанку» (пер. И. Эренбурга) позволяет увидеть, что песня Б. Окуджавы вместе с «памятью жанра» унаследовала и «карнавальную» семантику баллады, которая прочитывается — и отвергается — религиозным сознанием.

Возможно, поэтому о. Сергей Желудков однажды возмутился, услышав, как молодежная православная компания поет окуджавскую «Молитву», и назвал содержащееся в ней обращение «Господи мой Боже, зеленоглазый мой!» «фамильярным» [9, с. 141]. Неприятие его объяснимо — у Бога отсутствуют такие атрибуты телесности, как цвет глаз или форма носа. Зато этими атрибутами обладает дьявол, у которого, в соответствии с традиционными представлениями, «разные глаза» [16, с. 164]. И если ко времени написания «Молитвы» (1963) роман «Мастер и Маргарита» еще не был опубликован и образ Воланда с одним зеленым, а другим черным глазом мог быть неизвестен поэту, то врубелевского «Демона», выдержанного в сумеречно-зеленом колорите и ставшего в 1960-е одним из романтических символов свободы, он не мог не знать. Так что в молитве героя Б. Окуджавы есть отзвуки богоборчества, характерного для «оттепельного» культурного кода и понимаемого самими носителями этого кода как атеизм.

В то же время по своим жанровым признакам «Молитва» напоминает псалом. «Псалмы — молитвенные песнопения, исполнявшиеся в Иерусалимском храме... при различных обрядовых церемониях. Среди псалмов выделяются те, которые исполнялись при возведении на престол царя... а также коллективные и индивидуальные молитвы и покаянные гимны, стихотворения исторического содержания» [17, с. 382–383].

Из перечисленных жанровых разновидностей псалмов оруджавская песня лучше всего соотносится с «индивидуальной молитвой».

По форме псалмы являются стихотворными произведениями — если учесть, что древнееврейское стихосложение (принципы которого сохранены в православной Псалтири) было тоническим, близким к ритмизованной прозе [8, с. 548]. Свободный акцентный стих оруджавской песни, с этой точки зрения, можно рассматривать как стилизованный под стихи псалмов:

Пока Земля еще вертится, пока еще ярок свет,  
Господи, дай же ты каждому, чего у него нет...

Метрическая структура псалмов основана на принципе синтаксического параллелизма, который реализуется в каждом стихе Псалтири, например:

Помилуй меня, Господи, ибо я немощен; исцели меня,  
Господи, ибо кости мои потрясены... [Пс. 6: 3];

Да едят бедные и насыщаются; да восхвалят Господа  
ищущие Его... [Пс. 21: 27], —

где одна и та же синтаксическая конструкция повторяется дважды, а иногда и трижды. Тот же сквозной принцип синтаксического параллелизма использован в оруджавской «Молитве»:

Пока Земля еще вертится, пока еще ярок свет...  
Мудрому дай голову, трусливому дай коня,  
дай счастливому денег...  
Я знаю: ты все умеешь, я верую в мудрость твою... —

и так далее. Можно возразить, что этот прием, как и прием построения оксюморонных образов, Оруджава мог воспринять от Вийона, однако в «Молитве» есть латентные цитаты из Псалтири, не имеющие отношения к Вийону, — правда, они, как правило, однословны или двусловны и поэтому с трудом опознаются (что, впрочем, характерно для поэзии Б. Оруджавы и само по себе является опознавательным знаком).

Так, обращение «Господи мой Боже», которым начинается 4-я строфа оруджавской песни («Господи мой Боже, зеленоглазый мой!»), встречается — с одной инверсией — в некоторых псалмах:

Господи, Боже мой! На Тебя я уповаю... [Пс. 7: 2];

Призри, услышь меня, Господи, Боже мой! [Пс. 12:4].

При том, что Псалтирь содержит множество разнообразных обращений к Всевышнему («Не Ты ли, Боже, Который...»; «Господи, Боже сил»; «Боже, Спаситель наш» и т. д.), поэт выбрал два из них, наиболее близких к разговорной речи («Господи» и «Господи мой Боже»).

Еще одно словосочетание, а точнее, слово, которое один раз использовано Б. Окуджавой в «Молитве», но неоднократно употребляется в таком же, как у него, контексте в Псалтири (курсив наш. — Р. А.):

Как верит *каждое ухо* тихим речам твоим...

Афоризм «Имеющий уши [слышать] да слышит» встречается в Евангелиях в разных вариантах — и в форме множественного числа «уши», и в форме единственного числа «ухо» («Имеющий ухо да слышит...» [Откр. 2: 7]). Во всех этих случаях Христос — лично или через Иоанна Богослова — обращается к людям как оратор или наставник, а высказывание имеет смысл обличения глухоты духовной, смысл публичного призыва услышать нравственные истины. «Тихим речам» внимают лишь тот, кто беседует со Всевышним один на один, как псалмопевец:

Смотри и приклони ухо твое [к Всевышнему]... [Пс. 44: 11].

Молящийся надеется, что Всевышний тоже услышит смиренную просьбу:

К Тебе зываю, ибо ты услышишь меня, Боже;  
приклони ухо Твое ко мне... [Пс. 16: 6].

Окуджавское «Как верит *каждое ухо* тихим речам твоим...» говорит о том же — об интимном, личном контакте с Богом.

Рефрен стихотворения Б. Окуджавы («...И не забудь про меня») отсылает одновременно и к Вийону, почти требующему у Бога помиловать его грешную душу («Пинки под зад, тычки под нос / Всю жизнь, а счастья — ни шиша! / Да внидет в рай его душа!» [5, с. 157]), и к царю Давиду, возносящему молитву за всех, но прежде всего за себя.

Таким образом, произведение Б. Окуджавы представляет собой псалом с отзвуком кощунственной вийоновской песенки, молитву современного царя Давида, в которой скрыта самоирония агностика, не берущегося утверждать, что знает, как устроен мир. При этом на прямой вопрос

«Верите ли вы в Бога?» поэт отвечал в духе большинства «шестидесятников»: «Нет, я атеист», — а упоминания о Боге в своих песнях объяснял тем, что Бог для него метафора «желания жить, работать, любить...» [14, с. 277]. Не рассказывал он и о своем отношении к Библии, о том, читал ли книги Священного Писания и какие именно — судить об этом мы можем лишь косвенно, по его стихам.

В зрелых творениях поэта использование библейской образности стало, скорее всего, результатом чтения Священного Писания и размышлений над ним, чему способствовало обращение к прозе и — в связи с этим — к истории русского XIX в. В 1970-е и особенно в 1980-е гг. в стихи Б. Окуджавы все чаще проникают лексика и образы Библии, в частности, Книги Екклесиаста, с ее настроением грусти и безнадежности, неверием в бессмертие души и справедливое воздаяние:

Почему мы исчезаем,  
превращаясь в дым и пепел,  
в глинозем, в солончаки,  
в дух, что так неосязаем,  
в прах, что выглядит нелепым, —  
нытики и остряки? [13, с. 414]

*«Почему мы исчезаем...» (1985)*

Всему времечко свое: лить дождю, Земле вращаться,  
знать, где первое прозреньё, где последняя черта... [13, с. 386]

*«Всему времечко свое: лить дождю,  
Земле вращаться...» (1982)*

Последний фрагмент обнаруживает не ассоциативное, как в предыдущем случае, а прямое сходство с библейским текстом:

Всему свое время, и время всякой вещи под небом.  
Время рождаться и время умирать... [Екк. 3: 1–2]

Не вызывает сомнений, что в приведенных строках Б. Окуджавы пересказаны стихи Екклесиаста — это доказывается явными смысловыми и синтаксическими параллелями двух цитат. Более того, все стихотворение является парафразом стихов Екклесиаста, что подтверждается его образами, синтаксическим строением и лексикой. Приведем еще одну цитату из этого стихотворения Б. Окуджавы, чтобы убедиться, что его текст опирается на библейский образец:

Всяк неправедный урок впрок затвержен и заучен,  
ибо праведных уроков не бывает. Прах и тлен [13, с. 387].

В ветхозаветном тексте читаем:

...Противны стали мне дела, которые делаются под солнцем;  
ибо все — суета и томление духа! [Екк. 2: 17]

Можно различить две тенденции воплощения библейских образов в поэзии Б. Окуджавы. Первая связана с традиционным для литературы XX в. использованием образов Библии как поэтических метафор: молитва адресуется женщине, рай принимает облик «городского сада». В стихах этого ряда библейские образы нередко соединяются с античными, что акцентирует отношение поэта к ним как к знакам культуры. Таково стихотворение «Рай» (1990-е), в котором представление о христианском рае соединяется с древнегреческим мифом о Хароне, перевозящем умерших через Стикс:

Как легко мне прошение досталось!  
Так, без пропуска, так, налегке...  
То ли стража у врат зазевалась,  
То ли шторм был на Стиксе-реке,  
То ли стар тот Харон в своей лодке... [13, с. 497–498]

Вторая тенденция, присущая только поздним стихам, предполагает, что образы Библии самоценны, — поэт в этом случае ищет не удачной метафоры, а божественной истины и милосердия, понимая, что «вечный мир спасут страдания, а не любовь и красота» [13, с. 520].

За «евангельское» отношение к поэтическому слову о. Георгий Чистяков назвал Б. Окуджаву «псалмопевцем» [18, с. 8], что точно передает характер общения поэта с миром Библии.

---

1. *Абельская Р.* Каждый пишет, как он слышит: Поэтика Б. Окуджавы. Екатеринбург, 2008. С. 183–204.

2. *Библейская энциклопедия* : репринт. воспроизв. изд. архим. Никифора 1891 г. М., 1990.

3. *Бойко С.* «О минуте возвышенной пробы...»: Поэзия Булата Окуджавы. М., 2010. С. 79–98.

4. *Быков Д.* Булат Окуджава. М., 2009. [Сер. «ЖЗЛ»].

5. *Вийон Ф.* Стихи. М., 1963.

6. *Долинин А.* Редьярд Киплинг, новеллист и поэт // Киплинг Р. Рассказы. Стихотворения. Л., 1989.
7. *Дымищ В.* Редьярд Киплинг // Киплинг Р. Стихотворения. СПб., 1996.
8. *Дьяконов И.* Древнееврейская литература // Поэзия и проза Древнего Востока. М., 1973. С. 537–550.
9. *Зорин А. И.* Вестник доверия // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века : материалы I Междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рождения Б. Окуджавы. М., 2001. С. 141–144.
10. *Киплинг Р.* Избранные стихи. Л., 1936.
11. *Киплинг Р.* Стихотворения. СПб., 1994.
12. *Курилов Д. Н.* Христианские мотивы в авторской песне // Мир Высоцкого : исслед. и материалы. М., 1998. Вып. 2. С. 398–416.
13. *Окуджава Б.* Стихотворения. СПб., 2001.
14. *Окуджава Б.* Я никому ничего не навязывал / сост. А. Петраков. М., 1997.
15. *Паперный З.* За столом семи морей // Вопр. лит. 1983. № 6. С. 31–52.
16. *Соколов Б. В.* Булгаковская энциклопедия. М., 1996.
17. Христианство : словарь / под общ. ред. Л. Н. Митрохина и др. М., 1994.
18. *Чистяков Г.* Как умел, так и жил, а безгрешных не знает природа // Спец. вып. [Лит. газ.]. 1997. [21 июля].

**Ю. П. Агеева**

*г. Челябинск*

### **Поэтика микроцикла новелл Н. Гумилева «Радости земной любви»**

Распространенность цикла как художественного феномена всегда возникает в литературе при расшатывании традиционных эстетических представлений и установок. Всплеск циклообразования, как правило, выпадает на переходные эпохи, и это обстоятельство объясняется как внутренними, так и экстралитературными факторами: цикл обнаруживает возможность создания новой художественной целостности, которая может использоваться для отражения подвижной, изменяющейся реальности.

Циклизация как явление была органически присуща прозе в целом, но в XX в. она становится важнейшим эстетическим принципом,

доминирующей формой художественного выражения и ведущей формой существования не только литературных произведений, но и произведений других видов искусства. Это обстоятельство позволяет воспринимать тенденцию к циклизации текстов как объективную реальность литературного процесса, как попытку найти новый тип художественного единства, соответствующего запросам времени и воплощающего в себе поиски целостности при неизбежной фрагментарности и раздробленности художественного мира.

В 20-е гг. XX в. наблюдается необыкновенный всплеск новеллистики. Попытки писателей зарисовать стремительно двигающуюся, «клокотавшую», изменчивую реальность требовали новых художественных форм. Очерки, новеллы, рассказы выходят в литературе XX в. на первый план. Смещения пространства и времени, открытая разорванность, мозаичность формы становятся одними из характерных примет произведений первой трети XX в. Стремясь осуществить более тесную связь между частями текста, авторы пытаются ассимилировать части в монолитное целое на основе экспериментов (жанровых, методологических), а если тщательно всмотреться в суть возникающих явлений, становится понятно, что на самом деле в эпоху нарождающихся потрясений и нестабильности художники обращались к архаике, уже в своей форме содержащей потенциал противостояния, сопротивления Хаосу. Подобные поиски привели к распространению явления микроцикла, которому в большей степени, чем обычным циклам, присущи специфические внутренние связи. Компоненты микроциклов при всей их тесной взаимосвязанности представляют собой уже конструктивно законченные тексты. Связи между компонентами микроциклов носят несколько иной характер, чем в циклах большего размера: чем меньше произведений в цикле, тем теснее межкомпонентные связи в нем. Микроциклы более закрыты и самодостаточны, т. е. центростремительные силы в них преобладают над центробежными. Микроцикл — всегда связанный, изначально заданный автором: в нем фактически не реализуется иерархия «ключевой»/«периферийный» текст; в отличие от обычных прозаических текстов части объединяются на основе радиальных связей.

Репрезентативным образцом, демонстрирующим характер подобного художественного единства, является микроцикл «Радости земной любви. Три новеллы». Название «Радости земной любви» маркирует смысловую целостность, проблемное пространство трех новелл Н. Гумилева, имеющих общее «предисловие» и порядковые номера. Предельный лаконизм и безымянность этих новелл делает их похожими на три главы

единой повествовательной ткани. Однако подзаголовок, данный Гумилевым («Три новеллы»), позволяет рассматривать «Радости земной любви» как трехкомпонентный микроцикл, сегменты которого связаны друг с другом особыми внутренними смысловыми связями и дополняют друг друга (в отличие от двухкомпонентных единств, где единство подобного рода следует рассматривать как единство противоположностей).

Об общности понимания новелл свидетельствуют и письма Гумилева. 30 ноября 1907 г. он сообщал Брюсову: «Я написал три новеллы и посвящение к ним, все неразрывно связанное между собой» [1, с. 311]. О том, насколько эта идея была важна для Гумилева, говорит и тот факт, что буквально через день он опять пишет: «Еще несколько необходимых слов по поводу моих новелл. Мне кажется, что их надо печатать все разом, потому что они дополняют одна другую» [Там же]. Все составляющие микроцикл миниатюры стилизованы под новеллы раннего итальянского Возрождения, которое «реабилитировало» человека как существо земное, но способное к бесконечному духовному росту. Гумилев не случайно избирает жанр новеллы, который позволяет отвлечься от ежедневного и обыденного, и обращается к приему стилизации, погружая своего читателя в давние времена, связанные с эпохой расцвета культуры.

Общность ряда системных элементов микроцикла новелл проявляется на нескольких уровнях. *Концепто- и формообразующими* являются заглавия и подзаголовки микроциклических образований. Заглавие «Радости земной любви. Три новеллы» фиксирует количественную множественность и жанровую принадлежность: «новеллы». В микроциклических образованиях, объединенных жанровыми обозначениями, на первый план выступает циклообразующая функция жанровых номинаций или жанровых установок. Автор обозначением жанра в заглавии выражает способ изображения, определяя тем самым правила восприятия произведения. Использование числового обозначения в заглавии также выполняет функцию одного из циклообразующих факторов, подсказывающих границы цикла и одновременно маскирующих принципиальную символическую смысловую заданность самого цикла, одним из глубинных смыслов которого является обозначение гармонического единства. Кроме того, уже предисловие начинает «расшифровывать» название микроцикла: речь пойдет о «радостях и печалях» любви «земной», но не менее значительной и прекрасной, чем «небесная» любовь Данте к Беатриче. Такой объект изображения обусловил специфику формы его воплощения — сюжет микроцикла выписан в куртуазном и, одновременно, возрожденческом духе.

*Тематическая общность* также является неотъемлемым жанровым принципом микроцикла: каждая новелла имеет свою идею и, входя в состав целого, участвует в порождении другого смысла, своего рода сверхсмысла, выходящего за границы смыслового поля каждой отдельной новеллы. В первой новелле рассказывается о превратностях любви. Во второй — о муках ревности. В третьей Гумилев неожиданно обрывает рассказ о радостях земной любви и переносит действие на небеса. Так новеллистически неожиданно завершается не только последняя новелла, но и сюжет всего микроцикла. Принцип нераздельности подтверждается целостностью фабулы произведения, состоящего формально из трех частей: мысль писателя сконцентрирована вокруг проблемы любви, что соответствует стилю новеллистики эпохи Возрождения.

Несмотря на то, что любое циклическое единство функционирует на основе принципов нераздельности/неслиянности, в случае с микроциклами корректнее вести речь о том, что на первый план выходит принцип нераздельности: отдельные новеллы представляют собой прочно связанные составные части единого целого. Этим обусловлено и *единство пространственных и временных параметров*. Хронотоп микроцикла Гумилева воплотил в себе идею «двоемирия», которая обуславливает специфику основного конфликта «Радостей земной любви». В произведении сосуществуют два различных образно-смысловых концептуальных ядра — средневековое и ренессансное. Подобное «соединение» важно как момент культурного «порога», перехода от одной эпохи к другой. Обращение к этим эпохам, попытка представить человека в эпоху культурного слома обусловили процесс стилизации под куртуазные и ренессансные образцы и, как следствие, дали возможность выразить свою позицию по отношению к острым проблемам современности, т. е. очередной переходной эпохи в истории европейской культуры.

Единство микроцикла проявляется и на *семантическом уровне*. На первый взгляд в «Радостях земной любви» нет отчетливо выраженного психологизма: ни прямого воссоздания размышлений и переживаний персонажей, ни психологически значимых диалогов. Но при более детальном рассмотрении новелл становится очевидным, что важной сферой и источником общения и понимания главных героев является предметный мир. Можно заключить, что слово героя становится понятно только тогда, когда дублируется в образах-символах предметного мира, т. е. «опредмечивается», оказывается осязаемо и ощутимо, создавая свой собственный, «условный» язык. Обычные предметы для влюбленных обретают символическое значение: «Я уронила кольцо... — не хотите

ли помочь мне его найти?», — говорит Примавера [1, с. 125]. На знаковом уровне кольцо — знак вечности, а также связи и уз. Семантика имен героев новеллы также содержит в себе интертекстуальные мотивы. Например, *Примавера* в переводе с итальянского означает «весна», т. е. «возрождение к жизни» или «новая жизнь».

Символические значения становятся своеобразным «кодом» к расшифровке мыслей и чувств героев. Благодаря им появляется символично-психологический подтекст, условный и зыбкий. Новеллистическая «модель» мира, «предполагающая фрагментарность» [2, с. 5] и наличие четких границ между фрагментами, способствует возникновению такой многоплановой структуры. В рассматриваемых новеллах сюжетные «пробелы» возмещаются системой образов-символов, способной воссоздать связь между сказанным и недосказанным, т. е. текстовым и внетекстовым материалом, тем, о чем читатель может только догадываться.

Таким образом, «Радости земной любви» действительно состоят из относительно самостоятельных, но все же фабульно, сюжетно и композиционно взаимосвязанных частей. Суммируя вышеизложенное, можно отметить, что «Радости земной любви» являются микроциклическим образованием, поскольку им присущи следующие свойства: наличие трех компонентов — новелл, связанных друг с другом особыми внутренними смысловыми связями; целостность структуры; монтажная композиция, при которой существует крепкая ассоциативная связь между текстами и большое значение приобретают перекликающиеся друг с другом идеи, мотивы и «символические формулы»; концептуальность, воплощенная в порядке расположения новелл в микроцикле, характеризующаяся выраженным отношением автора к окружающему миру; специфическая сюжетная организация, связанная с развитием центральных мотивов («любовь земная» и «любовь небесная»); общность ряда системных элементов микроцикла (жанровых, стилистических, ритмических, образно-метафорических); строгая регламентированность новелл и их порядкового расположения: устранение каждого текста здесь деструктивно, так как оно если и не разрушит микроцикл, то радикальным образом изменит его как художественную целостность.

Сказанное в полной мере соотносится с той характеристикой, которую Е. М. Мелетинский давал итальянским новеллам эпохи Возрождения: «Новелла не претендует на универсальность, как большие эпические жанры. Изображая отдельные случаи и удивительные события, новелла... подается сознательно как своего рода фрагмент, осколок универсальной картины мира, предполагающей наличие многих других

фрагментов. Отсюда, во-первых, тот же новеллист часто предполагает некое циклическое собрание новелл, рисующих заведомо разные ситуации... во-вторых, — выход за пределы новеллы как фрагмент большого мира часто выражается во вставной серии новелл... возникают при этом своеобразная “перекличка”, аналогии и контрасты, уточняющие общий смысл» [3, с. 60]. Все эти свойства характерны и для художественного мира «Радостей земной любви» Гумилева.

---

1. *Гумилев Н. С.* Стихотворения и поэмы / сост. С. Щербаков // Библиотека избранных стихотворений. XX век. М., 2008.

2. *Золотухина Н.* Поэтика новелл Н. С. Гумилева 1907–1909 годов [Электрон. ресурс]. URL: <http://gumilev.ru/>

3. *Мелетинский Е. М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990.

**М. А. Алексеева**

*г. Екатеринбург*

## **Роман воспитания в современной прозе**

История жанра романа воспитания насчитывает более двух с половиной столетий. В данной статье рассматриваются современные модификации романа воспитания на примере произведений «Роман воспитания» Н. Горлановой и В. Букура (1994) и «Дом, в котором...» М. Петросян (2009).

Предметом изображения в романе воспитания становится процесс становления характера героя в определенном социокультурном контексте. Герой, а вслед за ним и читатель, прозревая себя в реальности, постигает законы мира и социума, обозначает свое место в парадигме культуры [9, с. 4].

В процессе становления герой, как правило, расстается с иллюзиями детства и оказывается готовым вступить на жизненное поприще, сознательно глядя в лицо судьбе. «Протрезвление с той или иной степенью резиньяции», — так определяется итог процесса взросления героя в работе

М. М. Бахтина [1, с. 201]. Е. А. Краснощекова финал романа воспитания определяет как «рождение баланса между желаниями сердца и требованиями ума» [6, с. 16].

Следует отметить, что интерес к теме детства закономерно проявляется в периоды смены художественных парадигм. Вспомним, например, «Сон Обломова» И. А. Гончарова, «Детство» Л. Н. Толстого: появление этих произведений воспринималось как новый шаг в изображении «диалектики души». В литературе Серебряного века проблема вхождения ребенка в мир взрослых нашла отражение в произведениях Андрея Белого («Котик Летаев»), Б. Л. Пастернака («Детство Люверс»), поэтических циклах М. И. Цветаевой.

Нулевые годы XXI в. обозначили новый всплеск интереса к этой теме. О. Лебедушкина отметила это в статье «Детский мир» (2001): «Современная проза вновь заговорила о ребенке, но теперь уже как о существе, приходящем в абсолютно зыбкий, размытый, аморфный мир, с которым невозможно столкнуться, потому что он все время ускользает, и в котором по той же причине невозможно найти нравственную опору» [7, с. 191].

Современными писателями ребенок осознается как целый мир в пространстве мира взрослых, и мир этот феноменален, не поддается ни простому толкованию, ни прямому воспитательному вмешательству.

В произведениях классической литературы своеобразным гарантом приобщения ребенка к нравственным ценностям была семья, уклад которой создавал ощущение стабильности и доброжелательности мира. Ребенок, обласканный всеми, бессознательно чертил узор будущей жизни по образу и подобию жизни родителей, а детство воспринималось как счастливая пора, «...когда две лучшие добродетели — невинная веселость и беспредельная потребность любви — были единственными побуждениями в жизни» [10, с. 61].

В современном романе воспитания ситуация разворачивается иначе. Семья представлена как разрушительное и деструктивное начало. Пребывание в ней опасно для физического и нравственного здоровья ребенка. Роман Н. Горлановой и В. Букура начинается так: «Когда мы взяли в свою семью Н., ей было около семи, и она нам рассказала, как ее чуть не изнасиловал очередной любовник матери» [3, с. 49]. Мать Насти (главной героини) — подчеркнуто бездуховное существо с деревянными движениями, своеобразная живая физическая материя: «Большое тело говорило. Кстати, оно называлось “мать”» [Там же].

Родители героев романа М. Петросян определяют их в дом инвалидов. По сути — устраняются от своих необычных детей. Возможно, поэтому образы родителей даны либо несколькими невыразительными штрихами (каблуки, выдавливающие дырочки на асфальте, белый мятый костюм, размытая косметика), либо резко сатирически. Отец Крысы с отвращением глядит на свою дочь и кричит: «Уродство твоей души отражается у тебя на лице! Каждой своей порой ты смердишь! Смердишь!» [8, с. 527]. Для таких родителей у обитателей Дома есть презрительное прозвище «ПРИП» — Предок и Породитель.

Родная семья отказывается от ребенка как от ненужной неудобной вещи. Ребенок — «гнида», «доходяга», «урод», «убийца». Семья выполняет механическую функцию деторождения, не осмысляя ответственности и не принимая на себя нравственного долга воспитания.

Поскольку родной дом становится страшным, чужим, равнодушным пространством, энергию для строительства собственной картины мира ребенок должен искать (или создавать) самостоятельно. В решении этой сложной, почти непосильной для ребенка задачи построения жизненных смыслов особую роль должен сыграть традиционный механизм приобщения к культуре. Изображение этого процесса в современном романе воспитания имеет свои особенности.

В случае с воспитанием приемной дочери Насти семьей Ивановых («Роман воспитания») попытка приобщения ребенка к культуре встречает неожиданно мощное и парадоксальное сопротивление природы самого ребенка. Исход борьбы между «природным», заданным в младенчестве, с одной стороны, и ценностями культуры, с другой — оказывается парадоксальным и неоднозначным.

Появление Насти в доме Ивановых обозначено как момент вхождения ребенка в сферу культуры: «В комнатах Настя увидела стеллажи книг от пола до потолка. Она поняла, что находится на границе неизвестного пространства» [3, с. 54]. У девочки обнаруживается чувство цвета, формы и линии, и Ивановы безуспешно приобщают ее к миру живописи. Знакомясь с произведениями Босха, Дали, Рублева, Настя впитывает своеобразие творческой манеры художников и создает самобытные картины. Писателю К-ву, появляющемуся в доме, Настя может сказать о том, что написано на его лице: «У Вас написано то же, что у Ван Дейка на автопортрете, но только рука не свисает интел...лигентно, а в кулак сжата» [Там же, с. 59].

В то время как природное, инстинктивное, бессознательное ребенка впитывает новые смыслы, рациональное, сознательное первых семи лет

жизни оценивает информацию и примеряет персонажей культуры к единственно понятной и истинной шкале ценностей — «бедный — богатый». Слушая сказку о Малыше и Карлсоне, Настя замечает: «У Малыша своя комната. Ничего себе бедная шведская семья». Фильм Тарковского воспринимается сначала как «кино про богатых, потому что называлось “Андрей Рублев”» [3, с. 90].

Подобный разлад можно отчасти объяснить тем, что ребенок, ожидающий от мира любви, очень рано осознает, что мир лжив. Настя объясняет своей приемной матери: «Света, знаете, какое вранье самое большое? Когда детей бросают. Сначала рожают: вы хорошенькие, хорошенькие, — а потом бросают. Вот и наврали!» [Там же, с. 78].

Традиционные механизмы искусства как средства воспитания не срабатывают в полную силу. Несмотря на усилия воспитателей, Настя продолжает лгать и красть. На словах клянется и чувствует «острый укол клятвы», на деле — остается диковатым зверьком, на какое-то время прибившимся к дому. «Детское» и «звериное» становятся синонимичными понятиями. Когда бабушка увозит в деревню сестру Насти, место возле девочки занимает худая, белая собачка с репьями на хвосте, и Настя думает, что это Доходяга превратилась в собаку. Когда Настя уйдет из семьи, Ивановы примут котенка, кричавшего «мама!» на лестничной площадке.

Взрослые оказываются бессильны в попытках понять ребенка, привить ему представление о семье и культуре как нравственных и духовных основах бытия, в стремлении определить направление духовного развития чужого ребенка. Одним словом, бессильны в попытках осознанного воспитания. Ребенок ускользает от оценок, изменяется по собственному разумению, с горечью констатирует Света Иванова — приемная мать Насти. Выясняется, что приобщение к основам нравственности и культуры становится для взрослых невыполнимой задачей: «Света впервые видела в Насте такого ребенка, потенци которого так высоки, что скорее можно — нужно — некое мистическое слово типа *чудо*, а не научный термин *потенция* вспомнить. А раз *чудо*, то рядом хочется слово *Бог* услышать» [Там же, с. 83]. Но *чуда* не происходит.

В романе М. Петросян «Дом, в котором...» представлено самое полное изображение процесса взросления героя и вхождения его в культуру.

Дом — это интернат для детей, от которых отказались родители. Среди воспитанников Дома есть инвалиды-колясочники, подростки с нарушениями слуха и зрения, с неустойчивой психикой, с недиагностируемыми заболеваниями.

Жители Дома делятся на стаи: *Псы*, *Птицы*, *Фазаны*, *Крысы* (еще один вариант проявления «звериного» в человеке). В каждой стае — вожак: *Череп*, *Сфинкс*, *Черный*, *Стервятник*, *Помпей*. У каждой стаи — свои привычки, правила, стиль поведения. *Птицы* всегда в трауре, *Фазаны* отличаются послушанием, *Крысы* — буйством красок и яркостью проявления эмоций.

Главное, что есть в романе М. Петросян, — это не рассказы о трудном опыте выживания ребенка-инвалида в мире, которому он не нужен, не размышления о взаимоотношении детей и взрослых, а изображение многоцветной, богатой на переживания, иногда мистической жизни Дома.

В создании «культурного слоя» Дома одну из ключевых ролей играют книги: «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» Р. Баха, «Моби Дик» Г. Мелвилла, «Над пропастью во ржи» Дж. Сэлинджера, «Охота на Снарка» Л. Кэролла... Список в целом достаточно внушительный, но непонятно, как эти книги оказались в руках подростков. Лишь однажды упоминается, что одна из них два года назад была выдана в библиотеке.

Прозвища героев тоже свидетельствуют об определенном культурном контексте: *Шакал Табаки*, *Македонский*, *Сфинкс*, *Русалка*.

Приобщение к книжной культуре становится частью процесса инициации героев и связано либо с ритуальной Ночью Сказок, либо с пребыванием в «могильнике» — одиночной палате изолятора, что тоже может интерпретироваться как этап инициации.

Своеобразна «живопись» Дома — и летопись, и стенгазета, и ритуальные изображения. На стенах длинных коридоров и палат внимательный зритель может разглядеть волка с зубами-пилами, жирафа, похожего на подъемный кран, зебру, похожую на верблюда, пятнистого гоблина, динозавра, чайку... Исписанные стены коридоров внимательному глазу открывают информацию о скрытой от посторонних сакральной жизни Дома.

Рисунки наделяются магической силой. Например, они могут призвать ушедшего в Наружность воспитателя Ральфа или воспитанника Лорда, которые нужны Дому и стае.

Особой силой наделены рисунки Леопарда — одного из бывших вожаков Дома. Портрет-метафора Табаки бережно хранится стаей: «... черной тушью — дерево, раскидистое и корявое, почти без листьев. На голой ветке сидит очень одинокий и лохматый ворон, а внизу, у корней, свалка всякого мусора. И хотя мусор самый обычный, человеческий, почему-то сразу понятно, что накидал его ворон — и бутылки, и кости, и значки рок-фестивалей, и календари, — и вообще, может, именно

оттого он такой грустный, что слишком много в своей жизни израсходовал. В общем, это картина про всех и про каждого — смешная на первый взгляд и печальная на все последующие...» [8, с. 543].

Мы можем увидеть в этом рисунке своеобразный намек на «Ворона» Э. По, зловеще каркающего «Nevermore». Тогда созерцание картины становится для участников стаи формой диалога со временем и Вечностью.

Главная задача, которая стоит перед героями романа, — быть принятыми Домом. Чтобы понять правила игры, по которой живет Дом, герой должен пройти ряд испытаний. Именно таким путем идут герои-нарраторы: Курильщик, Табаки и Сфинкс.

Первый этап — изгнание. Надо стать Чужим, чтобы начать путь постижения правил и смысла игры. С этой точки зрения и само появление новичка в Доме осознается как изгнание из Наружности — внешнего мира.

Второй этап — обретение или смена имени. Новичок, попав в Дом, получает прозвище. Так появился *Кузнечик*, который, пережив странную болезнь, был наречен *Тутмосиком*, а потом «дорос» до *Сфинкса*. *Вонючка* становится *Шакалом Табаки*, *Спортсмен* — *Черным*. И только *Слепой* остается *Слепым*.

Кульминационным этапом инициации может считаться участие в ритуале «схватка вожаков». Бой обычно проводится в Самую Длинную ночь. Младших запирают в безопасном месте. Старшие образуют магический круг — чтобы всем было как следует видно и чтобы руки у всех были заняты. Вожак сходятся в смертельном поединке.

После пережитого потрясения некоторые открывают в себе дар Прыгуна. Это мучительное перерождение Сфинкс описывает так: «Придя в себя, я увидел в зеркале странное существо: лысое, длинношеее, слишком юное, с диковатым взглядом... понял, что жизнь придется начинать заново, и заплакал» [Там же, с. 595].

Так начинается определяющий этап становления героя — осознание своей роли в Доме. Избранные называются ходоками или прыгунами. Они могут уходить из реальности через зазеркалье в Лес — таинственную «изнанку» Дома.

Прыгунам открыта святая святых — мифология Дома. Они могут разговаривать с Арахной и завораживать все живое звуками флейты. Они обретают дар превращения в зверя. Они осознают, что Дом — могущественное и капризное божество, требующее почтения и благоговения: «Он принимает или не принимает, одаряет или грабит, подсовывает сказку или кошмар, убивает, старит, дает крылья...» [Там же, с. 596].

Можно утверждать, что для героев романа М. Петросян процесс социализации завершается сотворением собственного мифа, а не «встраиванием» в культуру.

Истории Насти в романе Н. Горлановой и В. Букура мифологический оттенок придает мотив ее исчезновения и возвращения. Сначала героиню похищают. Потом она исчезает с горки в кино. Идет в гости к тете. И наконец, совсем уходит, выйдя замуж за немца — становится чужой и по языку, и по культуре.

Таким образом, герои современных романов воспитания оказываются на стыке мифа и реальности. «В словах данная чудесная личностная история» (Лосев) прорисовывается на фоне вполне узнаваемых исторических катаклизмов, на изломе эпох.

В романе Н. Горлановой и В. Букура Ивановы вспоминают времена древней Советии с очередями за многотомником Гюго, невозможностью купить пальто, тотальным дефицитом и другими узнаваемыми признаками. Первая глава романа, в которой рассказывается о рождении Насти, называется «В начале времени». Исторические и мифологические пласты пересекаются и «прорезают» друг друга.

В Доме, изображенном М. Петросян, свои законы времени. С одной стороны, можно точно определить исторические границы существования Дома. Он был основан в 1870 г., о чем свидетельствуют фрагменты старых документов и фотографии, обнаруженные героями в подвале, а последний этап существования дома Т. Геворкян, например, связывает с землетрясением в Спитаке 1988 г. [2, с. 114]. С другой стороны, мифологическое время Дома циклично и замкнуто. Ночь Сказок, Самая Длинная ночь, Выпуск — определяющие моменты цикла. Прыгуны проживают несколько кругов жизни, выпадая из времени реального: «Чем чаще ты проваливаешься во вневременные дыры, тем дольше жил... Самые жадные прыгают по несколько раз в месяц. А потом тянут за собой по несколько версий своего прошлого», — говорит Табаки [8, с. 813].

Дом изображен в тот момент, когда время его исторического и физического существования подходит к концу. Во всех документах он списан, и поэтому никто не ремонтирует рушащееся здание. Близится день последнего выпуска — и поэтому многие его жители спят, подложив под головы набитые рюкзаки, и видят во сне, как Дом идет трещинами, а отваливающиеся обломки «...исчезают вместе с людьми, котами, надписями на стенах, огнетушителями, унитазами и запрещенными электроплитками» [Там же, с. 852].

Дни Дома сочтены. Что ждет его жителей? Наружность страшит холодом непонимания и пустотой пространств. Выпускников никто не ждет у родного очага и не готовит праздничный ужин, хотя у многих есть родители.

Финал романа «Дом, в котором...», по признанию автора, складывался очень долго. Был создан не один десяток вариантов финальных сцен, целостное пространство романа ощутимо распалось на ряд фрагментов, как судьба Дома распадается на судьбы его жителей.

Последние выпускники Дома разделились на несколько групп: одни совершили побег в отдаленные районы Наружности на старом автомобиле и стали сектой, другие проникли сквозь трещину между мирами в иные пространства, и только их телесные оболочки остались в реальном времени и пространстве, погруженные в глубокую кому, третьи (ходоки) ушли в зазеркалье полностью.

В наружности смогли себя реализовать Сфинкс, Рыжий и Черный – вожаки стай. В Наружность ушел Курильщик — единственный успешный персонаж, по словам М. Петросян. Там он обрел свое настоящее имя — Эрик Циммерман, стал художником. Возможно, успешная социализация этого героя объясняется отчасти тем, что рядом с ним появляется отец — чуткий и понимающий человек.

В Наружности находят себя те, кто умет отдавать больше, чем брать. «Жадина» Табаки, тянущий за собой множество версий прошлого, Слепой, забирающий сны у обитателей Дома, остаются «по ту сторону» — в Чернолесе.

Многомерность модели времени и пространства в романе М. Петросян подчеркивается и тем, что в основное повествование включены главы-интермедии, из которых мы узнаем и о зазеркалье, и о прошлых выпусках, и о Лесе. В результате грани между реальностью и снами размываются, мистические способности героев проникать в чужие сны, видеть внутренним взором то, что не видят слепые глаза, и просто быть ангелом уже не кажутся чем-то сверхъестественным. Не случайно некоторые критики называют роман М. Петросян «городской сказкой» или включают его в ряд произведений «мистического реализма».

Уход Насти к более богатой родственнице в финале «Романа воспитания» воспринимается ее приемной семьей как предательство: «Все впустию... Мы не пропустили в Насте ее одаренности, научили рисовать и, самое удивительное, научили видеть красоту окружающего нас мира. Но все ли это? Мы не вышли победителями в этой борьбе» [4, с. 90]. Разрываются не только связи отношений, разрываются связи Насти с культурой.

В главе «Вместо эпилога» сообщается, что Настя вышла замуж за немца и «говорила уже на смеси английского и пермского диалекта, что в сумме напоминало почему-то японский» [4, с. 99].

Подводя некоторые итоги, можно говорить о том, что роман воспитания в современной прозе — это роман разрыва с традицией. Утрачивает свою роль проводника в мир культуры семья. Попытки учителей и воспитателей сознательно сформировать у ребенка или подростка представления о нравственных ценностях и культуре оказываются несостоятельными. В процессе эволюции личности героя формируется замкнутое, феноменальное сознание, творящее свой миф и не спешащее вступать в диалог с миром и встраиваться в традиционные социальные институты.

- 
1. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
  2. *Геворкян Т.* Неискушенный писатель М. Петросян // *Вопр. лит.* 2011. № 3. С. 113–132.
  3. *Горланова Н., Букур В.* Роман воспитания // *Новый мир.* 1995. № 8. С. 49–92.
  4. *Горланова Н., Букур В.* Роман воспитания (окончание) // *Новый мир.* 1995. № 9. С. 62–99.
  5. *Краснощекова Е. А.* Роман воспитания — Bildungsroman — на русской почве: Карамзин. Пушкин. Гончаров. Толстой. Достоевский. СПб., 2008.
  6. *Лебедушкина О.* Детский мир // *Дружба народов.* 2001. № 5. С. 190–200.
  7. *Петросян М.* Дом, в котором... М., 2011.
  8. *Садриева А. Н.* Трансформация западноевропейского романа воспитания в культурном контексте современности : автореф. дис. ... канд. культурологии. Екатеринбург, 2007.
  9. *Толстой Л. Н.* Детство. Отрочество : повести. Л., 1978.

**Актуализация жанра мелодрамы  
в современной массовой литературе  
(на примере творчества Ю. Лавряшиной)**

По сравнению с комедией или трагедией, ведущими свою историю с глубокой древности, жанр мелодрамы очень молод. Сам термин возник в XVII в. в Италии и первоначально применялся как одно из обозначений оперы. Поэтому видовые признаки мелодрамы были несколько стерты; ее относили к дополнительным, промежуточным жанрам. В России XIX в. этот специфически буржуазный жанр не привился в дворянской литературе, так как не отвечал идеологическим запросам и художественным вкусам дворянства. Потому отношение к мелодраме лучших представителей дворянской литературы являлось либо ироническим (А. С. Пушкин), либо открыто враждебным (Н. В. Гоголь). В XIX в. жанр мелодрамы относили к разряду так называемой одноразовой литературы и называли «железнодорожным чтивом», указывая на то, что подобные произведения быстро теряют свою актуальность и не предназначены для перечитывания. На новый виток своего развития в России мелодрама вышла в начале XX в., а именно в первые послереволюционные годы. Этому, несомненно, способствовала ясность и однозначность моральной позиции жанра. Позже жанр мелодрамы в советской литературе стал считаться «низким» и «второстепенным». Мелодраматические спектакли изредка появлялись на сценах театров страны. Однако в целом мелодрама переживала забвение; можно говорить лишь о мелодраматических мотивах некоторых пьес, причем — драматургов не самого высокого уровня (А. Салынский, В. Собко, А. Софронов, С. Алешин и др.). К 90-м гг. XX в. этот жанр начинает возвращаться на арену литературного процесса. Происходит это благодаря восстановлению полифоничности отечественной культуры. Массовый читатель, увлеченный зарубежными изданиями, в частности западной мелодрамой, приходит к созданию собственной массовой литературы, которая в настоящее время охватывает большую часть современного литературного процесса. В 80-е гг. XX в. стали появляться заметные произведения женской прозы (Г. Щербакова,

В. Токарева), что тоже сказалось на развитии жанра мелодрамы, так как именно среди авторов-женщин данный литературный жанр имеет больший успех, нежели среди авторов-мужчин. Одним из ведущих мотивов женского творчества является обращение к внутренним переживаниям персонажей, быту, повседневности.

Юлия Александровна Лавряшина — один из ярких представителей авторов современного литературного процесса, обращающихся в своем творчестве к жанру мелодрамы. Ю. Лавряшина родилась в г. Кемерово, окончила Кемеровский государственный институт культуры, стала лауреатом многих литературных премий, членом Союза писателей России. Ее дебютная книга «Страсти по неведомому» написана в жанре мелодрамы, как и все последующие за ней романы. Ю. Лавряшина издала более 20 книг, а в 2006 г. номинировалась на Букеровскую премию за роман «Фальшь истины». Первым издательством, с которым писательница начала сотрудничать, проживая в Сибири, стала новосибирская «Мангазея», благодаря которой была издана целая серия «женских романов» автора под названием «Незнакомка». Среди них такие книги, как «Живая вода» (2003), «Наваждение Пьеро» (2003), «Город Надежды» (2004), «Зеленый дождь» (2004), и др. Переехав в Москву, Ю. Лавряшина продолжает работать с известным издательством «Гелеос», где ее произведения издаются в рамках двух серий: «Это модно» («Мальчик-игрушка», 2007; «Свободные от детей», 2008) и «Кинороман» («Жаркий лед», 2008). Все перечисленные произведения ориентированы на сугубо женскую аудиторию. Каждый из романов характеризуется основными принципами мелодрамы.

Жанр мелодрамы представляет собой формально-содержательную модель массовой литературы, а потому характеризуется тематически-композиционными стереотипами и «эстетическими шаблонами», которые являются основой всех жанровых разновидностей массовой литературы. Именно они формируют жанровые ожидания читателя и серийность издательских проектов [5]. Так, героями романов Ю. Лавряшиной становятся обычные люди, что позволяет читательницам отождествлять себя с главной героиней; содержательная же модель посвящена пристальному вниманию к быту и повседневности, что отвечает одной из главных задач — жанровому ожиданию.

Американский исследователь Дж. Кавелти ввел в научную парадигму такое важное относительно феномена массовой литературы понятие, как формула. «Формула – это комбинация, или синтез, ряда специфических культурных штампов и более универсальных повествовательных форм

и архетипов. Формульная литература — это прежде всего вид литературного творчества. И поэтому ее можно анализировать и оценивать, как и любой другой вид литературы» [2]. Массовая литература обуславливается неизменными формальными и содержательными моделями. Прозаические произведения имеют угадываемую сюжетную схему, обладают общностью тематики, определенным набором типов героев и действующих лиц. Именно такими чертами обладает жанр мелодрамы. Как было указано выше, основными признаками мелодраматичных произведений являются поэтика повседневности, а также принцип серийности. Благодаря последовательному и принципиальному использованию архетипических коллизий и сюжетов жанр мелодрамы позволяет зрителю олицетворять себя с героем. Причем не столько себя настоящего, сколько себя вымышленного, идеального, представляемого в мечтах и грезах. Собственно говоря, мелодрама сродни сказке для взрослых. Недаром Н. Зорская приходит к выводу, что в основе массового вкуса лежат древние константы привязанностей и предпочтений, архетипы фольклорного восприятия [1]. Таким образом, сюжетная схема произведений, созданных в жанре мелодрамы, легко соотносится с «функциями» действующих лиц и персонажей, разработанных В. Я. Проппом в «Морфологии сказки».

Коммерческий успех жанра мелодрамы обуславливается тем, что он отвечает подсознательным человеческим инстинктам, способствует компенсации неудовлетворенных желаний и комплексов, создает определенный тип восприятия серьезных явлений литературы в упрощенном, девальвированном виде [5].

Непременным стилезначимым компонентом мелодрамы становится кинематографичность произведений, созданных в рамках данного жанра. По своей эстетической природе кино является искусством масс. Оно изменило сам способ мировосприятия. Его фреймы отпечатались в сознании авторов и читателей-зрителей, став основой репертуара фильмов русского текста. Образы и приемы кинематографа повлияли на литературу XX в., в которой расширился репертуар аллюзий и прецедентных текстов [4].

Популярность мелодрамы объясняется точным совпадением с ожиданиями читательниц и зрителей. Основной лейтмотив, присущий произведениям, созданным в рамках массовой женской прозы, — трудная женская судьба, наполненная болью и радостью, любовью и изменами, обретениями и потерями. Именно об этом написан киноман Ю. Лаврашиной «Жаркий лед»: о нелегкой судьбе бывшей фигуристки Наташи Трофимовой, о ее физических и душевных мучениях, которые ей пришлось

пережить после того, как партнер и муж Виктор Молодцов уронил ее на лед, увидев на трибуне свою бывшую любовницу. Именно с ней, Анной Берковской, теперь катается Виктор. Главная героиня, ни о чем не подозревая, тренирует эту пару, с каждым днем все сильнее угрожающую распадом ее семье. Еще один важный принцип кинематографических мелодраматических произведений, ярким примером которого является серия книг «Жаркий лед», — недосказанность и, как следствие, — серийность.

Совершенно очевидно, что мелодрама заняла значительное место в иерархии жанров современной прозы. Массовая литература призвана отвлечь человека от монотонности повседневности. Мелодрама же со своим неизменным сюжетом «истории про Золушку» как нельзя полно отвечает данной задаче.

- 
1. *Зорская М.* Фольклор. Лубок. Эcran. М., 1994.
  2. *Кавелти Д.* Изучение литературных формул // Новое лит. обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.
  3. *Лавряшина Ю.* Жаркий лед : кинороман. М., 2008.
  4. *Мартыанова И. А.* Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2001.
  5. *Черняк М. А.* Массовая литература XX века. М., 2007.

**Т. А. Алферьева**  
*г. Екатеринбург*

### **Любовь-филия в интимной лирике Н. М. Карамзина**

Взаимоотношение мужчины и женщины всегда находило свое отражение в любовной поэзии всех времен и народов. В последней трети XVIII в., в эпоху сентиментализма, наиболее востребованным оказался тип любви-филии. Древнегреческое слово *филия* переводится как «дружба», «дружественное расположение», т. е. любовь ко всем окружающим людям. В эпоху сентиментализма наступает господство

возвышенных чувств, т. е. мужчина духовно возвышает женщину. Эта эпоха породила дружбу между мужчиной и женщиной, например, поэт М. Н. Муравьев в жизни и творчестве развивал культ дружбы между братом и сестрой, которую поэт воспел под поэтическим именем Феона.

На материале взаимоотношений Н. М. Карамзина с Н. И. Плещеевой Ю. М. Лотман доказывает факт существования дружбы, без примеси эротизма, между мужчиной и женщиной. Более того, понятие «любовь» Ю. М. Лотман маркирует как составляющую сущность понятия «дружба». Автор отмечает, что Н. М. Карамзин попытался свою «программу поведения» превратить в поэзию, которая, в свою очередь, будет служить «образцом “чувствительной” любви» [3, с. 336]. Н. М. Карамзин полагал, что женщина — самое «чувствительное» существо, которое способно облагораживать общество, но для этого женщину необходимо воспитывать, и таким воспитательным средством была его поэзия.

Цель статьи — проанализировать различные аспекты любви-филии в интимной лирике Н. М. Карамзина, что позволит выявить специфику поэтического моделирования Карамзиным женского идеала в любовной лирике.

Любовная лирика Н. М. Карамзина написана преимущественно элегическим слогом. Следует отметить, что поэт не считал важным жанровое определение своих стихотворений, поэтому интимная лирика зачастую представлена в форме стихотворений любовной тематики, а исключения имеют жанровое закрепление (например, песня или баллада). Читая такие стихотворения, отмечаешь, что в них почти всегда присутствует женское имя и зачастую они адресованы той или иной особе. Как тонко подметил Лотман, «женская дружба сыграла огромную роль в жизни Карамзина: он остался сиротой в младенчестве, и потребность материнства проявилась в его юношеском влечении к “женской дружбе”» [Там же, с. 271].

В 1794 г. Н. М. Карамзин пишет послание своему близкому другу — поэту И. И. Дмитриеву, в котором провозглашает новую цель жизни — служение любимой женщине. Н. М. Карамзин соглашается с другом, что:

... жизни алая весна  
Есть миг — увы! .....  
И я мечтами обольщался —  
Любил с горячностью людей,  
Как нежных братьев и друзей [1, с. 136].

Эти строки отражают главную идею в творчестве Н. М. Карамзина — любовь ко всему человечеству, это еще и масонский идеал — идея

всемирного братства, но для того чтобы сохранить в себе это чувство, поэт призывает И. И. Дмитриева:

Найдем подругу для себя,  
Подругу с милою душою,  
Она приятностью своею  
Украсит запад наших дней [1, с. 139].

Н. М. Карамзин утверждает, что женщина может быть не только спутницей жизни, но и спасительницей заблудших душ. Но подобно М. М. Хераскову, Карамзин заявляет, что для этого женщину нужно просвещать, воспитывать:

Беседа опытных людей,  
Их басни, повести и были  
.....  
Ее внимание займут,  
Ее любовь приобретут [Там же, с. 139].

Мы считаем, что все творчество Н. М. Карамзина являлось своего рода «азбукой» добродетели для культурной части общества. А такие слова, как:

Любовь и дружба — вот чем можно  
Себя под солнцем утешать! —

есть, по сути, жизненное кредо Н. М. Карамзина, которое он завещает и всему человечеству.

Девятнадцатилетний Николай Карамзин знакомится с Настасьей Ивановной Плещеевой, с которой его будет связывать крепкая дружба. Н. И. Плещеева «...была образована лучше, чем обычные провинциальные помещицы, а, пожалуй, — и московские дамы: хорошо говорила и писала по-французски, сочиняла на французском языке рассказы и пьесы, руководила домашним театром, а позже даже издала книгу (перевод книги французской писательницы Ла-Пренс-де Бомон “Училище бедных, работников, слуг, ремесленников и всех нижнего класса людей”). Но не это культивировала она в себе, а чувствительное сердце» [3, с. 270]. Этой «любезной» женщине Н. М. Карамзин в 1793 г. написал поздравление в день ее рождения.

В <Посвящении к «Аглае»>, которое написано прозой, поэт прославляет «святую дружбу» этой женщины с ним, называя ее: «...благотельный гений, гений — хранитель!» [1, с. 135]. Здесь Карамзин проповедует,

что любовь спасает человека «...в печальном мире... где часто гибнет добродетель», но «...сладкое утешение!.. любить и чувствовать, что мы любим!» [1, с. 135]. Эта «святая дружба» между Плещеевой и Карамзиным основывалась на чистом чувстве любви двух друзей.

В «Послании к женщинам» (1795) Н. М. Карамзин опять отдает дань любви своему лучшему другу:

Нанина! десять лет тот день благословляю,  
Когда тебя, мой друг, увидел в первый раз;  
Гармония сердец соединила нас  
В единый миг навек. Что был я? сиротою...  
.....  
Ты дружбой, искренностью милой  
Утешила мой дух унылый;  
Святой любовью своей  
Во мне цвет жизни обновила  
И в горестной душе моей  
Источник радостей открыла [Там же, с. 178–179].

Поэт не скрывал от общества своих нежных чувств к Н. И. Плещеевой, посвятив ей сборник своих стихотворений и назвав его поэтическим именем любимого друга — «Аглая» (1795). Н. М. Карамзина можно смело назвать законодателем новых нравов в обществе конца XVIII в., провозглашавшим открытое духовное поклонение женщине.

Первой женой Карамзина в 1801 г. стала Елизавета Ивановна Протоцова, младшая сестра Плещеевой («Подруга милая моей судьбы смиренной, // Которою меня бог щедро наградил!» [Там же, с. 289]), поэт знал ее еще ребенком:

О ты, которая была  
В глазах моих всегда прелестна,  
Душе моей всегда мила  
И сердцу с юности известна! [Там же, с. 291].

У Карамзина есть две песни (1794 (?)), в которых фигурирует имя Лиза, возможно, они посвящены юной избраннице (содержание этих песен подтверждает это предположение). В первой песне поэт рассказывает о любви и нежных чувствах к своей возлюбленной Лизе:

Мы желали — и свершилось!..  
Лиза! Небо любит нас.  
.....

Ты одна любви достойна;  
Я нашел чего искал,  
И душа моя спокойна,  
Все сбылось, чего желал! [1, с. 146–147]

Карамзин благодарит провидение за то, что оно соединило его с Лизой — «Ты моя — Блаженный час!» [Там же, с. 146]. Поэт ликует, что именно с ней он сможет:

Быть счастливейшим супругом,  
Быть любимым и любить,  
Быть любовником и другом...  
Ах! я рад на свете жить! [Там же, с. 146]

То есть любимая супруга может быть не только любовницей, но и преданным другом для мужа. И заканчивается эта песня на счастливой ноте:

Мы с любовью одною  
Век без скуки проживем [Там же, с. 147].

Во второй песне Н. М. Карамзин воспеваает счастливый брачный союз:

Доволен я судьбою  
И милою богат.  
.....  
С тобою жизни время  
Меня не тяготит [Там же].

Но уже в предпоследней строфе поэт предсказывает близкий конец их счастливой семейной жизни:

Но если рок ужасный  
Нас, Лиза, разлучит? [Там же, с. 148].

И действительно, Лиза через год после свадьбы умирает, родив ему дочь Софью.

Образ Лизы представлен в этих песнях как ангельский, именно «невинность» порождает любовь и дружбу, тогда как поэт «Всех Прелест возненавидел» [Там же, с. 147]. Его «Прелесты» олицетворяют собой «хитрый» тип женщины — разрушительницы семейного очага («щеголихи»), который был широко распространен в светском обществе второй

половины XVIII столетия. Тип «модной жены» одним из первых открыл близкий друг Карамзина И. Дмитриев в сказке-сатире «Модная жена» (1791). Первая песня написана в легком несколько приподнятом стиле, но простым языком, который отразил все любовные переживания поэта. Вторая песня содержит интимные рассуждения поэта о семейной жизни, которые овеяны сентиментальным настроением. Ввод выразительного средства: «...рок ужасный... разлучит?», на наш взгляд, тяготеет к сумароковской традиции написания любовных элегий.

Стихотворение «К ней» (1794), по-видимому, тоже адресованное его юной невесте, отличается философским рассуждением на тему «любви-верности». Поэт утверждает, что быть влюбленным возможно лишь раз и это — естественно, так как «Однажды роза в год алеет», поэтому и «Однажды люби всей душою...» [1, с. 146]. Здесь Н. М. Карамзин отождествляет жизненный путь человека с циклом природы.

Интересно по форме и содержанию стихотворение «Лилея» (1795), в котором запечатлено интимное переживание влюбленного героя. Поэт описывает свои чувства к прекрасному цветку, который ассоциируется с молодой девушкой:

Я вижу там Лилею.  
Ах! как она бела,  
Прекрасна и мила!  
Душа моя пленилась ею [Там же, с. 184].

Опечаленный герой тоскует из-за того, что «...рок / (Жестокий, безрассудный!) / Сказал: «Она не для тебя!...»» [Там же, с. 184]. И наш герой смиряется перед судьбой — «роком», который «разлучает» его с «Лилеей». В конце стихотворения есть приписка:

О Лиза! я с тобою  
Душою делиться сотворен,  
Но бездной разлучен! [Там же, с. 184]

Можно сделать вывод, что эта девушка — «Лилея» принадлежит к более молодому поколению, нежели поэт. Поэтому возникает предположение, что это стихотворение тоже посвящено молодой невесте Карамзина.

В интимной лирике Н. М. Карамзин культивировал духовное поклонение любимой женщине, в связи с этим он выработал особый «ангельский» тип женщины, который олицетворяется в друге Н. И. Плещеевой и в первой жене поэта. Но также в его творчестве впервые появляется

отрицательный тип женщины — «демонический». Эти два противоположных типа женщин унаследует эпоха романтизма в начале XIX в., и более того, как утверждает Ю. М. Лотман, «...романтическое соединение “ангельского” и “демонического” входит в норму женского поведения» [2, с. 53].

«Демонический» тип женщины наиболее ярко обрисован в стихотворении «К неверной», где поэт изображает любовь к «милрой», но «жестокий рок» решает его судьбу:

Но ты, жестокая, холодною рукою  
Завесу с истины сняла!.. [1, с. 208]

Получив отставку, влюбленный желает смерти для себя — «...исчезну обожаю»:

Блаженствуй! Самый гроб меня не утешает;  
.....  
Я буду там один! Душа не умирает [Там же, с. 208].

Возлюбленная особа здесь представлена в роли искусительницы, но она наделена «ангельской» красотой — «...на розе уст небесных...», т. е. телесно она ангел, а душой — демон. Но «жестокою» поэт не отталкивает от своего сердца, так как считает, что женщину можно научить чувствовать [2, с. 53]. На наш взгляд, это стихотворение является образцом некоего синтеза «ангельского» и «демонического», который будет практиковаться в лирике романтизма; также здесь наблюдается влияние философии масонства — желание смерти для себя.

Естественно, Н. М. Карамзину близок по духу «ангельский» тип женщины. Он отчетливо проявляется в стихотворении «К верной». Герой горько раскаивается в своем нелепом подозрении любимой в измене, «милая» оказалась ему «верна», и он просит прощения у своего «ангела души»:

Скажу тебе: «В сем домике живи  
С любовью, счастьем и со мною...» [1, с. 211]

То есть поэт хочет поселить себя и свою «милую» в «домик» духовной жизни. Женщина в этом стихотворении представлена как нежный «ангел», обладающий бледностью лица. Ю. Лотман отмечает, что «женщина эпохи романтизма должна быть бледной, мечтательной, ей идет грусть» [Там же, с. 27]. Эти два контрастных по содержанию

стихотворения представляют собой образец «смелой прозаизации» [3, с. 271] поэтического текста.

Второй женой Н. М. Карамзина стала Екатерина Андреевна Колыванова, которую поэт трепетно любил до конца своих дней. По мысли Ю. Лотмана, отношения между Екатериной Андреевной и Карамзиным «строились как высокая дружба» [Там же, с. 271]. Екатерина Андреевна являет собой тип модной образованной салонной жены-хозяйки. Ее литературный салон в Петербурге пользовался большой популярностью.

Безусловно, Н. М. Карамзин утвердил свою индивидуальность и, как истинный художник, смог запечатлеть в своей поэзии прекрасные и нежные чувства к любимым женщинам. Красота, по мнению поэта, является критерием нравственности, поэтому красивая женщина должна быть нравственна по природе. Исследовав жизнь и творчество Н. Карамзина, Ю. Лотман заключает, что «женщина — самая чувствительная и слабая часть человечества. Следовательно, именно в ней человеческое сконцентрировано в наибольшей мере. Именно она, своим чутьем, становится нравственным компасом общества и его художественным законодателем. Ее надо воспитывать, развив ум и чувства, но сохранив непосредственность того и другого» [Там же, с. 270]. Таким «нравственным компасом общества» была вторая жена поэта Екатерина Андреевна. Н. М. Карамзин полагал, что нравственные женщины способны также воспитывать чувства мужчин, в жизни поэта был такой воспитатель — Н. И. Плещеева, к которой Карамзин питал платоническое чувство любви в благодарность за доброту и духовную поддержку в юности. Ю. Лотман отмечает, что «сентиментальная дружба вытекала из убеждения в том, что самое высокое в человеке — это человек. И в женщине надо видеть человека. А это возможно лишь потеснив любовь и отдав высшее место чувству, которое уравнивало бы женщину и мужчину, делая признак пола необязательной, хотя именно поэтому острой, приправой. Таким чувством была дружба» [2, с. 59].

Таким образом, модель женского идеала поэта Н. М. Карамзина детерминирована критериями нравственности и «чувствительности». Благодаря Карамзину нравственный тип женщины проявится во всех положительных героинях последующих поэтических эпох.

---

1. *Карамзин Н. М.* Полн. собр. стихотворений / вступ. ст. Ю. М. Лотмана. М. ; Л., 1966.

2. *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начала XIX). СПб., 2002.

3. *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. М., 1987.

**А. И. Атрошенко**

*г. Новосибирск*

## **Об особенностях иллюстрирования «Казанской истории» XVII в. (один из лицевых списков)\***

«Казанская история» попала в поле зрения исследователей в XIX столетии. Начало ее текстологическому изучению положил Г. З. Кунцевич, который выявил большое количество списков произведения и издал тексты [2, 5]. «Казанская история» рассматривалась историками, литературоведами и лингвистами [1, 4, 9]. При этом без внимания остались лицевые списки Казанской истории. Между тем их изучение представляется нам особенно актуальным — оно дает возможность проанализировать изобразительную трактовку литературного произведения.

В настоящей статье рассматривается лицевой список «Казанской истории», созданный в XVII в., который хранится в Российской государственной библиотеке (РГБ). Он содержит 79 глав и относится к поздней редакции сочинения, созданной после 1592 г. [6]. По мнению исследователей, очерковые миниатюры рукописи выполнялись двумя мастерами, манеры которых сильно отличаются [10, с. 182]. Из 79 глав проиллюстрированы 46, под другие миниатюры оставлены листы с очерченной рамкой и текстом в картуше.

Рукопись РГБ дает нам возможность проследить этапы создания книги, ведь ее оформление осталось неоконченным. Мы можем предположить, что начинал работу с рукописью именно писец, который

---

\* Работа выполнена при финансовой поддержке Российской академии наук, проект «Музейные и архивные фонды: изучение, введение в научный оборот, обеспечение нового качества доступа к культурному наследию», код 28.7 Р (Тихомировское собрание рукописей ГПНТБ СО РАН).

переписывал главы произведения и определял, какой лист будет отведен под миниатюры. При этом он не просто оставлял его пустым, а очерчивал рамку, в картуш помещал текст, который, видимо, должен был помочь художнику определиться с предметом изображения.

Первоначальная композиция книги тщательно продумывалась. Об этом свидетельствует использование раскрашенных заставок различного размера, относящихся к разным по степени важности главам, вязи, простых киноварных и раскрашенных инициалов, рамок, заполненных растительным орнаментом. Так, например, особенно торжественно оформлена глава, повествующая о первом взятии Казанского царства (л. 12–13). Постепенно оформление книги упрощается: изображения не раскрашиваются, используются простейшие геометрические рамки, полностью исчезают заставки, под них даже не оставлено пространство.

Место миниатюр в книге было четко определено. Иллюстрации располагали только после окончания главы, на отдельном листе, передавая изобразительными средствами определенный фрагмент рассказа. Тексты в картушах, сопровождающие иллюстрации, представляют собой короткое сообщение о событии. Они во многом церемониальны, называют действующих лиц, титулы, место действия, миниатюры же добавляют повествовательные детали. Художники, полагаясь на надпись в картуше, могли изобразить то, что казалось им особенно важным, сосредоточить внимание на определенном событии. Мы можем говорить о том, что восприятие текста корректировалось изображением, ведь окончательное впечатление от прочитанного складывалось во многом благодаря иллюстрации, которая завершала главу.

Миниатюры в книге занимают все пространство листа или разбиваются на два яруса. Иногда это связано с тем, что глава объемная и художнику необходимо было изобразить несколько событий. В то же время короткие главы, которые представляются значимыми для мастера, иллюстрируются подробно. Так, например, небольшую по размеру главу 42 сопровождают два изображения: суд Шигаля над толкователем Магометова закона и казнь сеита (л. 114). Для художника важно было показать, что только христианская вера истинна, лишь она дает надежду на спасение.

В ходе анализа миниатюр мы установили, что художники были хорошо знакомы с текстом произведения. Об этом свидетельствуют многочисленные детали в изображениях, которые не упомянуты в надписи в картуше.

«Казанская история» — достаточно большое по объему произведение, но каждая из глав часто сопровождается только одной миниатюрой, на которой художнику следовало изобразить то, что казалось ему особенно важным, он должен был выбрать ключевой момент рассказа, соотносящийся с текстом в картуше. Исследователи неоднократно отмечали противоречивость текста «Казанской истории», странную смешанность оценок, по-разному объясняя это явление. Миниатюристы рукописи РГБ старались изобразить победы русского воинства, те события, которые демонстрировали лучшие черты русских царей; они стремились показать величие христианской веры. Конечно, они не оставили без внимания главы, повествующие об истории казанцев. Так, художники изображают основание Казани, татарскую царицу, но при этом четко расставляют акценты, выбирая определенные моменты. Попытаемся проследить это на конкретных примерах.

Текст «Казанской истории» открывает похвала Ивану Грозному, поскольку именно во время его правления произошло завоевание Казанского царства. На л. 3 изображен Иван IV в царском венце, сидящий верхом на коне, с обнаженным мечом в руке. Не случайно М. Б. Плюханова, осмысляя роль казанского похода в воцарении Ивана Грозного, считает, что Казань приобретает символический смысл как источник русского царения [7, с. 188].

Если сравнить первую главу этого списка «Казанской истории» с древнейшим списком (РНБ, Ф. IV. 578) [3], то можно говорить о том, что она дополнена отрывками текста из 7 главы упомянутой редакции, повествующими о том, что князь Андрей Боголюбский взял город Бряхов. Сообщение об этом событии помещается в картуш, на самой миниатюре указывается месторасположение города Казани (л. 5). Подобную карту, но без сопровождающего текста, мы встречаем и в иллюстрированном списке Библиотеки Академии наук [6, с. 48–49]. Мы видим, что писец заостряет внимание читателя на деяниях русского князя.

Вторая глава, в которой описывается пленение русской земли Батыем, иллюстрируется миниатюрами, на которых изображены гибель и погребение князя Георгия Всеволодовича и митрополита Антония (л. 7). Художник не изображает войск Батыя, но в картуше есть сообщение о нем. Для миниатюриста было важно показать не иноземные войска, а то, что произошло в русских землях, сосредоточить внимание на тех, кто пострадал ради христианской веры. Это подтверждают и иллюстрации к главе 29. На одной из них изображен татарский князь Чур, над которым склонились воины с палицами. В картуше описана причина его

гибели — он отпустил Шигалея из Казани (об этом сообщается и в картуше предшествующей миниатюры). При этом в тексте главы нет подробного описания гибели Чура, но рисунок занимает всю плоскость листа (л. 85). Остальные события, которым и посвящена глава, проиллюстрированы на обороте листа на двухъярусной миниатюре (л. 85об.). Художник прежде всего изображает страдания благородного князя Чура, пожертвовавшего собой, отдавшего жизнь ради спасения человека, посланного русским правителем. И этот факт для миниатюриста оказался намного важнее, чем призвание на царство Сафа-Гирея.

Иллюстрируя третью главу, художник изображает последовательно двух правителей — татарского и русского (л. 9). Миниатюра состоит из двух рисунков, но они никак не разделены, создается впечатление, что участники действия висят в воздухе. В верхнем ярусе изображен князь Ярослав Всеволодович, окруженный людьми, руки его сложены в поучающем жесте. Текст в картуше сообщает о пришествии Ярослава Всеволодовича в Володимир и о «поставлении» (в тексте главы — «поновлении») русских градов. В нижнем ярусе изображен царь Саин, вся фигура которого выражает надменность. Голова его поднята, он холодно смотрит на людей, которые покорно-просительно протягивают ему свои дары. Через всю книгу проходит подобное изображение казанских царей, внимание акцентируется на их властности и жестокости. Миниатюристы упрощенно изображают одежду воинов, архитектурные детали, но одежда русских князей и татарских царей четко различается: у русских князей — шапка, отороченная мехом и корзно, у татарских — островерхая шапка и халат.

По-разному художники иллюстрируют и смерти татарского царя и русского князя. Миниатюры имеют схожую композицию. Татарский царь умирает на ложе, его слуги отворачиваются от него и зажимают носы из-за смрада (л. 44), в картуше дается сообщение о том, что его не могут исцелить волхвы. Совершенно по-другому изображается русский князь Василий Иванович (л. 61об.). Он сидит на ложе, окруженный подданными, на руках у него сын, которого он нежно гладит по голове. Справа изображен митрополит, который простирал руки к нему. На втором ярусе — преставление великого князя. Он облачен в погребальную одежду, вокруг него люди, руки которых подняты в горестном жесте. Василий Иванович достойно принимает смерть, вера поддерживает его; художник стремится показать величие русского князя.

Особого внимания миниатюристов удостоивается глава о втором взятии Казани, которая является очень информативной. Она заканчивается

сообщением об убиении русских воинов и кознях казанской царицы, но для иллюстрирования выбрано только два сюжета: пленение казанцев и обращение князя Алехамы в христианскую веру (л. 36). Художник предпочитает изображать только те события, которые прославляют мудрого русского правителя, призваны вызвать гордость у русского читателя. Всячески подчеркивается художниками доброта и справедливость русских князей. Так, отдельный лист после главы 41 занимает миниатюра, изображающая путешествие плененной царицы «на царских колымагах» (л. 113), т. е. внимание заостряется на том, что царь благородно предоставляет царице свои повозки.

Почти все изображения в книге вписаны в рамки разного типа, которые делали миниатюру строгой и самостоятельной, ограничивая ее от текста. Некоторые миниатюры оставлены без рамки, и это не случайно. Например, очень важным событием и для писца, и для художника было венчание Ивана Грозного на царство. Этому посвящена миниатюра во весь лист, помещенная на одном развороте с началом главы 25. В картуше надпись сообщает о воцарении Ивана IV. На миниатюре изображен царь в короне, которого благословляет на царство митрополит (л. 65об.). Венчает рисунок изображение пятиглавого собора, которое не очерчено рамкой. В рамку помещена только нижняя часть изображения. Таким образом внимание читателя сосредотачивается на церкви, подчеркивается важность того факта, что Иван Грозный — богом избранный царь. Такое восприятие личности Ивана Грозного характерно для того времени, историки отмечают, что уже в эпоху Ивана IV Россия приобретала черты империи [8, с. 628]. Следующая глава открывается заставкой, орнамент которой выполнен только чернилами (не раскрашен красной, зеленой и коричневой красками, как в предыдущих). В итоге данный разворот выглядит очень гармонично и строго, яркая заставка не перетягивает на себя внимание зрителя, у которого появляется возможность внимательно изучить рисунок, так непохожий на все остальные миниатюры книги, проникнуться важностью описываемого события.

Условной рамкой очерчивается и иллюстрация к главе 7. В верхней части изображен царь Улу-Ахмет без головного убора, павший ниц перед дверями храма, его руки сложены в молящем жесте (л. 18об.). На первом плане дано изображение русского войска в доспехах и с копьями и казанского войска с луками. Иллюстрация не сопровождается текстом, исход боя по рисунку неясен, но внимание зрителя сосредотачивается на том, что татарский царь просит помощи у русского Бога.

В заключение сравним главы, повествующие об основании двух городов — Казани и Свияжска. Из текста читателю становится известно, что Казань была основана на змеином гнезде. Миниатюрист изображает надменного царя, принимающего решение об основании града, и волхва, который умерщвляет всех змей (л. 11об.). Художник изобразил именно упоминаемого в тексте змея с двумя головами — коровьей и песьей. Подобный рисунок мы находим в рукописи XVIII в. [5, с. 119]. Текст на полях кратко повествует о том, как происходило основание града. Само строительство города Казани художник изображать не стал. Главы 30, 31 повествуют об основании города Свияжска. Всю плоскость листа занимает изображение строительства города со многими церквями, на первом плане – работающие люди (л. 89об.). Текст в круге поясняет рисунок, сообщая о повелении царя и о действиях Шигалея. Художник очень красиво и торжественно изобразил город, подчеркнув, что строился он Божиим повелением.

Подводя итоги, мы можем констатировать, что художники «Казанской истории», осознавая, что внимание читателя будут привлекать миниатюры, помещенные в конце главы, выбирали для иллюстрирования события, призванные показать силу русского государства, праведность христианской веры. Пользуясь изобразительными средствами и опираясь на текст и надписи в картушах, миниатюристы XVII в. воспевали величие русского государства, прославляли Москву и Богом венчанного царя.

---

1. Волкова Т. Ф. К вопросу о литературных источниках «Казанской истории» («Казанская история» и жанр хождений) // Тр. отд. древнерус. лит. Л., 1981. Т. 36. С. 242–250.

2. История о Казанском царстве (Казанский летописец) / подг. Г. З. Кунцевичем // Полн. собр. рус. летописей. СПб., 1903. Т. 19.

3. Казанская история / подг. Т. Ф. Волковой // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 2004. Т. 10. С. 252–509.

4. Кокорина С. И. К вопросу о составе и плане «Казанской истории» (по поводу нового издания «Казанской истории») // Тр. отд. древнерус. лит. М.; Л., 1956. Т. 12. С. 576–585.

5. Кунцевич Г. З. История о Казанском царстве, или Казанский летописец : Опыт историко-литературного исследования. СПб., 1905.

6. Моисеева Г. Н. Казанская история. М.; Л., 1954.

7. Плюханова М. Б. Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995.

8. *Соболева Н. А.* Имперская идея и российская символика власти (XI–XVI вв.) // *Российская империя от истоков до начала XIX века: Очерки социально-политической и экономической истории.* М., 2011. С. 552–656.

9. *Трофимова Н. В.* Определения и эпитеты в стилистической структуре «Истории о царстве Казанском» // *Литература Древней Руси* : сб. тр. М., 1978. Вып. 2. С. 66–74.

10. *Ухова Т. Б.* Каталог миниатюр, орнамента и гравюр собраний Троице-Сергиевой лавры и Московской духовной академии // *Зап. отд. рукописей / Гос. б-ка им. В. И. Ленина.* М., 1960. Вып. 22. С. 74–194.

**И. В. Ащеулова**

*г. Кемерово*

## **Проза В. Шарова в контексте постмодернистского псевдоисторического дискурса**

В. Шаров в современной русской литературной ситуации позиционируется критикой как интеллектуальный писатель. Главной темой его семи романов является русская история, русская революция XX в. Но назвать прозу Шарова исторической невозможно по причине иной, нежели у исторической, художественной стратегии. Историческая экзистенциальная проза 1960–1970-х гг.: М. Алданов, Б. Окуджава, Ю. Трифонов, Ю. Давыдов — представляла феноменальность исторических фактов и личностей, искала схождение, общую направленность, инвариантность человеческого смысла исторических поступков и исторических событий. Для этой прозы характерно не столько сомнение в документе (и в действительности самого события), сколько внимание к документу как недостоверному, но единственному источнику знания о прошлом, требующему не игры в альтернативные варианты события и его толкования, а объяснения причин известного варианта и его последствий, видимых из настоящего: в этом случае на первое место выходит интерпретация. Но на место экзистенциальному осмыслению документа и события приходит проза 1990-х гг. (В. Пьецух, В. Пелевин, В. Шаров и др.), которая сосредотачивается не на анализе и интерпретации факта, но на игре в «было / не было», на возможной вариативности исторического

процесса, опираясь на постмодернистское неверие в подлинность события, демифологизацию исторических мифов, открывая вечную повторяемость истории («*déjà vu*» — «уже было», как это назвал Саша Соколов). Отсюда главный художественный прием – фантазмагорическая версия прошлого, альтернативное, псевдоисторическое событие.

В современном русском литературоведении уже сложилось определенное заключение о жанровых особенностях постмодернистского псевдоисторического романа. М. Н. Липовецкий в хрестоматийной монографии «Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики)» (1997) [4] определил параметры художественной философии постмодернистов по отношению к истории.

Во-первых, постмодернизм позиционирует отказ от поиска не только какой бы то ни было исторической правды, но и телеологии исторического процесса в целом. Эта черта безусловно связана с принципиальной для постмодернистского сознания установкой на релятивность и множественность истин.

Во-вторых, исторический процесс предстает как сложное взаимодействие мифов, дискурсов, культурных языков и символов, т. е. как некий незавершенный и постоянно переписываемый метатекст.

В-третьих, понимание истории как незавершенного текста естественно порождает особую эстетическую интенцию: «Постмодернистская проза исходит из предположения, что переписать или заново представить (репрезентировать) прошлое как в литературе, так и в истории в обоих случаях значит открывать прошлое в настоящем, предохраняя тем самым от завершенности и телеологичности» [Там же, с. 229].

В-четвертых, особую важность в воплощении этой концепции истории приобретают такие элементы постмодернистской поэтики, как интертекстуальность и ирония. Ирония связывает с настоящим, интертекст с прошлым [Там же, с. 231].

Другой известный теоретик русского постмодернизма И. С. Скоропанова описывает отношение постмодернизма к истории следующими параметрами.

Во-первых, ориентация не на одну, объективно данную, реальность, а на множественные равноценные виртуальные миры. «Постмодернистское искусство выстраивает в пространстве гипертекста равноценные виртуальные миры, тем самым воплощая представление о смысловой множественности истины, разрушая понимание единого как гомогенно-однообразного, нивелирующего реальную сложность и многообразие действительности, реализуя концепции нелинейного развития,

многовариативности, альтернативности процессов бытия» [5, с. 132]. При этом каждый вариант несет в себе частицу истины, это связано с «открытостью» текста, отсылающего ко всему культурному интертексту. В этом смысле «традиционное историческое знание признается недостоверным» [Там же, с. 234], дающим только одну интерпретацию, уже в достаточной степени мифологизированную, постмодернизм отрицает линейную причинно-следственную цепь истории, предлагая версии, альтернативные варианты, сослагательное наклонение.

Во-вторых, постмодернизм пересматривает роль человека в историческом процессе и бытии вообще. Он лишает человека центрального положения в мире, движущей силы истории, разрушаются все мифы о роли человека в бытии.

В-третьих, в постмодернизме изменяется представление о времени, время приобретает вероятностный, нелинейный характер, будущее не связывается с ожиданием каких-то перемен, оно оказывается многократно повторенным прошлым, возможности человека по преобразованию настоящего и будущего исчерпываются, наступает «конец времен», «конец истории».

В-четвертых, исторический нарратив воспринимается постмодернистами только сквозь призму текстов: исторических, литературных, мемуарных, биографических и др. Именно интерпретация различных текстов, мощное интертекстуальное поле позволяют выдвигать фантазмагорические, фантастические версии развития русской истории, ее специфики, особенностей национального русского характера. Интерпретация нарратива служит демифологизации исторического мышления, рождает попытки открыть в русской истории новые уроки. «Утверждается принцип открытости, альтернативности, вероятностности, многовариантности исторического процесса, вовсе не запрограммированного на обязательное движение по восходящей» [Там же, с. 239].

Как видим, оба исследователя отмечают практически одни и те же черты. В более тезисном варианте они могут быть представлены как жанровые принципы постмодернистского псевдоисторического романа. *Первый принцип* связан с восприятием истории как незавершенного текста, что предполагает наличие множественных дискурсов и возможных миров. Этот принцип позволяет писателям-постмодернистам создать собственный вариант того или иного исторического события либо сочинить свое событие и вписать его в определенную эпоху (стилизовать под язык, мировоззрение эпохи).

*Второй принцип* обусловлен отрицанием истинности, линейности, необратимости исторического процесса, что приводит к восприятию истории как хаоса, тупика, абсурда. Размышления об абсурде истории не только выводят авторов «псевдоисторической» прозы к иронии, но и позволяют выявлять возможности индивидуального существования в истории, что, безусловно, обращено к современности и поиску «героя нашего времени», изменению роли человека в бытии.

*Третий принцип* связан с обнаружением в истории черт национального характера. Псевдоисторический дискурс обнажает наиболее яркие черты национального характера, определяет национальное мышление в контексте истории, предлагает свое решение проблемы «человек и история». Писатели вскрывают роль коллективного бессознательного в русской истории, выявляют характерные особенности русского национального архетипа.

И *четвертый* жанрообразующий принцип акцентирует в тексте постмодернистских псевдоисторических романов такие приемы, как игра, ирония, пародия, гротеск.

Таким образом, в новейшей русской литературе 1990–2000-х гг. жанр романа не только откликается на постмодернистские поэтику и стратегии (постмодернистский роман), но и дает особый поджанр — постмодернистский псевдоисторический роман. Проза В. Шарова может быть причислена к данному жанровому образованию. Это отмечают и М. Н. Липовецкий, и И. С. Скоропанова, и В. Курицын. Последний в книге «Русский литературный постмодернизм» использовал роман Шарова «До и во время» как образец постмодернистского взгляда на историю: история как «рассказывание историй, увлекательный текст» [3].

На сегодняшний день на счету В. Шарова семь романов: «След в след» (1991), «Репетиции» (1992), «До и во время» (1993), «Мне ли не пожалеть...» (1995), «Старая девочка» (1998), «Воскрешение Лазаря» (2003), «Будьте как дети» (2007). Сюжеты всех романов могут быть объединены в метатекст об истоках и судьбах русской революции. Проиллюстрируем на примерах, как Шаров встраивается в псевдоисторический дискурс.

Будучи историком по образованию, кандидатом исторических наук, он тем не менее ставит под сомнение существование документальной, абсолютной истины в русской истории. Переписывание, фальсификации, уничтожение, секретное хранение исторических документов делают возможным существование множества точек зрения, множества вариантов развития того или иного события. По словам Шарова, в России никто не

прожил жизнь так, как хотел, ни одно поколение не реализовало своих возможностей и стремлений, поэтому писатель использует возможную версию, сослагательность, чтобы воспроизвести нереализованные варианты исторических судеб и событий. В интервью М. Липовецкому писатель сказал: «...от большевиков остался огромный корпус источников, документов, в том числе учебников, по которым мы все учились. Многое осталось и от белого движения, а от проповедников, которые по маленьким городкам, деревням и селам учили без бумаги и ручки, как в древности, из уст в уста, — мало или почти ничего. Мы же по-прежнему убеждены, что, коли нет бумажки, не было и человека» [2]. Писатель изображением фантазмагорического события как бы заполняет эти лакуны, дает варианты непрожитых жизней, нереализованных идей, таким образом дополняя, дописывая утраченный нарратив истории. В романе «Репетиции» череда подлинных исторических событий: попытка Никона воссоздать Святую землю на Руси в акте строительства Новоиерусалимского монастыря, воплощение идеи «Москва — Третий Рим, четвертого не дано», отставка патриарха, не закончившего строительство-идею, — позволяет Шарову выдвинуть версию о возможном существовании документов (и письменных, и устных), которые бы подтвердили жизнеспособность Никоновой идеи и после его отставки, ссылки и смерти. Так возникает секта-группа актеров, собранная по приказу Никона, во главе с французским актером и режиссером Жаком де Сертаном, которая на протяжении 300 лет будет репетировать мистерию о жизни Христа, ждать его прихода, пытаясь спасти мир, погрязший в грехе. В подобном служении идее автор увидит и чудо рождения веры, сакрального слова, образа Христа, но и отказ от жизни, превращение ее в схему, что приведет актеров-сектантов к тупику, ложному служению ложной идее. В романах «До и во время», «Воскрешение Лазаря» коммунизм, в идейной платформе которого лежит мысль о построении Царства Небесного на земле с помощью экономического и научно-технического чуда, срастаясь с утопическим учением Н. Ф. Федорова, по мнению писателя, дает фантастические варианты объединения народа России в новую расу. Те же идеи Федорова, переосмысленные как воскрешение памяти о человеке, о множестве людей, канувших в хаос истории, дают варианты воссоздания чужих потерянных жизней в романах «След в след», «Старая девочка». В романе «Будьте как дети» умирающий Ленин усилием воли, мысли создает проект спасения страны, партии, идеологии — поход детей-беспризорников в Иерусалим, безгрешные дети, оказавшиеся вне всяких социальных связей, способны отмотить настоящее и будущее страны. Как постмодернист, Шаров

не видит линейности исторического процесса, прошлое и настоящее — это суть элементы одних и тех же событий, но как историк, он понимает, что в разные исторические эпохи события воспринимаются по-разному. «В истории много примеров, когда, будто по лекалу, воспроизводится то, что уже было. Другой вопрос, что восприниматься это может уже по-другому» [2]. Шаров ощущает в развитии русской истории цикличность, связанную с периодами относительного покоя и историческими катаклизмами. Абсолютной катастрофической точкой Шаров считает русский церковный раскол XVII в., это событие, расколовшее единый народ на две непримиримые группы, что и приводит к русской революции впоследствии. Смута, реформы Петра, поражение в Русско-японской войне — это уже следствия раскола. Поэтому русская история — это лишь безумное повторение одних и тех же событий, что показано в романе «Репетиции». Так проявляется вероятностный, альтернативно-мифотворческий характер прозы Шарова [1]. Сам писатель настаивает на реально-историческом повествовании, видя в собственных фантазмагориях «реальность иного порядка» (Н. Бердяев). Просто в абсурдном состоянии русской истории XX в., когда миллионы исчезали в ГУЛАГе, когда разворачивались самые фантастические проекты, художественный вымысел кажется не таким уж фантастическим. Итак, используя фантазмагоричность и гротеск при описании возможного события, Шаров показывает исторический абсурд и принципиальную незаконченность истории, что соответствует первым двум принципам псевдоисторического дискурса.

Обнаруживая черты национального характера в русской истории, Шаров не только развенчивает гуманистический миф о возможностях человека по переделке реальности и истории — человек слаб и физически, и духовно, но и играет со знаковыми символами русской революции: Лениным, Сталиным, Троцким, Федоровым. В фантазмагорических описаниях их жизни проявляется не кошунственное постмодернистское опровержение авторитетов, но интерпретация тех общих идей революционного перестроечного времени, носителями и выразителями которых являлись лидеры большевистской идеологии.

Для Шарова важнее не развенчать некий идеологический советский миф, как это делает Пелевин в рассказе «Хрустальный мир» — Ленин не вождь мирового пролетариата, а немецкий шпион, банальный маньяк-убийца, но показать обыкновенность вождя, проявляющуюся в физической слабости, неуверенности, сомнениях в выбранном курсе («Будьте как дети»), или страстность, ревнивость Сталина, стремящегося к любви,

поэтому уничтожающего всех претендентов в романе «До и во время» или «Старая девочка».

В интервью М. Липовецкому Шаров отмечал, что в его фантазмагорических повествованиях существуют два народа, судьбы которых его и занимают. Это «народ веры» и «светский народ» [2]. В столкновении этих народов, а точнее, двух отношений к жизни и истории заключается антропологическая концепция Шарова. «Человек веры» всегда находится в диалоге с Богом, всегда вопрошает, всегда сомневается, определяет свои поступки и ход жизни верой. «Светский человек» живет сегодняшним днем, часто забывая о Боге, и только катастрофы истории могут напомнить о последних временах, когда наступает момент давать последние ответы на последние вопросы. И тот, и другой слабы, теряют свое место в центре бытия, но человека веры отличает ответственность за свои поступки, человека света — безответственность, неверие. Это разделение касается и вождей, и иных персонажей, все вместе они оказываются носителями и служителями той или иной идеи, ради которой готовы пожертвовать собой и другими.

В романе «Воскрешение Лазаря» проблема служения идее как одна из черт русского национального характера предполагает раскрытие двух аспектов духовной связи поколений. Во-первых, проверяется традиционалистский принцип культуры как следование сына, ученика, послушника воле отца, авторитету старшего, учителя, вождя, Бога. При этом принцип авторитета акцентирует значение экзистенциального, личного выбора, когда сын, не отрекаясь от ценностей отца, продолжает идеи отца смыслами, возникшими в новом круге интерпретации бытия. Во-вторых, проблема связи поколений ставится в онтологическом аспекте, как право и возможность человека сопротивляться законам бытия, обрекающим человеческую жизнь на конечность, на прерывность. В таком случае не только духовная преемственность, но преодоление смерти, воскрешение как возрождение, ставят вопрос о развитии, о сосуществовании феноменов, о праве на воскрешение и о согласии на воскрешение. То есть и этот аспект также акцентирует личный выбор, осложняющий концепцию неразрывности родовых связей в человечестве. Роман «Воскрешение Лазаря» открывает в русском национальном характере авторитет предков, авторитет слова, готовность страдать и требовать страдания за идею отцов, за веру в эту идею. В романе «Будьте как дети» рассматривается и другая возможность — на примере судьбы отца Никодима показывается не только отказ от служения идее, но и разочарование, бессмысленность жизни, посвященной идее.

Четвертый принцип в прозе Шарова реализуется через приемы гиперинтертекстуальности, иронии, игры. Его романы изобилуют библейскими, литературными, культурными, историческими цитатами, образами и мотивами. Но особая черта его прозы, отражающая псевдоисторический дискурс, – метатекст. В каждом романе повествование организуется вокруг некоего рассказчика, исследующего разнообразные тексты многих и многих людей. Процесс постижения и интерпретации текстов позволяет воскрешать эти канувшие в «реку времен» голоса, жизни, идеи, монологи. Тексты-идеи сталкиваются и создают общий метатекст русской истории XX в., пытающийся воспроизвести ее скрытые стороны, версии и варианты. В этом смысле, на наш взгляд, Шаров преодолевает ироничный характер постмодернистской псевдоисторической прозы, так как с помощью восстановления памяти, буквально по Федорову, воскрешения открывает полифоничный характер русской истории, прежде всего, не выказывая пренебрежения к текстам, хотя и предполагая возможную фальсификацию смыслов в них.

---

1. *Беззубцев-Кондаков А.* Непредсказуемая реальность В. Шарова [Электрон. ресурс] // Северная Аврора. 2010. № 11. URL: <http://www.avrora-lukin.ru/modules.php?name=News&file=article&sid=251>

2. «Каждый мой новый роман дополняет предыдущие...»: Беседа М. Липовецкого с В. Шаровым [Электрон. ресурс] // Неприкосновенный запас. 2008. № 3 (59). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2008/3/li6.html>

3. *Курицын В.* Великие мифы и скромные деконструкции (В. Шаров. Мадам де Сталь жила трижды) [Электрон. ресурс] // Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., 2000. URL: <http://www.guelman.ru/slava/postmod/5.html>

4. *Липовецкий Я. М. Н.* Русский постмодернизм: (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург, 1997.

5. *Скоропанова И. С.* Постмодернистская русская литература: новая философия, новый язык. СПб., 2002.

**И. А. Балашова**  
*г. Ростов-на-Дону*

## **О любовной лирике А. С. Пушкина второй половины 1830 г.**

В июле–ноябре 1830 г. Пушкин создал стихи любовной тематики, которые имеют биографическую основу. В первом произведении «Мадона» облик возлюбленной соотнесен с живописным изображением Божьей Матери. Сходно воздействует на героя «образ милый» из элегии «Прощание». В стихотворении «Заклинание» лирический герой призывает «возлюбленную тень». В элегии «Для берегов отчизны дальней...» «краса», «страдание» героини исчезли в гробовой урне, но за ней обещанный ею «поцелуй свиданья» [3, с. 193].

Прототипы героинь созданных поэтом стихов различны, в двух последних герой проникает в мир, где пребывают умершие, а в сонете дан противоположный осенним стихам сюжет обретения возлюбленной. Однако близость этих четырех стихов несомненна. Они сходны наличием биографической основы, в них озвучены обращения к любимой с сокровенными признаниями. К стихотворению «Мадона» стихи болдинского цикла возвращает итоговая тема мгновения встречи, соединяющей не в реальном, но в поэтическом мире супругов и друзей «Прощания», любовников «Заклинания» и элегии «Для берегов отчизны дальней...». Об этой гармонизации на уровне поэтики сообщают многочисленные повторы произведений [1, с. 20, 22, 23, 26, 26–32, 34, 35–39]. Глубина выражения чувства любви также объединяет стихотворения второй половины 1830 г. Состояние напряжения, в котором пребывал поэт, опасаясь за жизнь своей невесты, проявилось в сюжетах воспоминания о далеких или умерших возлюбленных, которые ответили на его чувство. В связи с этим стихи болдинской осени могут быть названы «сновидческими», «охранительными»: они помогали преодолеть тяжелые переживания.

В основе художественных обобщений стихов лета и осени 1830 г. — облик любимой, а в осенних стихах обобщения связаны и с силой чувства героев.

По нашему мнению, на поэтическое осмысление Пушкиным облика возлюбленной, а в болдинских стихах — и взаимной любви повлияло автобиографическое произведение Данте «Новая жизнь».

Студентка А. Соколова показала, что мотив пути как движения к глубокому любовному чувству, печали, образ горящего и любящего сердца элегии «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» восходят к сюжету Данте [5, с. 136–142]. И мы полагаем, что созданное в жанре сонета стихотворение «Мадона» (один из вариантов его названия — «Сонет» [4, с. 828]) с итальянской огласовкой образа героини, данным во французском варианте (с одним «н»), должно быть возведено не только к картине итальянской школы (она упомянута Пушкиным в письме невесте), но и к образу возлюбленной, преобразившей жизнь Данте. Отметим, что жанр сонета преобладает в стихотворных описаниях любовных коллизий «Новой жизни». А определения чистоты души, прелести облика — наиболее выразительные сопровождения явлений Беатриче. Ту же роль выполняет у Данте именование ее мадонной. Так названа Беатриче в сонетах (главы 3, 13 и 39), канцонах (главы 19 и 23) и балладе (глава 12). Важно и то, что Данте неизменно использует превосходную степень, именуя любимую «Благороднейшая» («gentilissima»), «благороднейшая Донна» («gentilissima donna»), «преславная Беатриче» («gloriosa Beatrice»), «благороднейшая Беатриче» («gentilissima Beatrice»), душу ее он называет «благороднейшей, прекраснейшей» («l'anima sua nobilissima», «nobilissima e beata anima») [2, 7].

Для русского поэта усвоение значимых реалий (высокое именование любимой, осознание ее чистоты, видение прелести ее облика, использование повторов и повторение превосходной степени прилагательного) естественно при художественном осмыслении сходного с происходившим в классическом сюжете воздействием на поэта внешности его невесты [6, с. 10–15]. Индивидуализирует же новое лирическое повествование то, что Пушкин использовал характерный для его поэтики прием повтора значимого слова. Повторность, как мы видели, характерна и для стихов триптиха.

Заметим, что развитие сюжета живописной картины не отменяет, а, напротив, подчеркивает обобщающий характер образов стихотворения «Мадона». Средневековые представления о божественном содержании женской красоты, со значительной поэтической силой выраженные Данте, обрели новую полноту художественного звучания в пушкинском творении.

Но и в стихах болдинского триптиха, имеющих, подобно сонету о мадонне, биографическую основу, реализуются мотивы и образы «Новой жизни» Данте. В них развивается осмысленное итальянским поэтом состояние продолжающихся жизни и любви, чувства, с прежней силой возвратившегося к нему после смерти Беатриче.

Именно в этот новый период новой жизни, осмысленный в произведении итальянского поэта, возникает образ возлюбленной, наделенной божественной сущностью. Пушкин вполне реализовал это впечатление в сонете «Мадона», но возвратился к важным для Данте аспектам темы в период напряженного ожидания разрешения обстоятельств, связанных с эпидемией холеры, в центре распространения которой он оказался.

Мотивы болдинских стихов соотносимы с сюжетом «Новой жизни» Данте. Они звучат в элегии «Прощание»: «Будить мечту сердечной силой, / И с негой робкой и унылой / Твою любовь вспоминать», «Уж ты для твоего поэта / Могильным сумраком одета / И для тебя твой друг угас» [3, с. 177] (варианты: «уж ты для страстного поэта», «и для тебя поэт угас» [4, с. 543]). Пространственная и временная отдаленность героев, для любви тождественная иссяканию, смерти, поддержана в стихотворении итоговым повтором сравнений, показывающих мир живых, трагически обреченных на одиночество.

Соотнесенность «Заклинания» с «Новой жизнью» усиливают образы «возлюбленная тень», «дальная звезда», «легкий звук... дуновенье». Они актуализируют мотив обретенного знания о неиссякаемой любви, представший в экстатических возгласах лирического героя пушкинского произведения: «... что все люблю я, / Что все я твой... сюда, сюда!» [3, с. 182].

В произведениях обоих поэтов, и это поддержано воспринятым Пушкиным призывом лирического героя Корнуолла, любовь жизнетворна и наполняет сердце любящего даже тогда, когда возлюбленная умерла. Это открывает возможность продолжения жизни в высокодуховном ее проявлении и содержании. Но важно и восприятие любовного воодушевления русского поэта, с его все более проясняющимся и нарастающим драматизмом, который становится экстатичным в третьем стихотворении болдинского цикла.

Таким образом, созданные в особых личных обстоятельствах творения Пушкина-лирика обогащают традицию осмысления любви, восходящую к средневековью, и обогащены ею. Лирическому герою поэта, вдохновленному прекрасным обликом, высокими душевными свойствами возлюбленной, доступна полнота любовного переживания,

и сопутствующие чувству любви радость и скорбь, счастье и трагизм даруют ему духовное прозрение, исцеляющее и открывающее неизбывность любви.

- 
1. Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык лирики XIX в.: Пушкин. Некрасов. М., 1981.
  2. Данте А. Новая жизнь / пер. с итал. А. Эфроса // Данте А. Новая жизнь. Божественная комедия. М., 1967. [Б-ка всемир. лит.]
  3. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Л., 1977–1979. Т. 3.
  4. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 17 т. М., 1997. Т. 3, ч. 2.
  5. Соколова А. В. «Vita nuova» Данте в творческом восприятии А. С. Пушкина, автора произведений-сателлитов // Доклады молодых исследователей. Ростов н/Д, 2011.
  6. Сурат И. Жизнь и лира. О Пушкине : статьи. М., 1995.
  7. Vita nuova di Dante Alighieri [Электрон. ресурс]. URL: <http://dante.ilt.columbia.edu/books/vitanuova/vitanuov.htm>

**Л. А. Белобородова**

*г. Воткинск*

## **Лексические средства выразительности в армейских рассказах А. И. Куприна**

Творческое наследие А. И. Куприна — это множество произведений, разнообразных по своей тематике и проникнутых тонким психологизмом. В творчестве писателя можно выделить несколько этапов, для каждого из которых характерна своя тематика, характеры и образы героев, построение текста и подбор лексических средств. Творческий путь Куприн открывает армейской тематикой. Военная среда — одна из первых тем в творчестве А. И. Куприна, и не случайно: армейская среда была ему хорошо знакома.

Куприн в четыре года лишился отца. Оставшись без средств к существованию, долгое время они с матерью были вынуждены жить во Вдовьем доме. В шесть лет он был определен матерью в Разумовский пансион,

готовивший к поступлению в среднее военное учебное заведение. Через четыре года он перевелся во 2-ю Московскую гимназию, преобразованную в дальнейшем в кадетский корпус. В корпусе царила палочная дисциплина, вся обстановка унижала человека и развращала его.

По окончании корпуса в 1888 г. он поступает в 3-е Военное Александровское училище, готовившее пехотных офицеров. После окончания училища направляется на службу в 46-й пехотный Днепровский полк. Осенью 1894 г. он выходит в отставку и переезжает в Киев. В это время Куприн уже издал четыре рассказа: «Последний дебют», «Вплотмах», «Лунной ночью», «Дознание». В этих рассказах Куприн передает не только армейский быт, но и, что важнее, духовный мир своих героев, во многом похожий на духовный мир самого писателя.

Рассказ «Дознание» литературоведы считают первым поистине реалистическим произведением А. И. Куприна. Пережитое и увиденное писателем по-разному трансформируется в его творчестве с точки зрения эстетической подачи обыденного материала. Первые рассказы Куприна, относящиеся к циклу «Киевские типы», и рассказ «Дознание» являются зарисовками, в которых через незначительные детали быта он передает колорит национальной жизни. В «Дознании» писателя интересует тип человека, страдающего при виде несправедливости и уродства мира сего, но духовно неприкаянного, лишённого волевых качеств и явно не приспособленного для серьезной борьбы против зла социальной среды. А. И. Куприн — автор, начавший творить в конце XIX в. и достигший славы в XX в. Это время перелома эпох, традиций, мироощущений. Уже в раннем творчестве Куприн обращается к исследованию души своих героев. Как правило, это потерянная, надломленная душа. Таким образом, традиция «лишнего человека», существовавшая еще в литературе XIX в., переходит в его творчество и занимает в нем свое место. А. И. Куприн, воспитанный на культурных традициях XIX в., плавно переносит их в новую историческую эпоху века XX.

Сюжет рассказа прост: некий молодой офицер Козловский вынужден производить дознание о краже рядовым Мухаметом Байгузиным пары голенищ и тридцати семи копеек у солдата Венедикта Есипаки. Байгузин не понимает предъявленного ему обвинения в силу плохого владения русским языком (он татарин) и по причине того, что он замучен и забит казарменной дисциплиной. Его ожидает наказание розгами в сто ударов, а он как малый ребенок молчит с недоуменным видом. Все это приводит в замешательство Козловского, будит в нем чувство сострадания к Байгузину, а тут еще и протокол, который он пишет в ходе допроса,

оказывается, не имеет под собой никакого основания, так как свидетелей кражи в общем-то нет. Кто из них «лишний» в этой армейской среде? — Может быть, оба или каждый по-своему... Куприну важно показать другое. Он строит пафос рассказа на внезапности душевного единства между гуманным Козловским и замученным и обреченным на унижение солдатом Мухаметом Байгузиным.

Другие персонажи рассказа — фельдфебель Остапчук и рыжий офицер воплощают характерные признаки, черты царской казармы: грубость и дикость.

Разница между понятиями «долг» и «желание», так ярко проявляющаяся в армейской среде, выражается в самом названии рассказа. Дознание — это процесс, в ходе которого удастся выяснить все факты и доводы «за» и «против» и установить некую истину. Это попытка узнать истинное положение вещей. Приставка *до-*, с одной стороны, указывает на время, в которое устанавливается данная истина, а с другой — содержит намек на последствия, т. е. поиск истины может быть неприятным, сложным и довести его участников до физической или душевной боли, а то и до чувства вины или себяненавистничества. В приставке *до-* содержится значение, что узнать истину можно, используя силу. Признания в ходе следствия можно *добиться*, в ходе признания нужно *достучаться* до виновника следствия, вину нужно *доказать*. Приставка используется с глаголами силы, физического действия. Но Куприн затягивает в тексте подготовку к процессу порки татарина, откладывает момент исполнения приказа и тем самым выражает протест против силы.

«Словарь синонимов русского языка» под редакцией А. Л. Чешко [4] дает следующую трактовку слова *дознание* — это «следствие, расследование», но есть и другое значение слова *следствие* — это «последствие, результат, след».

Таким образом, Куприн использует оба значения слова и при помощи их передает не только необходимость совершения какого-либо поступка, требуемого армейским уставом, но и ответственность за него. В этом, на наш взгляд, Куприн видел возможность попытки избежать грубости и дикости в армии. Этот эффект автор усиливает фактом душевной связи между офицером и рядовым солдатом.

Концепт слова *след* проявляется в следующих значениях: след от розги, смятение в душе, ощущение вины. Так, Мухамет Байгузин испытывает на себе след от розги, а Козловский — след смятения и вины перед ним. Синонимами концепта *след* являются слова *отпечаток*, *отметина*, которые объясняют, почему Козловский испытывает душевную муку.

Происходит это оттого, что требования к его чину и к нему как человеку различны, и одно исключает другое. Долг требует беспрекословного исполнения и подчинен разуму, а желание возникает спонтанно и подчинено эмоции. Кроме того, желание — совершенно неуместное понятие в армейской среде, от этого и возникает душевное переживание, оставляющее в душе героя отпечаток горечи: «...он, вдруг закрыв лицо ладонями, разразился громкими рыданиями, сотрясаясь всем телом, точно плачущая женщина, и жестоко, до боли стыдясь своих слез...»

Хочется все же отметить, что Куприн выступает против подмены этих двух понятий и против их утраты человеком. Они оба должны присутствовать в человеке, так как позволяют ему не терять человеческий облик. Долг олицетворяет собой способность человека принимать решения и нести за них ответственность, а желание — возможность соперничать другому.

---

1. *Егорова Н. В., Золотарева И. В.* Поурочные разработки по русской литературе. М., 2002.

2. *Кормилов С. И.* Словарь-справочник по литературе. М., 2000.

3. *Куприн А. И.* Собр. соч. : в 5 т. М., 1982. Т. 2.

4. Словарь синонимов русского языка / под ред. А. Л. Чешко. М., 1978.

**Е. Г. Белоусова**

*г. Челябинск*

## **Образная система и стилевые механизмы ее создания в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина»**

Явившись итогом многолетних творческих исканий М. Горького, «Жизнь Клима Самгина» наглядно демонстрирует принципиально иное и явно возросшее качество его стиля. «Работая» контрастными и одновременно «перетекающими» одна в другую формами, столь созвучными и внутренне конфликтной, невероятно изменчивой личности художника, и окружающей его действительности, он создает сверхсложную, но вместе с тем удивительно гибкую художественную структуру. Ее особая двойственность, отчетливо выделяющаяся в ряду стилевых форм,

творимых в конце 1920-х — начале 1930-х гг. другими авторами (И. Буниным, В. Набоковым, А. Платоновым и др.), активно обнаруживает себя и в образной (персонажной) системе романа.

Первое, что обращает на себя внимание в ее организации, это удивительное однообразие нескончаемой вереницы горьковских персонажей. Пропущенные сквозь призму самгинского сознания, они обнаруживают ту же внутреннюю несобранность и нестабильность, что и главный герой: Владимир Лютов, Алина Телепнева, Татьяна Гогина, Кумов, Гапон, дьяк и др. При этом нетрудно заметить, что автор настойчиво сводит в своем повествовании самых различных (в возрастном, половом, социальном, идеологическом и других планах) людей, а зачастую не просто разных, но совершенно противоположных друг другу. Как следствие, в романе возникают амбивалентные пары персонажей, которых в равной мере можно назвать *и антагонистами, и двойниками*. В их числе убежденная революционерка Татьяна Гогина, чувствующая себя «жилищем множества личностей и все они в ссоре друг с другом» [3, т. 22, с. 236], и тайный агент полиции Митрофанов, который производит на Самгина аналогичное впечатление. Герой замечает, что Митрофанов «одновременно похож на регистратора в окружном суде, на кассира в магазине “Мюр и Мерелиз”, одного из метрдотелей в ресторане “Прага”, на университетского педеля и еще на многих обыкновеннейших людей» [Там же, с. 331]. Другую пару составляют в романе слесарь Пахомов, у которого, по его собственным словам, сердце «очень не в ладу с умом», да и «кум другому учит», и царь Николай II, меткую характеристику которому вновь дает Самгин: «Равнодушен и ненавидит... Несоединимо» [Там же, т. 23, с. 189, 305].

И все же своеобразие системы персонажей «Жизни Клима Самгина» определяется не только стремлением Горького сблизить самых различных людей. Не менее значимой для понимания ее специфики оказывается действие противоположной формосозидательной тенденции, открывающей стремление художника подчеркнуть *особенное* в изображаемом человеке, а значит, выделить его из общего ряда. Поэтому сопоставление персонажей, казалось бы, призванное усилить их очевидное сходство, весьма часто подается Горьким как их разведение. Например: «Тагильский, Стратонов, Ряхин. Но — *никто из них не возбуждал такой антипатии, как этот* [Безбедов] (здесь и далее курсив наш. — Е. Б.)» [3, т. 23, 260]. Или: «Он [Тагильский] и раньше был внешне несколько похож на Дронова, такой же кругленький, крепкий, звонкий, но раньше *это сходство только подчеркивало неуклюжесть Ивана*, а теперь Дронов казался пригляднее» [3, т. 24, с. 347].

Еще более решительно логика «притяжения — отталкивания», органичная для художественного сознания Горького (умеющего говорить «да» в «нет» и «нет» в «да»), обнаруживает себя во взаимоотношениях главного и второстепенных героев романа, которые также не укладываются в традиционные представления о двойничестве и антагонизме. Начнем с того, что, как и во всей художественной системе «Жизни Клима Самгина», на персонажном ее уровне зримо проступают два противоположных полюса<sup>1</sup> — Самгин и Кутузов. Причем их противопоставление осуществляется автором не столько в политической, сколько в «человеческой» плоскости. Так, если Клима Самгин являет собой личность раздробленную, лишённую внутреннего стержня, то Степан Кутузов оказывается единственным персонажем романа, который производит впечатление по-настоящему цельной натуры. Недаром с момента их первой встречи он вызывает у Клима впечатление «существа совершенно исключительного по своей законченности» [3, т. 21, с. 235].

Однако, как справедливо замечает Л. М. Колобаева, Степан Кутузов «очерчивается в чем-то существенном по-иному, нежели Павел Власов и другие горьковские герои этого типа» [4, с. 80]. И обусловлено это, с нашей точки зрения, тем самым стремлением уйти от однозначности изображения (а значит, и от прямолинейности противостояния), которое характеризует стиль М. Горького на рубеже 1920–1930-х гг. Именно поэтому Кутузов и Самгин, два абсолютных «полюса с противоположными знаками» (В. Пискунов), обнаруживают удивительное тяготение друг к другу, а в некотором смысле — даже внутреннее родство.

Прежде всего их сближает особое психологическое состояние, возникшее в результате зависимости человека от определенной парадигмы общественного сознания, от движения в общем потоке. С. Сухих абсолютно точно определяет его как «невольничество» [5, с. 36]. Разница лишь в том, что «революционер поневоле» Самгин себя таким ощущает, а «революционер по натуре» Кутузов — нет. Однако происходит это лишь по той причине, что «поводок», привязывающий его к идее, оказывается во много раз короче самгинского [3, т. 23, с. 38]. И потому в отличие от Самгина, допускающего необходимость революции как способа уничтожения ненужных ему людей, Кутузов свято убежден, что именно в этом и заключается ее смысл.

К тому же последствия внутреннего «невольничества» и в том, и в другом случае оказываются крайне разрушительными для личности.

---

<sup>1</sup> Идея «двоцентризма» горьковского романа в том или ином ее варианте получила свое развитие в работах А. Луначарского, Б. Бялика, А. Овчаренко, В. Пискунова и др.

В этом смысле не только Самгина, но и Кутузова нельзя назвать положительным героем Горького, являющим собой тип не просто цельной, но и внутренне богатой личности. Ведь при всем стремлении автора показать его таковым (талант певца, способность увлечься женщиной) Кутузов предстает в романе фигурой крайне ограниченной, «без остатка», как метко подмечает Татьяна Гогина. В то время как «человек, — развивает далее свою и авторскую мысль героиня, — должен вмещать в себе, по возможности, все, плюс — еще нечто» [3, т. 22, с. 368]. И конечно, особо яростным обвинителем кутузовщины в горьковском романе выступает Клим Самгин: «... такие люди, каков Кутузов, — люди, замкнутые в одной идее, пусть даже несколько уродливо ограниченные ею, ослепленные своей верою...» [Там же]. Или: «Упрощенный, ограниченный человек, как все люди его умонастроения» [Там же, т. 23, с. 128].

Таким образом, последовательно разоблачая мнимую сложность Самгина, высвечивая в его сознании спутанность различных начал, не собранных воедино, именно ему Горький доверяет высказать многие свои сокровенные мысли, в частности о революции и революционерах. И вместе с тем, подчеркивая активность жизненной позиции, цельность и силу Кутузова, автор не скрывает своего недоверия к нему. Ведь выясняется, что он свободен не только от трагической несогласованности различных устремлений, но и от многомерности и богатства внутреннего мира<sup>2</sup>. А это значит, что так же, как и Самгин, он становится «мелкой разменной монетой» на рынке идей — «пустой» душой, которую творит невероятно жестокий по отношению к человеку XX в. и которая сама оказывается способной лишь к опустошающим действиям.

Особенную гибкость художественной структуре романа, явившейся результатом активной работы горьковского стиля, придает то, что и другие антиподы Самгина<sup>3</sup> оказываются не так уж далеки от него. Например, аналогичным образом «отталкиваются» от главного героя и вместе

---

<sup>2</sup> Обо всем этом Горький открыто пишет своему биографу И. Груздеву в 1926 г., т. е. в самый разгар работы над «Жизнью Клим Самгина»: «... для меня лично — герой, исследующий, ищущий, несравненно ценнее героя уже утвердившегося в своей вере и тем “упростившего” себя» [1, с. 41–42].

<sup>3</sup> Сам факт существования разветвленной системы двойников и антиподов в образной системе «Жизни Клим Самгина» уже неоднократно рассматривался исследователями (например, в работах А. Овчаренко, М. Ермаковой и др.). Но делалось это вне соотнесения с основной стилиевой закономерностью художественной формы горьковского романа, определяющей амбивалентный характер связи этих образов не только с образом главного героя, но и между собой.

с тем «притягиваются» к нему, обнажая его внутреннюю сущность, Иван Дронов и Антон Тагильский [2, с. 192–193].

И наоборот, те, кого традиционно причисляют к двойникам Самгина, призванным углубить, развить до последней черты свойства, намеченные в его образе автором, нередко вызывают у него резкое и категорическое неприятие. Наглядным подтверждением сказанного может служить образ Безбедова. Так же, как и Самгин, он ждет от жизни свободы и покоя и не хочет никаких революций, так же выдумывает различные истории, расцветивая «безвоздушное пространство» своей души, но не вызывает у главного героя никаких иных чувств, кроме резкой антипатии. И вновь мы имеем возможность прочувствовать виртуозную работу художественного стиля Горького, обнаруживающего и сближающего своим словом самые противоположные состояния человека: «...Самгин почувствовал, что его антипатия к Безбедову *стала острее, но не отталкивала* его от голубятника, а *как будто привлекала* к нему» [3, т. 23, с. 270].

Таким образом, мы могли убедиться, что необычайно сложная и на первый взгляд громоздкая система персонажей горьковского романа («на 800 персон», как шутил сам автор) на самом деле оказывается удивительно простой и целесообразной. Она выстраивается в соответствии с особой, крайне далекой от прямых причинно-следственных связей логикой, «*примиряющей*» *противоположное* и «*разводящей*» *тождественное*. Продиктованная «*антитетично-подвижной*» природой горьковского стиля, эта логика обнажает немислимую сложность и непреодолимую противоречивость творческого сознания писателя и современной ему жизни.

---

1. Архив М. Горького. Т. 9 : Переписка А. М. Горького с И. А. Груздевым. М., 1966.

2. Белоусова Е. Г. Русская проза рубежа 1920–1930-х годов: Кристаллизация стиля (И. Бунин, В. Набоков, М. Горький, А. Платонов). Челябинск, 2007.

3. Горький М. Жизнь Клима Самгина // Собр. соч. : в 25 т. М., 1973. Т. 21–24.

4. Колобаева Л. М. М. Горький // История русской литературы XX века (20– 90-е годы). М., 1998.

5. Сухих С. И. «Жизнь Клима Самгина» в контексте мировоззренческих и художественных исканий М. Горького : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 1993.

## **Донские литературные традиции в творчестве И. Д. Сазанова**

В литературном процессе первой трети XX в. заметное место занимает так называемая «донская» тема. Одним из ее родоначальников можно назвать Ивана Дмитриевича Сазанова (1876–1933), произведения которого практически недоступны современному читателю. Талантливые рассказы писателя о жизни, быте, социальных и нравственных проблемах донского казачества, появившиеся на страницах дореволюционных столичных журналов, представляют значительный интерес для исследования литературного контекста эпохи и процесса формирования «донской» темы в русской литературе XX в. Актуальным является вопрос о степени влияния крупнейших казачьих писателей-современников Ф. Д. Крюкова и Р. П. Кумова на творчество И. Д. Сазанова. Цель данной статьи — установить способы художественной ассимиляции донских литературных традиций в рассказе И. Д. Сазанова «Двое». На основе анализа образа священнослужителя выявляются преемственность и новаторство в изображении лиц духовного звания в творчестве писателя.

Священнослужители были в числе постоянных героев русской литературы, начиная с персонажей житий. Г. Чудинова полагает, что к началу XX в. русское «священство» деградировало, и «духовный надлом, пережитый русской православной церковью», отразился в сатирических образах представителей духовного сословия у Чехова, Шолохова и других русских писателей [5]. Изображение священнослужителей в негативном свете было связано с падением авторитета церкви в обществе, ростом революционных настроений и атеистических воззрений.

В казачьей среде уважение к церкви и ее служителям в силу определенных традиций воинской службы и жизненного уклада сохранялось дольше. Эти традиции нашли свое преломление в жизненной и творческой судьбе донских писателей. Так, Ф. Д. Крюков после окончания института решил, что «лучшим местом, которое сближает людей с людьми и удовлетворяет его порыв к любви и самопожертвованию, может быть духовная служба» [1, с. 5]. Р. П. Кумов начинает печатать первые из своих

произведений православной тематики еще в годы учебы в семинарии. Эти произведения поистине можно назвать одними из лучших образцов православной художественной литературы. И. Д. Сазанов, получив образование в Вольской учительской семинарии (1895–1897), также не проходит мимо этой темы: в его произведениях встречаются терновский поп («Двое», 1913), дьячок, ктитор, батюшка («В первый раз», 1909). У Сазанова, вопреки донским традициям, нет особого почтения к этим героям. Показателен и такой факт творческой биографии писателя: в 1910 г. автор по распоряжению саратовского епископа Гермогена был уволен с должности заведующего школой «за антирелигиозное влияние» [3].

Герой Сазанова очень приземленный, несмотря на свой сан, человек: он пьет водку («вилял рюмкой перед багровым лицом»), поет светские песенки («Скажи-ка мне, зачем пою, / Когда мне вовсе не до песен!...», «Лю-ублю быть может безнадо-ожно!»), ругается («орясина», «гнусец», «ляжка верблюжья»), в гневе раскрывает тайну исповеди («К кому солдаты бегают, закрывшись шальями? К кому? О чем шепчут мне на духу, потупив глаза?...») [4, с. 2]). К грубости и простоте в обращении сазановского героя добавляется диковатость его внешнего облика («толстый, косматый и мокрый, как медведь», «волосатый кулак», «рубчатый лоб», «красная вспухшая шея») и громкий голос, больше похожий на крик («крикнул», «прохрипел», «бешенные крики») [Там же, с. 2].

В отличие от терновского попа герои-священники Крюкова и Кумова не обладают столь крупным телосложением. Отец Александр «лет сорока. Среднего роста. Худой. Большая черная запущенная борода. Глаза провалились глубоко под лоб и смотрели оттуда устало, с неведомой тоской, как смертельно раненый олень. <...> Голос тихий, с короткими ударе-ниями» [2, с. 43]. Отец Михаил был «небольшого роста, сухенький священник», но физическая незначительность героя восполняется «поучительным тоном», «проповедническим пылом» [1, с. 109], говорит он, как и положено священнослужителю, «внушительно... делая величественно указующий жест правой рукой» [Там же, с. 102].

Отличительная черта героев Кумова — склонность к аскетизму (отец Георгий, степной батюшка, отец Александр и др.). Они довольствуются малым в быту: «ни занавесок, ни стульев, ни книг» [2, с. 42]. Живут в миру, но сами словно бы не от мира, мало говорят, не берут денег с прихода, а то и вовсе, как отец Александр, помогают на посадке картошки или при родах. Городская молодежь назвала батюшку из-за неразговорчивости и неординарности «оригиналом» [Там же, с. 43], а местные жители «чудным» и «несерьезным» [Там же, с. 47]. В действительности же отец

Александр, как житийный старец, старался убеждать не страхом наказания, а личным примером праведности и подлинной красотой жизни во Христе.

Герой Крюкова — деятельный, шумный, «неугомонный» — «не мог сидеть молча» [1, с. 109]. «Мне более по душе где-нибудь в монастыре священствовать: люблю служить... алтарь, тихое пение, сосредоточенную молитву... так бы служил, не переставая... А для мирян это не всегда того... подходяще... Но люблю я и мирян: народ добрый, мягкий. Дети наипаче» [Там же, с. 110]. Отец Михаил — оратор, который любит, чтобы его слушали, ему внимали, на что, вероятно, повлияло обучение: «...учился в гимназии, — наукам светским, — и неплохо учился... Даже стихи мог сочинять...» [Там же, с. 109].

Если отцу Михаилу все тяготы в радость (вместе с ним разделяет все невзгоды матушка), в народе он видит свою благодарную паству, то для отца Александра «пастырство — это тяжелая одежда. Для живого человека — ох, какая тяжелая одежда. В молодости я надел ее — тяжелую, резавшую плечи, все время старался идти в ней хорошо, достойно, и вот — изнемогаю. Чувствую: не могу удержать ее на своих плечах, она давит меня» [2, с. 57]. Кругом лишь «бедность, невежество, грубость». По завету — какой бы жизнь ни была — терпи, тем более, что по сану положено подавать пример прихожанам. И он терпит, только робко повторяется лаконичная запись в его дневнике: «Мая 4, 1897 г. Я несу свой крест. Июня 6, 1905 г. Я несу свой крест... Тоничка, скоро ли мы увидимся?..» [Там же, с. 50].

В отличие от кумовского батюшки герой Сазанова не склонен к смирению по отношению к жизни. Это еще не бунт (он «бережно снимает... крест пред первой рюмкой»), но уже роптание против Творца [4, с. 2]). Он терпит, но не может не говорить об этом словами Екклесиаста: «И возненавидел я жизнь, потому что противны мне стали дела, которые творятся под солнцем. Ибо все — суета и томление» [Там же]. Поп не случайно вспоминает именно эти слова из библейской книги. Он разочарован в вере («нет мне утешения в вере и молитве»), сомневается в самом смысле жизни: «Жизнь грубая, злая, не приемлет чистого и кроткого. Извергает вон... Вот и ушла Саша, голубица моя чистая!.. Грубое живет, злое и грешное живет, а она ушла» [Там же]. Ведь по словам современного философа и культуролога, «ни в одной другой книге Библии не выражено так ярко это умонастроение душевного упадка, меланхолии, безнадежности», как в книге Екклесиаста [6, с. 194].

Несмотря на неприглядный образ пьющего и ругающегося попа, Сазанов жалеет своего героя, ведь тот одинок. Метафорой жизни становится потерявшийся валенок: «Вспомнил, как мальчишкой славить ходил в такую ночь и валенок в снегу потерял. И вся наша жизнь, гнусная, одинокая, пьяная, ужаснула меня...» [4, с. 2].

Герой Сазанова обнаруживает большее сходство с батюшкой Кумова, чем с героем Крюкова: в своем одиночестве («одиночество, заброшенность», «одинокый священник»), во мнениях о человеке (Кумов: человек «один скоро сгаснет, как маленькая свечка — среди тьмы»; Сазанов: мы «светильники угасшие, под спуд поставленные»), в сомнениях о вере и долге: «как мне тяжело!», «какой я иерей, коли нет мне утешения в вере и молитве?»).

Важное значение получают предметы, окружающие героев: отец Михаил носит с собой записную книжку и назидательную книжечку «Друг народа», в комнате отца Александра лежат медицинские журналы, «старые, с желтыми от времени краями», но «бережно сложенные по номерам» [2, с. 49]. Терновский поп любит слушать, как учитель играет на скрипке. Отец Михаил стремится быть другом и наставником народа, так как народ для него — дети, которых нужно постоянно поучать: «не переставал рассуждать, поучать, повествовать» [1, с. 108]. Отец Александр в память об умершей супруге исполняет скорее ее, чем свою мечту — заботиться о народе не только духовно, но и физически. Терновский поп не может найти «утешения в вере и молитве» и пытается заглушить печаль и боль от потери любимого человека музыкой. «Исторгни скорбь из глубины!..» — говорит он Монголу [4, с. 2].

Кумовский герой — одинок, в одиночестве несет свой крест, долг и память о покойной горячо любимой жене. В деревне он «непонимаемый одинокый священник», «одинокый страдалец-священник» [2, с. 48]. Автор подчеркивает, что он «на краю могилы, подавленный бедностью, без близкого друга (курсив мой. — Е. Б.), гонимый своими и чужими, поднявший на себя грехи и печали темной несчастной деревни» [Там же, с. 58]. Герою Сазанова мысль о том, что он не одинок («нас двое»), придает сил и помогает держаться: не потонуть в жизненном угаре, не спиться, не разувериться в Боге. Поп почти всем чужой, лишь с учителем у него сложились хорошие дружеские отношения («они до раздражающих мелочей изучили друг друга»); потому он испытывает ужас от того, что произошла размолвка («тоскующий взгляд», «низко опустил огромную мокрую голову») [4, с. 2]. В минуты раскаяния у него, как у житийных старцев, появляется склонность к самоуничижению: «Прости, брат, меня,

пьяного, скверного. <...> По человечеству, по завету Христову прости, Монгоша!..» [4, с. 2].

Отца Александра в рассказе Кумова после смерти жены ничто более не держит на земле, он только ждет своего часа: «Тоничка, скоро ли мы увидимся?» [2, с. 50]. Героя Сазанова связывает с миром людей его дружба с Монголом и особое отношение к спутнице жизни — покойной попадье. Нежная привязанность раскрывается не самими героями, а опосредованно через других героев: Монгол, старушка-соседка, мужик на огороде. Попадья, жена отца Александра, была «молоденькой, с глубокими печальными глазами» девушкой, но решительная и сильная («Она говорит: будем работать! <...> Тоня стыдит, но я – человек, я не могу...») [2, с. 52]. И отец Александр после смерти жены «начал помогать крестьянам в их работах, как поденщик». Близкую трактовку получает образ попадьи у Сазанова. Монгоша вспоминает ее как «бледнолицую, хрупкую, похожую на девушку», «вся она была какая-то нездешняя, чужая в деревенской обстановке. От стрельчатых ресниц глаза у нее лучились, как степные огоньки, но так же, как они, и не грели, и также чувствовалась за ними какая-то темная даль» [4, с. 2]. Поп, вспоминая о покойной жене, называет ее «голубица моя чистая», «святыня». Неземные существа, пришедшие, чтобы осветить ненадолго темный мир пастырей, укрепить их веру.

Донские писатели наделяют своих героев такими агиографическими чертами, как аскетизм, сомнения, лишения, одиночество. Дореволюционная проза И. Сазанова при всей ее самобытности в трактовке церковной темы сохраняет тесную связь с донской литературной традицией.

- 
1. Крюков Ф. Д. Рассказы. Публицистика. М., 1990.
  2. Кумов Р. П. Избранное. Волгоград, 2008.
  3. Сазанов И. Д. Автобиография. Автобиблиография. Автограф // РГАЛИ. Ф. 466, оп. 1, д. 20, л. 1.
  4. Сазанов И. Д. Двое // Саратов. вестн. 1913. № 283. С. 2.
  5. Чудинова Г. Художественное воплощение образов священников в западноевропейской и русской литературе [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.starover-perm.narod.ru/publications/avvakumreadings/2010-12-12-chudinova.pdf> (дата обращения: 20.10.2011).
  6. Эпштейн М. Жизнеутверждающий пессимизм: о Книге Екклесиаста // Звезда. 2011. № 1. С. 194–202.

## Личное начало в стихах на случай Нового года С. С. Боброва

Появление «стихов на случай» в России связано с XVII в. и Симеоном Полоцким, который в 1653 г. составил польско-латинскую «Практическую риторику» («*Rhetorica practica*»), переведенную им затем на «славенороссийский» язык под названием «Книга приветств на господския и на иныя праздники и иныя речи разныя» [3, с. 160–163]. Она содержала, между прочим, приветственные речи по случаю Рождества, Нового года, Пасхи, дней памяти святых, а также по поводу других знаменательных событий общественной и придворной жизни, ритуально-обрядовых ситуаций. В 1680 г. Симеон Полоцкий создал рукописный сборник панегирических стихов «на случай» под заглавием «Рифмологион», в котором поместил разные стихи на случаи придворной жизни, праздники Рождества, Пасхи, дни памяти святых, в том числе также стихи на Новый год.

Следует отметить, что празднование Нового года приобрело новый облик при Петре I, который, отпраздновав в 1699 г. наступление Нового года 1 сентября (в допетровские времена новый год на Руси начинался с 1 сентября, а день 1 января считался языческим праздником и не приветствовался христианской церковью), издал 19 декабря указ, согласно которому новый год начинался с 1 января, а летоисчисление велось не по старому — от «сотворения мира», а по-европейски — от Рождества Христова. Так 7208-й год стал годом 1700-м, и, как ошибочно было написано в указе от 20 декабря о праздновании Нового года, началом нового столетия (тогда как на самом деле 1700 г. является последним годом XVII в., а не первым годом нового, XVIII в.). Согласно указу, полагалось отмечать этот праздник семь дней с особой торжественностью (украшать дома и площади новогодними деревьями, поздравлять друг друга, организовывать фейерверки, стрельбу из пушек, наряжаться, угощаться и т. д.). Торжественное слово в честь Нового года произнес 1 января 1700 г. Стефан Яворский.

Праздничная культура России XVIII в. способствовала, несомненно, развитию окказиональной поэзии, среди которой особое место

занимала ода на Новый год. Она была одним из типов пиндарической или торжественной оды [1], которая выделилась из лона торжественной оды в 60-е гг. XVIII в. и развивалась вплоть до первого десятилетия следующего века [Там же, с. 21–22]. Оды на Новый год создавали как выдающиеся поэты эпохи классицизма (например, В. К. Тредиаковский, М. В. Ломоносов, А. П. Сумароков), так и ряд других знаменитых поэтов (М. М. Херасков, И. Ф. Богданович, В. И. Майков, И. И. Дмитриев, В. П. Петров, Н. А. Львов, С. С. Бобров, Г. Р. Державин, А. Н. Радищев, Е. И. Костров), а также второ- и третьестепенные авторы последних десятилетий XVIII столетия [7, с. 120–129].

К основным константным структурным и содержательным признакам оды на Новый год принадлежат следующие: заглавие включает в себя обычно формулу «на Новый год»; поэтический предмет эксплицируется в лирическом сюжете и композиционно локализуется в начальных и конечных строфах оды; посредством автора выражаются общие, объединяющие всех подданных чувства и мысли, связанные с будущим страны на пороге нового времени; представление образа идеального человека на троне и его одическое комплементирование; присутствие темпоральной антитезы «прошлое — настоящее»; описание момента связи времен — прошлого и будущего и момента перехода; высокий стиль, характеризующийся обилием метафор, гипербол, эпитетов, олицетворений, риторических обращений и вопросов; стихотворный размер — четырехстопный ямб; десятистрочная строфа [1, с. 25–26].

Следует при этом отметить, что новогодняя тема находила для себя все новые пути выражения даже в пределах одического жанра, который никогда не был одномерен и совмещал в себе элементы разных типов торжественных од, а также других жанровых форм (сатиры, элегии, дидактических стихов, песен и пр.) [Там же, с. 14–18, 100]. Трансформация жанра оды на Новый год была также тесно связана со стремлением к индивидуализации образа автора и усилению в ней личностного начала. Кстати, эта тенденция была свойственна и другим жанрам поэзии конца XVIII столетия. В результате на рубеже 1780–1790-х гг. стали появляться «единичные» произведения, не учтенные нормативными поэтиками, но генетически связанные с торжественной одой на Новый год. Отличительным признаком такого рода текстов была «переходность» их поэтики, впитавшей в себя сентименталистские, предромантические, предреалистические и иногда даже барочные тенденции [7, с. 123–124].

К таким именно эволюционным вариантам новогодней оды, содержащим мотив Нового года и одновременно усиливающим личное начало,

принадлежат два стихотворения знаменитого писателя и литературного деятеля конца XVIII – начала XIX в. Семена Сергеевича Боброва [4, с. 96–99]. Хотя в его творчестве находим также типичные оды на случай Нового года (например, «Столетняя песнь, или Торжество осмнадцатого века», «К новостолетию XIX», «Запрос новому веку», «Предчувственный отзыв века») [1, с. 168–210], но мы уделим внимание двум стихотворениям Боброва, являющимся трансформацией одического жанра, в которых усилено личное начало. Это «Первый час года. К другу И<косову>» (1789) и «Песнь несчастного на Новый год к благодетелю» (1795).

Стихотворение «Первый час года. К другу И<косову>» было создано Бобровым в 1789 г. и адресовано его университетскому товарищу П. П. Икосову. Генеалогически оно связано как с жанром новогодней оды, так и с дружеским посланием, которое вошло в моду на рубеже столетий [5]. Согласно традиции жанра новогодней оды, уже заглавие сообщает о его жанровой принадлежности, а вторая часть — посвящение — намекает на его личный, интимный характер.

Стихотворение начинается с типичной для жанра новогодней оды темпоральной антитезы «прошлое — настоящее» и описания последних моментов старого года, уход которого провозглашает звук часов. Старый год представлен в произведении Боброва наподобие умершего человека, который, призванный в точно определенное время, должен оставить все и уйти. Похоронную тематику дополняют также сопутствующие его уходу слезы, гроб, мрачная урна, а также коса, появляющаяся как в фольклоре, так и в поэзии эпохи барокко. В стихотворении Боброва коса, пресыщенная кровью смертных и притупленная их костями, висит между кипарисами. Эта «кладбищенская» тематика указывает на сходство стихотворения с поэзией Э. Юнга, а образ «гроба столетия» подтверждает знакомство Боброва со стихотворением А. Радищева — «Осмнадцатое столетие».

Место старого года с дряхлыми крыльями занимает «слетевший из бездны» юный сын вечности, снабженный крыльями юности. Перед ним играют воскресшие дочери — богини правосудия Фемиды, а прислуживает ему весна, которая рассыпает перед ним усопшие красы:

И вместо вихрей вывесть тщится  
Спокойны в январе часы [2, с. 77].

Вместе с ней выходят из храмины на «хладный воздух» дрожащие зефиры. Весна скрывает перед ними свой взор, так как она не смогла преодолеть зимы и скинуть с деревьев «зимы железного чела»:

Она с *улыбкою* выходит  
Из храмины своей пустой,  
Дрожащих *зефиров* выводит  
На хладный воздух за собой;  
Но взор *одеждой* закрывая  
И паки в храмину вступая,  
Стенет, что скинуть не могла  
Толь рано с *древ одежд* пушистых,  
И погрузить в слезах серебристых  
Зимы железнаго чела [2, с. 77–78].

Антропоморфный образ времен года — весны и зимы — сопутствует описанию ухода старого и прихода нового года.

Новый год, сын вечности, исполненный влияния планет, несет для жителей всего мира в мрачной урне сокровенный жребий. Судьба человечества на новый год уже решена, и никто не может от нее бежать. В связи с тем одинаково бояться нового года и того, что он принесет, как герои, так и обыкновенные черви. Своего будущего, в том числе и смерти, не опасаются лишь «души правдивые», т. е. честные люди. Однако среди людей есть и такие, которые желают умереть:

Другой, стоя вдали, вздыхает  
И робки взоры простирает  
На нового небес посла,  
Железную стрелу держаща,  
О роковой свой брус точаща,  
Дабы пронзить его могла [Там же, с. 78].

Свои рассуждения насчет того, что принесет новый год человечеству, лирический герой заканчивает мыслью, что он сам готов принять от судьбы все, что она ему принесет. И дальше, используя традиционный для эпохи сентиментализма мотив дружбы, он обращается к своему другу с полными оптимизма словами, что даже если смерть придет к нему, то он не умрет, а лишь уснет:

Но если я твой одр суровый  
Слезой омою в год сей новый  
И ты — в свой темный гроб сойдешь,

Возможно ль, ах! — при смерти люты  
Иметь тебе тогда минуты?  
Любезный друг! — ты лишь уснешь [2, с. 78].

Как можно заметить, эта часть стихотворения Боброва связана с сентиментальной поэтикой также использованными в ней междометиями и обращениями, которые выражают личный, эмоциональный подход к ближайшему другу и его судьбе.

Свое стихотворение лирический герой заканчивает просьбой-молитвой, обращенной к Паркам — трем древнеримским богиням судьбы, чтобы они как самому лирическому герою, так и его другу позволили жить до поздней старости, а их дружба могла бы продолжаться до конца их дней:

Когда же Парки уважают  
Тобой боготворимых муз,  
И ножниц острие смягчают,  
Да не прервется наш союз;  
Тогда скажу я восхищенный:  
«О Феб, Латоною рожденный!  
Еще дай новых нам годов,  
Да мы продлим дни в дружбе нежной,  
Доколе век наш безмятежной  
Не осребрит на нас власов!» [Там же, с. 78–79].

Совмещение традиционной новогодней тематики с личным началом встречаем также в черырехстрочном ямбическом стихотворении С. С. Боброва «Песнь несчастного на Новый год к благодетелю» (1795). Ему предшествует эпитаф на английском языке: «Without shelter from the blasts in vain we hope the tender plant», автором которого является Марк Акенсайд — английский поэт и врач (1721–1770). В переводе на русский язык звучит он следующим образом: «Лишенные защиты от урагана, напрасно мы возлагаем надежды на слабый цветок». Как эпитаф, так и само стихотворение содержат намеки на личную жизнь Боброва и его судьбу. Несмотря на то, что к 1791 г. Бобров уже вполне сложился как оригинальный поэт и приобрел известность, именно в это время он был лишен возможности участвовать в столичной литературной жизни. В августе 1791 г. он переехал на юг России. Судя по его позднейшим поэтическим жалобам, это была неофициальная ссылка. Возможно, она была как-то связана с процессом над А. Н. Радищевым, с которым у Боброва были какие-то личные отношения, или с правительственными гонениями

на «мартинистов», но никаких сведений на этот счет нет. Именно во время пребывания на юге России он и написал названное нами произведение, эпитафия которого содержит намеки на тогдашнюю общественную и политическую ситуацию в стране. Приход Нового года стал для Боброва временем надежды на лучшее будущее. Мотив ухода старого и прихода нового года Бобров связывает с металлическим звуком часов, которые сообщают о новом времени, а также солнцем, небом и самим временем, которое приобретает у него вид неопределенного поезда на колесах:

Звукнул времени суровый  
Металлический язык;  
Звукнул — отозвался новый,  
И помчал далече зык.

Снова солнцы покатались  
По палящим небесам;  
Снова шумны обратились  
Времени колеса там [2, с. 119].

Традиционные для жанра новогодней оды поздравления обращены в стихотворении Боброва не к конкретному человеку или какой-то общественной или национальной группе, а ко всем жителям земли («земнородны племена»). Лирический герой наподобие какого-то пророка или религиозного вождя благословляет их и согласно новогодней традиции желает им радости, счастья, а также такого удовольствия от земной жизни, как у древних племен:

Будьте вновь благословенны,  
Земнородны племена!  
Будьте паки восхищенны,  
Как в прежни времена!

Пейте в полной чаше радость!  
Пейте здравия струи!  
Ощущайте жизни сладость!  
Украшайте дни свои! [Там же, с. 120]

Бытийная ситуация перехода от прошлого к будущему спровоцировала лирического героя к тому, чтобы задуматься над неустранимыми противоречиями, которые возникли в процессе эволюции общества и человека во времени. В их результате люди становились менее счастливыми.

После этих размышлений общего плана лирический герой переходит к единичному плану и своей личной жизни, которая не сложилась благополучно:

Мне судьбина отреклася  
Бурю жизни отвратить;  
Знать, она еще клялася  
Горьку желчь свою разлить [2, с. 120].

Ряд риторических вопросов, обращенных к року, свидетельствует о том, что прошлый год был для лирического героя очень тяжелым, и он не верит в то, что новый год сумеет, как хороший врач, излечить его:

Рок, о рок, — почто толь рано  
Ты мне желчь подносишь в дар?  
Неужель на свежу рану  
Свежий мне даешь удар? [Там же, с. 120]

Спасением для лирического героя является «Муж великий, состраждущий, кроткий», под которым можно подразумевать Бога. Именно к нему он обращается с просьбой улучшения своей судьбы. Используя метафорический образ грозы, символизирующей его прошлую жизнь, и хорошей погоды, которая всегда приходит после грозы, лирический герой надеется на то, что она осушит его слезы:

Коль не поздно, в новом годе  
Не пролью я новых слез;  
После бурь в другой погоде  
Осушу их средь очес... [Там же, с. 121]

Как мы можем увидеть, жанр новогодней оды послужил Боброву для выражения не только общественных, но и личных настроений. Однако в противовес традиционным новогодним одам, прославляющим страну и царствующих особ, рассмотренные нами новогодние стихотворения Боброва выражают и личные авторские чувства. На их примере мы можем наблюдать процесс исчерпания жанровых возможностей жанра оды на Новый год и постепенное разрушение господствующего в эпоху классицизма этого жанрового канона. Так, рядом с высокими, торжественными по своему содержанию и форме фрагментами появляются в стихотворениях Боброва личные, интимные высказывания, которые имели много общего с поэтикой сентиментализма.

Эволюция заметна также в жанровых наименованиях новогодних стихотворений Боброва. Как в традиционных реализациях этого жанра, так и в анализированных нами его новогодних стихах, они не определяются как оды, а называются просто стихами или совсем утрачивают жанровую экспликацию. Существенным является также то, что Бобров стремился в них к индивидуализации образа лирического «я» и усилению личностного начала, чего не замечаем в его традиционных одах на Новый год. Именно поэтому можно прийти к выводу, что эволюция жанра, заметная в творчестве одного писателя, свидетельствует о его поэтическом таланте, стремлении к новым литературным решениям и его литературном развитии.

- 
1. *Петров А. В.* Оды «на Новый год», или Открытие времени: Становление художественного историзма в русской поэзии XVIII века. Магнитогорск, 2005.
  2. Поэты 1790–1810-х годов / сост. Ю. Лотман, Л., 1971. [Б-ка поэта; Большая серия.]
  3. *Сазонова Л. И.* Литературная культура России. М., 2006.
  4. Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 1 (А — И) / ред. Н. Д. Кочеткова. Л., 1988.
  5. *Тодд У. М.* Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху. СПб., 1994.
  6. Толковый словарь русского языка / под ред. Т. Ф. Ефремовой [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.slovoedia.com/15/204/1528832.htm>
  7. *Warda A.* Из наблюдений над эволюцией жанра новогодней оды в России XVIII века // Русская литература XVIII–XXI вв. В диалоге с литературным и культурным наследием / pod red. O. Główko, E. Sadzińskiej. Łódź, 2010. S. 120–129.

## Элегия в творчестве В. А. Жуковского: к вопросу об авторской реализации жанрового канона

Элегия — господствующий жанр в лирике начала XIX в. Элегии, как и любому другому жанру, присуща изменчивость. С. В. Горин, определяя основные параметры границ жанра элегии, пишет: «...ранее устойчивые жанровые образования (“элегия была прежде всего предназначена для скорбного пения над умершими” [14, с. 366]) постоянно модернизируются в индивидуальном творчестве автора, что проявляется не только в разнообразии тематического содержания, но именно в формальном отношении: композиция, эстетическая эмоция, художественное время» [5, с. 140].

Именно выделение постоянных (содержательных и формальных) жанровых признаков элегии вызывает большинство споров и рождает многочисленные теории: о внутренней мере жанра (С. В. Горин [5]), жанровом архетипе (О. В. Зырянов [6]), «абсолютном сценарии» (горизонте максимальной выполнимости жанрового задания) (Е. В. Толстогузова [12]) и др.

В последние годы получает распространение теория о «смешанных эмоциях» как доминирующем жанрообразующем признаке элегии. Одним из первых об этом пишет В. Э. Вацуру: «Душа, захваченная страстью или подавленная страданием, либо вовсе не способна к самовыражению, либо изливает себя в одическом лиризме и в бурной энергии трагического монолога; но, когда она выходит из этого состояния, в ней пробуждаются исконно присущие ей противоположные ощущения, смягчающие и умеряющие страдание. Это и есть “смешанные ощущения” (*vermischte Empfindungen*) в отличие от “чистого” чувства, присущего оде, и выражение их принимает форму жалобы и сочувствия. Возникает психологическая ситуация элегии...» [3, с. 17–18].

Согласно Л. Г. Фризману, в XVIII и начале XIX в. разные теоретики поэзии по-разному определяют жанровое своеобразие элегии. Одни акцентируют печальное содержание, которое непременно должно быть ей присуще, другие считают уделом элегии выражение смешанных

чувств. Порой обе точки зрения перекрещиваются, одни и те же авторы «отдают должное» и той, и другой [13, с. 6].

О. В. Зырянов указывает на то, что «именно *смешанные ощущения* становятся “ядерным” феноменом жанра, определяющим исходную ситуацию элегии» [6, с. 111].

Элегия, рожденная еще в недрах классицизма, когда господствовало превосходство разума над чувством, достигла наивысшего расцвета в романтизме, так как в наибольшей степени, по сравнению с другими жанрами, отвечала поставленным задачам выражения внутреннего мира человека. Для романтической элегии было характерно одновременное присутствие в сознании героя разных по эмоциональной окраске переживаний, исключающее однозначность чувства.

В лирике В. А. Жуковского элегия занимает особое значительное место. При этом сам автор большинство элегий оставляет без жанрового определения. Сохранившийся среди бумаг Жуковского перечень задуманных элегий (по времени относящийся к 1804–1805 гг.) показывает, что поэт намеревался дать серию поэтических изображений душевных состояний личности, показав разные стороны и грани ее внутреннего мира («Отсутствие», «Первое впечатление», «Присутствие», «Уединение», «Мечты», «Музыка», «Ручей»). Выполнение этого замысла ограничилось созданием лишь одной элегии, озаглавленной в перечне «Ручей», в окончательном виде получившей название «Вечер» (1806), которая синтезирует все самое ценное из обширных замыслов поэта [7, с. 112].

Несмотря на то, что «Вечер» является бесспорным шедевром элегического творчества поэта (учитывая и то, что это первая оригинальная, а не переводная элегия), нас интересует весь опыт, накопленный Жуковским в этом жанре.

В сборник «Русская элегия XVIII — начала XX века» вошло 6 элегий Жуковского (не считая второй редакции «Сельского кладбища»). Среди них: «Сельское кладбище» (первая редакция перевода из Т. Грея), «Вечер», «На смерть фельдмаршала графа Каменского», «Славянка», «На кончину ее величества королевы Виртембергской», «Море» [10].

При этом, как отмечено в «Биографическом справочнике авторов» к сборнику, «многие стихи, которые современные ему поэты, несомненно, отнесли бы к элегиям, Жуковский называл песнями» [Там же, с. 610].

Подобное сближение жанров и даже возможная для поэта замена наименования жанра «указывает на генетическую связь элегии с погребальным и поминальным обрядами» (надгробная песнь). Это то, что, по мнению Г. П. Козубовской, составляет «мифологический архетип» жанра

[9, с. 3]. «Песней грустного содержания» называл элегию В. Г. Белинский, чье определение легло в основу большинства трактовок жанра. По мнению критика, «элегия-песня сделалась исключительным родом лирической поэзии» [2, с. 52].

И. М. Семенко указывает, что героиней «Песен» Жуковского является М. А. Протасова («Когда я был любим...», «Мой друг, хранитель-ангел мой...», «О милый друг, теперь с тобою радость!...») [11, с. 16]. Сюда же относится песня «Минувших дней очарованье...» и ряд других.

При этом содержание песен Жуковского действительно связано с утратой (любви, счастья, юности), но к надгробной песне наиболее близки его элегии «на смерть» («На смерть А(ндрея) Тургенева»), «На смерть Е. М. Соковниной», «На смерть фельдмаршала графа Каменского», «На кончину ее величества королевы Виртембергской», «У гроба Государыни Императрицы Марии Федоровны» и др.).

То, что Жуковский — автор значительного числа элегий, не вызывает сомнений и у В. С. Баевского, однако перечня всех элегий поэта он также не дает. В. С. Баевский отмечает, что «многочисленные элегии, написанные Жуковским после “Сельского кладбища”, такие как “Вечер”, “Славянка”, “Море”, “Невыразимое”, “К мимопролетевшему знакомому гению”, “Я музу юную, бывало...”, “Таинственный посетитель”, оказали решающее влияние на становление русской элегии и даже, если говорить сильнее, русской классической поэзии. Особенно это относится к “Невыразимому” и «Я музу юную, бывало...» [1, с. 63].

Нельзя обойти вниманием и капитальное исследование А. Н. Веселовского [4]. Некоторые замечания ученого по поводу отдельных стихотворений Жуковского имеют прямое отношение к теории о «смешанных эмоциях» (особенно там, где он говорит о меланхолии). Однако, подробно анализируя поэтические произведения Жуковского, Веселовский обходит стороной вопрос об их жанровой природе. Его интересует поэзия Жуковского в целом, как «поэзия сердца», безотносительно к жанру: ученый зачастую избегает применения любых жанровых определений, ограничиваясь лаконичным наименованием «стихотворение».

Отдавая должное вкладу ученого в изучение творчества Жуковского, отметим, что его работа не дает возможности пополнить перечень элегий, созданных поэтом. Но подобное «игнорирование» жанра вовсе не умаляет заслуги Веселовского в исследовании поэтического наследия Жуковского.

В. Э. Вацуро считает, что «исключительную роль в становлении элегической школы сыграло произведение “Мечты” (первоначальное

название “Отрывок. (Подражание)”, перевод “Идеалов” Шиллера, 1812 г.». Ученый отмечает, что «кульминация элегических настроений приходится на май 1806 г.: в это время пишутся “Песня” (“Когда я был любим...”), “Ода Сафы к Фаону”, “Идиллия (подражание Шиллеру)” (“Когда она была пастушкой простой...”), “Прощанье старика» (содержит вариант концепции “Отрывка», незаконченный перевод из Парни), “Вечер”» [3, с. 75]. При этом многие из названных произведений Жуковского не являются элегиями, хотя и обладают элегической окраской.

В монографии В. Н. Касаткиной «Поэзия Жуковского» элегиям посвящена целая глава. Она указывает на то, что «элегическая стихия окрашивает все его творчество, все разновидности его лирики» [8, с. 15]. «Подступами к элегии» В. Н. Касаткина называет *элегические стихотворения* В. А. Жуковского «Мир» (1800) и «Человек» (1801), так как в них «он впервые нашел элегическую метрическую форму — шестистопный ямб, который и станет преобладающим в этом жанре и войдет в самые знаменитые образцы». Образцом жанра В. Н. Касаткина считает «Сельское кладбище» (1802), названное самим Жуковским «элегией».

Исследователь отмечает, что элегии Жуковского, как правило, сопровождаются «этическими выводами», напоминающими философские максимы, которые постепенно приобретают форму личных переживаний [Там же, с. 18]. «Глубоко личными» стихотворениями она считает «Стихи, сочиненные в день моего рождения. К моей лире и друзьям моим», «На смерть А(ндрея) Тургенева», «К К. М. С(оковниной)». Последнее представляет собой *элегический сонет*. В. Н. Касаткина характеризует его в духе теории о «смешанных эмоциях». Она пишет: «Элегический сонет «К К. М. С(оковниной)» запечатлел *диалектику* нравственных переживаний наслаждения в скорби, душевных страданий и надежд» [Там же, с. 19].

Кроме элегического сонета, исследователь выделяет *элегическую балладу* «Теон и Эсхин», *элегическое послание* «К Филалету», а также ряд *элегических стихотворений* («Певец», «Невыразимое»).

Как справедливо отмечает Е. В. Толстогузова, «элегичность осознавалась как фермент, закваска лиризма как такового» [12, с. 5]. Сложность поставленной перед нами задачи и заключается в том, что «элегические настроения» (В. Э. Вацуро) или «элегический модус художественности» (О. В. Зырянов) охватывают и другие жанровые формы.

Поэтому мы можем говорить о том, что элегическое наследие Жуковского неоднородно с точки зрения «чистоты» жанра. Значительное число элегий поэта выполнено в элегическом модусе. К таким элегиям

относятся элегии-песни, элегические сонеты, элегические баллады, элегические послания — одним словом, все те элегии, которые находятся на границе с другими жанрами либо именуются исследователями как элегические стихотворения.

К «чистым» элегиям мы относим те, которые автор сам определяет как элегии. Авторскую помету «элегия» имеют лишь пять стихотворений В. А. Жуковского: «Сельское кладбище», «Вечер», «Славянка», «Море», «На кончину ее величества королевы Виртембергской». Кроме того, это элегии, написанные «на смерть» кого-либо, так как они напрямую обращены к «памяти жанра». Сюда же следует отнести и те произведения, которые большинством исследователей признаны элегиями. Однако точка в этом вопросе еще не поставлена, и список элегий В. А. Жуковского всегда может быть скорректирован и дополнен.

- 
1. *Баевский В. С.* История русской поэзии: 1730–1980 гг. Смоленск, 1994.
  2. *Белинский В. Г.* Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 1954. Т. 5.
  3. *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры. СПб., 1994.
  4. *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». М., 1999.
  5. *Горин С. В.* «Внутренняя мера» элегического жанра в новоевропейской литературе // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. СПб., 2009. № 107. С. 139–145.
  6. *Зырянов О. В.* Границы жанра: Элегия в творческом сознании А. С. Пушкина // Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003.
  7. *Иезуитова Р. В.* В. А. Жуковский // История русской литературы : в 4 т. Л., 1981. Т. 2.
  8. *Касаткина В. Н.* Поэзия В. А. Жуковского. М., 2002.
  9. *Козубовская Г. П.* Русская поэзия первой трети XIX в. и мифология: (Жанровый архетип и поэтика). Самара ; Барнаул, 1998.
  10. Русская элегия XVIII — начала XX века : сб. Л., 1991.
  11. *Семенко И. М.* В. А. Жуковский // Жуковский В. А. Собр. соч. : в 4 т. Т. 1: Стихотворения. М. ; Л., 1959.
  12. *Толстогузова Е. В.* Элегия: затянувшееся послесловие к истории жанра // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. Владивосток, 2009. № 3 (7). С. 5–11.
  13. *Фрицман Л. Г.* Два века русской элегии // Русская элегия XVIII — начала XX века : сб. Л., 1991.
  14. *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства. М., 1966.

## Художественная система в отношении к сюжету и жанру\*

В данной статье под художественной системой понимается *базовая, тексто- / сюжетопорождающая архетипическая система и генерируемые ею тексты, выстраивающиеся в смежные типологические ряды, а в целом – в некое общее типологическое направление*. Функционирование системы *охватывает весь национальный историко-литературный процесс, от момента появления первых оригинальных памятников до сегодняшнего дня* [2]. Совершенно ясно, что термин может быть представлен и множеством других значений. В аспекте данного понимания будет также предложено рассмотрение функционирования системы в отношении сюжета и жанра.

В. Я. Пропп в «Морфологии сказки» (1928) выстроил структурно-типологическую модель, которая является одновременно и сюжетной, и жанровой. Однако проблема осложняется тем обстоятельством, что существование *жанра* «волшебной сказки» можно легко оспорить и отнести ее не к жанру, а к жанровой *разновидности*. В этом случае придется утверждать, что есть такой объединяющий жанр — «сказка», и искать для всех ее типов общие признаки. Собственно, так и обстоит дело в фольклористике. В «Сравнительном указателе сюжетов» выделяются «сказки о животных», «собственно сказки» (подразделы «волшебные сказки», «легендарные сказки», «новеллистические сказки», «сказки об одуроченном черте»), «анекдоты» [7]. В качестве объединяющего признака всех сказок фольклористы называют установку повествования на вымысел. Данный критерий позволяет отличать «сказки» прежде всего от жанров «несказочной прозы», но не работает во множестве других случаев. Если же говорить об отношении сказки как художественной системы к сюжету, то здесь, как кажется, в принципе невозможно обрести почву под ногами, поскольку наличие универсальной системы не просматривается. В. Я. Пропп обнаружил и описал жесткую системность в сюжете «волшебной сказки», другим типам сказочных сюжетов эта системность

---

\* Работа выполнена в рамках интеграционного проекта СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

(последовательная реализация 31 функции) не присуща. Сюжетов сказки множество, они с трудом поддаются классификации и типологизации и в какой-то мере искусственно объединяются в рубриках названного указателя. С другой стороны, само его наличие — факт в крайней степени положительный, ибо, когда все пронумеровано и разложено по полочкам, это очень облегчает исследовательский труд. С данной позиции необычайно значима работа, которая в последние годы ведется в Институте филологии (г. Новосибирск) по созданию указателя литературных сюжетов. Думается, что его появление способствовало бы ускоренному развитию такой сложнейшей области, как аналитика текста.

Но вернемся к начальной проблеме. В нашем случае при попытке определения «жанра» мы попадаем в схожую ситуацию. Сюжет-архетип о Христе и Антихристе мы обозначаем как базовую, тексто- / сюжетопорождающую систему. К ней как к генетически исходной, в частности, восходят все разновидности жанра «жития». Именно *разновидности*, поскольку только они наличествуют в реальности, жанра же жития «вообще» нет и никогда не было (как нет и сказки «вообще» — в этом и прослеживается сходство; в целом ситуация типична для многих жанров). Постоянная ошибка пишущих о житии заключается в апелляции к несуществующему жанровому канону, в беспредметных утверждениях о его трансформации в сочинениях того или иного автора и т. п. Особенно часто это приходится наблюдать в работах, посвященных Житию протопопы Аввакума и произведениям писателей Нового времени. Конечно, можно попытаться создать некую обобщающую модель жанра жития, но это будет абстрактная конструкция, воплощающая опять же *общую идею imitatio Christi*. На конкретном же уровне мы всякий раз будем сталкиваться с агиографическим текстом, принадлежащим к тому или иному типу жития («мученического», «преподобнического», «юродивого», «равноапостольного», «святительского» и др.). Каждая жанровая разновидность имеет свой сюжет, воплощающий только ему присущий канон. Типовой образ неотрывен от типового сюжета, поэтому, знакомясь с агиобиографиями, мы не путаем юродивого с мучеником, преподобного с князем, столпника со святым равноапостольным и т. д.

Ситуация, когда *жанр равен сюжету* — как в той же «волшебной сказке» — наблюдается и в разновидностях жанра жития<sup>1</sup>. В итоге тексты каждой жанровой разновидности выстраиваются в весьма внушительные

---

<sup>1</sup> Конечно, при этом не учитываются или особо оговариваются «шумы»: например, ошибки агиографа, механически объединившего в своем сочинении несовместимые

(в количественном и временном отношении) типологические ряды. Они открыты для включения новых сочинений. Наглядный пример представляет собой типологический ряд, состоящий из текстов, принадлежащих к жанру «жития-маририя». Отсчет произведениям данного жанрового типа можно вести в русской литературе с небольшого повествования о мучениках-варягах, принесенных в жертву языческим богам людьми князя Владимира (рассказ «Повести временных лет» под 983 г.), или же с сочинений борисоглебского цикла (описывающих события 1015–1019 гг.). Проблема же заключается в том, что данный типологический ряд невозможно завершить. В XXI в. в него войдут тысячи (!) житий святых новомучеников и исповедников российских, невинно убиенных в годы большевистских репрессий. На 1 января 2011 г. соборами РПЦ было канонизировано 1 774 новомученика [6]. В базе данных Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета число пострадавших за веру — более 34 тыс. человек (сведения на 2011 г.). Н. Е. Емельянов, профессор кафедры информатики названного университета, говорит о «сотнях тысяч пострадавших за Христа» [4] в XX столетии.

Конец прошлого века дал и образцы мученичества на войне. Девятнадцатилетний рядовой Евгений Родионов был убит 23 мая 1996 г. в чеченском плену за отказ снять крестик — отречься от христианской веры, перейти в ислам и остаться в живых. Он не канонизирован, но к сегодняшнему дню сложился разветвленный культ воина-мученика Евгения (и соответствующий корпус текстов), и хочется верить, что решение о канонизации будет принято.

Примеры можно множить. Парадокс заключается в том, что проблема мученичества / страстотерпчества (ключевая для национальной ментальности!) не разрешена и в более глубокой ретроспективе. «...сонм “новомучеников” XX века, пострадавших за веру при большевиках (более чем в два раза превышающий количество святых Древней Руси!), может показаться совершенно неожиданным. Если же в будущем мы примем в расчет (проведя соответствующую изыскательскую работу) мучеников и исповедников, пострадавших от церковно-государственного террора при Романовых либо за верность старым церковным обрядам, либо за “имяславию” — людей, ценивших вечную жизнь со Христом больше, чем временную жизнь, и дополним наш перечень и наш график соответствующими именами и цифрами, тогда, вероятно, не будет на графике такого

---

фрагменты из различных жанровых типов и даже других жанров, или же случаи реального совмещения разных типов подвига в жизни святого и т. п.

глубокого, как сейчас, провала, предшествующего “пику” XX столетия, и мы лучше поймем и историю России, и ее современность», — пишет Г. М. Прохоров [5, с. 83–84], предложивший схему, отражающую количество святых за восемь столетий русской истории. Таким образом, число официальных и неофициальных текстов, входящих в указанный типологический ряд (от времен начала царствования Романовых), в ближайшем будущем может увеличиться во взрывном порядке<sup>2</sup> (из опубликованного о новомучениках см.: [3]).

Затронутая тема имеет ряд других аспектов, которые также нельзя обойти вниманием. Структура жития-мartyрия может реализоваться в целой системе *разножанровых* произведений — на уровне «картины мира», в центре которой, в свою очередь, обнаруживается система сюжетов-жизнеописаний. Очевидные примеры — сочинения А. Курбского, протопopa Аввакума, авторов-старообрядцев XVII–XX столетий. Из этого вытекает, что понятие «картина мира» относится в сюжетологии к разряду ключевых.

Структура, аналогичная структуре жития-мartyрия, реализуется в «агиографических воинских повестях». И это еще один сюжетный типологический ряд. В новой литературе в него, в частности, встроены «Тарас Бульба» Гоголя [1, с. 51–60] и «Война и мир» Л. Толстого. И в целом встает проблема прочтения русского «воинского текста» в аспекте данной проблематики.

Приходится еще раз акцентировать то, что без анализа названных *сюжетных* структур не читается литературная классика Нового времени. «Художественная система» (уже как научная модель) призвана декодировать когда-то ею же порожденный и закодированный «сюжет». К какому столетию / периоду он относится, для системы имеет значение в аспекте его специфики — трансформации, выражения в нем индивидуальной физиономии автора и того, что называют духом времени.

Таким образом, доминирующими являются не отношения «художественная система — жанр», а отношения «художественная система — сюжет». Поэтому не кажется случайным тот факт, что в современном литературоведении интерес к сюжетологии явно превалирует над

---

<sup>2</sup> В связи с изложенным напрашиваются как минимум два очень интересных вопроса: есть ли основания заканчивать историю русской литературы XVII в.? И адекватна ли в принципе концепция истории отечественной литературы, изложенная во множестве программ и учебников, если она игнорирует очевидное единство тысячелетнего историко-литературного процесса?

интересом к изучению жанров. Стоит надеяться, что тотальное структурно-типологическое исследование национальной сюжетики поможет в будущем выйти и на новое качество понимания проблем, определяющих природу самых различных жанров.

---

1. *Васильев В. К.* Повесть Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» в контексте средневековых представлений о воинском служении // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 9: Лирические и эпические сюжеты. Новосибирск, 2010.

2. *Васильев В. К.* Сюжетная типология русской литературы XI–XX веков. Архетипы русской культуры: От Средневековья к Новому времени. Красноярск, 2009.

3. *Дамаскин (Орловский)*, игум. Мученики, исповедники и подвижники благочестия Русской православной церкви XX столетия. Жизнеописания и материалы к ним. Тверь, 1992–2002. Кн. 1–7.

4. *Емельянов Н. А.* Сколько репрессированных в России пострадали за Христа? [Электрон. ресурс]. URL: <http://primerov.org/fakty/183-skolko-repressirovannyh-v-rossii-postradali-za-hrista.html>

5. *Прохоров Г. М.* Святые в истории Руси X–XVII вв. // Тр. Отд. древнерус. лит. СПб., 2003. Т. 54.

6. Собор новомучеников и исповедников российских. День памяти — ближайшее воскресенье после 07.02 н. ст. (25.01 ст. ст.) [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.vsetsaritsa.ru/dsQmodedsEarticlesdsAoptionondsEfulldsAsdsEndsAidsE5054.htm>

7. Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. Л., 1979.

**Сюжет о старце Федоре Кузьмиче  
в жанровой традиции русского романа  
(символистский роман, роман-версия,  
роман-предупреждение, роман-испытание)**

В конце XIX — начале XX в. в моде были события столетней давности. Историческая литература была общедоступна, чрезвычайной популярностью пользовались «Исторический вестник», «Русский архив», «Русская старина». По справедливому замечанию А. Эткинда, «множество вторичных источников о прекрасной эпохе дополнялось все новыми текстами, историческими и художественными» [13, с. 140]. Очевидно, что современники Серебряного века были прекрасно осведомлены о легенде, соединившей фигуры императора Александра Благословенного и старца Федора Кузьмича. Так, «Краткая повесть об Антихристе» В. Соловьева была настольной книгой для каждого символиста. В ней одним из тех, кто бросил вызов «всемирному правителю», был «неофициальный вождь православных» старец Иоанн, про которого ходили легенды, что это воскресший Федор Кузьмич — император Александр I [8, с. 133]. А. Ахматова в статье «Последняя сказка Пушкина» указывала на то, что Александр I в конце жизни мечтал «удалиться на покой» [2, с. 40], как на широко известные в интеллигентской среде факты.

Первым, кто обратился к *литературной* обработке легендарного сюжета о перевоплощении императора Александра I в старца Федора Кузьмича, был Лев Толстой. Он был первым, но не единственным. Более того, его «Посмертные записки...» в силу известных обстоятельств (процесс редактора «Русского богатства» В. Короленко) дошли до читателя позже ряда иных произведений русской литературы, варьирующих данный сюжетно-образный материал. На рубеже XIX–XX вв. бытование сюжета о Федоре Кузьмиче приобретает довольно большой размах и межжанровый характер. Особое место в процессе его литературной эволюции занимает роман и его жанровые разновидности, которые появляются уже в начале XX столетия и продолжают формироваться в дальнейшем.

Одна из многочисленных попыток художественно интерпретировать эту легенду принадлежит П. П. Гнедичу (1855–1925) — известному прозаику, драматургу, переводчику, историку искусств, отличавшемуся либеральными взглядами, нашедшими отражение в его многочисленных пьесах. Очевидно, что именно такое своеобразное «вольноедумие», а также вполне вероятная для той эпохи склонность к мистицизму побудили автора взяться за перо и в межреволюционные годы создать роман об уходе Александра I в безвестные странники.

На первый взгляд произведение П. Гнедича представляет собой исторический роман. В нем присутствуют основные жанровые признаки текстов этого типа: главный герой вымышлен (Константин Новоскольцев и его семья), история его жизни показана на фоне культурных стандартов своего времени (крепостное право, разговоры на французском, служба в департаменте) и соответствующих исторических событий (война 1812 г., организация военных поселений, восстание декабристов). Героя окружают настоящие исторические деятели, с которыми нередко главный герой вступает в разного рода — дружеские, деловые, конфликтные — отношения (Александр I, Аракчеев, Ростопчин) или же не сталкивается с ними вовсе (Елизавета Алексеевна, Фотий, Наполеон, Кутузов и пр.).

Согласно законам жанра, история Кости Новоскольцева — его взросления, службы, женитьбы, болезни — должна приковать все внимание читателя; с его смертью роман должен закончиться. Так обычно происходит в большинстве исторических романов, читатель привычно ждет подобного и от этого текста. И ошибается, так как роман строится на эффекте обманутого ожидания: главным героем оказывается император Александр I, а жизненный путь вымышленного Кости Новоскольцева, довольно подробно излагаемый автором в 1, 2 и 6-й главах, — лишь фон для истории царя.

Автор сознательно и планомерно мистифицирует свое произведение, нагромождая загадки и недоговоренности одну за другой: так, обращаясь к легендарному материалу, он называет свой текст «Сфинкс», что само по себе представляет собой некую квинтэссенцию таинственности, далее автор уходит и от жанрового определения произведения, ставя под заглавием пространный и туманный комментарий — «Одна из легенд русской истории». Подзаголовок отсылает читателя к многочисленным загадкам истории России и, поскольку представляет собой всего лишь *одну* из версий обстоятельств ухода царя Александра, рассчитан на читателя эрудированного в вариантах этого легендарного сюжета. И наконец, сюжет в этом романе «давит» на фабулу: проекция подлинных событий

романа в личные или мистико-религиозные переживания Александра I, обилие разбросанных по тексту фраз императора об отречении, огромное количество примет, слухов, предчувствий в 5-й и 6-й главах если не затемняют, то оттеняют событийный ряд произведения. В связи с этим текст П. Гнедича уместнее рассматривать не как исторический, а как *символистский роман*, т. е. в том же ключе, что и роман Д. Мережковского «Александр I» (1912), написанный через год и как бы маскирующийся под классический роман XIX в.

Но вместе с этим мы вынуждены признать, что роман П. Гнедича не избежал многих аспектов, которые оказались присущи текстам об Александре I — Федоре Кузьмиче, написанным впоследствии (П. Бунин, 1913; А. Кузнецова, 1985; И. Л. Бунич, 2003; П. Бецкой, 2004; Д. Барчук, 2005). Все эти произведения, заметно отстоящие друг от друга по времени и различающиеся в жанровом отношении (роман, повесть, детектив, диалогия), объединяет то, что в какой-то момент богатая легендарно-документальная история начинает довлеть над литературным вкусом, мастерством и художественно-эстетической правдой. Многочисленная историческая литература о Федоре Кузьмиче, как апологетического, так и скептического характера, давно растиражировала самые разнообразные сведения о нем и о связанном с ним навсегда русском императоре. Растворить их в ткани текста и не «засушить» при этом художественное произведение, не превратить его в документ — на это требуется известный литературный талант.

Указанные нами произведения, к сожалению, не могут этим похвастаться. Так, например, сочинение П. Бунина «Легенда о смерти Александра I» представляет собой компиляцию фрагментов первых работ о Федоре Кузьмиче (Е. Захарова, М. Мельницкого, Н. Голицына), московских слухов, записанных Ф. Федоровым, исторических трудов о царствовании Александра I. В повести А. Кузнецовой «Долли» мы сталкиваемся с фактически беспрецедентным случаем переключения самостоятельного, обладающего четкой структурой и огромным художественным потенциалом историко-легендарного сюжета в статус второстепенной сюжетной линии. Книга петербуржца П. Бецкого «Тайна Ф. К.» позиционируется как сенсационное открытие тайны сибирского старца. По сути же это — гибридно-цитатное произведение, сконструированное в традициях постмодернистской литературы и представляющее собой компиляцию лишенных какого-либо критического отбора и соединенных под одной обложкой текстов. Автор создает «пеструю смесь» из всевозможных слухов, толков, документов и исторических гипотез о возможном

уходе Александра I, обеспечивающих поле сыскной деятельности главному герою — выпускнику Корпуса офицеров по особым поручениям. В финале детективного романа «открывается», что император Александр действительно умер в 1825 г., а Федор Кузьмич на самом деле — Федор Константинович, сын великого князя Константина Павловича, родной племянник Александра I, действительно самозванец, желающий привести в исполнение заговор против Николая I и воцариться на российском престоле.

П. Гнедич гораздо бережнее относится к загадкам русской истории и к ее героям, но все же ближе к финалу чувствуется, что автор словно устал «сочинять»: последние главы романа все больше напоминают документ, темп повествования убыстряется, факты излагаются быстро, сжато, наслаиваются друг на друга. Так, в рамках первой подглавки 6-й главы лишь обозначены эпизоды о провидческой записи «Finis!» в дневнике доктора Виллие, о петергофском привидении, о камешке в хлебе царя, об убийстве Настасьи Минкиной, о комете над Таганрогом, о свечах, горевших днем, и, наконец, о заболевании Александра после крымской поездки. В седьмой же подглавке автор вовсе не маскирует источник информации — многочисленные слухи о мнимой смерти Александра и сложившийся на их основе народный рассказ о том, что из Таганрога увезли в Петербург восковое изображение императора или, по иной версии, тело умершего солдата, лицом похожего на царя. Именно эти истории и соединяет в своем романе П. Гнедич: в закрытом гробу в Петербург везут манекен, точную копию Александра I, сделанную австрийскими мастерами [3, с. 307–309]; пришлый из Таганрога странник рассказывает на улице историю о спасении царя часовым солдатом [Там же, с. 350–351].

Перед нами опять пример авторской мистификации собственного текста. Разнообразие слухов показано в последней главе романа, но прежде Костя Новоскольцев, несколько помешавшись рассудком, бродит по Петербургу, искушая, смущая, волнуя офицеров и солдат слухами об Александре: «“Братцы, вы слышали про государя Александра Павловича?.. Он ведь жив... его заставили отречься от престола и скрыли два рескрипта. <...> Императора Александра убили дворяне, — вдруг сказал Новоскольцев...” <...> И всюду он видел нескрываемый интерес и горящие глаза» [Там же, с. 338].

Исследователь Е. Левкиевская в работе, посвященной механизмам образования исторических мифических моделей, утверждает, что «зарождение мифов общенационального... масштаба, как правило, инициируют «верхи», предлагая обществу те или иные идеи» [4, с. 177]. Если

общество откликается на идеи, начинает рефлексировать по их поводу, порождая определенное число «устных и письменных текстов» (от слухов до публикаций в периодической печати), имеются все шансы, что «запущенная» в народ идея трансформируется в миф. Так, Костя, не будучи истинным главным героем, погибает задолго до настоящего финала романа — он тонет в ледяной воде Невы в день декабристского восстания [3, с. 339]. Но его функция в романе очевидна и может быть определена как структурная — оставленные им сомнения в смерти царя позволяют связать последнюю, 7-ю, главу с предшествующими. Погребению предан не настоящий царь, сам же Александр I в образе старца Федора Кузьмича оказывается в Сибири.

Двадцать восемь лет сибирской жизни царя-старца автор умещает в десять страниц романа; при этом ему удается упомянуть практически все ключевые эпизоды этой части сюжета: от получения старцем двадцати ударов плетьюми до его предсмертных слов. Стремление автора охватить столь внушительный объем основных эпизодов сюжета на малом пространстве текста позволяет нам убедиться в характере источников, которыми располагал П. Гнедич. Безусловно, это были труды историка Н. Шильдера, послужившие также источником для неоконченной повести Л. Толстого, и уже напечатанные к тому времени в «Русской старине» статьи Н. С. Голицына «Народная легенда об Александре-отшельнике» (1880), В. Долгорукого «Отшельник Александр (Федор) в Сибири» (1887), И. Смирнова «Отшельник Федор» (1887), И. П. Кузнецова-Красноярского «Старец Федор Кузьмич» (1895) и, конечно же, М. Ф. Мельницкого «Старец Федор Кузьмич в 1836–1864 гг.» (1892). Именно эти сведения позволяют П. Гнедичу завершить роман компилятивной частью, оказавшейся в начале XX в. внезапно востребованной после многолетнего забвения.

Роман П. Гнедича так и не был опубликован отдельным изданием, и многие десятилетия странички любопытного текста покрывались архивной пылью среди им подобных в подшивках «Нивы» начала XX в. Чуть менее чем через столетие он вышел из забвения и стал вновь востребованным в контексте уже совершенно иного дискурсивного бытования легенды о царе-старце — художественной исторической драмы длиной в 10 серий «Северный Сфинкс» (2003 г., реж. А. В. Сиренко).

В том же ключе создано маскирующееся под классический роман XIX в. произведение Д. Мережковского «Александр I». Обращение к сюжету о Федоре Кузьмиче Д. С. Мережковского — писателя, публициста, философа, основателя теории «нового религиозного сознания»

и неохристианства, религиозного проповедника, активно пропагандирующего богоискательство, — должно быть осмыслено в контексте философско-художественных исканий автора. Ведущими принципами художественного творчества Мережковского является *неомифологизм*, специфика которого заключается во включении мифологического сюжета в реальную историческую ситуацию, в параллелизме судеб мифологических и исторических героев (А. Чепкасов), и особая *интеллектуальная интуиция*», проявляющаяся в отборе и интерпретации фактов, слухов, легенд и документов (Н. Лосский). Указанные приемы позволяют автору выстраивать свою мифологическую версию истории, которая, «проецируясь на современность, способствует преобразению действительности и поиску новой правды о мире» [11, с. 14].

Роман Д. Мережковского «Александр Первый» публиковался в журнале «Русская мысль» в течение 1911 г. и сразу же после публикации вызвал большой резонанс [5, с. 180]. Основу сюжетной схемы романа составляют мотивы, связанные с уходом-отречением императора Александра: мотивы покаяния, желания императора отречься от престола, предчувствия скорой смерти становятся сквозными. Собственно жизнеописанию Федора Кузьмича Д. Мережковский не уделяет внимания, очевидно, рассчитывая на осведомленного читателя. Специальный акцент сделан на необычайной схожести Федора Кузьмича и Александра I: мистический мотив двойничества, сближающий роман Мережковского и повесть Л. Толстого, проходит через весь текст и становится лейтмотивом: «...Ведь и лицом похож на меня. Не так, чтобы очень, а сходство есть. Белобрысенький, лысенький, голубенькие глазки, совсем как у телепочка, как у меня самого в зеркале...» [6, с. 433, 622–623, 639].

Но излюбленный автором мотив двойничества не ограничивается линией Александр I — Федор Кузьмич. Идея таинственного исчезновения с престола императора апробируется Д. Мережковским и на судьбе императрицы: и в романе появляется ряд намеков на «превращение» Елизаветы Алексеевны в Веру-Молчальницу. «...Доктора запретили ей говорить: от разговора кашляла. Говорил он (Александр. — Е. Г.), а она писала ответы» [Там же, с. 488]. Несколько позже воспроизводятся размышления императрицы о возможностях ухода-побега из дворца: «...хорошо бы в такую ночь, как эта, или потом, когда наступит зима и начнутся вьюги, — идти, идти без дорог, без следа, по голой степи по снегу, пока не упадет и не замерзнет где-нибудь на дне оврага, под сугробом, чтобы никто не нашел, не узнал, или с кручи над морем — прямо вниз головой в волны прибоя...» [Там же, с. 634].

Исследователи (Л. Колобаева, А. Чепкасов) неоднократно отмечали, что часто в качестве символа у Мережковского может выступать фигура того или иного исторического персонажа, выражающая религиозно-философскую идею автора. Таким образом, фигура императора Александра I, чувствующего пагубность власти, отрекающегося от нее в своих помыслах, но уступающего злу в действительности, является аллегорическим образом России, ступившей на неверный путь, отвратившейся от Бога. Образ Федора Кузьмича у символиста Мережковского скорее материализовавшаяся духовная потенция Александра I, не реализованная в его действиях, но угаданная и сохраненная народной памятью.

Обозначив произведения П. Гнедича и Д. Мережковского как символистские романы, считаем необходимым все же указать на собственно роман *исторический*, в структуре которого реализуется легендарный сюжет. Любопытный образец романа такого рода представлен в творчестве Валерия Шамшурина (Нижний Новгород), известного как автор исторической прозы. Его произведение «Седьмая печать» было опубликовано в «Роман-газете» (2005, № 9). Сразу обращает на себя внимание тройное заглавие романа: «Седьмая печать (Таинственный старец). Роман-версия». Насколько оно оправдано и что привносит в понимание созданного писателем текста?

Первая часть заглавия, собственно «Седьмая печать», сориентирована на тексты Священного Писания, вносит в роман тему рока, фатума, актуализирует тот историософский аспект, в котором необходимо осмыслить трагический путь России. Второй подзаголовок, данный в скобках, — «Таинственный старец» — в отличие от первого, «говорящий», он призван приковать внимание к легендарной фигуре. Наконец, третья часть заглавия — авторское жанровое определение. Именно она делает акцент на историчности описываемых в романе событий. Автор предлагает читателю свой взгляд на то, как могли развиваться действительно свершившиеся исторические события. Не подвергая сомнению историческое «что», он предлагает на суд читателя свое «как».

«Седьмая печать» — настоящее художественное произведение, варьирующее рассматриваемый сюжетно-образный материал, что, как мы установили, встречается довольно редко. Подвергая интерпретации легенду о царе-старце, В. Шамшурина отбирает не все известные эпизоды, стараясь их «втиснуть» в произведение, как это делали иные его предшественники. Он выбирает то, что ему действительно необходимо, не совершает насилия над материалом. Одновременно — в силу сравнительно

небольшого объема романа и непрописанности ряда эпизодов и сцен — текст рассчитан на читателя, ориентирующегося в материале.

Роман В. Шамшурина — литературная версия событий первой половины XIX столетия. Здесь нет выдуманных персонажей, все они — от центральных героев до эпизодических фигур — исторические личности, все факты взяты из исторических документов или воспоминаний современников. Этот аспект представляется нам принципиальным в определении жанра произведения как *романа-версии*. Время действия в романе — 1825–1855 г., роман начинается описанием трагических событий, связанных с воцарением Николая I, заканчивается его драматической кончиной. Образ Александра I при этом как бы осеняет николаевскую эпоху: Александр был и прежде брата-правителя царем, и остался после него старцем, отмаливающим свои и чужие грехи в Сибири [12, с. 84].

Структура романа репрезентирована как сетка причудливо переплетающихся мотивов (тематических и сюжетобразующих), а также мотивов, заключающих в себе как бы «свернутые» «бродячие сюжеты», имеющие потенциальную возможность развития и разрастания. Такими, например, являются мотив покаяния преступника перед своей жертвой (неказненный декабрист Каховский, направленный Третьим тайным отделением в Сибирь, чтобы стать «призраком против призрака», все рассказывает старцу Федору Кузьмичу, кается, решает не доносить в Санкт-Петербург, выбрасывает револьвер, разрывает пропуск и становится абсолютно свободным) и мотив узнавания по условному знаку (знак, по которому Федор Кузьмич и посвященные в его тайну узнают друг друга, — железное кольцо).

Также часть мотивов центральной сюжетной линии об Александре Федоре Кузьмиче двойится в структуре романа: императора Николая не узнают в Дрездене — в Федоре Кузьмиче не узнают (а временами узнают!) Александра; Федор Кузьмич был бит плетьюми и сослан на поселение в Сибирь — по приказу властей бьют плетьюми казаков-староверов и ссылают в Сибирь; вместо Александра хоронят подменное тело — Каховского вешают не по-настоящему, подменяют его другим (безымянным, неизвестным); тайну Александра хранят ссыльные декабристы Лунин и Завалишин (заговорщики и жертвы) — тайну Каховского знают Николай и Бенкендорф (представители закона и власти) и т. д.

Указанные особенности поэтики обеспечивают роману В. Шамшурина сложность, многослойность, присущие серьезному художественному произведению. По сути, роман-версия «Седьмая печать», в котором

варьируется легендарный материал, где допускается, что подлинные исторические события были забыты, где в основе сюжета лежит теория заговора, может быть рассмотрен в контексте криптоистории, завоевывающей популярность в последнее десятилетие.

Размышляя о перипетиях истории, о реальных и альтернативных путях развития исторических событий и непосредственно касаясь легенды о царе-старце, литературовед, критик, публицист и писатель А. Н. Архангельский пишет: «...одни умиляются романтичностью предания, другие разоблачают несостоятельность легенды — и никто не посягает на саму романтичность. Между тем она-то и есть то единственное, что здесь *безусловно* отсутствует...» [1, с. 376]. Осознавая, что «романтичность» и «романность» — явления суть совершенно разные, мы позволили себе вольность распространить авторский пассаж на структуру романного жанра и обнаружили, что А. Архангельский как бы отказывает роману-легенде в праве на существование. Он создает жанр, который сам же и уничтожает. Позиция автора представляется зыбкой. Он то исключает возможность перевоплощения Александра в старца [Там же, с. 377], то говорит о потенциальном романе со всеми необходимыми признаками [Там же, с. 386–387].

Установим подробности. Произведение А. Н. Архангельского «Александр I. Роман испытания» сначала было опубликовано отдельно в журнале «Новый мир» в 1995 г., потом — как финальная часть нехудожественной книги «Русский царь: Александр I», жанр которой в целом сам автор так и не смог определить («Как угодно можно определять жанр этой книги. Историческое эссе. Интеллектуальный роман <...>. Крест на крест — вот что это такое» [Там же, с. 5]).

Поскольку нашей целью не является сколько-нибудь подробный анализ книги целиком, остановимся на обозначенной части, имеющей интригующий подзаголовок «*роман испытания*». Данный литературный артефакт действительно имеет ряд черт романного жанра. Обращает на себя, во-первых, отсутствие ссылок, сносок даже после цитат, взятых в кавычки, библиографического списка в конце книги, чем разрушаются каноны академического стиля. Во-вторых, именно этот раздел книги об Александре — единственная часть, эпиграф к которой взят из художественного произведения, а именно из драмы «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Так конструируется необходимый литературный дискурс. В-третьих, в структуру текста включено множество элементов авантюрно-приключенческого романа — вопросы, предположения, намеки, рассыпанные по тексту. В-четвертых, жанровое определение «роман

испытания» актуализируется в соответствии с подзаголовком первой части — «роман воспитания». Первая и последняя части, таким образом, как бы рифмуются друг с другом, замыкая структуру книги в кольцо. Примечательно, что роман воспитания — традиционная жанровая форма романа, чрезвычайно популярная в XVIII–XIX столетиях («Вильгельм Мейстер» Гете, «Дэвид Копперфильд» Ч. Диккенса, «Воспитание чувств» Г. Флобера и др.). Александр I сам читывал в детстве подобные. Таким образом, роман испытания как бы исподволь вводится в жанровую систему, по аналогии с более старой формой. Вместе с этим, в отличие от многочисленных образцов романа воспитания, романа испытания прежде не существовало вовсе. Появление его в паре с первым, с одной стороны, составляет ценностную антиномию, с другой — нивелирует саму возможность существования такого жанра.

Структура романа испытания обладает рядом любопытных композиционных особенностей. Произведение открывается смертью Александра в Таганроге: «Богатырски здоровый сорокавосемилетний государь внезапно умер...» [1, с. 351]. Физическая смерть царя, соединившись с представлениями о символической смерти-уходе, не завершает, а открывает повествование, в дальнейшем течении которого появится старец Федор Кузьмич. Таким образом, структура романа А. Архангельского обладает той же двухчастностью, что и подавляющее большинство произведений о царе-старце; она репрезентирует мифопоэтическую модель, где смерть — не финал жизни, а начало.

Третья подглавка посвящена неоконченной повести Л. Толстого (автора, писавшего преимущественно *романы*). А. Архангельский убедительно доказывает, что стилистика «Посмертных записок...», написанных Л. Толстым от лица старца Федора, бывшего царя, совпадает с собственной толстовской, ярко представленной, например, в «Исповеди». Таким образом, попытка спроецировать свою жизнь на страницы повести о царе, ушедшем в старцы, придать исповеди художественную форму — это личный роман испытания для Льва Николаевича.

Пятая подглавка вводит читателя в поле пушкинского притяжения. Обратившись к таким текстам поэта, как «Анджело», «Родрик», А. Архангельский констатирует, что А. Пушкин многократно обыграл в своем творчестве мотив ухода-побега и, противопоставляя себя монарху (формула «ты царь — живи один» направлена на поэта), заключил: «... что позволено подданному, то не позволено царю. Полнота власти дается ему в обмен на “свободу воли”» [Там же, с. 365, 369]. Попытка применить

«к собственному биографическому мифу легенду об уходе Александра» — это и пушкинский роман испытания.

Таким образом, мотив испытания становится ключевым в нероманном и неромантичном произведении А. Архангельского. В итоге автор приходит к мысли, что все в этой (и большой) истории проходят свою череду испытаний, предуготованную императором Александром Благословенным: Федор Кузьмич (исторический и легендарный) нес его духовный крест, вся Россия, как «коллективный Федор Кузьмич», — крест политический (нарушение Александром клятвы царя на верность, фактическая узурпация власти последующими Романовыми, спровоцированные революционные ситуации).

Так или иначе, указанные произведения демонстрируют довольно внимательное отношение авторов к интерпретируемому материалу. Но в любом мифе общество может разочароваться, устать от него, следовательно, способом отторжения мифа является его осмеяние, низведение высоких и сакрализованных идей мифа до сферы телесного низа» [4, с. 178]. В конце XX в. мы становимся свидетелями частичной демифологизации сюжета о царе-старце.

Яркий пример трансформации авторитетных мифов культуры в игру с этими мифами представлен в *романе-предупреждении* Т. Толстой «Кысь». По справедливому замечанию Г. Нефагиной, в этом романе «демифологизируются национальная идея и национальные святыни, переосмысливается национальная история России» [7, с. 153]. Помимо деконструкции мифа о книге, от которой ожидается высшее, спасительное знание, десакрализуется и миф о Федоре Кузьмиче, точнее та лежащая в его основе система ценностей, что напрямую связана с «русской идеей», с той неизменной ее составляющей, которая обосновывает собственный путь России в мировой истории, определяет «глубоко индивидуальный характер русского мировоззрения» [4, с. 181].

Обычно, обращаясь к анализу романа «Кысь», исследователи специально не касаются образа Федора Кузьмича, не пытаются объяснить истоки этого образа знаковым для русской культуры именем. Есть, правда, попытки связать имя Набольшего Мурзы с именем известного писателя начала XX в. Федора Кузьмича Сологуба-Тетерникова (Л. Рубинштейн). Однако связь эта обеспечивается благодаря схожести образов Кыси и Недотыкомки, являющихся совокупностями всех негативных человеческих качеств, эмоций и мыслей, порождениями нереальности, бреда и бред порождающих.

Думается, обращение Т. Толстой к сюжету о царе-старце было абсолютно сознательным и хорошо продуманным ходом. Как и в традиционном сюжете, с появлением Федора Кузьмича связана какая-то тайна: неизвестно, как Набольший Мурза пришел к власти. Сообщается только, что до него не жили — «ползали во тьме, как слепые червяки». Строго говоря, на этом сходство с традиционной сюжетной схемой заканчивается.

Анализ имеющегося материала уместно начать с интерпретации облика Федора Кузьмича. Вместо высокого, крепкого, сохранившего военную выправку старца, каким он предстает в традиционных сюжетах, перед читателем появляется маленький человек, карлик. В его портретных характеристиках присутствуют уменьшительные суффиксы, подчеркивающие его незначительность: «тельце чахленькое», «глазки», «головка», «личико», «ротик». Единственная сохраненная Т. Толстой портретная характеристика «исторического» старца — «пышна борода», и та подана в традиционном фольклорном ключе и проникнута ироническим пафосом.

Акцент сделан на руках Федора Кузьмича: у него «ручищи, как печные заслонки, и пошевеляются, все пошевеляются» [10, с. 63]. Деталь эта знаковая: сибирский подвижник бескорыстно трудился в Сибири, помогая крестьянам на огородах. В романе гиперболический образ «ручищ» строится с помощью приема реализованной метафоры «руки загребущие». И действительно, Федор Кузьмич присвоил себе все — изобретения, книги; его учение: «Хозяйство — дело рук каждого, разбирайся сам» [Там же, с. 18], — свидетельствует об этом же. Так в самых своих основах дискредитируется подвижнический образ жизни старца.

В травестийном виде предстает и просветительская функция Федора Кузьмича (старец обучал детей грамоте и рассказывал взрослым о значительных событиях отечественной истории). В романе Федор Кузьмич не духовный учитель, а скриптор. Он переписывает классические тексты (стихотворения, романы, сказки, философские трактаты) и указы, не понимая до конца их смысла, перерисовывает и выдает за свои полотна художников. При этом речь Федора Кузьмича у Т. Толстой подчеркнута косноязычна, пестрит просторечиями: «ага», «там, это, ну...», «повскакамши и удивимши» и т. д. Тем самым подчеркивается, что Федор Кузьмич весьма неразборчив в чтении, если не сказать — умственно убогий, тогда как в традиционных сюжетах акцентируется, что старец был великолепно образован и в своей сибирской келье держал книги и картины только духовного содержания [9, с. 23–24].

Т. Толстая также великолепно обыгрывает сведения о знании Федором Кузьмичом иностранных языков. Так, пытаясь ответить на вопрос «голубчиков», что значит поэтическое выражение «скребицей чистил он коня», Федор Кузьмич выдает следующую рецептуру, пересыпанную иноязычными словами: « — ...вы ведь сырую мышь есть не будете? <...> Ежели *суфле* али *бланманже* с ее взбить, вы же ее всю пообдерете?.. Ежели, к примеру, вам с ее, мыши, вздумалось *пти-фри а ля мод* на ореховой кулисе изготовить али запечь под *бешамелью* с крутонами? А то мышаток малых наловишь и давай *инель-клопс* наворачивать. <...> Что ж мне вас учить?..» [10, с. 67].

Старец Федор Кузьмич, в котором традиционно видят отрешенного от власти Александра I, местнопочитаемый томский святой, для русского народа является скрепой православной веры, одним из символов православной России. В романе Толстой Федор Кузьмич эти функции утрачивает. Голубчики предпочитают верить во «всякую нечисть поганую»: в русалок, леших, Кысь. К финалу романа недовольство Набольшим Мурзой возрастает, и ставшие этикетной формулой присловья «слава ему», «долгих лет ему жизни», рефреном проходящие через весь текст, парадоксальным образом начинают переплетаться с негативными характеристиками: «проклятый тиран-кровопийца», «кирод», «гнида». В обозначенном контексте самый бунт Кудеяра Кудеяровича и Бенедикта, называющих, кстати, себя революционерами, может быть интерпретирован как редукция темы восстания 1825 г., поднятого «заразившимися» либеральными идеями Александра I дворянами: «Слезай, скидайся, проклятый тиран-кровопийца, — красиво закричал тесть. — Ссадить тебя пришли! <...> Кончилась твоя несправедная власть! Помучил народ — и будя! <...> Плохо государством управляешь!..» [Там же, с. 289–290].

Подвижническая жизнь загадочного старца Федора Кузьмича увенчана святостью; в финале же романа Т. Толстой Федор Кузьмич изгнан и уничтожен. Нет правителя, нет веры в него — значит, нет самого мифа.

Таким образом, роман-предупреждение, традиционно понимаемый как тревожный сигнал писателя-прозорливца о том возможном будущем, которое никак нельзя допустить, у Толстой имеет «второе дно»: это предупреждение автора, пишущего «зло и умно» о том, что неизбежно свершится, а точнее — свершается, т. е. проживается сейчас как процесс и затрагивает все категории культуры. В ряде случаев подобные примеры освоения ценностного материала подчеркнута полемичны по отношению к своим образцам. Если, как в нашем случае, речь идет о словесности, то в большей степени это продиктовано тем, что эклектичной литературе

XX в. чуждо «благоговейное» отношение к традиционным истолкованиям сюжетов. Вследствие этого неизбежно возникает пародирование, высмеивание сюжета, нивелировка его религиозного и, шире, духовного содержания. Так, в образе Федора Кузьмича у Толстой развенчивается русская идея с ее христианскими ценностями, царской харизмой и особой мессианской ролью.

Подведем некоторые итоги. Уже в начале XX в. стало очевидно, что легенда о перевоплощении Александра Благословенного в старца Федора Кузьмича представляет собой весьма продуктивную сюжетную модель, способную органично войти в сюжетный репертуар национальной культуры. Именно это и произошло — сюжетно-образный материал стал варьироваться во многих текстах разных жанров и различной идеологической направленности и эстетической ценности. Закономерно, что наиболее последовательно сюжет репрезентирован в романном жанре, точнее — в многочисленных жанровых разновидностях романа. Мифологическая первооснова, исторический фон, связь с христианским контекстом культуры, причудливое переплетение фактографии и загадочности — все это позволяет сюжету реализовываться как в традиционных жанрах (детектив, реалистический исторический роман, фантастический роман, символистский роман, роман-антиутопия), так и способствовать жанрообразованию в современном литературном процессе (роман-испытание, роман-версия).

- 
1. *Архангельский А. Н.* Русский царь: Александр I. М., 2009.
  2. *Ахматова А. А.* Последняя сказка Пушкина // Соч. : в 2 т. Т. 2: Проза, переводы. М., 1990. С. 18–42.
  3. *Гнедич П. П.* Сфинкс. Одна из легенд русской истории // Нива. 1911. № 7–20.
  4. *Левкиевская Е. Е.* Русская идея в контексте исторических мифических моделей и механизмы их образования // Современная российская мифология / сост. М. В. Ахметова. М., 2005. С. 175–206.
  5. Летопись литературных событий в России конца XIX — начала XX в.: 1891 — октябрь 1917. Вып. 3: 1911 — октябрь 1917. М., 2005.
  6. *Мережковский Д. С.* Александр Первый // Собр. соч. : в 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 89–557.
  7. *Нефагина Г. Л.* Русская проза конца XX века : учеб. пособие. М., 2003.
  8. *Соловьев Вл.* Три разговора. М., 2000.

9. Таинственный старец Федор Козьмич в Сибири и император Александр Благословенный: (Легенды и предания, собранные в Томске кружком почитателей старца Федора Кузьмича) / изд. Д. Г. Романова. Харьков, 1912.

10. Толстая Т. Н. Кысь : роман. М., 2006.

11. Чепкасов А. В. Неомифологизм в творчестве Д. С. Мережковского 1890–1910 годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Кемерово, 1999.

12. Шамиурин В. А. Седьмая печать (Таинственный старец): роман-версия // Роман-газета : народ. журн. (М.). 2005. № 9 (1495). С. 1–80.

13. Эткинд А. Хлыст: (Секты, литература и революция). М., 1998.

**М. А. Григорьева**

*г. Челябинск*

## **Художественные особенности романного творчества Анатолия Королева**

Анатолий Королев — современный писатель, его перу принадлежат романы «Человек-язык», «Быть Босхом», «Голова Гоголя», «Игры гения, или Жизнь Леонардо» и др., синкретичная стилистика которых характеризуется чертами интертекстуальности, литературного кинематографизма, монтажными принципами повествования.

Интертекстуальный план романа «Человек-язык» представляет две традиции: западноевропейскую, в частности роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», фильм Д. Линча «Человек-слон», и русскую, например, рассказ И. С. Тургенева «Муму», роман Ф. М. Достоевского «Идиот». Заглавие романа повторяет название фильма Д. Линча «Человек-слон», сюжет которого вплетен в канву всего романа, что дает возможность говорить о литературной кинематографичности романа. Этот термин предлагает и подробно рассматривает в своей работе «Кино-век русского текста: парадокс литературной кинематографичности» И. А. Мартыянова [3]. Она дает следующее определение литературной кинематографичности: «...это характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. Вторичными признаками литературной

кинематографичности являются слова лексико-семантической группы кино, киноцитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в тексте» [3, с. 240].

Кинематографичность проявляется в монтажном принципе, когда автор соединяет повествовательную плоскость, связанную с уродцем Муму, и сюжетную плоскость фильма Д. Линча. Таким образом, сюжетные линии Д. Линча и А. Королева взаимопроникают друг в друга, судьбы героев созвучны, при этом сохраняя свою отдельность.

Следующие фрагменты романа иллюстрируют примеры вторичных признаков кинематографичности, так как в них встречаются слова *экран, камера, крупный план, задний план, черно-белая лента, киноглаз*.

Таша нежно ободрила его пожатием ладони, и во весь экран стало видно прекрасную узкую руку в ажурной перчатке;

Белоснежный ангельский хор на заднем плане картины — мороз над морской облачной далью — набирает все большего трепета;

В этом месте в черно-белой ленте прорезаются всполохи цвета: сначала желтая кипящая охра забрызгивает первую тень [2, с. 189].

В своем романе А. Королев создает собственные «воображаемые фильмы» [3]. По словам И. А. Мартьяновой, «включение экранного изображения, инородного традиционному эпическому тексту, предоставляет автору пунктуационную и графическую свободу» [Там же, с. 240]. Это выражается в использовании иконических знаков, каждый из которых имеет определенную задачу и может «принимать на себя функции вербальных средств информации и усиливать или изменять несомую ими информацию» [4, с. 215].

Это песок на садовой дорожке (текст):

.....  
.....

Это дождь, идущий над знаками:

!!

Это размытые следы пост/прикосновений вещей капели:

.....  
.....  
..... [2, с. 189].

Т. Ф. Семьян, анализируя визуальные особенности прозаического текста, высказывает мнение о том, что «современная литература

предлагает тексты, в которых активно задействован вещественно-зримый аспект языка, когда соединены изображение и слово» [4, с. 215].

В романе «Игры гения, или Жизнь Леонардо» А. Королева реализуется другой тип визуальности, проявляющийся через экфрасические описания. В современном литературоведении рабочим определением принято считать следующее: экфрасис — это словесное описание любых произведений искусства.

«Игры гения, или Жизнь Леонардо» — роман, рассказывающий о жизни и творческих исканиях Леонардо да Винчи глазами итальянского живописца и архитектора XVI в. Джорджио Вазари — биографа Леонардо, который посвятил художнику одну из глав своей книги «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих».

В текст романа включена почти вся глава «Жизнеописаний», но, несмотря на широкое использование цитат из документальных источников, биография Леонардо да Винчи, созданная А. Королевым, не претендует на достоверность. Это реальность вымышленная, «вариант другой жизни гения», как пишет автор в предисловии к своему роману.

А. Королев пытается реконструировать творческую технику гения, его внимание к деталям, постоянную неудовлетворенность собой и вечные попытки достичь в совершенстве еще большего совершенства. В связи с этим автор приводит якобы существующий факт, связанный с картиной Моны Лизы: «Говорят, он никак не мог закончить у Джоконды всего лишь одну ресничку, самую крайнюю на верхнем веке с левой стороны, промучившись, сменил десяток колонковых кистей и, отчаявшись точно провести черточку должным образом нужной толщины и необходимой длины, бросил портрет незаконченным для себя и совершенным для нас» [1, с. 53].

Приведенный пример служит не только иллюстрацией отношения Леонардо к искусству, но и содержит экфрасическое описание. Автор описывает картину постепенно, в каждом следующем предложении представляя читателю новую деталь картины. Способ такого описания демонстрирует одну из основных функций экфрасиса — моделирующую, которая означает то, что «алгоритм» восприятия картины читателем задает автор. Мы видим только то, что и как нам описывает автор, и в какой последовательности, «преломляя» картину через призму авторского видения.

Экфрасическое описание картины Моны Лизы демонстрирует и такие универсальные аспекты, как цветовая символика. Цветовая гамма данного экфрасиса оказывается достаточно скудна, здесь

превалируют цвета красной гаммы: красноватые отсветы, розоватые отверстия, алость губ.

В описании картин может присутствовать доминанта определенного цвета, что помогает, не прибегая к описанию цвета каждой детали, тем не менее передать общее «цветовое» впечатление от картины.

В следующем примере также можно увидеть акцентирование определенного цвета. «Белую краску он клал на холст, словно прозрачный лепесток жасмина, как это бывает в цветке: когда один лепесток наплывает на другой краешком белизны, а черный цвет накладывал мазок за мазком, словно чешуйки пепла» [1, с. 10].

Здесь очевидно противопоставление цвета, но автор называет не только цвет: «белая краска», «краешком белизны», «черный цвет», но и предметы, которые воображением уже воспринимаются как носители определенного цвета: «лепесток жасмина», «чешуйки пепла».

По словам А. Ю. Криворучко, в экфрасисе главным для автора оказывается не смена действий, а утверждение существования объекта и его характеристики, а также отношения между описываемыми объектами.

Например, изображение фрески «Тайная вечеря» в романе осуществляется при помощи статического описания. Автор лишь в самом начале в одном предложении характеризует общий сюжет картины. Далее в экфрастическом описании, для того чтобы передать содержание картины, автор акцентирует внимание читателя на чувствах людей, изображенных на картине.

Если экфрастическое описание картины «Тайная вечеря» статично и лишено динамики за счет минимального использования глаголов, то описание картины Леонардо да Винчи, изображающей группу всадников, бьющихся из-за знамени<sup>1</sup>, насыщено глаголами, за счет чего и создается ощущение динамики, движения, борьбы. Кроме глаголов, автор использует и дееспричастия, тем самым усиливая движение: «двое защищают стяг, ухвативши одной рукой, а другой, подняв мечи и пытаясь перерубить древко»; «стиснув знамя руками и налегши плечами, понукает лошадь к галопу» и т. д. [1, с. 54].

Основываясь на анализе романного творчества А. Королева, можно выделить одну важную его особенность — визуализацию, которая проявляется как на внешнем, зрительном уровне, так и на уровне идейном и образном через экфрастические описания.

---

<sup>1</sup> Битва при Ангиари в 1440 г. между флорентийцами и миланцами.

- 
1. *Королев А.* Игры гения. М., 2006.
  2. *Королев А. В.* Человек-язык : роман. М. , 2001.
  3. *Мартьянова И. А.* Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2002.
  4. *Семьян Т. Ф.* Визуальный облик прозаического текста. Челябинск, 2006.

Л. Д. Гутрина  
г. Екатеринбург

**«И губы оловом зальют...»: «блоковский» контекст  
размышлений О. Мандельштама о Поэте и Веке  
(по стихотворению «1 января 1924»)**

Последние стихотворения О. Мандельштама перед шестилетним периодом поэтического молчания написаны с 1921 по 1925 г. Большой цикл стихотворений «1921–1925», наряду с «Камнем» и ««Tristia», будет опубликован в 1928 г. в последнем прижизненном сборнике Мандельштама «Стихотворения». Центральной категорией цикла «1921–1925» становится категория времени, в нем осмысливается характер отношений человека и целой эпохи. Несобранный цикл о веке («Век», «1 января 1924», «Нет, никогда ничей я не был современник...») является ядром стихотворений «1921–1925». Стихотворение «1 января 1924» интересно в аспекте поэтического диалога О. Мандельштама с А. Блоком.

В стихотворении «1 января 1924» отношения между человеком и веком осмысляются через образы отца и сына. Век-отец, представленный в первой строке как существо беспомощное, высушенное болезнью («Кто время целовал в измученное темя...»), уже в пределах строфы осмысливается как что-то чудовищное: сближение слов-омонимов «век» и «веки» подключает к тексту образ гоголевского Вия («Кто веку поднимал болезненные веки...»). Век-отец обладает гибельной силой, но для характеристики Века-властелина использованы образы, подчеркивающие его слабость: «Два сонных яблока у века-властелина / И глиняный прекрасный рот...» [2, с. 179]. Неоднократно говорилось о связи эпитета

*глиняный* с «колоссом на глиняных ногах» — воплощением ненадежности и мнимой мощи; кроме того, в контексте книги *глиняный* — значит ломкий, хрупкий; наконец, глина — это метафора земли, хранящей прах, а значит, и смерти. Все вместе эти мотивы формируют семантику болезни и беспомощности века.

Толчком к написанию стихотворения «1 января 1924» стали газетные заметки об ухудшении здоровья В. И. Ленина; начато оно было в Киеве, а дописано в Москве уже после похорон вождя (Мандельштам был на похоронах и отозвался на смерть вождя очерком «Прибой у гроба»). В газете «Известия» за 25 января 1924 г. Мандельштам наверняка прочел справку о результатах вскрытия тела Ленина: «Основой болезни Владимира Ильича считали затвердение стенок сосудов (артериосклероз). <...> Основная артерия, которая питает примерно три четверти головного мозга... «внутренняя сонная артерия» — при самом входе в череп оказалась настолько затверделой, что стенки ее... в некоторых местах настолько были пропитаны известью, что пинцетом ударяли по ним, как по кости. <...> [Склероз] в мозгу пошел... вплоть до обызвествления сосудов» [5, с. 1]. В результате поэтического осмысления появляются строчки: «Век. Известковый слой в крови больного сына / Твердеет. Спит Москва, как деревянный ларь...» [2, с. 180]. Деревянный ларь — первый, наскоро сколоченный мавзолеей, имевший форму куба, короба [6, с. 252–253]. Больным оказывается не только Век-отец, но и Сын Века — Ленин. Тема Ленина аранжирована повтором слова *глиняный*: «глиняный рот», «глиняные обиды», «глиняная жизнь». Сходство отца и сына подчеркнуто; сначала больным выступает Век-отец («измученное темя», «болезненные веки»), а затем Сын Века («млеющая рука стареющего сына»). И Век, и его сын оказываются одинаково подвержены недугу.

Образ Сына Века не исчерпывается в стихотворении чертами Ленина. С самого начала стихотворения становится очевидно, что Мандельштам апеллирует к личности А. Блока. В статьях Мандельштама начала 1920-х гг. «сыном века» выступал именно Блок. В работе, написанной на годовщину смерти поэта (1922), Мандельштам размышляет о Блоке в связи с его «веком»: «Блок был человеком девятнадцатого века и знал, что дни его столетия сочтены» [3, с. 189]; в статье «Буря и натиск» (1923) Мандельштам прямо говорит: «Блок — современник до мозга костей, время его рухнет и забудется, а все-таки он останется в сознании поколений современником своего времени» [Там же, с. 289].

В первой строфе стихотворения есть аллюзия к знаменитой статье Блока «Интеллигенция и революции» (1918), где, в частности, были

такие строки: «Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем водовороте достойного; она часто выносит на сушу невредимыми недостойных; но это — ее частности, это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот все равно всегда — о великом... “мир и братство народов” — вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем ревет ее поток. Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать» [1, с. 399]. Эти блоковские мотивы отзываются в мандельштамовском описании Века: «Кто время целовал в измученное темя — / С сыновней нежностью потом / Он будет вспоминать, как спать ложилось время / В сугроб пшеничный за окном. // Кто веку поднимал болезненные веки — / Два сонных яблока больших, — / Он слышит вечно шум, когда взревели реки / Времен обманных и глухих» [2, с. 179].

По-видимому, Мандельштам связывает проблему взаимоотношений Поэта и Века с блоковской стратегией творческого поведения: она предполагает, по мнению Мандельштама, сращение Века и Поэта. Блоковская стратегия творческого поведения становится для Мандельштама предметом рефлексии. Он, безусловно, уважает эту позицию, но видит в ней серьезные опасности для поэта, ведущие как раз к поэтическому удушью («поэт умирает от отсутствия воздуха»). Эти опасности проявляются в сюжете лирического «я» мандельштамовского стихотворения.

Впервые лирическое «я» появляется в конце второй строфы: «Я знаю, с каждым днем слабеет жизни выдох, / Еще немного — оборвут / Простую песенку о глиняных обидах / И губы оловом зальют» [Там же, с. 180].

Следующая строфа стихотворения вводит тему «потерянного слова», идущую из книги «Tristia» («Я слово позабыл, что я хотел сказать...») и устойчиво ассоциируемую с творческим процессом: «Какая боль — *искать потерянное слово*, / Больные веки поднимать, / И с известью в крови для племени чужого / Ночные травы собирать» [Там же].

Сын-Поэт, взявший на себя обязанность помогать Веку, страдает, поскольку ощущает «чуждость» Века, его смертоносную сущность. Союз Поэта и Века сопряжен для первого с поиском «потерянного слова» — понимаемым не только как труд поэта, но и как утрата голоса. Лирический герой не хочет для «племени чужого» «ночные травы собирать» — не желает делиться с «грядущими гуннами», перешедшими в наступление, своим тайнодействием. Сын-поэт ощущает, что ему придется поступиться собой, чтобы творить во славу Века, — отсюда и образ «человека, / Который потерял себя».

В четвертой строфе звучит безнадежное «И некуда бежать от века-властелина...». Однако лирический герой все же предпринимает попытку побега: «...собравшись, как-нибудь, — / Я, рядовой седок, укрывшись рыбьим мехом, / Все силуюсь полость застегнуть». Незастегнутая полость символизирует невозможность побега от времени («Не поддается петелька тугая, / Все время валится из рук»). Московская ночь вслед герою «гремит», «стучит», «хлещет паром» (шестая строфа), преследуя, напоминая о себе. В итоге герой совершает тот выбор, от которого бежал: «Москва — опять Москва. Я говорю ей: здравствуй! / Не обессудь, теперь уж не беда, / По старине я принимаю братство / Мороза крепкого и щучьего суда». Смысл словосочетаний «щучий суд» и «щучья косточка», с точки зрения Е. Г. Эткинда, восходит к русской сатире XVIII–XIX вв., а именно к басне И. А. Крылова «Щука» и сказке М. Е. Салтыкова-Щедрина «Карась-идеалист», где под судом Щуки понимается суд хищника, несправедное судилище [7, с. 255]. По версии В. Мусатова, «старина с ее памятью о “щучьем суде”» отсылает к сатирическим повестям XVII века, обличающим судебские порядки Московской Руси, — прежде всего к «Повести о Шемякином суде». «Метафора “братства мороза крепкого и щучьего суда” сводила воедино мотивы ночных улиц Москвы, на которых замерзает “рядовой седок, укрытый рыбьим мехом” <...> и несправедного, бессудного суда, созданного новым государством на старой, «московской» основе» [4, с. 289, 290–291].

Седьмая строфа «подхватывает» мотив преследования героя Москвой — «аптечная малина... пылает», шелканье ундервуда напоминает звук затвора («И где-то шелкнул ундервуд»). Да и ундервуд ли это — на улицах ночной Москвы? Сами слова лирического «я», обращенные к себе («Чего тебе еще? Не тронут, не убьют»), усиливают ощущение опасности. Вопросы, открывающие последнюю строфу («Кого еще убьешь? Кого еще прославишь? Какую выдумаешь ложь?»), по мнению Е. Г. Эткинда, адресованы «Москве и России» [7, с. 277]. На наш взгляд, эти вопросы герой задает себе, решившемуся на братство со временем. Герой понимает, что в нем самом сидит «щучья косточка»: «То ундервуда хрящ: скорее вырви клавиш — / И щучью косточку найдешь...». Существенно, что после этих строк Мандельштам возвращается к образу «больного сына» («Известковый слой в крови больного сына / Исчезнет, и блаженный брызнет смех...»), но это уже сам лирический герой, являющийся двойником того, похороненного в «деревянном коробе». К концу стихотворения образ ундервуда отчетливо соотносится с образом лирического героя («Но пишущих машин простая сонатина / Лишь тень сонат

могучих тех»): герой-поэт и есть «пишущая машинка», которая способна только на «простые сонатины», а не на «могучие сонаты».

В «Грифельной оде» (1923) Мандельштам писал об укорененности индивидуального поэтического творчества в природе, его слитности с бытийными основами, о рождении поэзии из природы: «И я теперь учу дневник / Царапин грифельного лета, / кремня и воздуха язык, / С прослойкой тьмы, с прослойкой света» [2, с. 178]. По сути, человеческие слова и деяния лишь продолжают тот порыв, который присущ бытию. Такова, по Мандельштаму, миссия поэзии. В «1 января 1924» Мандельштам делает следующий шаг, убеждаясь в том, что поэт, решившийся на братство со временем, перестает быть поэтом. Следовательно, остается единственный выбор: трагическое самопожертвование во имя свободной миссии поэта.

Вступая в диалог с Блоком и его концепцией «отзывчивости» и «преодоления исторической глухоты», Мандельштам полемизирует с поэтом: страшные времена приводят к искажению человеческой и — увы — поэтической природы, поэт превращается в ундервуд. По сравнению с «Tristia» в стихах 1921–1925 гг. изменяется сам «угол зрения» на поэзию: в «Tristia» Мандельштам говорил о проникновении поэта в глубины поэтической материи, сейчас он говорит о поэзии в контексте катастрофического слома истории и о неизбежности для поэта драматического исхода.

- 
1. Блок А. А. Собр. соч. : в 6 т. М., 1971. Т. 5.
  2. Мандельштам О. Э. Полн. собр. стихотворений. СПб., 1995.
  3. Мандельштам О. Э. Соч. : в 2 т. М., 1990. Т. 2.
  4. Мусатов В. В. Лирика О. Мандельштама. Киев, 2002.
  5. Семашко Н. Что дало вскрытие тела Владимира Ильича // Известия. 1924. 25 янв.
  6. Черашняя Д. И. Поэтика Осипа Мандельштама: субъектный подход. Ижевск, 2004.
  7. Эткин Э. Г. О. Мандельштам: трилогия о веке // Слово и судьба: О. Мандельштам : исслед. и материалы. М., 1991.

## Повествовательные стратегии «волшебной повести» М. М. Хераскова «Бахариана»

Стихотворная сказочная повесть «Бахариана, или Неизвестный» (1803) — одно из последних крупных произведений М. М. Хераскова. Она не пользовалась особым вниманием издателей и исследователей, что можно объяснить литературной репутацией автора, который уже в начале XIX в. воспринимался как литератор прошлого, уважаемый, но малочитаемый. Тем не менее позднее творение М. М. Хераскова показывает его непрекращающееся развитие.

Уже в названии «волшебной повести» подчеркивается важность авторского начала: «бахарь», т. е. сказитель, выдвигается на первый план. С одной стороны, это отсылка к народной традиции (полное авторское жанровое определение произведения — «волшебная повесть, почерпнутая из народных сказок»), к той манере повествования, которую В. К. Тредиаковский считал наиболее подходящей для эпической поэмы: «Течение слова в Ироической Пииме долженствует быть всеконечно и всемерно бахарское» [8, с. XLVII]. С другой стороны, слово *бахарь* применительно к поэту могло иметь и пренебрежительный оттенок. Например, в поэме М. М. Хераскова «Пилигримы» (1795) один из персонажей, Нарциз, возгордившись своим умом, презрительно отзывался обо всех мудрецах и гениях, в частности, «Гомера бахарем в Ильяде называл» [10, с. 284]. В более ранних поэмах Хераскова поэт, как правило, предстает в куда более почетной роли песнопевца, прославляющего царей и героев.

В романе «Кадм и Гармония» (1789) поэты наделены пророческим даром и дают правителям мудрые советы. В «Полидоре, сыне Кадма и Гармонии» (1794) появляются новые оттенки в их изображении. В нем выведен престарелый слепой мудрец Офар, удалившийся от мира. В свое время он описал историю родителей главного героя и критиковал себя за то, что его творение получилось прямолинейно назидательным. «Нравочения скучны суть юности, коей однако наипаче полезны и нужны быть долженствуют» [11, с. 111]. Офар вынужден заметить, что его соотечественники, фессалийцы, стали отдавать предпочтение поэзии вычурной

и служащей только для развлечения, не выражающей возвышенных чувств и мыслей; очевидно, что М. М. Херасков вкладывает в уста героя собственные размышления о литературе, своем месте в ней и отношении к ней современников.

В «Бахариане» также присутствуют утверждения о недостижимости задачи исправления нравов с помощью словесности и заявления об отказе от намерения поучать публику. Автор, в соответствии с канонами избранного легкого жанра, предстает краснобаем, дружески беседующим с читателем, забавляющим его необычайными приключениями рыцаря Ориона (Неизвестного) и его возлюбленной Феланы. Свою стихотворную повесть он публикует без указания своего имени, не желая вызывать ассоциации с ранее написанными им знаменитыми произведениями (хотя в тексте и упоминается, что автор неоднократно упражнялся в написании стихов и прозы).

В качестве адресатов иногда выступают представители ближайшего окружения повествователя: «О! мои друзья и ближние, / Сядьте вокруг меня, и слушайте!» [9, с. 129]. Однако такое сужение аудитории, под которой в большинстве случаев подразумеваются все интересующиеся сказками, скорее способствует сокращению дистанции между автором и читателями.

В целом манера повествования в «Бахариане» типична для нарративной поэзии конца XVIII в., для которой, как и для прозы этой эпохи, характерны установка на диалог с читателем, интонационная игра, многочисленные авторские отступления, даже «болтовня» [4, с. 149]. Присутствуют и характерные для жанра композиционные особенности, в частности, «рассказы в рассказе» (истории второстепенных действующих лиц). Позднее произведение Хераскова, отличающееся ритмическим разнообразием, непринужденностью повествования, многочисленными отступлениями, доказывает способность поэта непрерывно совершенствоваться.

«Бахарь», повествующий о подвигах и приключениях Неизвестного, — образованный ценитель книг, на досуге забавляющийся сочинением сказок. Писательское творчество он оценивает как способ времяпровождения, наиболее достойный просвещенного человека, не любящего охоту, пиры, балы и прочие суетные развлечения; выбор сказочного жанра, по его заявлениям, обусловлен разочарованием в возможности улучшить нравы с помощью поучений.

Несмотря на заявленную в подзаголовке фольклорную основу, автор не стремится придать своему творению национальный колорит. Действие

«Бахарианы» разворачивается в условном фантастическом пространстве, в котором рыцари Круглого Стола соседствуют с Ерусланом и Ильей Муромцем, а Царь-Девица оказывается одной из ипостасей колдуньи Злудумы. Херасковский «бахарь» творит собственный мир, свободно переплетая мотивы, заимствованные из широкого круга разнородных источников. Это античная литература, поэмы Т. Тассо и Л. Ариосто, прециозные романы с их любовной географией (глава об «острове испытания», куда ревнивые влюбленные посылают возлюбленных, чтобы проверить их верность) и др.

Среди многочисленных отступлений, касающихся литературы, присутствует упоминание о недавно обнаруженном и напечатанном «Слове о полку Игореве». М. М. Херасков в 1795 г. получил от А. И. Мусина-Пушкина рукописную копию «Слова» [7, с. 2] и упоминал его уже в комментариях к очередному изданию своей поэмы «Владимир» в 1797 г.; по его мнению, обнаружение и публикация «Слова» стали крупнейшим литературным событием недавнего времени. О неизвестном авторе «Слова» М. М. Херасков говорит: «Важный в нем Гомер и Оссиан / С Ломоносовым сливаются» [9, с. 127]. Несмотря на восхищение «живым, важным и чувствительным» образцом древнерусской литературы и архаизирующее название повести, стилистически она соответствует новым веяниям поэзии начала XIX в. Автор нередко прибегает к сравнениям, заимствованным из современности, затрагивает широко обсуждавшиеся темы. Так, когда герой пытается догнать улетающего на крылатом коне колдуна Злунга, повествователь отмечает: «Не был смелый он Бланшар, / Тот, которого чрез море, / Будто ветром змея, вскоре / Перенес воздушный шар» [Там же, с. 236]. О действии волшебного цветка говорится: «Сила из цветка исторглася, / Будто бы электризация» [Там же, с. 20].

Повествование нередко иронично, сравнения, используемые автором, снимают драматическую напряженность сюжета: так, во время битвы «гонит –рыцарь за другим, / Будто бабочки средь лета» [Там же, с. 239]. Ирония, присутствующая в «Бахариане», чаще всего направлена на самого повествователя, точнее, на принципы построения волшебной повести, а также на литературную моду, в частности, на предромантическое увлечение ужасным: «Надобно пугать читателей, / Кто романом хочет нравиться; / Нынешнего века вкус таков, / Хоть не свойствен Неизвестному» [Там же, с. 413]. В достаточно легкомысленной форме автор отзывается и о формальной стороне процесса создания поэтического произведения: «К добру, не знаю, или к худу, / Где стих ложится — рифма

тут, / Кидается и льнет повсюду, / Как в игрищах народных шут» [9, с. 93]; «Где будут надобны перуны, / Гремущку там употреблю» [Там же, с. 92].

М. М. Херасков постоянно подчеркивает условность повествования: «Наш герой крылами правит. / Прав, кто бредом это ставит». Однако следующая же фраза меняет тональность: «Ах! Но где же бреда нет? / Кажется, весь бредит свет, / В сказках, в новостях, в ученых, / Чаше бредит в увереньях» [Там же, с. 238]. Таким образом, вымыслы «бахаря» предстают менее лживыми, нежели многие слова, претендующие на истинность и серьезность.

Правомерно провести параллель между «Бахарианой» и близким к ней по жанру «Ильей Муромцем» Н. М. Карамзина. Н. М. Карамзин в зачине своей поэмы призывает «богиню света белого — ложь, неправду, призрак истины» [3, с. 175] как музу, вдохновляющую на написание сказки. Во вступлении к «Бахариане» поэту является волшебница Фантазия, призывающая его не стыдиться писать небылицы. В их описаниях даже совпадают сравнения: «Ты, которая как бог Протей / Всякий образ на себя берешь» [Там же, с. 174]; «То растет она, то малится, / Всемигунно изменяется, / Будто бы Протей Виргилиев» [9, с. 10] И у М. М. Хераскова, и у Н. М. Карамзина присутствуют рассуждения о царящем в мире произволе, которому противопоставляется безвредный сказочный вымысел. В то же время авторы ставят перед собой разные задачи, исходя из своего понимания предназначения творчества. Н. М. Карамзин делает попытку создания героической волшебной сказки на русском материале и стремится на время отвлечь читателей от неприглядной действительности, погрузив их в мир сказочных подвигов. Он призывает их: «На минуту позабудемся / В чародействе красных вымыслов!» [Там же, с. 173]. М. М. Херасков, в жизни которого большую роль играло масонство, мистически настроенный и самоуглубленный, старается не просто развлечь, доставить эстетическое удовольствие, но заставить читателя приглядеться к собственному внутреннему миру, задуматься о самом важном, по его глубокому убеждению, для каждого человека — о самопознании и самосовершенствовании.

В заключительной, 14-й главе, «которая бы должна быть первою», автор раскрывает аллегорический смысл своей повести: Фелана — непорочность, мудрец Макробий — «чистое просвещение», злые волшебники — искушения и страсти, Неизвестный — человек, вставший на путь добродетели. Он обращается к читателю: «Вображая Неизвестного, / Ты, читатель, сам войди в себя; / Рассмотря свои деяния; / Собственные приключения» [9, с. 435]. Знаменательно, что в эту финальную главу автор

переносит не только истолкование иносказания, лежащего в основе сюжета, но и рассказ о детстве героя и событиях его биографии, предшествовавших его встрече с Феланой, а также о его подвиге, последовавшем за его воссоединением с возлюбленной, — об освобождении им родной Лицерны от злых чар. На наиболее поверхностном уровне эта особенность композиции усиливает занимательность повествования. Рассказчик не представляет читателям своего персонажа, а сразу дает изображение печального рыцаря, внутреннее состояние которого контрастирует с радостной картиной природы, что придает таинственность образу героя, сохраняющуюся почти до конца повести. За этим следует эффектный эпизод встречи Неизвестного с прекрасной девушкой, преследуемой злой колдуньей. На идейном уровне такое построение подчеркивает первостепенную важность появления стремления к истинной добродетели для духовной биографии каждого человека. Обретение Неизвестным имени после прохождения им испытаний и преодоления искушений символизирует возвращение к подлинному себе путем познания себя и самосовершенствования, приближение к соответствию изначальному божественному замыслу о человеке.

Духовное возрождение, по мысли масона Хераскова, является важнейшей целью жизни человека, а также обязательным условием для принесения пользы обществу. Не случайно «волшебная повесть» не заканчивается воссоединением Феланы и Ориона (настоящее имя Неизвестного, которое открывается только после прохождения им многочисленных испытаний). Герой, обретя личное счастье, возрождает родную страну, избавляя ее жителей от власти чернокнижников. Автор «Бахарианы» не отрицает возможности улучшения общества и считает, что прийти к нему можно лишь через индивидуальное моральное самосовершенствование конкретных людей, которому может способствовать и литература. Художественные образы воздействуют более сильно, чем отвлеченные рассуждения, однако для их полноценного восприятия необходимо умение читать вдумчиво. «Бахариана» адресована в первую очередь читателю, вряд ли привыкшему глубоко проникать в замысел художественного произведения, однако готовому перейти на иной уровень и нуждающемуся в подсказках. Поэтому автор расшифровывает как основную мысль повести, так и многие конкретные «чудесные» эпизоды, что подчеркивает условность повествования и в то же время его глубину.

Так, например, комментируются сцены с превращением людей в животных: «Не дивитесь чудесам таким, / Существует в мире волшебство / Чернокнижное, зловерное, / Смертных роду чуть не общее, /

Превращающее в скот людей, / То есть, воля буйная страстей; / Или наше самолюбие» [9, с. 456]. В одной из глав Неизвестный бьется со стадами воронов, которые на самом деле являются материализовавшимися «черными мыслями» колдуньи Злодумы, и повествователь показывает соответствия этому фантастическому образу в реальной жизни: «Злочестивость жен лукавых, / Каверзы друзей неправых, / Будто хищных птиц стада, / Рвут невинность завсегда» [Там же, с. 167]. Впрочем, автор не дает толкования всех деталей текста, иногда ограничиваясь напоминанием о том, что его не следует понимать дословно, предлагая читателям самостоятельно подумать над символическим значением прочитанного: «Может быть, иносказанье / Есть в моем повествованьи!» [Там же, с. 213]; «Может быть и ты, читатель мой, / Что такое значит дом из карт, / Отгадаешь сам, подумая» [Там же, с. 303].

В «Бахариане» иносказательные образы органично вписываются в авантюрно-фантастический сюжет. В этом ее отличие от чисто аллегорических масонских произведений, в частности, от насыщенной алхимической символикой повести «Хризомандер», в которой описания превращений персонажей для неподготовленного читателя лишены логики, даже «сказочной». Исследователи отмечали характерную для произведений М. М. Хераскова многоплановость, позволяющую воспринимать его тексты как профанам, так и – на более глубоком уровне — посвященным в масонскую премудрость [1, с. 130]. «Бахариана» может читаться и как повествование о моральном совершенствовании любого человека, и как описание пути адепта инициатического культа. В то же время М. М. Херасков старается не допустить прочтения своей «волшебной повести» как чисто развлекательного текста.

В XVIII в. волшебно-рыцарская литература пользовалась популярностью, однако не воспринималась всерьез и служила только для препровождения времени [6, с. 86]. М. М. Херасков обнаруживал в этом жанре огромный потенциал для введения аллегорий, возможность насыщения увлекательного повествования философской проблематикой. Его «бахарь», таким образом, является не просто забавным рассказчиком, помогающим скоротать время, а хранителем вечных истин, наставником.

Одна из важнейших задач, которые М. М. Херасков ставит перед собой в «Бахариане», — научить правильному чтению, проникновению в смысл художественного произведения. Без этого навыка ознакомление со многими книгами, в которых есть «сияние священной истины», бесполезно. К таким сочинениям М. М. Херасков относит, в частности, «Тысячу и одну ночь» [9, с. 437], мудрости которой большинство ее

многочисленных читателей не замечали, что заставляло Н. И. Новикова сетовать на то, что столь несерьезная книга продавалась значительно лучше, чем сочинения Сумарокова [5, с. 44].

Впрочем, подлинный читатель, научившийся понимать иносказания, вероятно, не только сможет оценить сокровища вековой мудрости, но и сумеет находить полезное для себя даже в более легкомысленной литературе. Можно привести в качестве примера эпизод из жизни А. Ф. Лабзина, также известного масона, мистика, рассказанный М. А. Дмитриевым. «Александр Федорович так был наполнен духом религиозного настроения, что он во всякой житейской вещи, во всяком, даже пустом чтении находил поучительное», — сообщает М. А. Дмитриев и далее передает слова А. Ф. Лабзина по поводу романа С.-Ф. де Жанлис «Рыцари Лебеда», который воспринимался как развлекательное, малосодержательное чтение: «Вот я читал сейчас, как рыцарь ходил тайно по ночам на свидание с дочерью Карла Великого, а ночью сыпал небольшой снег, и по следам дошли, и узнали обольстителя! При этом мне пришла одна мысль: что ничто дурное не скроется от Бога, и если Он захочет, пошлет обличение» [2, с. 844]. Здесь отразилась, на наш взгляд, не только настроенность на раздумья о духовном, но и навык расшифровывания символических образов, восприятие литературного текста как аллегорического. Таким образом, «квалифицированному» читателю практически любая книга могла давать пищу для душеполезных размышлений.

Итак, можно утверждать, что повествовательные стратегии «Бахаряны, или Неизвестного» нацелены на формирование правильных, с точки зрения автора, стратегий чтения, которые могут применяться читателем и при знакомстве с другими художественными текстами. Автор в ненавязчивой форме, в процессе дружеского общения с читателем наводит его на философские рассуждения и обучает находить смысл, который, как он показывает, может скрываться за самыми причудливыми вымыслами, видеть отражение закономерностей действительности даже в фантастических образах, извлекать из прочитанного нравственный урок.

---

1. *Давыдов Г. А.* Поэзия М. М. Хераскова и религиозные искания русских масонов // Масонство и русская литература XVIII — начала XIX в. / отв. ред. В. И. Сахаров. М., 2000. С. 130–143.

2. *Дмитриев М. А.* Воспоминания об А. Ф. Лабзине // Рус. арх. 1866. Стб. 837–856.

3. *Карамзин Н. М.* Илья Муромец // Аглая. М., 1796. Кн. 2. С. 171–191.

4. *Курьшова Л. А.* Повести о богатырях в «Русских сказках» В. А. Левшина: сказочно-историческая модель повествования. Новосибирск, 2009.

5. [*Новиков Н. И.*] Живописец, еженедельное на 1772 год сочинение. СПб., 1772.

6. *Ситовский В. В.* Очерки из истории русского романа. СПб., 1910. Т. 1, вып. 2.

7. *Творогов Л. А.* Как было открыто «Слово о полку Игореве» // Псков. правда. 1945. 14 нояб., № 215. С. 2.

8. *Третьяковский В. К.* Предъизъяснение об Ироической Пииме // Сочинения Третьяковского. СПб., 1849. Т. 2, отд-ние 1.

9. *Херасков М. М.* Бахариана, или Неизвестный. М., 1803.

10. *Херасков М. М.* Пилигримы // Творения М. Хераскова, вновь исправленные и дополненные. М., 1802. Ч. 3. С. 157–322.

11. *Херасков М. М.* Полидор, сын Кадма и Гармонии // Там же. Ч. 11.

**М. В. Дудорова, Т. В. Цыганов**

*г. Екатеринбург*

## **Пространственный образ «Кабак» в поэзии А. Блока и С. Есенина\***

В России традиционно каба́к осознается не просто как питейное заведение, а как сложный культурный феномен, что обусловлено множеством исторических, экономических, политических и национально-психологических особенностей. «История кабаков в России», написанная И. Г. Прыжовым в середине XIX в., по сути своей стала историей страны сквозь призму «питейного дела», которое касалось всех сфер жизни народа. И. Г. Прыжов отметил важную психологическую особенность восприятия пьянства русскими людьми, которые «видели в пьянстве Божье наказание и в то же время, испивая смертную чашу, протестовали этим против разных общественных благ, иначе — пили с горя» [2, с. 5]. В фольклоре сохранился образ кабака как гиблого места, которое можно поставить в один ряд с таким традиционным для народного творчества

---

\* Исследование выполнено при поддержке гранта Президента РФ по государственной поддержке молодых российских ученых-кандидатов наук МК-6962.2010.6.

© Дудорова М. В., Цыганов Т. В., 2012

локусом, как «болото». Неудивительно, что не только фольклорные, но и литературные персонажи часто становятся посетителями кабаков — например, герои классиков русской литературы Н. А. Некрасова или Ф. М. Достоевского. Не обошли стороной образ кабака и классики литературы XX в.

Для анализа пространственного образа «Кабак» мы выбрали двух непохожих авторов — А. Блока и С. Есенина, чтобы рассмотреть то общее, национально-специфическое, что поэты могли найти в образе кабака, а также то, как данный пространственный образ связан с индивидуальной авторской картиной мира. Анализ проводится по модели, основанной в работе [1].

Оба поэта почти не используют лексемы с семантикой цвета для непосредственной характеристики пространства кабака. Однако нельзя сказать, что цвет не играет значительной роли в восприятии этого пространства. В стихотворениях А. Блока цвет является показателем границы пространств и позволяет оценить положение кабака относительно других пространственных образов, в этом случае принципиальным становится противопоставление теплых и холодных цветов. Теплые цвета характеризуют сущности реального пространства города, например, желтый и красный спектр связаны с образом зари: *Под красной зарей вдалеке / Гуляет в полях Невидимка* (А. Блок «Невидимка»); *Сожжено и развинуто бледное небо, / И на желтой заре — фонари* (А. Блок «В ресторане»), которая, в свою очередь, на основе сходства цвета сливается с образом крови: *Вам сладко вздыхать о любви, / Слепые, продажные твари? / Кто небо запачкал в крови? / Кто вывесил красный фонарик?* (А. Блок «Невидимка»).

Город осознается героем как жестокое и враждебное пространство хаоса. Холодные же цвета относятся к объектам ирреального пространства сна, который представляет собой мир гармонии: *А они проходили всё мимо, / Смутно каждая в сердце тая, / Чтоб навеки, ни с кем не сравнимой, / Отлететь в голубые края* (А. Блок «В кабаках, в переулках, в извивах...»); *Веселье в ночном кабаке. / Над городом синяя дымка* (А. Блок «Невидимка»).

Такую же функцию выполняет противопоставление света и темноты: *Все кричали у круглых столов, / Беспокойно меняя место. / Было тускло от винных паров. / Вдруг кто-то вошел — и сквозь гул голосов / Сказал: «Вот моя невеста»* (А. Блок. «Все кричали у круглых столов...»); *И странной близостью закованный, / Смотрю за темную вуаль, / И вижу берег очарованный / И очарованную даль* (А. Блок «Незнакомка»); *В глущую темень искры мечет, / От искр всю ночь, всю ночь светло... / Бубенчик*

*под дугой лепечет / О том, что счастье прошло... (А. Блок «Я пригвожден к трактирной стойке...»).*

«Темная вуаль», «глухая темень», «Было тускло от винных паров» — эти характеристики формируют пространство полусна, образы света же, такие как «заря», «искры», «фонари», относятся к реальному пространству природы или города, которое подчеркивает неясность состояния лирического героя, находящегося внутри ресторана или кабака, пространство которого сливается с пространством полусна.

В произведениях С. Есенина цвет и свет выполняют иную функцию — они характеризуют эмоциональную подавленность лирического субъекта внутри описываемого пространства: *Что-то всеми навек утрачено. / Май мой синий! Июнь голубой!* (С. Есенин «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...»)

Реальному освещенному пространству города герой противопоставляет не темный кабак, а собственное душевное состояние: *Мутно гляжу на окна. / В сердце тоска и зной. / Катится, в солнце измокнув, / Улица передо мной* (С. Есенин «Грубым дается радость...»).

В целом визуальное восприятие кабака остается схожим у обоих авторов: и герой А. Блока, и герой С. Есенина ощущают недостаток света, однако не доходящий до полной темноты, возможно, это является причиной небольшого цветового разнообразия внутри питейного заведения. Тусклость (например, «Было тускло от винных паров» у Блока), мутность (например, «Мутно гляжу на окна» у Есенина) передают ощущение неясности, неопределенности происходящего.

Неодушевленными предметам, заполняющим пространство кабака, в произведениях Блока уделяется больше внимания, чем в произведениях Есенина. Лексемы, обозначающие посуду (бокал, стакан, бутылка), у обоих поэтов связаны с темами одиночества, бесприютности и безысходности: *И каждый вечер друг единственный / В моем стакане отражен / И влагой терпкой и таинственной, / Как я, смирен и оглушен* (А. Блок «Незнакомка»); *Я уж готов. Я робкий. / Глянь на бутылочку рать! / Я собираю пробки — / Душу мою затыкать* (С. Есенин «Грубым дается радость...»).

Наиболее типичные же заполнители кабака — это одушевленные объекты: «лакеи», «пьяницы», «проститутки» у Блока и «бандиты» и «проститутки» у Есенина, которые характеризуют кабак как пространство социального дна, где не действуют ни государственные, ни общечеловеческие законы: *И ломится в черный притон / Ватага веселых и пьяных, / И каждый во мглу увлечен / Толпой проституток румяных...*

(А. Блок «Невидимка»); *Шум и гам в этом логове жуток, / Но всю ночь напролет, до зари, / Я читаю стихи проституткам / И с бандитами жарю спирт* (С. Есенин «Да! Теперь решено. Без возврата...»).

Кроме этого у А. А. Блока появляется образ незнакомки, совершенно нехарактерный для подобных произведений Есенина. Незнакомка — чуждый элемент в пространстве кабака, она является частью пространства полусна, о чем свидетельствуют маркеры неясности, которые сопровождают этот образ: *Из хрустального тумана, / Из невиданного сна / Чей-то образ, чей-то странный... / (В кабинете ресторана / За бутылкою вина)* (А. Блок «Из хрустального тумана...»); *И каждый вечер, в час назначенный / (Иль это только снится мне?), / Девичий стан, шелками схваченный, / В туманном движется окне* (А. Блок «Незнакомка»).

Противопоставляя незнакомку остальным, автор противопоставляет пространство реальное виртуальному пространству, однако тот факт, что объект виртуального пространства полусна находится в реальном пространстве кабака, позволяет герою удерживаться на грани между миром действительным и миром идеальным.

Для обоих авторов характерно наличие материальной преграды — окна, которое связывает пространство кабака с пространством города: *Девичий стан, шелками схваченный, / В туманном движется окне* (А. Блок «Незнакомка»); *Мутно гляжу на окна. / В сердце тоска и зной* (С. Есенин «Грубым дается радость...»).

Кроме того, у Блока мы находим также нематериальную преграду: «серебристый дым», «хрустальный туман», который связывает реальное пространство с виртуальным.

В ряде стихотворений пространство кабака не имеет преграды, органично включаясь в пространство города, что характерно как для Блока, так и для Есенина: *В кабаках, в переулках, в извивах, / В электрическом сне наяву / Я искал бесконечно красивых / И бессмертно влюбленных в молву* (А. Блок «В кабаках, в переулках, в извивах...»); *Жаль мне себя немного, / Жалко бездомных собак. / Эта прямая дорога / Меня привела в кабак* (С. Есенин «Грубым дается радость...»); *А когда ночью светит месяц, / Когда светит... черт знает как! / Я иду, головую свесясь, / Переулком в знакомый кабак* (С. Есенин «Да! Теперь решено. Без возврата...»).

При этом город понимается скорее как ограниченное пространство — своеобразный коридор или лабиринт, в котором кабак — один из возможных тупиков или переходов.

Для передачи акустического восприятия пространства оба автора используют схожие средства. Основным источником звука в кабаке

являются наполняющие его люди. Доминантой звукового восприятия служит постоянный шум, в котором трудно что-либо различить (например, «гул голосов», «окрики пьяные» у А. Блока и «громкие речи», «шум и гам» у С. Есенина). Иногда в качестве источника звука появляются музыкальные инструменты, однако они не привносят музыкальной гармонии в мир кабака, не вступают в противодействие с окружающим шумом, а сливаются с ним и усиливают его. У Блока мы видим следующие характеристики мелодий: «визг напева», «скрипок вопль», «цыганка визжала», которые говорят о том, что музыка вторит голосам людей, находящихся в кабаке. У Есенина музыка передает общее впечатление субъекта от происходящего: *Снова пьют здесь, дерутся и плачут / Под гармоники желтую грусть.*

Во второй строке стихотворения «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...» воедино сливаются зрительное восприятие, акустическое восприятие и эмоциональное состояние субъекта, и его грусть становится категорией материального мира, обладающей цветом и способной издавать звуки.

Одной из важнейших характеристик пространства «Кабак» является запах. Восприятие запаха отчасти повторяет восприятие цвета, отчасти дополняет его. Взаимодействие запахов в стихотворениях А. Блока осуществляется по той же схеме, что и взаимодействие цветов: с одной стороны — ощущение духоты («было тускло от винных паров», «весенний и тлетворный дух»), с другой — ощущение свежести («дыша духами и туманами», «вздохнули духи»). Носителем свежести, приятного запаха снова становится незнакомка, объект ирреального пространства, а неприятный запах — это характеристика реального пространства кабака и пространства города в целом. Таким образом, система запахов у А. Блока подкрепляет идею противодействия реального и ирреального пространств.

В поэтическом мире С. Есенина запах кабака прочно ассоциируется с идеями смерти и разложения: *Не с того ль так чадит мертвячиной / Над пропащей этой гульбой; Нет! таких не подмять, не рассеять. / Бесшабашность им гнилью дана* (С. Есенин «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...»).

Внутри этого пространства герой не находит альтернативы резким и неприятным запахам. Это вносит существенные изменения в эмоциональное состояние героя: грусть и тоска смешиваются с физиологическим отвращением к действительности.

И А. Блок, и С. Есенин представляют пространство кабака как динамическое, замечая хаотичность и бессмысленность всех движений

внутри этого пространства. Однако принципиально различна позиция лирического субъекта по отношению к движущимся объектам, в первую очередь к людям.

Герой Блока в начале стихотворения обычно находится внутри кабака и не покидает его до конца, сохраняя неподвижность и не взаимодействуя с окружающим живым миром (например, «Я пригвожден к трактирной стойке»). Даже в стихотворении «В ресторане» герой обращается к незнакомке посредством неодушевленных предметов: бокала шампанского и черной розы. Незнакомка же обычно противопоставляется и лирическому субъекту (как объект движущийся), и всем остальным объектам пространства (как носитель целенаправленного, осмысленного движения): *Я пригвожден к трактирной стойке. / Я пьян давно. Мне всё — равно. / Вон счастье мое — на тройке / В серебристый дым унесено...* (А. Блок «Я пригвожден к трактирной стойке...»); *И медленно, пройдя меж пьяными, / Всегда без спутников, одна, / Дыша духами и туманами, / Она садится у окна* (А. Блок «Незнакомка»).

Она становится для лирического субъекта носителем смысла в бессмысленном мире, и именно этот смысл герой Блока пытается постичь, наблюдая за движением незнакомки.

Лирический субъект Есенина более динамичен. В рамках одного стихотворения он может перемещаться и физически: между пространством города и пространством кабака, и психологически (через воспоминания): между пространством кабака и пространством родного дома. Кроме того, лирический субъект в произведениях С. Есенина активно взаимодействует с людьми, наполняющими кабак (например, *Я читаю стихи проституткам / И с бандитами жарю спирт*). Для него хаотическое движение внутри кабака — это хаос всеобщий, присущий не только кабаку, но и всей стране, о чем говорят строки: *Но, погребальной грусти внемля, / Я для себя сложил бы так: / Любил он родину и землю, / Как любит пьяница кабак* (С. Есенин «Гори, звезда моя, не падай...»), а также композиция стихотворения «Да! Теперь решено. Без возврата...», где после описания кабака субъект ассоциативно возвращается к описанию родного дома. В слиянии с этим хаосом герой видит восстановление гармонии с родиной, которое все-таки остается недостижимым: слова «бандиты» и «проститутки» явно маркированы, т. е. субъект не может до конца отождествить себя с ними и остается чужеродным элементом в этой действительности.

Анализ пространственного образа «Кабак» в поэзии А. Блока и С. Есенина позволяет сделать следующие выводы.

В поэтическом мире А. Блока пространственный образ «Кабак» представляет собой одновременно и часть реально существующего пространства материального мира (в первую очередь — пространства города), который воспринимается всеми органами чувств, и часть ирреального, фантастического пространства идеального мира, который познается в эмоциях, ассоциациях, символах. Уникальность этого пространства заключается в том, что на территории кабака эти два мира могут соприкасаться, взаимодействовать, что функционально сближает кабак с другим важным для поэзии А. Блока пространственным образом — «Храм».

В мире С. Есенина пространственный образ «Кабак» принадлежит реальному пространству города, однако его восприятие происходит в основном не через органы чувств, а через переживания лирического субъекта, его особое эмоциональное состояние, в котором он находится, пребывая внутри кабака. В первую очередь, это связано с тем, что герой понимает кабак как часть большой системы — родины, причем такую часть, которая живет по тем же законам, что и вся система. То есть понимание своего отношения к кабаку, своего состояния внутри кабака для есенинского героя является ключом к разрешению вопроса о его отношении к родине.

---

1. *Дудорова М. В.* Категоризация пространства в поэтическом тексте (на материале поэзии И. Анненского) : дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006.

2. *Прыжов И. Г.* История кабаков в России. М., 2009.

**И. С. Тургенев и «Подлиповцы»  
Ф. М. Решетникова: поэтическая  
составляющая «этнографического очерка»**

И. А. Дергачев свою статью «Народные основы сатиры Ф. М. Решетникова» (1987) начал вопросом: «Решетников и сатира? Такая постановка вопроса может показаться странной» [1, с. 5]. Вслед за Иваном Алексеевичем хочется начать: «Решетников и лиризм? Такая постановка вопроса может показаться странной».

«Подлиповцы» Ф. М. Решетникова — знаковый текст в русской литературе 1860-х гг. Художественная структура повести, названная в подзаголовке «этнографическим очерком», отмечена чертами, в которых проявились закономерности, характерные для русской прозы этого периода.

Начиная с современников Решетникова, «Подлиповцы» и другие произведения писателя рассматриваются критиками и исследователями в контексте русской демократической беллетристики, где на первый план выходят проблемы, связанные с изображением социальных противоречий русской жизни, тяжелого положения народа. Авторская позиция Решетникова определяется как «трезвая правда» [13, т. 14, с. 57], «народный реализм» [14, с. 1], «народный бытописатель» [6, с. 95], «обличительный реализм» [5, с. 600] и др.

Однако среди многочисленных утверждений о бесстрастности или жесткости позиции автора в изложении материала уже в современной Решетникову критике было отмечено «нечто в русской литературе необычное», а именно соединение «в полном смысле протокола» и «затаенных слез», которые «слышались в каждой строке» [11, с. 231]. Это чутко уловленная критиком сердечная заинтересованность писателя, выдававшая себя в «затаенных слезах», обнаруживает связь Решетникова как с поэзией народного творчества, так и с литературной традицией русской психологической прозы, восходящей в своих истоках к Н. М. Карамзину. В этом плане чрезвычайно важным представляется отношение к Решетникову одного из самых глубоких и чутких его современников — И. С. Тургенева.

Именно Тургеневу принадлежит высокая оценка таланта Решетникова. В письме к П. В. Анненкову от 12 (24) января 1869 г. Тургенев, критически отзываясь о романе И. А. Гончарова «Обрыв» и сокрушаясь об «отсутствии настоящей, живой правды» в нем, выделяет в современной литературе на равных двух писателей — Толстого и Решетникова: «После Л. Н. Толстого, с одной стороны, после Решетникова — с другой (не удивляйтесь: я его ценю высоко), эдакая промозглая и неистинная литература уже невозможна!» [13, т. 7, с. 278]. В письме, написанном А. А. Фету на следующий день (13 (25) января 1869 г.), Тургенев повторяет свою оценку: «Только можно читать, что Л. Толстого — когда он не философствует — да Решетникова. Вы читали что-нибудь сего последнего? *Правда* дальше идти не может. Черт знает что такое! Без шуток — очень замечательный талант» [Там же, с. 285]. Значимость оценки удваивается, если учесть, что адресатом Тургенева, которому он смело и решительно «рекомендовал» Решетникова, был не только великий поэт, демонстративно «улетавший» в своей поэзии от тягот русской жизни, но и помещик, рачительный хозяин Степановки, отлично знавший русскую пореформенную деревню, автор серии статей «Из деревни», противник демократов. Из этого следует, что в прозе Решетникова, в частности в «Подлиповцах», Тургенев увидел полноту художественного создания, гармонию содержания и формы как условия истинного искусства. И это было, вероятно, результатом вдумчивого чтения, оказавшегося выше дискуссионного напряжения полемики между демократами и либералами. Так, в октябре 1867 г. Тургенев просит П. В. Анненкова прислать ему «Подлиповцев» Решетникова [9] и «Записки охотника Восточной Сибири» А. Черкасова и замечает: «А “Дела” я все еще не получаю» [13, т. 6, с. 325]. Упоминание в этом контексте журнала «Дела» чрезвычайно показательно: молодые беллетристы были вынесены на знамя демократического журнала, что, без сомнения, усиливало остроту полемики вокруг проблем общественного и художественного содержания. Так, в письме к П. В. Анненкову от 2 (14) января 1868 г. Тургенев, говоря об ожидаемых переменах в литературе, связанных с приходом в нее новых беллетристов-шестидесятников, изложил свое понимание искусства и упрекнул молодых писателей в отсутствии «поэтических талантов»: «Сколько можно судить издали, готовится в ней (русской литературе. — Э. Ж.) некоторое возрождение: посмотрим, что из этого выйдет. Недосток талантов, особенно талантов поэтических — вот наша беда. После Льва Толстого ничего не явилось — а ведь его первая вещь напечатана в 1852 году! Способности нельзя отрицать во всех этих Слепцовых, Решетниковых, Успенских и т. д. — но где же вымысел, сила,

воображение, *выдумка* где? Они ничего выдумать не могут – и, пожалуй, даже радуются тому: эдак мы, полагают они, ближе к правде. Правда — воздух, без которого дышать нельзя; но искусство — растение, иногда даже довольно причудливое, которое зреет и развивается в этом воздухе. А эти господа *бессемянники* и *посеять* ничего не могут» [13, т. 7, с. 26]. Имя Решетникова стоит здесь в списочном ряду, и на писателя распространяется критика Тургенева. Спустя же год Тургенев не только резко меняет свое личное писательское отношение к Решетникову, но делает его известным, во многом даже показательно-вызывающим с точки зрения уважаемых им деятелей из круга защитников «чистого искусства».

Хронологически письма Тургенева о «замечательном таланте» — Решетникове предвосхищают на полгода статью М. Е. Салтыкова-Щедрина «Напрасные опасения», в которой критик писал, что «новый фазис движения русской мысли» ознаменован литературой, представляющей по-новому русскую жизнь в поисках «деятельных и положительных типов»: «Это новые типы, которые она пробует выводить: это — новое дело, о котором она говорит; это — новый язык, с которым она нас знакомит» [10, с. 180]. «Подлиповцы» Решетникова обозначены Салтыковым-Щедринным как «замечательная попытка» писателя, отмеченного «мерой той нравственной высоты, на которой должен стоять деятель, чтобы сквозь грубые покровы, застилающие исследуемый предмет, суметь показать человеческий образ во всей его полноте» [Там же, с. 182]. Таким образом, Тургенев и Салтыков-Щедрин, два великих русских писателя, хотя и представляющие либеральное и демократическое крыло русской общественной мысли, сходятся в понимании важности и актуальности постановки проблемы народа как возможности преобразования жизни и в вопросе о необходимости художественного его изображения.

Не в первый раз Тургенев пронизательно отмечал важные закономерности в процессе развития русской литературы, придавая особое значение типу повествования, обусловленному своеобразием авторской позиции и таланта писателя. Так, в 1856 г. Тургенев отметил жанровую общность мемуаров в виде хроники («Воспоминаний» как будущих частей «Былого и дум») А. И. Герцена и «Семейной хроники» С. Т. Аксакова, в которой ему виделись «задатки будущего русского романа» [13, т. 2, с. 335]. В письме к Герцену от 10 (22) сентября 1856 г. Тургенев пишет: «И его и твои мемуары — правдивая картина русской жизни, только на двух ее концах — и с двух разных точек зрения. Но земля наша не только велика и обильна — она и широка — и обнимает многое, что кажется чуждым друг другу» [13, т. 3, с. 10–11]. В письме к Герцену от

5 (17) декабря 1856 г. Тургенев развивает эту мысль: «...в моих глазах вы представляете два электрических полюса одной и той же жизни — а из вашего соединения происходит для читателя гальваническая цепь удовольствия и поучения» [13, т. 3, с. 49–50].

Теперь, поставив Решетникова рядом с Толстым, Тургенев указал на новую содержательность эпической манеры повествования двух разных, но равно ориентированных на воссоздание народной и национальной ментальности писателей. Присутствие «поэтического таланта» (как критерия художественности), в высшей степени свойственного Толстому и служащего полноте изображения явлений жизни как со стороны «трезвой правды», так и со стороны ее поэтического начала, Тургенев распространил и на прозу писателя-разночинца. В круге «толстовского» чтения Тургенева, являющегося литературным контекстом его размышлений о Решетникове, главное место занимают два произведения: «Казачьи» и «Война и мир». Именно «Казачьи», в которых была найдена Толстым та эпическая манера, на основе которой стало возможно создание великой эпопеи, отличает пристальный интерес писателя к коллективному созиданию жизни в казачьей станице и к частным судьбам людей, попавшим в ее круг. В «Казачьи» Толстой открыл художественный синтез жанрового соединения эпического очерка с напряженным, поэтическим лиризмом исповедального типа [4]. Подобный синтез, обуславливающий полноту изображения, Тургенев увидел в «Подлиповцах». С одной стороны, строжайшая и прозаизирующая детализация, почти «судебные протоколы и докладные записки» [6, с. 254], рисующие картину общего состояния жизни народа, — беспросветная тьма, нищета, почти растительное существование мужиков, а с другой — в лице повествователя (человека из этой среды, одного из этой массы) пробудившееся сознание, утверждение права мужика на достойную жизнь, на чувство самоуважения.

Особую миссию в выражении авторского представления о норме, помимо развития сюжета о хождении по мукам крестьян Подлипной и выходе их из власти тьмы [11], помимо мифологического подтекста [7], выполняет нарратив. Именно повествование в большей степени заключает в себе энергетику внутреннего смысла повести, организует и питает сюжетное развитие, составляет лирико-философский нерв всего произведения.

В манере повествования обращает на себя внимание сочетание прозаически-протокольного типа письма с особым периодическим характером прозы. Речь идет о том, что точная фиксация увиденного жизненного материала, не теряя абсолютной достоверности,

постоянно соседствует с поэтически организованным словом, «перетекает» из констатации факта в картину эмоциональной напряженности и снова возвращается к «нагой», неукрашенной прозе. Решетников специфической системой повторов создает ритмизованную речь, в рамках которой формируется образ переживающего, «чувствительного» повествователя. Для анализа можно взять начало повести, организация которого носит универсальный характер и дает ключ к пониманию внутреннего смысла всей повести.

(1) Деревня Подлипная очень непривлекательна на вид. (2) Она состоит из шести домиков, *построенных* по левую сторону дороги, идущей от других деревень, и *разбросанных* по неровной местности **так**, что *один домик* стоит выше другого, *другой* около дороги, а *третий* и прочие пялятся к лесу. (3) **Домики** эти, четыре с крышами, два — без крыш — **с соломою на полке**, **с слядою** в оконных рамах, **с стайками и плетушками**, огорожены **так**: *вколотили* в землю несколько тонких березовых кольев, да и *связали* за них, параллельно к земле, *где по две, где по три* березки и *назвали* плетнем. (4) **Ворот** в Подлипной **вовсе нет**. (5) Добро бы лесу не было, а то кругом деревни *лес высокий и густой*, все *береза да сосна*, можно бы э-во какие дома построить и заплоты дощаные с воротами сделать... (6) «*А пошто? — спросит подлиповец, не понимая.* — А и *так можно баско!*» (7) За дворами **не** видится *риг* или *зародов сена*, **нет** *огородов с овощами*. (8) Только направо заметны *ряды с капустой, морковью* и преимущественно *картофелем* (выделения в тексте здесь и далее наши. — Э. Ж.) [8, с. 3].

Процитированный выше абзац характеризуется присутствием в нем двух прямо противоположных стратегий: прозаизации текста за счет протокольного, почти документального перечисления и описания фактов низменной жизни и — поэтизации, основанной на симметрии повторов — лексических и синтаксических, как отдельных слов, так и целых фраз, которые создают короткое по длительности, но постоянное, хотя и прерывающееся, волнообразное ритмическое движение текста. Повествованию свойственна внутренняя динамика взаимодействия прозаического и поэтического начал, одновременно усиливающих друг друга своей противоположностью. Так, первое предложение, краткое и категоричное в своей безрадостной оценке, начинает повесть в скорбном тоне, составляющем основу прозаизирующей тенденции. Второе предложение, не отрицая информации первого, сгущает печальную тональность повествования, однако вносит и новое звучание: его начинает сигнальное слово «домик» (в уменьшительно-ласкательной форме дважды повторенное слово «домик» означает не только жалко-крошечное строение, но передает

и рождаемое к обитателям его чувство сострадания), затем новизна звучания закрепляется кантиленой двух повторов («построенных» — «разбросанных»; «один» — «другой» — «третий»). В этом же предложении в вершине интонации перед вторым повтором стоит наречие «так», которому ответит эхом (эхом отзовется и слово «домики») «так» в следующем предложении. «Так» свяжет первый повтор («с соломою», «с слюдою», «с стайками и плетушками») со вторым («вколотили», «связали», «назвали») и третьим («где по две», «где по три»). Таким образом, на пространстве двух предложений зазвучит прерывистая, музыкальная по ритму интонация, знаменующая собой живое состояние души, скрытые в ней родники неубитого чувства как свидетельства сохраняющихся в человеке сострадания и печали. Однако уже следующее предложение («Ворот в Подлипной вовсе нет») своей краткостью безутешного приговора почти убивает едва зазвучавшую мелодию, которая, однако, снова возникнет в следующем предложении со своими робкими, но явными повторами («лес высокий и густой», «все береза да сосна»; «построить и сделать»). Эта симметрическая парность, задающая мерность ритма, сохранится до конца абзаца в самых разнообразных вариантах («А пошто? — А и так можно баско!»; «риг или зародов, огородов с овощами», «гряды с капустой, морковью и картофелем»), хотя на каждом повороте речи ритмичность будет под угрозой разрушения словами протокола типа «преимущественно», бесстрастной констатацией факта: «спросит подлиповец, не понимая».

По такому принципу соединения прозаической и поэтической интонации-стратегии создается весь текст повествователя. И этот синтез имеет глубокий смысл — через неоднородное «слово» повествователя формируется и выражается мысль о народной жизни, о двух сторонах ее существования. Только внешне простодушное и наивное по форме, повествование лиро-эпического происхождения, по существу, выражает глубинные нравственно-философские основы народного мироощущения, свойственного и повествователю. Генетически такой тип внедрения лирики в эпос характерен для народного творчества в самых разнообразных жанрах, в том числе в апокрифах<sup>1</sup>, песнях, былинах. Тургенев, так восхитившийся прозой Решетникова, не мог не оценить фольклорного основания художественного «слова» писателя-беллетриста. В 1852 г. Тургенев в письмах к С. Т. и К. С. Аксаковым, сообщая о том, что он «чрезвычайно много занимался русской историей и русскими древностями; прочел Сахарова,

---

<sup>1</sup> На связь повествования в «Подлиповцах» с жанром апокрифа указывает Е. К. Созина [12, с. 245].

Терещенку, Снегирева e tutti quanti», выделил Киршу Данилова: «...В особенный восторг привел меня Кирша Данилов — Ваську Буслаева считаю я эпосом русским». И далее, обращаясь к К. С. Аксакову, Тургенев указал на свое расхождение со славянофилами в понимании русской истории и национального характера, тем самым выразил чрезвычайно важную мысль о драматизме русской жизни, получившем художественное воплощение в былинах и песнях Кирши Данилова: «Но к результатам [привело] меня это всё далеко не столь отрадным, как Вас, любезный Константин Сергеевич...» [13, т. 2, с. 59–60]<sup>2</sup>.

Показательны размышления Ф. М. Достоевского по поводу содержания и способов изображения народной жизни. В письме к А. Н. Майкову от 15 (27) мая 1869 г. Достоевский делится замыслом произведения из русской истории и пишет о повествовании в традиции былины как наиболее адекватной материалу художественной форме: «...рассказать в былине, *всем и каждому*, но не как простую летопись, нет, а как сердечную поэму, даже без всякой передачи факта (но только с чрезвычайной ясностью), схватить главный пункт и передать его, чтоб видно, с какой мыслию он вылился, с какой любовью и мукою эта мысль досталась. Но без эгоизма, *без слов от себя*, а наивно, как можно *наивнее*, только чтоб одна любовь к России была горячим ключом...» [2, с. 39] (курсив Ф. М. Достоевского).

Принцип повторов и параллелизма управляет многообразием синтаксических конструкций самих предложений, из которых строится текст. Созданию протокольного «письма» служат краткие предложения-фразы, знаменующие собой убогость, нищету духовного и материального мира героев.

Пила вошел в свою избу. Матрена выла на печке. Сысойко дико смотрел на Апроську. Он не плакал, но видно было, что его страшно мучило горе [8, с. 26].

---

<sup>2</sup> Система симметрий и повторов в былинах Кирши Данилова выполняет одновременно функции лирического и эпического способов изображения:

...Только наехали во чистом поле  
Есть молодцов за триста и за пять сот:  
Жеребцы под ними латинские,  
Кафтанцы на них камчатые,  
Однорядочки-то голуб скурлат,  
А и колпачки — золоты плаши;  
Они соболи, куницы повывловили,  
И печерские лисицы повыгнали,  
Туры, олени выстрелили,  
И нас избили, изранили... [3, с. 107–108].

Сысойко взял в обе руки полы полушубка Пилы. Загремел замок, двери отворились. Пила и Сысоко выскочили. Но их поймали [8, с. 47].

Речи героев и повествователя при подобных описаниях в своей скупой простоте как бы вторят друг другу. Жалоба Пилы на тяжкую жизнь имеет ту же форму простого, протокольного, перечисления:

Хлебушка нет, кору едим... Вон Сысойковы ребята померли, корову за них увели... А там Апроська померла, Сысойкова мать померла, я и пошел бурлачить... Вон Матренка с ребятами у Терентьича на постоялом живет... Пусти, батюшко, бурлачить-то... Ослободи!.. [Там же].

Но в самой повторяемости этих конструкций заключена скорбная мелодия глубочайшей безысходности, впечатление от которой усиливается повтором многоочий. При изменившейся же ситуации мелодия способна наполниться новым звучанием:

*Настало тепло. Солнышко греет; снег с каждым днем тает и тает; с гор бегут в реку ручьи, на вершинах видится бурая земля. Барки уже сделаны, а бурлаки все еще работают: кто весло делает, кто конопатит барки и полубарки, кто так себе рубит бревно; работа кипит везде; целые тысячи бурлаков копошатся на берегу у барок, на барках, на льду, в рубашках, дырявых и со множеством заплат; с иных пот каплет [Там же, с. 86].*

Обогащение и усложнение «слова» повествователя, как и героев, осуществляется за счет нарастания вопросов, восклицаний, многоочий, фиксирующих движение нарратива от описания к рефлексии. И эти изменения в содержании и форме «слова» повествователя становятся отражением духовных процессов в душах мужиков, в накоплении ими нового опыта, новых впечатлений. Целый ряд мотивов оказывается погруженным в стихию такого интонированного повествования. Это картины природы (зимы, весны, разлившейся реки), зарисовки коллективного труда, пения бурлаков.

*Ноябрь* месяц в начале. Зима свирепствует немилосердно, как будто все злое свое хочет выместить над Подлипной и ее обитателями. *Утро. Холод* в тридцать градусов; ветер свистит по полю; деревья скрипят; верхушки их то и дело с шумом пошатывает **направо и налево, вкось и вкривь**. <...> **Ветер** так и рвет с домика что ему под силу: вон доску, высунувшуюся с потолка, оторвал; вон посыпались высунувшиеся из-под снега каменья, составляющие трубу; вон четверть крыши со стайки оторвало; вон и слюда треснула в одной раме — пошел **ветер** гулять по избе [Там же, с. 9].

По мере накопления жизненного и духовного опыта бурлаками повествование приобретает новое качество — антиномичность как преддверие или явный сигнал пробуждающейся аналитической мысли, охватывающей сознание, в первую очередь, самого повествователя.

Подлиповцы и товарищи их шли большей частью молча. У всех была какая-то *тяжелая, неопределенная дума*, какая-то *тоска* и **радость**: всех *тяготила мысль о прошедшем, радовало будущее*, хотелось скорее получить богатство [8, с. 57].

И опять работают бурлаки молча, нагибая спины, опуская весла в воду и поднимая их, — только и слышатся их тяжелые шаги, да барка скрипит. Что думают бурлаки, — бог весть. Они то и дело смотрят на приближающийся город; на лицах видится *тоска*, **какое-то желание** и **что-то такое, что бурлак не в состоянии не только передать другому бурлаку, но даже понять**. Один только лоцман стоит у столба посреди барки и важно, жадно глядит на город: *знай, мол, наших!* [Там же, с. 110].

Пилу *схоронили* бурлаки. *Не одна слеза* упала на Пилу. *Холодные* были эти *слезы, слезы бурлацкие...*

Сысойку оставили в деревне, и судно кое-как сдвинули с мели. Оставили Сысойку в деревне без бурлаков у одного крестьянина, и через четыре дня после отплытия судна он *умер...*

Родился человек для *горе-горькой* жизни, весь век *тащил* на себе это *горе*, оно и *сразило* его. Вся жизнь его была в том, что он **старался найти себе что-то лучшее...**

Вот каково *бурлачество* и каковы **люди бурлаки** [Там же, с. 129].

Теперь проза Решетникова приобретает черты психологического анализа, позволяющие говорить об овладении писателем структурой повествования, заключающей в себе нравственно-философские смыслы. Антиномии служили для Решетникова способом показать драматизм жизни крестьянства и воссоздать сложность процесса пробуждения сознания человека из массы, нарисовать картину психологического состояния его души.

Расходясь с писателями начала и середины XIX в. в понимании исторической миссии народа, отказавшись от идеализации его во имя «резвой правды», Решетников сходиллся с русскими классиками в поисках живой души простого народа, в гуманном пафосе защиты человеческого достоинства. «Есть люди, — рассуждает повествователь в «Подлиповцах», — которые называют бурлаков последними, бросовыми людьми. Есть даже и такие, которые называют их негодьями, вредными. Но они

ошибаются: бурлаки только люди необразованные, грубые, самые бедные люди» [8, с. 118].

Таким образом, характер повествования в «Подлиповцах» указывает на органическую связь Ф. М. Решетникова с традициями русской литературы, что проявилось в ориентации писателя на поэтическое слово народного творчества и в усвоении опыта русской психологической прозы. Одним из первых читателей Решетникова, указавшим на принадлежность его прозы к классической русской литературе, был И. С. Тургенев, поставивший имя его рядом с именем Л. Н. Толстого.

---

1. *Дергачев И. А.* Народные основы сатиры Ф. М. Решетникова // Эстетика и метод. Русская литература 1870–1890 годов. Свердловск, 1987. С. 5–19.

2. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Л., 1972–1990. Т. 29/1.

3. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1938.

4. *Жилякова Э. М.* Структура повествования в «Казаках» Л. Н. Толстого // Вестн. Томск. гос. ун-та. Филология. 2011. № 1 (13). С. 55–65.

5. *Лотман Л. М.* Решетников // История русской литературы. М. ; Л., 1956. Т. 8.

6. *Михайловский Н. К.* Ф. М. Решетников. Подлиповцы. СПб., 1880; Ф. М. Решетников. Глумовы, роман. СПб., 1880 // Отеч. зап. 1880. № 12. Отд. 2. С. 94–98.

7. *Приказчикова Е. Е.* Мифологическая модель бытия в повести Ф. Решетникова «Подлиповцы» // Дергачевские чтения-2000: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 2001. С. 172–177.

8. *Решетников Ф. М.* Подлиповцы // Решетников Ф. М. Избр. произв. : в 2 т. М., 1964. Т. 1.

9. *Решетников Ф. М.* Подлиповцы: Этнографический очерк из жизни бурлаков : в 2 ч. СПб., 1867.

10. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Напрасные опасения. — Где лучше? // Отеч. зап. 1868. № 10. Отд. 2. С. 168–194.

11. *Скабичевский А.* Чего нужно добиваться реальному поэту // Там же. 1869. № 12. Отд. 2. С. 231–255.

12. *Созина Е. К.* «Плохое» письмо Ф. Решетникова в контексте новой эстетики шестидесятников // Нарративные традиции славянских литератур. Повествовательные формы средневекового и Нового времени. Новосибирск, 2009. С. 235–250.

13. *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. Л. ; М., 1960–1968.

14. *Шелгунов Н. В.* Народный реализм в литературе // Дело. 1871. № 5–6. Отд. 2. С. 1–45.

## Мифологический метод Д. С. Мережковского-критика\*

Проблема мифологизма творческого мышления Мережковского довольно широко озвучена и по большей части воспринимается как очевидность. Однако, как и всякую проблему, ее следует анализировать, причем необходима оговорка относительно того, что мифологизм, как и символизм, не воплощается системно в текстах — художественных, философских, культурологических, литературно-критических, но является особым аспектом интеллектуально-творческой индивидуальности Мережковского.

Основопологающей категорией его культурологии и эстетики является феноменологическая категория сознания. Поэтому личность писателя всегда интересует критика особо, при том, что писательский талант понимается как некая данность, абсолютно имманентная субстанция, чистое сознание, прямо направленное на мир, что означает, что феномен искусства и феномен писательской личности есть тайна, открывающаяся другому сознанию: целостность открывается целостно другой целостности. Это путь свободного мифотворческого интерпретаторства, когда аналитика и объективность уступают место интуиции, субъективному ощущению и чувству, воображению, насыщенному культурной памятью. В феноменологической ситуации мир не познается, но переживается как онтологическая целостность, как бытие.

Однако тайна не открывается как истина навсегда, что, собственно, и доказывают все работы Мережковского о русской классической литературе. Русский философ С. Франк, представляющий феноменологическое направление в русской философии, писал о «непостижимости» объективной истины, поскольку она открывается лишь как «горизонт трансцендентального единства» [5, с. 316]. Миф в органически-чувственной целостности и иррациональности именно и представляет идеальный образ феномена. Мифологизм, таким образом, — метод, открывающий свободный выход к субъективности универсального типа.

---

\* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг. Соглашение № 14.А18.21.0999.

Обратимся к мифопоэтическим текстам критика, каковыми являются, например, работы «Суворин и Чехов» и «Гоголь и черт». В первом случае миф формируется в процессе развертывания повествовательного плана — на персонажном, сюжетном, речевом уровнях. Во второй работе миф задается изначально и раскрывается в дальнейшем.

Феномен любовной дружбы Суворина и Чехова представлялся загадкой не только для светского литературоведения, но даже и для современников писателя: получалось так, что политическая репутация Суворина как реакционера и охранителя не имела какого-либо значения для Чехова. Эта загадка творческой фантазии Мережковского рождает миф о демонизме Суворина и его мистической власти над личностью великого писателя, который, однако, ощущает эту власть как «сладкий» плен любви. Идея «пленения» благодаря контексту образа болота, символическая семантика которого, закрепленная в культурной традиции, связана с представлением о тайной погибельной власти над человеком inferнальных сил, выводит к образу лешего: «Плесень болотная — в нее-то и тянет, засасывает его Леший, Суворин. И Чехов знает, что нет спасения... Какое-то наваждение, злая чара, колдовство...» [1, с. 289]. Далее появляется идентичный образу Лешего образ Лесного царя. Так текст баллады Гете — Жуковского вводится в текст Мережковского, но не ради иллюстрации. Баллада, разбитая на стихи, органически как бы вырастает в чужой текст и поглощается текстом автора. Так выстраивается ряд Суворин — Леший — Лесной царь, в котором одно имя перетекает в другое — и здесь задача автора не в том, чтобы мотивировать этот прием, а в том, чтобы, мифологизируя своего персонажа, придать ему символическое значение мирового зла. В связи с этим уместно привести высказывание В. Н. Топорова о том, что в целостно-универсальном мире всякого рода смысловые трансформации и различные превращения не нуждаются в логической обусловленности. В «мифопоэтическом тексте», — пишет он, — возможно, например, «изменение границ между именем собственным и нарицательным — вплоть до перехода одного в другое» [4, с. 208].

Мифологическая концепция Мережковского конструируется как бы поверх документов, каковыми являются письма Чехова и тексты Суворина. Но автора вовсе не заботит их объективное значение. Для него это материал, из которого вырастает авторский миф. Автор самовластно вторгается в интимный мир писателя, осмысляя его в соответствии с заданной установкой на воплощение идеи всепобеждающего позитивистского зла.

Трансформация документов-писем осуществляется в двух направлениях.

1. Материал отбирается тенденциозно-прихотливо и цитируются главным образом наиболее интимные фрагменты чеховских писем, где писатель признается в своем исключительно сердечном отношении к адресату. Например, только что возвратившись из поездки на Сахалин, Чехов пишет: «Никого не хочу, кроме Вас, ибо с Вами только и можно говорить» [1, с. 187]. Или: «Мне страстно хочется поговорить с Вами. Душа у меня кипит» [Там же, с. 288].

2. Вольное комментирование писем, запрограммированное смыслом мифа, порой вопиюще не соотносится с первоисточником. Формы комментирования достаточно разнообразны, но в общем плане это каждый раз акт чувствования, вживания в чужое сознание. Одна из форм такого вживания-понимания — это как бы повтор чеховских слов, но в таком случае происходит следующее: автор препарирует текст, стремясь извлечь из обыденных событий и обычных слов некие сверхсмыслы, для чего он подменяет разговорную лексику писем лексикой иного рода, переводя бытовой материал в иную систему координат, вследствие чего обыденные вещи приобретают экзистенциальное значение. Например, Чехов жалуется на тоску одинокой жизни на Малой Дмитровке: «в четырех стенах», «без людей, без природы, без здоровья и аппетита». Комментарий: «Бесконечная покинутость, отверженность, отброшенность, одиночество...» [Там же, с. 289].

Нужно указать и на такую форму комментирования, как гипотетическое развертывание дискурса «героя» (Чехова). Например, Чехов пишет: «Черт бы побрал философию великих мира сего! Все великие мудрецы деспотичны, как генералы, и невежливы, и не деликатны, как генералы, потому что уверены в безнаказанности. Диоген плевал в бороды, зная, что ему за это ничего не будет; Толстой ругает докторов мерзавцами и невежничает с великими вопросами, потому что он — тот же Диоген, которого в участок не поведешь и в газетах не выругаешь» [Там же, с. 287]. Далее идет фраза Мережковского: «Толстой — невежда, варвар, деспот, а Суворин человек свободный, просвещенный» [5, с. 287]. Или: Чехов пишет: «Ах, как я завертелся...» — жалуясь на нестабильность своих отношений с издательствами. Мережковский комментирует: «Завертелся, запутался, но ясно одно в этой путанице: любовь к Суворину... верно, что он поддержит, спасет, распутает...» [Там же]. Характерно, что автор-повествователь всегда остается как бы в речевом дискурсе персонажа, его тематическом и интонационном модусе, не обнажая, однако, не уточняя и не развивая запечатленных в нем мыслей — но заостряет, утрирует, гиперболизирует их, снова и снова подводя к абсолютному пределу.

Нередко автором создается также и самостоятельный текст со своей интонацией, хотя в параметрах заданной темы, когда он как бы «подхватывает» слово цитаты. Например: Чехов пишет: «Ах, поскорей бы сделаться старичком и сидеть за большим столом»; Мережковский: «Ах, поскорей бы сделаться Сувориным» [1, с. 286].

Мифотворческий процесс в анализируемой работе Мережковского движется энергией слова, которым автор владеет виртуозно, максимально используя его функционально-семантические значения, нужные автору для того, чтобы создать целостный концептуально-стильный текст. Замечательна, в частности, аранжировка повествовательного многоголосия. Так, в тексте работы «Суворин и Чехов» звучат «голоса» Чехова (его письма), Суворина (цитаты из документов), персонажей баллады Жуковского, голос публики, безликого субъекта, незримо присутствующего в тексте автора-повествователя. То есть дискурсивный диапазон в работе необычайно широк, что «работает» на масштабность события, положенного в основу сюжета. При этом все «голоса» распределяются как бы между двумя уровнями: уровень морально-бытовой, психологический, и уровень метафизический, который сущностно, онтологически осмысляет первый уровень. «Миф, — пишет современный исследователь, — является тем уникальным в своем роде средством, которое позволяет связать универсальное и индивидуальное как общее и частное, не противопоставляя их друг другу, ввести человека в контекст общечеловеческой культуры и космического бытия» [3, с. 405].

Сам образ автора-повествователя не персонифицирован и неуловим и как бы «растворяется» в других «голосах» — таким образом устраняется опасный и недопустимый в мифе диктат автора. Собственно автор появляется в конце повествования с иного рода текстом, публицистическим, с тривиальными идеями, итогом, судом над человеком, что совсем не вяжется с мифологизированным в работе образом трагического Чехова.

Любимый Мережковским диадический диалектический принцип и в этой работе — «Суворин и Чехов» — развернут на всех ее уровнях, что частично было описано выше в связи с анализом сюжета, композиции, персонажной системы, повествовательной структуры.

Этот принцип заложен и в речевой структуре текста. Здесь обращает на себя внимание обилие парадоксов и афоризмов, которые встраиваются в конструкцию текста, поддерживают драматическое напряжение разворачивающегося в нем события в силу своей природы, также совмещающей

в себе диадически противоречивые начала, что характерно в целом для всех мифологических систем.

В работе «Гоголь и черт» Мережковский во главу угла ставит inferнальный мотив, важнейший в художественной системе Гоголя. Следовательно, можно говорить об объективной мотивированности начальной установки Мережковского на интерпретацию гоголевского творчества как мира мифологического.

Черт в славянской мифологии — злая сила, губительно и разрушительно вторгающаяся в человеческую жизнь. По Гоголю, эта сила утвердилась в мире и человек поработился ею: мир перестал различать границу между добром и злом, Богом и дьяволом. Эту универсальную гоголевскую идею Мережковский гениально почувствовал и построил на ее основе мифологическую концепцию гоголевского творческого мира.

Согласно народным поверьям, черти — это ангелы, сброшенные с неба, упавшие в воду, или болото, или лес, или поле и т. д. и потерявшие навсегда связь с небом, обратившись в бездуховную плоть.

Мережковскому важна именно бездуховная сущность этого мифологического образа. Он описывает его как символическое обозначение пошлости, которая есть, по Мережковскому, некая онтологическая «середина без начала и конца, без высот и глубин», что, будучи спроецированным на историю, получает конкретное наименование — это позитивизм, понимаемый широко — как бездуховное состояние мира, отказавшегося от Бога, от бытия во имя существования. Таким образом, Гоголь вводится Мережковским в мировую культуру как провидец и пророк. Впрочем, вся русская классическая литература, по Мережковскому, начиная с Пушкина, глубоко чувствовала современное трагическое состояние культуры, но именно Гоголь ощутил его как катастрофическое, изобразив чудовищные извращения человеческой природы.

Чичиков и Хлестаков — главные черти Гоголя, символы нового исторического времени. Они воплощают две крайних ипостаси зла позитивизма: один — делец и практик, другой — идеалист-мечтатель. Мережковский описывает сферы проявления позитивистской сущности: искусство, политика, практика — вся жизнь в ее разнообразии — и формы этих проявлений: например, Чичиковы в политике — это консерваторы, Хлестаковы — либералы. Чичиковы по типу поведения — реалисты, Хлестаковы — идеалисты и т. д. Психологическая доминанта Чичикова — разумность, Хлестакова — порыв, движение и т. д. В результате образы гоголевских персонажей предстают как феномены культурно-исторического значения и вырастают, в свою очередь, в мифы.

Проецируя идею тотального позитивизма собственно в тексты Гоголя, Мережковский делает оригинальное наблюдение над их мотивной структурой.

Позитивизм Чичикова воплощен в культе денег и комфорта. «Комфорт, — пишет Мережковский, — последний венец земного рая, а смысл жизни — в продолжении рода, то есть в конечном, но не бесконечном (в духе). Отсюда культ семьи у Чичикова, логика жизни такова: “Нам хорошо, детям будет лучше. Умереть, не родив, все равно что не жить”» [2, с. 234–235].

Потребительство Хлестакова — вариант элементарного, примитивного «хотения». Он не философствует о смысле жизни, но просто издает стихийный вопль: «Так есть хочется!» Бездуховная пустота хлестаковского мира, не имеющая нравственных опор, оборачивается, по существу, моральной атрофией и вседозволенностью. Логично то, что Хлестаков вписывается Мережковским в ряд, представленный Ницше, Федором и Иваном Карамазовыми и др., так же, как Чичиков оказывается фигурой того же порядка, что Великий инквизитор, горьковский Лука и т. д.

Замечательны в работе Мережковского те наблюдения над образом Хлестакова, которые рисуют его как своеобразного «творца» и потребителя массовой культуры. Он отмечает фразы персонажа знакового содержания, такие как «Ведь на то и живем, чтобы срывать цветы удовольствия», «Вижу точно, что надо чем-нибудь великим заняться», «Удалимся под сень струй», что указывает на опошление и примитивизацию современным массовым сознанием великих культур эпикуреизма, романтизма, сентиментализма.

Прочитывая тексты Гоголя как символично-мифологические, Мережковский обратил внимание на однотипность в ряде произведений писателя ситуаций, рисующих образы призрачной жизни, исполненные глубокого метафизического смысла (в «Ревизоре» это ситуация лжи и обмана, в «Шинели» — иллюзии, в «Записках сумасшедшего» — безумия), а также лейтмотивный образ коней, уносящих «героев» в пустоту («Мертвые души», «Записки сумасшедшего», «Ревизор», «Шинель»).

В качестве обобщения можно предложить следующее.

Мифологический метод Мережковского, реализующийся в исследованиях о русской литературе, позволяет воссоздать целостный, не расчлененный образ зла, перевести в бытийно-апокалиптическую плоскость размышления о трагедии человеческого духа и представить русскую классику как духовное средоточие мировой жизни нового времени.

- 
1. *Мережковский Д.* Акрополь. М., 1991.
  2. *Мережковский Д. С.* В тихом омуте : ст. и исслед. разных лет. М., 1991.
  3. *Мироненко Е. А.* К вопросу об архетипической природе мифологического образа // Семиотика художественной культуры: образ России в межкультурной коммуникации. Кемерово ; С.-Петербург, 2009.
  4. *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического : избранное. М., 1995.
  5. *Франк С.* Сочинения. М., 1990.

**К. В. Загороднева**

*г. Пермь*

### **Аллюзии и реминисценции в повести Ю. М. Полякова «Подземный художник»**

Стиль мышления современного писателя Юрия Михайловича Полякова (род. 1954) включает в себе «удивительный сплав лирики, иронии и трагедии» и выделяется «большой социальной зоркостью, большей заземленностью на реальной проблематике» [1, с. 7]. Повесть Ю. Полякова «Подземный художник» (2001–2002) отличается от других произведений автора прежде всего обилием литературных, живописных и театральных аллюзий и реминисценций.

Эпиграфом к произведению служит строка из второй части повести Н. В. Гоголя «Портрет». Заглавие повести «Подземный художник» перекликается с эпиграфом, в котором упоминается о портрете, жанре изобразительного искусства. В обоих случаях присутствует мотив темноты. По контрасту с заголовочным комплексом в начале повести возникает образ яркого полдня и яркой своенравной женщины. Желание Лиды быть нарисованной неизвестным художником в подземном переходе не вписывается в рамки общепринятых стандартов поведения богатой дамы и нарушает запрет мужа на своеволие. Скрывая этот поступок от Эдуарда Викторовича, главная героиня как будто в наказание получает портрет, который впоследствии предает ее.

Впервые увидев рисунок, Лидия отмечает его жизненность, сходство с натурой, «нервность» линий. В отличие от портрета Дориана Грея, который как бы исполняет желание своего хозяина, даруя вечную молодость, Лидин портрет становится для героини тяжелой ношей. Мотив предательства в повести тесно переплетается с портретом, который раскрывает мужу Лиды ее секреты. Нарисованная девушка становится Лидиной соперницей, завоевывая внимание и заботу ее мужа. Традиционный для поздних романтиков (Э. Т. А. Гофман, Э. А. По и др.) конфликт между искусством и жизнью, портретом и возлюбленной, когда возлюбленная умирает, отдавая свою жизнь искусству, у Ю. Полякова завершается не смертью женщины, но сжиганием портрета, смертью мужа и исчезновением самого художника.

Иррациональная связь супругов с рисунком подземного художника отчетливо наблюдается во время последнего совместного ужина, когда вернувшаяся из Крыма Лидия замечает «блудливую поволоку» на портрете. Любопытно, что в то время как Лида все больше отстраняется от собственного изображения, называя портрет «нарисованной женщиной», Эдуард Викторович сильнее с ним сближается. Символическое изменение портрета после Лидиной измены он объясняет обычным вмешательством извне: «— Когда протирали пыль, повредили графит. Рисунок был плохо зафиксирован» [7, с. 71]. В отличие от Дориана Грея, сумевшего спрятать свой изменяющийся портрет от посторонних глаз, Лидия не обладает той степенью свободы, которая позволила бы ей одной наблюдать за превращениями на рисунке подземного художника.

Портрет Эдуарда Викторовича создается на контрастных столкновениях ничем не примечательной внешности и больших денег, его глаза сравниваются с «водяными знаками на купюрах», цвет лица в критической ситуации — с долларом («позеленел, как доллар»), «желтоватые неровные зубы, чуть вогнутые внутрь», — с зубами «хищных рыб» [Там же, с. 28, 51, 33]. Наряду с этим подчеркивается романтическая натура Эдуарда Викторовича, безгранично верящего в силу любви. Нарушив клятву, данную первой жене, он последовательно приносит в жертву Лидиной красоте сначала благополучие и здоровье Оли, затем здоровье сына, наконец, свою собственную жизнь. Лиду Эдуард Викторович постоянно называет «Ли». В повести нет упоминания об американском поэте-романтике Э. По, однако последняя из написанных им поэм «Аннабель Ли» (*Annabel Lee*), посвященная рано умершей девушке, развивает тему бессмертной любви, которая становится еще сильнее после смерти возлюбленной.

Безусловная красота героини подчеркивается восторженными репликами персонажей: Димы Колесова, «прокуренной театроведши», Майкла Старка, — и сравнивается с произведением искусства («яйцо Фаберже»). Лидина красота заключает в себе разрушительное начало. Героиня приближается к образу роковой женщины, популярному на рубеже XIX–XX вв.: «Освобожденная от морально-этических обязательств, она утверждает свою “самость”, становясь персонификацией сладострастия, греха и порока» [5, с. 40]. Эротизм образа Лиды подчеркивается упоминанием «Озорных рассказов» О. Бальзака и сравнением героини повести с обнаженной девушкой на картине К. Коро «Купание Дианы».

Будучи убийцей собственного еще не родившегося ребенка, Лидия неосторожно толкает жену Эдуарда на подобное преступление и вступает в интимную близость с Майклом, предавая мужа и нарушая клятву. Упоминание Эдуарда Викторовича в разговоре с Лидией о Еврипиде носит эпизодический характер, однако сюжетные перипетии в повести перекликаются с трагедией Еврипида «Медея», о чем свидетельствует мотив убийства детей покинутой женой. Любовный треугольник Оля — Эдуард — Лида разбивается «совершенно растительной», «необратимой» депрессией его первого участника и приводит, в конце концов, к гибели второго. Любовный треугольник Оля — Эдуард — Лида связан с античностью. Упоминание про «агапэ», т. е. жертвенную любовь в Древней Греции, в разговоре между Эдуардом и Лидой посвящено жене Оле. Имя Гименя, греческого бога брака, используемое в названии клиники «Гименей-плюс», в которой возвращают девственность и услугами которой Лиде предлагают воспользоваться, упоминаемое в связи с празднованием свадьбы Лиды и Эдуарда («про бога Гименя запел специально приглашенный знаменитый бас»), раскрывает преступление, совершенное последними против Оли. Невинность, приобретенная за тысячу долларов, и певец, прославляющий Гименя за «штуку баксов», демонстрируют лицемерие и продажность общества, в котором вращаются герои [7, с. 53, 30, 46].

Лидина трагедия заключается в том, что она не может найти себя как в профессиональной деятельности, так и в жизни, и «приклеивается» к другому человеку, как маска к лицу. Находясь в постоянной зависимости от мужчин, героиня полностью утрачивает свободу, поэтому образ птицы в конфликте повести символичен. Сыграв Нину Заречную в «Чайке» А. П. Чехова, Лида после третьего спектакля отказывается от роли: «— Я — чайка? Нет, не то... — усмехнулась она» [Там же, с. 45]. Лидию постоянно преследует чувство неудовлетворенности, характерное

и для героев-декадентов О. Уайльда и Ж. Ш. Гюисманса, у которых «либо удовлетворение оказывается ущербным, разочаровывая... либо оно оказывается недолгим, почти мгновенно сменяется пресыщением... желание оказывается лишь иллюзией, подобием желания» [2, с. 73].

Библейский мотив запретного плода наполняется новыми смыслами в связи с обнажением в Крыму Миши и Лиды, которые своей непринужденной наготой напоминают Адама и Еву. Однако главная героиня — это, скорее всего, не Ева, а Лилит. Эдуард Викторович называет жену «Ли», ее настоящее имя — Лида, соединяя оба имени, мы получаем — Лилида, которое по написанию и по звучанию почти идентично Лилит. О сходстве Лиды и Лилит свидетельствует мотив убийства детей, мотив губительной красоты, а также сравнение ее «свежевыжатого гранатового сока» с «венозной кровью» [7, с. 19]. Возникает вопрос, кто же на самом деле выступает соблазнителем, Лида или Миша, а может, они равны, так как оба сделаны из одного «теста», как Лилит и Адам?

Букет из «безумно дорогих тропических цветов», подаренный Майклом Лиде, символизирует экзотику, коварство и обольщение. Сами цветы или упоминания о цвете как таковом появляются в переломные моменты жизни Лиды. «Пестрый, в цветочках, жуткий купальник» символизирует взросление героини, обнаружившей припухлость груди, и бунт отца против матери (ранняя смерть мужа превратила Татьяну Игоревну «из цветущей, полногрудой женщины в преждевременную старушку»). «Бесцветные глаза» Эдуарда Викторовича противопоставляются «разноцветным, как детские кубики, контейнерам» на причале в его порту, из-за которого произойдет перестрелка, и ресторану «Моллюск», вылепленному из «цветного бетона», где Старков остается с Лидой наедине. В морге старший сын Эдуарда Викторовича «глянул на мачеху такими же бесцветными, как у отца, глазами и отвернулся» [Там же, с. 61, 59, 49, 44, 62].

Лидины глаза сравниваются Лихаревым с «вечерними незабудками» и «предгрозовой сиренью» [Там же, с. 13, 14]. Незабудка — это «цветок печали и одновременно верной супружеской любви» [3, с. 294]. В Англии с незабудкой связано «популярное празднество, известное под названием майской королевы». Первого мая сажали «майское дерево перед домом самой красивой из местных девушек и провозглашали ее королевой весны — королевой мая» [Там же, с. 294, 295]. Лида, победившая в городском конкурсе красоты в Степногорске, после всех трагических событий получает в подарок от Димы Колесова «давнюю фотографию конкурса красоты», на котором она «была избрана королевой» [Там же, с. 74].

Упоминания об Англии в повести тесно связаны с образом Эдуарда Викторовича: «Вообще, Эдуард Викторович оказался страшным англоманом. Его дети от первого брака учились в Оксфорде. В Брайтоне он содержал большой дом в колониальном стиле. <...> Любимой его книгой была “Сага о Форсайтах”». Как бы вторя его увлечению романами Дж. Голсуорси, Нинка называет таких, как он, «собственниками» [7, с. 37, 34]. В Англии сирень «считается только цветком горя и несчастья, что объясняется, вероятно, ее лиловым, переходящим в мертвенно-бледный оттенок цветом» [3, с. 305]. Глаза «цвета предгрозовой сирени» Лидии Николаевны странным образом перекликаются с «фиолетовыми губами» Эдуарда Викторовича «чуть искривленными в загадочной покойницкой усмешке» [7, с. 75]. Цитата из стихотворения Н. А. Заболоцкого «Портрет» играет важную роль в трактовке образа главной героини. Стихотворение посвящено портрету А. П. Струйской известного художника XVIII в. Федора Рокотова. Лирический герой акцентирует внимание на загадочных глазах модели, в которых, как и в глазах Лидии Николаевны, отражается приближение грозы.

Мертвое «серое» лицо Эдуарда Викторовича и «фиолетовые губы» напоминают Лиде «Джоконду» Леонардо да Винчи. Фиолетовый цвет символизирует что-то «болезненное, погасшее (угольные шлаки)», «что-то печальное» [4, с. 102]. В отличие от устоявшейся традиции «оживлять» Мону Лизу, Лида видит в ней сходство с мертвым мужем: «Глядя на неживое лицо мужа, Лидия Николаевна вдруг поняла: у Моны Лизы тоже, оказывается, мертвая улыбка» [7, с. 76]. Мистическая иррациональная связь Эдуарда Викторовича с картиной Леонардо, с рисунком подземного художника и давний разговор с Лидой о бессмертии богов указывают на тайну героя повести, которую он унес с собой в могилу.

«Золотой уголок от сгоревшей рамки» Лидиногo портрета символизирует крушение всех желаний новоявленной «полноправной хозяйки рублевского имения». Оставшемуся Лидиному «золотому уголку» противостоит сохранившаяся «большая фотография» из прошлой жизни Оли и Эдуарда Викторовича, «запечатлевшая всю их дружную и счастливую некогда семью». «Гадливые взгляды» дочери и младшего сына Эдуарда Викторовича, адресованные Лиде, перечеркивая восхищенные взгляды мужчин, падких на ее красоту, как бы вторят завистливому и одновременно восторженному восклицанию «псевдо-Сезанна»: «Ну и гад же ты, Лихарев!» [Там же, с. 72, 59, 12, 14]. Лида и Лихарев создадут творение, ставшее косвенным виновником гибели Эдуарда Викторовича.

Как правило, «строки, взятые “на эпитаф”, выполняют прогнозирующую функцию» [9, с. 109]. Эпитаф («Но есть минуты, темные минуты...») к произведению «Подземный художник» указывает на то, что в повести случится что-то нехорошее и непоправимое, начало которому, как и в произведении Н. В. Гоголя, положит портрет. Художник, создавший его, не похожий на других Володя Лихарев заключает в себе нечто темное, загадочное. Являясь производным от слова *лихо*, которое означает «горе», «беда» (*хлебнуть лиха, узнать почему фунт лиха*), фамилия Лихарев перекликается с фамилией Лиходеев, принадлежащей знаменитому персонажу из романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» Степану Лиходееву, директору театра Варьете и жильцу «нехорошей квартиры». Правда, Лиходеев является производным от *лиходеи*, т. е. злодей.

Ю. М. Поляков причисляет себя к «реалистам в широком смысле» [8, с. 194]: мы находим в его поэтике черты «нового сентиментализма», суть которого заключается в том, что «телесные функции» приобретают «духовное значение», «сексуальность осознается как поиск диалога», «единственным спасением для человека оказывается способность отдать свое тело другому» [6, с. 567]. Одиночество главной героини подчеркивается создавшимся любовным треугольником Эдуард — Лида — Майкл, в котором не совпадают желания каждого из его участников. Писатель моделирует диалог эпох (античность, Ренессанс, викторианство, современность), диалог культур (русская, английская, французская, итальянская), диалог направлений (романтизм, символизм, модерн) и сам подключается к диалогу с писателями прошлых эпох. В повести сохраняется многосторонний диалог с читателем и полифония голосов.

---

1. *Большакова А. Ю.* Феноменология литературного письма: О прозе Юрия Полякова. М., 2005.

2. *Губарева М. С.* Темы и образы декаданса (Й.-К. Гюисманс, О. Уайльд, А. Жид: опыт сопоставительного анализа) : дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.

3. *Золотницкий Н. Ф.* Цветы в легендах и преданиях. М., 2005.

4. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. СПб., 2001.

5. *Ковалева О. В. О. Уайльд и стиль модерн.* М., 2002.

6. *Лейдерман Н. Л., Литовецкий М. Н.* Современная русская литература: 1950–1990-е гг. : в 2 т. М., 2006. Т. 2.

7. *Поляков Ю.* Плотские повести. М., 2004.

8. *Поляков Ю.* XX век: веки истории — веки судьбы // Дружба народов. 1997. № 6. С. 192–195.

9. *Смирнова Т. А.* Типология и функции цитаты в художественном тексте (на материале романов А. Битова «Пушкинский дом», В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени») : дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.

**О. С. Зубарская**

*г. Воронеж*

### **Символистский подтекст конфликта отцов и детей в драме Зинаиды Гиппиус «Зеленое кольцо»**

В творчестве Зинаиды Гиппиус нет места ординарному. Оно в известном смысле репрезентирует самые яркие эстетические идеи эпохи: от создания новой личности посредством искусства (такие жизнестроительные замыслы характеризуют расцвет символизма) до нового религиозного сознания (что стало актуально в то время, когда символизм уходил с арены творческой жизни). Вместе с тем активно трансформировалось отношение Гиппиус к театру: от восхищения идеей «антисоциального углубления в себя» и полного поклонения искусству [4, с. 50] к граничащему с утопией идеалу общественного единения. В крайностях такого рода она проявляла себя как художник-символист.

Каковы необходимые условия гармоничного развития общества? Способны ли найти взаимопонимание современные Гиппиус «отцы» и «дети»? На эти злободневные вопросы она пытается ответить в пьесе «Зеленое кольцо», работа над которой была завершена к началу рокового 1914 г. В этот период в творчестве Гиппиус обостряются гражданские мотивы, поиск пути развития России сливается с духовными исканиями самого поэта, отражавшими отношение Гиппиус к современной ей России и молодому поколению.

В 1910-е гг. Гиппиус ощущала себя человеком нового времени, активно переосмысляла художественные постулаты символизма, пытаясь предложить материал «на злобу дня», и не переставала удивлять. Поразиться можно уже одному заявлению «всякая лирика наджизненна» [2, с. 503] и вытекающему из него желанию обратиться к драматической форме в попытке отразить жизнь. Когда Всеволод Мейерхольд

заинтересовался новой драматургической работой «зеленоглазая наяды» — пьесой «Зеленое кольцо», она уже успела надеть шуму в интеллигентской среде Петербурга. Дело в том, что литературная критика отнеслась к драме негативно, обвинив автора в «безнравственности». Однако на сцене Александринского театра спектакль по пьесе был поставлен и имел успех (хотя мнения в театральной критике не были однозначными) [3, 6]. Кроме того, Гиппиус, нарушив традиционную стратегию авторского поведения, сама рецензировала свою пьесу, продлевая время ее обсуждения. В эссе «Зеленое — Белое — Алое», которое вышло в свет годом позже «Зеленого кольца», она комментирует отношение к нынешней России и «последней» молодежи, «рожденной в глухие года» [2, с. 53]. Становится понятно, что пьесу при всей ее острой проблематике следует трактовать в символистском ключе, как пьесу-дискуссию, а ее героев, соответственно, как выразителей определенных идей. Отсутствие динамики в ней Гиппиус связывает с тем, что пьеса предназначена для актеров, которые должны в работе над ролью добавить недостающее тексту напряжение.

По сути, в пьесе мало что происходит. Экспозиционный диалог инженера Вожжина и его «приятельницы» (такая характеристика Анны Дмитриевны следует из ремарки [1, с. 452]) — о крышке от кофейника, о небрежности кухарки — прерывается образующим весь дальнейший ход драмы действием — приходом Финочки. С дочерью Вожжин не виделся четыре года и теперь недоумевает: как «девочка» (а Финочке шестнадцать лет) могла приехать из Саратова одна. Дядя Мика, «старый друг» и сосед Вожжина, успеваает заметить: «Маленькие дети вырастают с течением времени в больших людей» [Там же, с. 455]. По всей видимости, этот персонаж обладает функцией героя-резонера, поскольку выражает близкие Гиппиус идеи: он увлечен молодостью, а ко всему другому (кофейникам и кухаркам) «потерял вкус». В основу такого разведения (повседневности и духовности) положен символистский принцип «двойного бытия». По отношению к жизни Гиппиус, следуя традиции символистской драматургии, разводит действующие лица на две диаметрально противоположные группы: персонажи, воплощающие откровенное безволие и эгоистическое отношение к жизни (Вожжин, Анна Дмитриевна, Елена Ивановна), и герои, нашедшие смысл в альтруизме (дядя Мика, Сережа, Никс, Руся, Финочка). Последние объединены обществом «Зеленое кольцо», собрания которого проходят в квартире дяди Мики. И если в образах Вожжина, его сожительницы и бросившей его жены есть что-то карикатурное (что, несомненно, говорит о соответствующем

отношении Гиппиус к ним), то образы юношей и девушек, а также их помощника, их «книги в хорошем кожаном переплете» [1, с. 499], дяди Мики, идеализируются.

Финочка, центральный персонаж, изображена психологически убедительно. У нее поэтическая душа, но живет она с равнодушной матерью, являя пример поразительного несоответствия с ее жизненной философией себялюбия. В образе мамы Финочки, инфантильной провинциальной «бесприданницы», нельзя рассмотреть толику достоинства. Когда-то Елена Ивановна разрушила семью, заставив страдать дочь. Неожиданный выход из бесконечного одиночества и спасение от психологического давления родителей Софине предлагают такие же нравственно чистые дети, как она, Руся и Сережа. Финочка и дядя Мика решают заключить фиктивный брак (своеобразный жест Гиппиус в сторону обычной практики для России 1860-х гг.) — такова развязка драмы. Будущее героини неясно, но мотив надежды звучит отчетливо: «Я верю, верю! У меня сейчас точно три души. Как будет — не знаю, а знаю — хорошо. Люблю всех. Ужасно люблю и верю» [Там же, с. 501]. Любые трудности, ожидающие молодежь в будущем, убеждает Гиппиус, предпочтительнее тяжелого положения Финочки, в котором она прожила свои детские годы.

Таким образом, в пьесе остро поднимаются проблемы любви, семьи, брака, разлагающего воздействия потребительских плотских отношений на духовный мир человека. Гиппиус наделяет юных героев стремлением к самой искренней платонической любви. В «Зеленом кольце» личное растворяется в общественном, не давая воплотиться классическому постулату декадентов — «человекобожеству»: «люблю я себя, как Бога», писала Гиппиус в 1894 г. Временной промежуток между двумя позициями (нарциссизмом и попыткой объявить достойным вариантом поведения в обществе самоотдачу) значительный — два десятилетия. Именно столько потребовалось Гиппиус, чтобы преподнести «болезненную любовь» Елены Ивановны в ироническом, пародийном свете. В драме происходит трансформация символистского мотива болезненности и безумия [5, с. 349]. Он уже не связан с креативными силами человека и не является знаком тонкой декадентской натуры, как это было в более раннем поэтическом творчестве Гиппиус. В пьесе также важную символическую роль играет сходный с мотивом безумия лейтмотив самоубийства. Елена Ивановна пыталась отравиться, гимназистка Лида хотела выброситься в лестничный пролет. Но когда Финочка в финале драмы убирает револьвер (который, кстати, всегда был при ней), появляется надежда на построение нового здорового общества.

Социальная обусловленность драматического действия «Зеленого кольца» явила попытку символизма откликнуться на острые проблемы современной — новой — России. Изображение духовного пробуждения на контрасте с косным индивидуализмом стало новой задачей символизма. С рождением нового мира отождествляли многие события революционной России, кровавое бремя которых ложилось как раз на плечи «мальчиков и девочек». В этом смысле «дети» в пьесе выглядят достойнее «отцов», поскольку видят жизнь с ее стремительными переменами и откликаются на них.

В основе конфликта пьесы — не очевидная и естественная борьба между поколениями, но изолированность «отцов» от «детей», полное непонимание образа жизни последних. Думается, что за старшим поколением в драме стоит обобщенный образ реакционного общества, а устами молодых символически говорит новая Россия. Тогда конфликт переводится в символическую плоскость — как общее противопоставление идей: косности и развития, стагнации и динамики.

Действие пьесы разворачивается в Петербурге, однако среди персонажей есть провинциалы. Это позволяет расширить круг образов: Гиппиус фокусируется не только на детях столицы, которые с легкостью могут найти и изучить работы Гегеля, Бергсона, Кнута Гамсуна, Стриндберга. Активистка «Зеленого кольца» Руся заявляет: «У нас много членов в провинции» [1, с. 464]. А это значит, что автор хочет показать не только узкую группу «малолеток» в столичной квартире, но всю молодую Россию, движимую одной целью самоуглубления ради единения друг с другом. Есть в этом что-то утопическое, но без веры в «детей», без идеализации молодых это была бы уже не пьеса символиста Гиппиус.

Зеленый цвет, вынесенный в название пьесы, обусловлен у Гиппиус общесимволистским желанием видеть Россию обновляющейся, цветущей и, несомненно, молодой. (У А. Блока «твердь зеленая, восходная» была знаком новой жизни, а брюсовский «луг зеленый» стал образом России в одноименном эссе Андрея Белого.) Стоит подчеркнуть, что и у Гиппиус «зеленое» (молодое) — вечная категория, сравнимая с Воскресением. Итак, зеленый цвет связан не только с общесимволистским культом молодости, он также понимается Гиппиус как «рост, сила жизни, как возрождение» [2, с. 504].

Пьеса «Зеленое кольцо» представляет собой точную иллюстрацию страстного интереса Гиппиус к молодому поколению и стоящим перед ним проблемам, а также к судьбе предвоенной и предреволюционной России. Здесь поэт реализует одну из главных способностей искусства

слова — отражать время, и делает это не только явно, но и через подтекст, который, как видно, становится в пьесе гораздо важнее фабульного содержания.

- 
1. *Гиппиус З.* Зеленое кольцо. М., 2001.
  2. *Гиппиус З.* Зеленое — алое — белое. М., 2001.
  3. *Ожигов А.* О «Зеленом кольце»: (Литературно-театральные штрихи). СПб., 2008.
  4. *Философов Д.* Театральные заметки // Мир искусства. 1902. № 11. С. 46–51.
  5. *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. СПб., 1999.
  6. *Чулков Г.* Зеленое кольцо. СПб., 2008.

**Л. С. Кислова**

*г. Тюмень*

**Миф о стюардессе в отечественной драматургии:  
Э. Радзинский, «104 страницы про любовь» —  
Р. Литвинова, «Небо. Самолет. Девушка»**

В киносценарии Ренаты Литвиновой «Небо. Самолет. Девушка», ставшем римейком пьесы Э. Радзинского «104 страницы про любовь», фабула почти полностью совпадает с фабулой претекста. Образ главной героини Лары приближен к образу героини Э. Радзинского, но герой у Р. Литвиновой — это человек уже другого времени. Электрон Евдокимов («104 страницы про любовь») — физик-атомщик (профессия элитарная и модная в 60-е гг. прошлого века). Георгий («Небо. Самолет. Девушка») — военный корреспондент (профессия опасная, определенно мужская и востребованная в наши дни). Бортпроводница Лара так же, как и стюардесса Наташа Александрова, существует словно между небом и землей, но — в отличие от земной Наташи — Лара эфемерна, невесома, воздушна, словно бестелесна. Георгий, как и Электрон, устойчив, «пришпилен» к земле и соответственно внутренне глубоко антитетичен Ларе. В сценарии Р. Литвиновой воспроизводится ряд эпизодов, мизансцен

пьесы Э. Радзинского, а в финале обоих произведений героиня погибает, но если в драме Э. Радзинского смерть Наташи потрясает, шокирует и как будто не вписывается в общий контекст, то в киносценарии Р. Литвиновой Лара словно обречена с самого начала. Она не укоренена в жизни, чужда ей, а потому ее уход понятен и неотвратим, несмотря на всю трагичность ситуации. И хотя в тексте Р. Литвиновой, как и в пьесе Э. Радзинского, заведомо рискует герой (Электрон Евдокимов едет на испытание атомной установки, Георгий — в район военных действий), смерть наступает именно героиню. Замещение героя героиней — своего рода отвлекающий художественный прием, усиливающий трагическое звучание финала. Для Лары, которая словно задерживается в этом мире случайно, на самом деле нет смерти, поскольку ее пребывание на земле напоминает промежуточное, временное существование: «Я встречала таких девушек — небесных, как Лара. Они такие... более временные, чем мы все. Они всегда в моей жизни опережали всех, убегали, как я называю смерть. Куда-то их забирало, утягивало, да они и сами особенно не сопротивлялись. С ними, со светлыми, всегда что-то случалось. <...> Такие светящиеся существа, мне кажется, давно уже обручены с кем-то небесным. Их женихи на небесах. Наверно, поэтому получилось, что в начале фильма героиня долго идет по коридору аэропорта куда-то в свет. И мне хочется крикнуть: «Давайте цените ее, пока она не ушла навсегда! Пока она улыбается, пока живые глаза»» [3, с. 39].

В пьесе Э. Радзинского и в сценарии Р. Литвиновой самолет, на котором летит героиня, горит по сюжету (это знак, предупреждение, намек), но и в одном, и в другом случае этот знак завуалирован в тексте, практически незаметен. Акценты смещаются, и показаны отношения Наташи с влюбленным в нее штурманом Левого Карцевым и Лары с командиром.

Героини обоих текстов попадают в критическую ситуацию, хотя по сюжету опасная профессия у героя, и все, что происходит с Наташей или Ларой, воспринимается как случайность. Но если у Э. Радзинского горящий самолет действительно случайность и гибель Наташи — абсолютная трагедия, то Лара ускользает почти незаметно, а аварии в авиации воспринимаются уже как некая драматическая закономерность. В тексте Р. Литвиновой присутствует оригинальный эпизод, отсутствующий в претексте. Это несостоявшаяся встреча с Георгием. Он не приезжает на место свидания, и Лара проводит ночь в незнакомом городе, в чужой квартире, ужасно страдая: **«32. Улица города У. Лара режет руку под деревом.** На улице под деревом несколько раз достаточно острым ножом протыкает себе руку, закусывает губу, чтобы не кричать от боли, и тут

же завязывает ее платком. Над ее головой красиво шумит крона огромного дерева» [2, с. 434]. Лара сама наносит себе травму, что может квалифицироваться как попытка суицида.

В тексте Р. Литвиновой нет знаменитого монолога об уважении, который есть в пьесе Э. Радзинского: «*Наташа*. Понимаешь, нам было очень легко... сначала... за это нужно расплачиваться. Дальше нам будет все тяжелее, тяжелее... потому что я хочу уважения. А я его, в общем, не заслужила... а я его хочу... потому что... ну я... я хорошо к тебе отношусь. Если бы я хуже относилась <...> А сегодня я точно поняла... ты никогда не будешь... так ко мне относиться, как я хочу. Я всегда буду, в общем, чуть-чуть случайной» [4, с. 101–102]. Аналогичный монолог у Р. Литвиновой имеет совсем другие коннотации: «*Лара*: Я так хорошо отношусь к тебе. Вот если бы я относилась хуже, я могла бы просто так, не говорить эти мучительные слова. Я сегодня прозрела, что ты никогда не будешь ко мне относиться так, как я хочу, — я буду всегда случайной» [2, с. 439].

Лара не говорит об уважении, поскольку растворена в любви, любовь поглощает ее и погружает в совершенно другую реальность. Она не ждет уважения, даже не ждет взаимности от Георгия, она лишь стремится донести до него всю глубину своего чувства, для того, чтобы он ощутил кожей эту любовь как некий тактильный контакт. Лара самодостаточна в своем чувстве, и возможно, именно поэтому герой в сценарии столь схематичен и абсолютно бесчувственен. Героиня вычерпывает свою любовь и уходит из жизни, поскольку услышанной она может быть лишь из небытия. Таким образом, если пьеса Э. Радзинского — о мужчине и женщине, о том, как мужчина обретает чувства благодаря женщине, то пьеса Р. Литвиновой только о женщине, не услышанной мужчиной.

Лара живет в облаках, проводя в небе большую часть своего времени, что провоцирует ее уход, приближая, по сути, добровольную смерть. Гибель обреченной Лары на самом деле суицид, поскольку, по ее логике, любовь сильнее смерти. Ее уход неизбежен, и героиня Р. Литвиновой исчезает, продолжая хранить свое чувство в пространстве другого мира.

Влюбленная Лара уносится в иной, счастливый мир и существуют там абсолютно безмятежно до следующей реинкарнации. Охраняя любовь ценою жизни, героиня уходит из христианизированной действительности и начинает воспринимать окружающий мир сквозь призму языческих ритуалов. Дехристианизация героев Р. Литвиновой способствует созданию особого религиозного дискурса, связанного с культом

любви, поклонением любви. В заголовке к киносценарию указано: «...*Написано кровью...*», и в виртуальной реальности героев добровольная смерть, уход в иное бытие гарантируют абсолютное бессмертие.

Герои Э. Радзинского Наташа и Электрон, безусловно, атеисты, и время создания пьесы — время атеистов. Герой — ученый, физик-атомщик, а значит, ему чужда любая религия. «Актуальный оттепельный» физик и девушка, живущая в небесах, — это идеальный тандем, красивейшая пара шестидесятых: «Стюардесса стала самой престижной профессией, и чисто прагматичными соображениями (зарплата, возможность посмотреть мир, проникнуть за “железный занавес”) это не объяснить. Приподнятость к небесам делала стюардесс чуть ли не богинями. Времена изменились, появились куда более престижные занятия, полет на самолете перестал быть исключительным актом, но миф о стюардессе остался» [1, с. 4]. Но Э. Радзинский, вероятно, не случайно выбирает профессию героине, и дело не только в престижности. Стюардесса обитает в небе, а значит, близка к Богу. И если в киносценарии Р. Литвиновой христианское соседствует с языческим (реинкарнация, суицид, кровь, жертва), то в тексте Э. Радзинского оно проявлено именно в образе Наташи. Однако и Наташа, и Лара, каждая в своей ситуации, становятся ангелами-хранителями для пассажиров загоревшегося самолета: «*Мышка*: Она не придет! Потому что... она все волновалась, что у вас происходило важное на работе. Она не придет... потому что... у них там что-то загорелось — она всех выпускала, выпускала, всех выпустила, а сама не успела. Потом она пришла в сознание. Она еще долго жила — целых полтора часа! И все волновалась за вас, как вы там... Мне потом уже не разрешили быть возле нее. Ее увезли, я нашла ваш телефон в ее сумочке и все звонила вам, но вы не брали трубку, а больше у нее никого и нет. Она не придет... Она так хорошо рассказала о вас. Она волновалась за вас. И еще... она просила передать вам, что главное — это выдержка» [2, с. 449].

Римейк Р. Литвиновой, повторяя сюжетные линии претекста, явлен совершенно в другой тональности: героиня осознает себя как жертву («*Лара*: Наоборот, ты самоуверенный со мной, я так не умею. Совсем не жалеешь. Ты мой любимый и убиваешь меня» [Там же, с. 437]), а Георгий при всей своей жесткости менее защищен, нежели Электрон, и более инфантилен. Пьеса Э. Радзинского с романтическим названием создавалась как драма о героях шестидесятых, текст же Р. Литвиновой, обладающий нейтральным заглавием, не имеет четких временных параметров. Эта история могла произойти в любом пространстве, в любое время и с любыми героями, что свидетельствует об универсальности самой идеи.

Оба текста были успешно экранизированы: фильм «Еще раз про любовь» (режиссер Г. Натансон, сценарий Э. Радзинского) выходит на экраны в 1968 г., а картина «Небо. Самолет. Девушка» (режиссер В. Сторожева, сценарий Р. Литвиновой) — в 2002.

«Еще раз про любовь», безусловно, красивая мелодрама с типично советскими реалиями, нес советским гламурным антуражем и драматическим финалом. Звезда театра и кино Татьяна Доронина в роли Наташи сочетает вечную, неизбывную женственность, комсомольскую бескомпромиссность и бесконечную доброту, способную растопить сердце благодарного, но холодноватого физика, наконец полюбившего и понявшего все про любовь. Наташа в исполнении Т. Дорониной лишена загадочности, она открыта и понятна. Живущая в небесах Наташа остается земной девушкой, которой необходимы семья, любовь и покой. Лара Р. Литвиновой, в отличие от героини Т. Дорониной, далека от всего земного, она словно спустилась с небес на землю, а затем вернулась туда, где ее постоянный дом. Лара именно своей «нездешностью», бестелесностью покорила молчаливого неэмоционального военного корреспондента, попутно рассказав ему о любви и жизни: «*Лара*: Нет, нет!.. Но ведь это же какой-то у тебя дефект — быть таким холодным, совсем не жалеть живых людей. По-моему, у нас у всех жизнь и так короткая, по-моему, люди и так беззащитны, смертны, под этими костюмами бьются живые сердца, все так недолговечно...» [2, с. 442].

Профессия героини пьесы Эдварда Радзинского и киносценария Ренаты Литвиновой становится своеобразным брендом, символом женственности и воплощением любви. Неземная, загадочная профессия притягивает, обволакивает и интригует интеллигентного физика и бестрашного военкора. Стюардесса, изображенная на плакате «Летайте самолетами “Аэрофлота”», превращается в прекрасную мечту, воплощенную в нежной Наташе и слегка безумной Ларе.

- 
1. Кулиш А. За облаками // *Premiere*. 2003. № 57. С. 4.
  2. Литвинова Р. Небо. Самолет. Девушка // Литвинова Р. Обладать и принадлежать. СПб., 2007. С. 407–449.
  3. Литвинова Р. О небе, о самолете и о девушке // *Premiere*. 2003. № 57. С. 39.
  4. Радзинский Э. 104 страницы про любовь // Радзинский Э. С. Начало театрального романа. М., 2004. С. 35–130.

**Особенности модификации цитат  
в сочинении Тихона Задонского  
«Сокровище духовное, от мира собираемое»**

«Сокровище духовное, от мира собираемое» было написано Тихоном Задонским в 1777–1779 гг. Это последний труд святителя, ставший итоговым выражением его литературного и духовного опыта.

Сочинение рассматривалось в аспекте модификации библейских цитат. Они взяты как объект исследования, поскольку составляют основной массив цитируемого материала. Приводимые фрагменты литургических текстов малочисленны, изменения в них незначительны и относятся в основном к изменениям, типичным при цитировании по памяти.

В «Сокровище духовном» только около одной пятой части приводимых библейских цитат — это полностью и точно воспроизводимый библейский стих. В остальных случаях или приводится точный фрагмент стиха, или стих (фрагмент стиха) в модифицированном виде.

Более четверти цитат в сочинении — это приведенная из Библии прямая речь (слова Божии, Иисуса Христа, реплики библейских персонажей). В большинстве случаев они цитируются точно.

При избирательном цитировании из библейского стиха явно прослеживаются две тенденции, характерные для средневековой литературной традиции цитирования, — к лаконичности и абстрагированию (обобщению).

Тенденция к лаконичности проявляется в том, что часто из стиха берется только та часть, которая содержит важную библейскую мысль (вывод, косвенную речь, наставление и др.) или мысль, важную в контексте того, о чем автор сочинения пишет. Например: «Осмотримся убо, и познаемъ нашу нищету, да скудость нашу и недостатки благодатию Своею исполнить Господь. Всякъ возносяйся, смирится: смиряяя же себе, вознесетъ» (Лк. 18: 14) [3, с. 315]. Цитируемый фрагмент стиха является нравоучительной мыслью притчи о мытаре и фарисее.

Отрывок текста показывает, что писатель, повествуя о праведниках, выбирает из библейских стихов то, что касается будущего блаженства

благочестивых, а судьбу нечестивых опускает: «Видишь трапезу богатую, и на той ядущих и пьющих людей, или самъ съ ними яси и пиеши, помяни трапезу и вечерю царствия Божия; помяни, что тако на трапезе Господни во царствии Его возлягутъ благочестивии, святии и праведнии <...> Се работающии Ми ясти будутъ, се работающии Ми пити будутъ, се работающии Ми возрадуются, се работающии Ми возвеселятся въ веселии сердца» (Ис. 65: 13–14) [3, с. 385].

При цитировании библейских стихов часто опускается повтор (или близкое по смыслу выражение), одна из частей стилистической симметрии (особенно при цитировании Псалтири), а также уточнение, уподобление, противопоставление.

Тенденция к абстрагированию проявляется, когда при цитировании книг Ветхого Завета опускаются фрагменты, относящиеся к избранному народу Божию — Израилю. Тем самым обращения и наставления Бога, данные ему, распространяются на всех христиан. Например, в «Сокровище духовном»: «А Духъ Святый глаголетъ: днесъ, аще гласъ Его услышите, не ожесточите сердцець вашихъ (Пс. 94: 7–8)» [3, с. 285]. В Библии: «Днесъ аще гласъ Его услышите, не ожесточите сердцець вашихъ, яко въ прогневании, по дни искушения въ пустыни» (Пс. 94: 7–8) [1]. При цитировании опущен фрагмент, относящийся к ветхозаветной истории Израйля.

Из библейских стихов могут опускаться фрагменты, относящиеся к личности повествователя, а также фрагменты, распространяющие описание библейского эпизода. Например, в «Сокровище духовном»: «Верно слово и всякаго приятия достойно, яко Христось Иисусъ прииде въ миръ грешники спасти (1 Тим. 1: 15)» [3, с. 18]. В послании апостола: «Верно слово и всякаго приятия достойно, яко Христось Иисусъ прииде въ миръ грешники спасти, отъ нихже первый есмь азъ» (1 Тим. 1: 15) [1]. Опущена характеристика, данная себе апостолом Павлом. А также: «Тако Христось Сынъ Божий суждень и осуждень былъ на смерть; но неправедно и неповинно ведень былъ на смерть, как овча на заколение, и идяше во следъ Его народъ многъ людей (Лк. 23: 27)» [3, с. 22]. В Евангелии: «Идяше же вследъ Его народъ многъ людей, и жены, яже и плакахуся и рыдаху Его» (Лк. 23: 27) [1]. Опущен фрагмент, распространяющий описание евангельского эпизода.

Известно, что «Сокровище духовное, от мира собираемое» писалось под диктовку келейником святителя Иваном Ефимовым и затем написанное проверялось Тихоном Задонским. «Кроме книги «О истинном Христианстве», прочие писал он не своею рукою, а диктовал писцам и весьма

быстро, по большей части в утренние часы пред позднею обеднею, а редко вечерами, которые употреблял он больше на чтение Священного Писания Нового Завета, житий Святых и некоторых Святых отцов», — пишет митрополит Евгений Болховитинов в своем жизнеописании святителя [2, с. 366]. Иван Ефимов вспоминал: «...слово столь иногда скоротечно из уст его проистекало, что я не успевал писать. А когда не столь Дух Святый в нем действовал, то от непространных его мыслей или от задумчивости отсылал он меня в свою келлию, а сам, став на колена, а иногда крестообразно распростерт, молился со слезами Богу о ниспослании Вседействующаго. Призвав же паки меня, начнет говорить так пространно, что я не успевал иногда рукою водить перо» [4, с. 573].

Тихон Задонский был образованным, интеллектуальным человеком. Он хорошо знал Библию, переводную и оригинальную духовную литературу; будучи священнослужителем, совершал богослужения, находясь на покое в Задонском Богородицком монастыре, часто пел на клиросе. Погруженность Тихона Задонского в богослужебную жизнь, в Священное Писание, духовную литературу способствовала формированию его манеры говорить и писать. Небольшие фрагменты библейских и литургических текстов, вплетенные в речь святителя, возможно, даже не осознавались им как цитаты, а были органичной частью его свободного, непосредственного выражения мыслей и чувств.

Цитаты в «Сокровище духовном» содержат изменения, типичные для цитирования по памяти (перестановка слов и групп слов, пропуск и вставка малозначительных слов, синонимическая подстановка и ряд других [5, с. 76–77]), а также изменения, которые можно отнести к намеренным. В большинстве же случаев при цитировании наблюдается комплексная модификация: в цитате может присутствовать набор изменений бессознательного и намеренного характера.

Большую группу образуют цитаты, в которых намеренно изменена грамматическая категория лица. Данная категория претерпевает изменение в зависимости от того, как строит повествование автор (говорит ли он от лица христианина, христианину или о христианине).

Если автор говорит от лица христианина (грешника) или христиан (грешников), категория лица в цитате меняется на первое (единственного или множественного числа). Например, в «Сокровище духовном»: «Нищета моя, скудость и убожество увещавает мене искать душевнаго богатства; поишу убо того у Христа, Который, богатъ сый, мене ради обнищаль» (2 Кор. 8: 9) [3, с. 309]. В послании апостола: «Весте бо благодать Господа нашего Иисуса Христа, яко васъ ради обнища богатъ сый,

да вы нищетою Его обогатитесь» (2 Кор. 8: 9) [1]. Или: «Ну-жъ, съ дерзновениемъ и верою приступимъ къ Нему, и лица наша не постыдятся» (Пс. 33: 6) [3, с. 233]. В Библии: «Приступите къ Нему и просветитесь, и лица ваша не постыдятся» (Пс. 33: 6) [1]. Второй пример модификации цитаты является характерным для творческой манеры Тихона Задонского. Он отражает соборность сознания святителя, по скромности своей причисляющего себя к грешникам.

Особую группу образуют наставления писателя христианину (грешнику). Категория лица в модифицированной цитате в этом случае изменяется во второе единственного числа. Например: в «Сокровище духовном»: «Возмогай убо, христианине, во Господе, и въ державе крепости Его» (Еф. 6: 10) [3, с. 44]. В Библии: «Прочее же, братие моя, возмогайте во Господе и въ державе крепости Его» (Еф. 6: 10) [1].

Если писатель говорит о христианине или христианах (грешнике или грешниках), категория лица в цитате изменяется в третье (единственного или множественного числа). Например, «Сии суть знаки и приметы истиннаго христианина и вернаго раба Христова <...> Онъ вездѣ, гдѣ ни находится, къ любезному своему отечеству — небу плачевныя свои возводитъ очи, и къ тому въздыхаетъ, въ жилище свое небесное облещися желая» (2 Кор. 5: 2) [3, с. 335]. В послании апостола: «Ибо о семъ въздыхаемъ, въ жилище наше небесное облещися желающе» (2 Кор. 5: 2) [1]. Или: «Таковыи не сокрывають себе сокровищъ на земли, идеже червь и тля тлеть, и идеже татие подкопываютъ и крадутъ: но сокрывають себе сокровище на небеси, идеже ни червь, ни тля тлеть, идеже татие не подкопываютъ, ни крадутъ» (Мф. 6: 19–20) [3, с. 335]. В Евангелии: «Не скрывайте себе сокровищъ на земли, идеже червь и тля тлеть, и идеже татие подкопываютъ и крадутъ: скрывайте же себе сокровище на небеси, идеже ни червь, ни тля тлеть, и идеже татие не подкопываютъ, ни крадутъ» (Мф. 6: 19–20) [1].

В тексте «Сокровища духовного» часто встречаются модификации цитат, связанные с превращением библейского стиха в эмоциональное обращение к Богу. Категория лица в этом случае переходит во второе. Например: «О Иисусе, свете душевныхъ нашихъ очесъ! отверзи душевныя наши очи — да увидимъ блага оная, яже Ты уготовалъ любящимъ Тя» (1 Кор. 2: 9) [3, с. 67]. В послании апостола: «...яже уготова Богъ любящимъ Его» (1 Кор. 2: 9) [1].

Кроме изменений грамматических категорий, цитаты демонстрируют изменения и семантического характера. Часто в цитате производится вставка (или замена) слов, необходимая для сохранения смысла

библейского текста. Также автор может вставить в цитату слова или заменить слова оригинала своими словами, близкими по значению к развиваемой теме. Например, в «Сокровище духовном»: «Богъ всемъ хоцетъ спастися, и въ разумъ истины приити» (1 Тим. 2: 4) [3, с. 8]. В Библии: «Сие бо добро и приятно предъ Спасителемъ нашимъ Богомъ, Иже всемъ человекомъ хоцетъ спастися и въ разумъ истины приити» (1 Тим. 2: 4) [1]. Поскольку в представленном случае цитируется только фрагмент библейского стиха, для сохранения смысла союзное слово «Иже» заменяется существительным «Богъ». А также в «Сокровище духовном»: «...буди убо верень даже до смерти (имеющий сей светильникъ [веры] въ себе) и дамъ ти венецъ живота, глаголетъ тебе Христосъ Господь» (Откр. 2: 10) [3, с. 151]. В Апокалипсисе: «...Буди верень даже до смерти, и дамъ ти венецъ живота» (Откр. 2: 10) [1]. Вставленный в цитату фрагмент («имеющий сей светильникъ въ себе») отвечает основной теме главы сочинения «Светильникъ», куда цитата и помещена.

В качестве примера комплексной модификации цитат может быть рассмотрена цитата из Евангелия от Матфея: «Таковыи хотя Богу и молятся, но лицемерно: яко сердца ихъ далеко отъ Бога отстоятъ» (Мф. 15: 8) [3, с. 150]. В Евангелии: «...сердце же ихъ далече отстоятъ отъ Мене» (Мф. 15: 8) [1]. Кроме намеренного изменения категории лица в третьем, она содержит комплекс дополнительных модификаций: изменение числа существительного и глагола на множественное («сердца», «отстоятъ»), пропуск частицы («же»), использование более современной формы слова («далеко» вместо «далече»), изменение порядка слов (глагол «отстоятъ» помещен в конец фрагмента).

Свободное обращение с библейскими текстами было свойственно и древнерусским писателям. Сохраняя благоговейное отношение к Священному Писанию, они адаптировали цитаты, исходя из целей и задач своих сочинений. Тихон Задонский, духовный писатель XVIII в., поступает так же. В своем сочинении «Сокровище духовное, от мира собираемое» он погружает читателя в мир библейских реалий, мир христианской нравственности, учит его через мирское, временное видеть духовное, вечное. Цитаты, точные и модифицированные, помогают писателю в этом. Приводимая точно по Библии речь Божия, Иисуса Христа, реплики библейских персонажей оживляют библейский хронотоп в сознании читателя. Модифицированные цитаты, в определенных случаях, помогают сохранить смысл священного текста, улучшить усвоение тем, заявленных в главах сочинения, способствуют динамичности повествования. Читатель окружен модифицированными цитатами. Библейский

текст подается адресату сочинения как произносимый от его лица, как обращенное к нему наставление автора, как характеристика истинного христианина, что усиливает дидактическую направленность сочинения. Библейский текст часто преобразуется в эмоциональное обращение к Богу, отвечая сильной лирической струе «Сокровища духовного».

---

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета на церковнославянском языке с параллельными местами. М., 2010. (Репринт: Библия сиречь книги Священного Писания Ветхаго и Новаго Завета с параллельными местами. СПб., 1900.)

2. *Болховитинов Е.* Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина Греко-Российской церкви. М., 1996.

3. *Задонский Т.* Творения. М., 1994. (Репринт: Творения иже во святыхъ отца нашего Тихона Задонскаго. 5-е изд. М., 1889.)

4. Записки Ивана Ефимова // Святитель Тихон Задонский : избр. тр., письма, материалы. М., 2004. С. 571–599.

5. *Лихачев Д. С.* Текстология: На материале русской литературы X–XVII веков. СПб., 2001.

**Ю. В. Кондакова**  
*г. Екатеринбург*

## **Феномен ономастического хамелеонства Н. В. Гоголя**

Посредством имени соотносится макрокосм внешнего мира и микрокосм внутреннего мира человека. В имени не только вскрываются интеллектуальные способности именуемого субъекта, но и его чувства и эмоции, переживания и бессознательные конфликты. Из таких ощущений и возникает предчувствие своего пути в мире. Приходя в него, человек привносит с собой то, чего там ранее не было — неповторимое своеобразие потребностей, возможностей, талантов. Таким образом, в имени открывается перспектива на всю противоречивую полноту жизни. Имена не отмечают своих владельцев печатью порока или добродетели, не дают им определенную моральную оценку, но являются неким вектором

развития — направлением, которое обладатель того или иного имени может назвать своим. Однако порой избранное автором для себя имя — псевдоним — не является неким «заглавием» внутреннего мира художника, не определяет, но скрывает, маскирует его духовную сущность. В случае с Н. В. Гоголем эта ономастическая маскировка одновременно и таит в себе надежды на феерический дебют в литературе, и выдает паническое желание скрыться при возможной неудаче, оказываясь подобной незамысловатой одежде с чужого плеча, под которой до поры до времени скрывается подлинное обличье незаурядного творца.

В начале творческого пути Гоголя ряд его произведений появился в печати без подписи. Нет даже псевдонима, с помощью которого так или иначе автор выражает себя, утверждая своим именем индивидуальные творческие принципы. Так, инкогнито было направлено издателю стихотворение «Италия» (1829), — таким образом, первое опубликованное произведение Н. В. Гоголя вышло без указания имени автора. Анонимность ранних гоголевских произведений не есть признак безусловного ономастического нигилизма, протест против облика собственного имени. Этот отказ от именованья никак не связан ни с аскетичной скромностью, ни с естественной для литературы прежних времен имперсональностью, но скорее маркирует страх новичка-творца, который только начинает с достаточной определенностью заявлять о себе. По замечанию П. А. Кулиша, «Гоголь боялся гласности и прокладывал себе дорогу к литературным успехам тайком даже от ближайших друзей своих» [2, с. 108].

Устремления Гоголя противоречивы: скрываться и провозглашать свое имя, таиться и прославиться, что в полной мере проявило себя в публикации поэмы «Ганц Кюхельгартен» (1829) «под фамилией В. Алов — под псевдонимом вполне романтическим и обещающим: Алов — это алое утро, заря, рассвет, намекающий на торжество дня» [3, с. 88]. Характерно, что первый псевдоним Гоголя может восприниматься и как изящная анаграмма (в овал). Именно проникновение в овал — «символ полноты творения» [Там же]. Вполне соответствует романтическому мировоззрению молодого автора, мечтающего о странствиях в таинственные дали. «Ганц Кюхельгартен» — это и поэма о *выборе пути*, о «раздоре мечты с существенностью», говоря словами Гоголя, и о «воплощении этой мечты в существенность» [Там же, с. 73]. Мистический псевдоним-анаграмма чрезвычайно подходит писателю, необыкновенную скрытность которого неоднократно подмечали современники. Так, по словам одного из товарищей Гоголя, «не было человека скрытнее Гоголя... он умел сообразить средство с целью, удачно выбрать

средство и самым скрытным образом достигать цели» [4, с. 28]. Страсть Гоголя напускать на себя таинственный вид подмечали и П. В. Анненков, по утверждению которого, Гоголь «любил показать себя в некоей таинственной перспективе» [Там же], и С. Т. Аксаков, подчеркивавший, что Гоголь «любил содержать в секрете то, чем занимался, и терпеть не мог, если хотели его нарушить» [Там же, с. 29].

После провала поэмы «Ганц Кюхельгартен» Гоголь предаст псевдоним «В. Алов». Он ни разу не упоминается автором, равно как и само произведение, создававшееся в глубокой тайне, а затем поспешно сожженное. Как отмечал один из книгопродавцев, которым были доверены экземпляры поэмы, «Гоголь был такой молчаливый и таинственный, что напечатал он в первый раз свое сочинение “Ганц Кюхельгартен, или Картины”, принес ко мне на продажу и через неделю спросил, продаются ли. Я сказал, что нет, он забрал их — только и видели; должно быть, печка поглотила и тем кончилось, что и теперь нигде нет этой книги, и публика не знает и не видала его первого произведения» [22, с. 112]. Романтикомистический В. Алов стал жертвой нападков жестокой критики: «Издатель сей книжки говорит, что сочинение г-на Алова не было предназначено для печати, но что важные для одного автора причины побудили его переменить свое намерение. Мы думаем, что еще важнейшей причины имел он не издавать своей идиллии» [Там же, с. 111] (Московский телеграф. 1829. № 12, июнь); «В “Ганце Кюхельгартене” столь много несообразностей, картины так чудовищны и авторская смелость в поэтических украшениях, в слоге и даже в стихосложении так безотчетлива, что свет ничего не потерял, когда бы сия первая попытка юного таланта залежалась под спудом» [Там же, с. 113] (Северная пчела. 1829. № 87, июль).

Неуспех «Ганца Кюхельгартена» поспособствовал тому, что Гоголь вновь начинает скрывать свое подлинное имя. Среди анонимно опубликованных в это время произведений Гоголя — «Бисаврюк, или Вечер накануне Ивана Купала» (1830), отрывок из повести «Страшный кабан» — «Успех посольства» (1831). Анонимность некоторым образом возводит их в ранг фольклорных произведений. Так заявлена бессознательная стихийность художественного творчества, близкого к народному, где на первый план выступает традиция. Тем не менее анонимность здесь скорее способ залечить раны творческого самолюбия. Нельзя сказать, чтобы ранние, анонимно опубликованные гоголевские произведения снискали славу, однако ее жажда выдает себя в довольно наивном письме Гоголя к матери (1830), в котором он высказывает предположение, что именно публикация повести «Бисаврюк, или Вечер накануне Ивана Купала»

сыграла главную роль в поступлении на службу в Департамент уделов: «...одна из статей моих доставила мне место, ныне мною занимаемое» [3, с. 131].

Притаившись под тем или иным псевдонимом, Гоголь опубликует свои произведения не раз. Случится, что он даже подпишет произведение своеобразной аббревиатурой. Так, принято считать, что «Глава из исторического романа» (фрагмент неоконченного романа «Гетьман»), опубликованная в 1830 г. в альманахе А. А. Дельвига «Северные цветы на 1831 год», была подписана «ОООО», отражая, таким образом, все буквы «о» имени и фамилии *Николай Гоголь-Яновский* (интерпретация В. П. Гаевского). Впрочем, возможно, перед нами оригинальная подпись, скрывающая четыре нуля, замещающие каждую из частей полного имени *Николай Васильевич Гоголь-Яновский*. Тем более что среди псевдонимов Гоголя присутствуют подобные имена-шифры (\*\*\*, а также N. N.).

Следует обратить особое внимание, что в псевдонимах Гоголя зачастую меняется не только фамилия, но и имя, на что указывают инициалы (В. Алов, П. Глечик, Г. Янов). Впрочем, оним П. Глечик можно счесть исключением: автор выбрал в качестве ономастической маски фамилию своего героя (полковника Глечика из «Главы из исторического романа»), так что перед нами – фальшивый инициал, кодирующий не имя, но чин. Выбор имени данного персонажа в качестве псевдонима также представляется неслучайным. В переводе с украинского *глечик* — «кувшин», т. е. полый сосуд (псевдоним подобен «ОООО» или «N. N.»), который может получить любое содержание. Характерно, что «такой аспект фамилии усилен автохарактеристикой самого Глечика: “У меня под старость голова как дырявое ведро: сколько ни лей воды в него, все пусто; сколько ни толкуй умных речей, все позабудет”» [5].

Характерно, что псевдонимы, призванные скрыть личное имя или заменить его на более благозвучное, являются *псевдо*-именами, искусственной заменой того духовного стержня, который представляет собой настоящее имя. Неоправданная замена данного от рождения (полученного при крещении) имени на Руси считалась грехом. Исключение составляли имена православного духовенства. Для духовных лиц перемена имени (при принятии монашеского сана) означала новое рождение, изменение имени у светской особы было актом греховным. Перемена имени для монаха не имела ничего общего с таким явлением, как псевдонимность, которое представляло собой нечестивую пародию на мистическое преображение имени. То, что такой богобоязненный человек, как Гоголь, в начале творческого пути дерзает скрываться за псевдонимами,

говорит о многом. Особо стоит сказать о псевдониме «Глечик», который обладает инфернальным семантическим оттенком в связи с тем, что «пустотелость, наличие одной лишь оболочки в средневековой традиции связывалось с нечистой силой и дьяволом» [5].

Смена писателем своего имени на серию псевдонимов напоминает побег от себя, выбор пути не интеллектуальной рефлексии или чувственного самопостижения, но постоянного избегания реальности. Характерно, что феерическая смена имен сопровождается переменой мест — так, после неудачи с «Ганцем Кюхельгартеном» Гоголь устремляется за границу. Паническое бегство настолько очевидно, что никто из окружения Гоголя не поверил в романтическое оправдание — некую таинственную пламенную страсть. Вместе с тем Гоголь никогда не будет скрывать своей любви к странствиям, которые становятся абсолютно необходимыми в трудных жизненных обстоятельствах: «О, если бы я имел возможность всякое лето сделать какую-нибудь дальнюю, дальнюю дорогу! Дорога удивительно спасительная для меня...» [4, с. 70].

Гоголь меняет псевдонимы, как перчатки, даже позволяя себе одновременно публиковаться под разными именами. Так, в 1831 г. Гоголь опубликовал главу «Учитель» из повести «Страшный кабан» под псевдонимом П. Глечик, одновременно с нею, в том же номере «Литературной газеты» — статью «Несколько мыслей о преподавании детям географии» под псевдонимом Г. Янов. И эти псевдонимы Гоголя нарочито условны, являют собой некую ономастическую маску, очевидную как для автора, так и для читателя, будучи подобны ОООО, \*\*\*, N. N. Характерно, что Г. Янов легко расшифровывается как Гоголь-Яновский, однако «Гоголь недаром прятался под вымышленными именами — чувствовало его перо нетвердость, ученический свой наклон» [3, с. 105].

В случае с первым томом «Вечеров на хуторе близ Диканьки» появление нового псевдонима уже не было связано с опасениями творческих неудач, с желанием примерить новую ономастическую маску. Ко времени выхода этой книги о Гоголе начинают говорить как о «молодом писателе, который обещает что-то очень хорошее» [22, с. 138], — впрочем, отзывы о его произведениях весьма сдержанны. В связи с этим П. А. Плетнев, желая «спасти повести от предубеждения людей, которые знали Гоголя лично или по первым его опытам, и не получили о нем высокого понятия... присоветовал Гоголю, на первый раз, строжайшее incognito и придумал для его повестей заглавие, которое возбудило в публике любопытство. Так появились на свет “Повести, изданные пасечником Рудым Паньком”, который будто бы жил возле Диканьки, принадлежащей князю

Кочубею. Книга была принята огромным большинством любителей литературы с восторгом» [22, с. 140]. Несмотря на то, что некоторое время украинский псевдоним употреблялся едва ли не вместо имени Гоголя («...познакомил бы вас хоть заочно, если вы желаете того, с одним очень интересным земляком — Пасечником Паньком Рудым, издавшим «Вечера на хуторе», т. е. Гоголем-Яновским...» [Там же, с. 145]), вскоре Рудый Панько («Рудый он потому, что и Гоголь в молодости был несколько рыжеват, Панек — в малороссийском просторечии внук Опанаса, Афанасия» [3, с. 113]) отошел на второй план, а потом и вовсе перестал восприниматься как гоголевский псевдоним («...был на вечере у Гоголя-Яновского, автора весьма приятных, особенно для малороссиянина, «Повестей пасичника Рудого Панька»» [22, с. 146]).

Употребление псевдонимов Гоголем «было своеобразным средством испытания писательских возможностей, поисками дорог к индивидуально-авторскому самоопределению и общественному признанию авторской личности. Переход от Рудого Панька к Гоголю обозначал уже авторскую канонизацию своей индивидуальной словесно-художественной системы и утверждение основных путей ее развития (ср. множественность псевдонимов у В. Ф. Одоевского, у раннего Некрасова, у молодого Чехова и т. д.)» [6]. Действительно, как отмечал В. Г. Белинский, «г. Гоголь сделался известным своими “Вечерами на хуторе” <...> Все, что может иметь природа прекрасного, сельская жизнь простолюдинов обольстительного, все, что народ может иметь оригинального, типического, все это радужными цветами блестит в этих *первых* (курсив мой. — Ю. К.) поэтических грезах г. Гоголя» [1, с. 30]. Когда Гоголь обретает лицо автора самобытных произведений, он возвращает себе свое подлинное имя. С «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (1831), также вышедших под псевдонимом, тем не менее началось утверждение имени Гоголя как талантливого писателя. Так, князь В. Ф. Одоевский писал А. И. Кошелеву 23 сентября 1831 г. о только вышедших «Вечерах на хуторе близ Диканьки»: «Они, говорят, написаны молодым человеком по имени *Гоголем*, в котором я предвижу большой талант: ты не можешь себе представить, как его повести выше и по вымыслу, и по рассказу, и по слогу всего того, что доньше издавали под названием русских романов» [8, с. 71].

На пороге творческого пути Н. В. Гоголь являет собой образец невероятного ономастического хамелеонства и маскировки: «...утрачивается какое бы то ни было устойчивое имя, и “Я” проявляет себя постоянно сменяющимися и крайне неустойчивыми суррогатами имен» [7, с. 478]. Список псевдонимов довольно внушителен: В. Алов, П. Глечик, Г. Янов,

ОООО, \*\*\*, N. N.... Однако гоголевские псевдонимы не рассыпаются многоцветным конфетти — в них не наблюдается желаний приукрасить авторское имя или совсем сокрыть его за ярким фантазмагорическим обликом, сравнимым с классической маской венецианского карнавала. Не отличаясь глубиной, по крайней мере, внешне, данные псевдонимы вряд ли подобны мощным корням дерева — тому, что сокрыто, но составляет основу бытия. Напротив, совокупность этих имен по своему внешнему облику наводит на мысль о месте вырубки деревьев, где остается голая скудная земля, восстановить плодородие которой практически невозможно. Недаром юный Гоголь получил от своего учителя гимназии весьма нелестную характеристику — «terra rudis et inculta (*почва невозделанная и необработанная*)» [2, с. 81]. Любовь Гоголя к смене псевдонимов вовсе не связана с проявлением какого-либо исключительного нарциссизма, с предельным сосредоточением на своем «я». Эти удивительно безликие имена напоминают простые черные маски, скрывающие на время подлинную суть своего носителя. Начало гоголевского творческого процесса ознаменовано тем, что чужие и чуждые Гоголю имена-псевдонимы, будучи временными ономастическими одеждами, образуют некую куклолку, в которой происходит интимный процесс преображения творца — из начинающего автора, которому не чуждо подражание, в неординарного, талантливого писателя.

- 
1. *Белинский В. Г.* О русской повести и повестях г. Гоголя // Гоголь в русской критике : антология. М., 2008.
  2. *Вересаев В.* Гоголь в жизни : в 2 кн. СПб., 1995. Кн. 1.
  3. *Виноградов В. В.* Проблема авторства и теория стилей [Электрон. ресурс]. URL: [http://www.iu.ru/biblio/archive/vinogradov\\_problemi/03.aspx](http://www.iu.ru/biblio/archive/vinogradov_problemi/03.aspx)
  4. Гоголь без глянца / сост. П. Фокин. СПб., 2008.
  5. *Заславский О.* Сюжет и композиция «Гетьмана» [Электрон. ресурс]. URL: [http://www.hrono.ru/text/ru/zaslav\\_get.html](http://www.hrono.ru/text/ru/zaslav_get.html)
  6. *Золотусский И.* Гоголь. М., 2009.
  7. *Флоренский П.* Имена. М., 2008.
  8. *Чичерин А. В.* Неизвестное высказывание В. Ф. Одоевского о Гоголе // Тр. каф. рус. лит. филол. ф-та Львов. гос. ун-та им. И. Франко. Литературоведение. 1958. Вып. 2.
  9. Энциклопедия символов и знаков [Электрон. ресурс]. URL: <http://hghltd.yandex.net/yandbtm>

**М. В. Кошелева**  
*г. Екатеринбург*

## **Образ идиллического хронотопа в повести А. Н. Толстого «Детство Никиты»**

Повесть А. Н. Толстого «Детство Никиты» относится к особой категории текстов, созданных писателями-эмигрантами за рубежом. Таким произведениям свойственно обращение к прошлому, к воспоминаниям детства, ранней юности, воспоминаниям, овеянным запахами родной земли.

Специфика мирознания авторов обусловлена тем исключительным обстоятельством, что они вынужденно оказались на чужбине, лишились близких, родных людей, тех мест, где выросли, где остались могилы родителей, разоренный дом. Насильственно были разорваны связи, которые крепят человека на земле. Это обстоятельство обусловило чрезвычайную ностальгическую тягу памяти и сердца к родным местам, своим собственным истокам.

Вдали от родины, чувствуя себя отщепенцами, они с особой нежностью и щемящей грустью возвращались к давно заглохшим впечатлениям прошедшей жизни, связанным с русской природой, русским бытом, национальной средой. И чем страшнее и безысходнее было настоящее — эмигрантское бытие («Здесь нет ни стихии живого быта, ни океана живого языка, питающих работу художника», — писал Б. К. Зайцев [2]), тем больше многих тянуло к воссозданию картин былого, в особенности давно ушедшего, безоблачного, безмятежного детства, которое виделось «с другого берега» идиллическим и просветленным.

Невозможно было прикоснуться к материалу прошлого, светлого, радостного, чтобы «не увязнуть» в нем сердечными привязанностями.

А. Н. Толстой признавался, что жизнь в эмиграции была для него самым тяжелым периодом, ощущение себя чужим, постоянная нехватка денег — все это мучило писателя, и он искал спасения в работе. ««Детство Никиты» написано именно оттого, что я обещал маленькому издателю для журнальчика детский рассказик. Начал — и будто открылось окно в далекое прошлое со всем очарованием, нежной грустью и острыми

восприятиями природы, какие бывают в детстве» [4]. Потому повесть просто пронизана детскими оценками окружающего пространства.

В «Детстве Никиты» запечатлен особый характер хронотопа, который обусловлен восприятием детства как мира гармонии — хронотоп дворянской усадьбы, в изображении которого сосредоточено не только осознание того, что он бесследно исчез, но и стремление сохранить навечно такое состояние мира, которое мыслится как рай.

А. Н. Толстой — представитель русской дворянской культуры, он рос в условиях дворянской усадьбы, на фоне природы, был тесно связан с ней и окружающим пространством. Его родная Сосновка вошла не только в историю России, но и в ее литературу. Героев рассказа «Детство Никиты» автор помещает в контекст природной усадебной культуры, представляя ее основой жизни русского дворянина.

Центром этого мира в пространственном отношении является дом. «Дом, совершенно очевидно, представляет собой некую привилегированную сущность, — разумеется, при условии, что мы берем дом в его единстве и комплексности одновременно и стремимся интегрировать все его частные значения в единую фундаментальную ценность. Дом для нас — источник разрозненных образов и вместе с тем некое образное целое» [1, с. 18].

Дом — ядро целой вселенной, в которой ребенок существует. Поразительно, насколько светлым смотрится заповь произведения на входе в пространство дома, которое открывается залитыми солнцем комнатами и пропитано ощущением счастья.

Первое, что видит Никита, просыпаясь утром, — это как «сквозь морозные узоры на окнах, сквозь чудесно расписанные серебром звезды и лапчатые листья светило *солнце*. Свет в комнате был снежно-белый. С умывальной чашки скользнул зайчик и дрожал на стене» [5, с. 6].

Яркий свет, горячие солнечные квадраты на полу создают теплую и уютную атмосферу, благоприятную для жизни ребенка, дом — это колыбель, место взращивания младенца.

Ребенок счастлив в окружении пространства родного дома. И ощущение счастья ему дают не только стены комнаты. Не успев проснуться, Никита уже думает, как «удрать» из дома туда, где его уже ждут белоснежные сугробы, которые намело за ночь, чтобы вдоволь накататься с них.

Никиту завораживает «*широкий двор, который был весь покрыт сияющим, белым мягким снегом. Синели на нем глубокие человечьи и частые собачьи следы. Воздух, морозный и тонкий, защищал в носу, иголочками уколол щеки. Каретник, сараи и скотные дворы стояли приземистые,*

покрытые белыми шапками, будто вросли в снег. Как стеклянные, бежали следы полозьев от дома через весь двор. Никита сбежал с крыльца по хрустящим ступеням. <...> Там стояли огромные, чуть не до неба, широкие ветлы, покрытые инеем, — каждая веточка была точно из снега» [5, с. 10]. Никита живет в залитом светом пространстве, которое покоряет его своей широтой, сиянием и белизной. Казалось бы, перед нами обыденные картины, но они становятся для ребенка «превосходными вещами». И не случайно первое название произведения было именно «Повесть о многих превосходных вещах», где «и небо синее, и трава зеленее, и праздники праздничнее, в ней *телячий восторг бытия*. <...> Это книга счастья — кажется, единственная русская книга, в которой автор не проповедует счастья, не сулит его в будущем, а тут же источает его из себя. <...> Все образы и события в этой книге отмечены словом чудесно» [6, с. 30].

Вся усадьба сливается в единое, оцененное автором целое, в особое волшебное пространство. Автор передает нам счастье ежедневного существования, которым пропитан весь окружающий мир.

Огромный интерес вызывает «тайная» жизнь животных, наблюдая за которой герой чувствует особенную связь с этим миром. В своем сознании Никита даже индивидуализирует животных, которых встречает в пространстве дома, одушевляет окружающее пространство, явления природы.

Детский мир изображен подробно. Любые новые предметы, появляющиеся в кругозоре ребенка, наделяются особым значением. Поэтому перед читателем появляются уже не просто отдельные картины жизни усадьбы, отдельные детали, а поэтические образы. «Поэтический образ — не результат какого-нибудь толчка, импульса. Он — не эхо прошлого, скорее наоборот: во вспышке образа давнее резонирует множеством отголосков, и неясно, на какой глубине отражаются и затухают эти отзвуки. Поэтический образ с присущими ему новизной и активностью обладает собственным бытием, собственной динамикой» [1, с. 10].

Потому процесс изготовления салазок, который увлекает Никиту, так подробно описан. Это своеобразный устойчивый стереотип, тесно связанный у ребенка с чувством радости усадебной жизни.

Герой Толстого принимает этот мир и с интересом изучает его, наслаждается им. «Никита открыл глаза. Покачивался, поскрипывал воз. В степи было совсем темно, все небо усыпано августовскими созвездиями. <...> На возу, как в колыбели, Никита плыл под звездами, покойно глядел на далекие миры.

“Все это — мое, — думал он, — когда-нибудь сяду на воздушный корабль и улечу...” И он стал представлять летучий корабль с крыльями, как у мыши, черную пустыню неба и приближающийся лазурный берег неведомой планеты, – серебристые горы, чудесные озера, очертания замков и летящие над водой фигуры и облака, какие бывают в закате» [5, с. 107].

Принятие мира идет от самого Толстого, поэтому, по словам И. Соколова-Микитова, книга «зеленая и пахучая, как после дождя луг, в ней все в свете и цвете и необыкновенно много чувства Земли» [3, с. 5].

Чрезвычайно важным свойством является особое, подчеркнутое внимание к способности ребенка не просто воспринимать красоту мира, но и стремление силой воображения создать новый мир в соответствии со своим желанием. Эстетическая восприимчивость и дар преображения оцениваются как природные свойства, которые ребенок с удивлением обнаруживает в себе. Толстой постоянно и любовно запечатлевает фантазийные сюжеты Никиты, его желание сочинять, сотворять все новое.

Для А. Н. Толстого обращение к пространству усадьбы связано со стремлением вернуться в прошлое, наполненное гармонией и счастьем, которое осложнено страстным желанием обрести утраченную в мировых катаклизмах родину. Это была попытка противопоставить трагическим событиям исторического времени светлое и нетленное, помогающее обрести опору в разрушенном мире, потерявшем целостные и духовные основы.

- 
1. *Башиляр Г.* Избранное: Поэтика пространства : пер. с франц. М., 2004.
  2. Литература русского зарубежья [Электрон. ресурс]. URL: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/literatura/LITERATURA\\_RUSSKOGO\\_ZARUBEZHNYA.html?page=0,1](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/LITERATURA_RUSSKOGO_ZARUBEZHNYA.html?page=0,1)
  3. *Соколов-Микитов И.* «Детство Никиты» А. Н. Толстого // Новая русская книга. 1922. № 5. С. 5.
  4. *Толстая Е.* «Превосходные вещи»: вокруг Детства Никиты [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/28/tolstaya28.shtml>
  5. *Толстой А. Н.* Детство Никиты. М., 1978.
  6. *Чуковский К. И.* Воспоминания об А. Н. Толстом. М., 1982.

А. А. Красильникова

г. Екатеринбург

## Канон Великой субботы: комплексный лингвистический анализ

Несмотря на то, что тексты богослужбной поэзии функционируют в русской культуре не одну сотню лет, особенности их художественной организации только начинают изучаться. В рамках поиска методологического подхода в данной статье предлагается комплексный лингвистический анализ канона Великой субботы на основе принципов лингвистического анализа, предложенных Л. Г. Бабенко [1].

### Экстралингвистические параметры, существенные для интерпретации и организации текста

Канон Великой (Страстной) субботы входит в состав общей гимнологии этого дня, т. е. является частью церковного богослужения. В Триоди<sup>1</sup> указывается следующий состав авторов канона: *«от первых песни до шестья, творение марка монаха, епископа идрунтскаго; ірмосы же творение жены некия, кассии именуемая. От 6-й же песни до конца творение господина космы»*.

Что касается внетекстовых пресуппозиций, адекватное понимание смысла канона предполагает знакомство как минимум с евангельским сюжетом и основами христианского богословия. Для глубокого понимания и освоения интертекстуальных переключек необходимо знакомство с ветхозаветными текстами, в частности такими, как Исход, Книги пророков, Псалтирь. Это пресуппозиции для реципиента, слабо ориентирующегося в церковно-славянском языке, с неразвитым аудиальным восприятием и не имеющего возможности познакомиться с полным циклом богослужения.

Если же рассматривать фоновые знания в диахронии, то в эпоху, когда церковное богослужение было инструментом миссии, оно само и служило источником таких знаний. Например, чтение Евангелия, Апостола, Псалтири является неотъемлемой частью суточного круга

---

<sup>1</sup> Триодь — богослужбная гимнографическая книга, содержащая песнопения для подвижных дней годового круга богослужения.

богослужения, а в том же последовании Великой субботы вскоре после канона читаются паремии — отрывки концептуальных для значения дня ветхозаветных текстов.

С другой стороны, если мы захотим приблизиться к аутентичному пониманию данного текста, нам понадобятся фоновые знания образованного византийца и христианина, в том числе знание не только Писания, но и Предания.

### **Функционально-стилевая принадлежность, особенности жанрово-стилевой организации**

Богослужбная поэзия — гимнография — предназначена для пения в определенные моменты богослужения, отсюда ее тесная связь в жанровом отношении с музыкальным исполнением. Форма канона<sup>2</sup>, самого многосоставного из всех видов церковных песнопений, включающего в себя и простые (седален, светилен или эксапостиларий), и синтетические жанры (песни канона, ектении, мини-цикл кондак-икос), стала вершиной эволюции церковной гимнографии и является, по сути, жанровым синтезом.

Собственно канон как жанр со своей поэтикой и содержанием только начинает исследоваться. Очевидна предопределенность формы и жесткость структуры: канон состоит из песен (от 1 до 9), каждая песнь канона имеет своими составными частями особые строфы: ирмосы, тропари и катавасию. Каждая песнь соотносится с определенным ветхозаветным сюжетом, что отражается в ирмосе<sup>3</sup>, задача которого — обозначить связь между ветхозаветным событием и основной темой канона. Кроме того, поэт, составляя ирмосы, давал себе метрический и мелодический образец для всех остальных тропарей песни. Тропари песен канона являются строфами данной песни, их содержание посвящено празднуемому событию, однако раскрывается оно в соотношении с ирмосом. Катавасия<sup>4</sup> — тот же ирмос, но не начинающий собою ряд тропарей данной песни, а ее заключающий.

---

<sup>2</sup> Завершение формирования канона как жанра относят к VIII в., однако зародышевые его формы появляются гораздо раньше.

<sup>3</sup> Ирмос — от греч. *εἰρμός* — «связь, ряд» или от глагола *εἰρεῖν* — «нанизывать, ставить в ряд, в связь с чем-либо».

<sup>4</sup> Катавасия — от греч. *καταβαίω* — «спускаться, сходиться», так как «катавасии» в монастырском обиходе исполняются не одним ликом (хором), как это бывает с ирмосами, а обоими вместе.

Необходимо отметить, что диалогическая природа подобных текстов носит особый характер, так как состав участников диалога тоже особый: человек своей речью откликается на поступки Бога. При этом само богослужение организовано как симфония, и речь человека предполагает получение ответа. В данном случае сам канон имеет эксплицитную диалогическую структуру — большинство тропарей представляют речь автора, но в последнем тропаре мы слышим речь Христа.

Что касается сложных комплексных речевых жанров, к которым можно отнести и канон, хотя их концепция еще не получила должного развития, можно попытаться выделить первичные жанры. Первые шесть песен наиболее близки к жанру беседы-размышления (осмысления) с интонацией удивления и восхищения, при этом в своих ирмосах адресант обретает коллективный характер, а жанр приближается к жанру оценки — восхищения; адресат всей первой части — непосредственно Бог. Мини-цикл кондак-икос имеет жанр описания. В седьмой песни адресатом становится народ, а жанр обретает характер поучения. Структура тропарей восьмой песни совмещает описание и призыв, адресат остается тем же. Наконец, последняя, девятая песнь канона носит отчетливо драматический характер: она строится как диалог Иисуса и его Матери, финальный тропарь песни — его обращение ко всему творению. Из этого краткого обзора видна полифоническая драматическая природа канона.

### Семантическое пространство текста

Зная события, которые происходят в Великую субботу, мы можем предположить, что важными для текста канона окажутся слова, связанные со смертью и погребением Христа, его схождение во ад. Действительно, в список ключевых слов данного текста можно внести: *божественное истощание, гроб, погребение, мертв, тленное, тля, смерть, ад, разрушение*. Одновременно в состав ключевых слов входят антонимы: *всесилен, жизнь, воскресение, новотворение, восстание, нетление, избавление, спасение, обновление*. Эти два поля ключевых слов сопрягаются в общее поле *чуда*, удивительного и невозможного события. Само сопряжение не раз эксплицитировано в тексте: *«простерл еси длани, и соединил еси древле разстоящаяся»*.

Таким образом, мы наблюдаем, как на концептуальном уровне проявляется антиномичность христианского богословия. Это тесное динамичное сопряжение противоположных полюсов (божественного и человеческого, личного и общего, падения и спасения (искупление, обожение) и т. д.) само по себе составляет специфику христианского богословия,

естественно, что она присутствует и в гимнографии — словесной иконе догматов. Все вышесказанное ставит проблему выделения базового концепта в подобных текстах, проблему адекватного описания соединения несоединимого. При этом нужно отметить, что в пространстве догматики это сопряжение происходит не в какой-нибудь абстрактной точке, а в конкретной личности — Иисусе Христе, Боге и Человеке.

Ядром концептосферы является обобщенная когнитивно-пропозициональная структура: субъект смерти/воскресения — предикат смерти/воскресения — причина смерти/воскресения — следствие смерти/воскресения.

Субъект смерти	Предикат смерти	Причина смерти	Следствие смерти
Христос	<i>Мертв, уснув, погребен, сохраним гробом, разорися храм и т. д.</i>	Божественный промысел: <i>волею бо под землю печатлеется иже в вышних живый</i> ; человеческая воля: <i>под землю скршиа спасенных отроцы</i>	Победа над смертью, воскресение
Смерть и ад	<i>уязвися</i>	<i>смертию Христа</i>	Потеря власти над человеком
Грех, тление	<i>Тли потребитель</i>	Христос	Потеря власти над человеком
Люди, я	<i>Мертвые, спящие, падшая скиния, истлевшиа</i>	<i>Адамово прегрешение</i>	Становятся узниками ада
Творение	<i>тленное</i>	<i>Адамово прегрешение</i>	тление
Жизнь	Тленная, сон	<i>Адамово прегрешение</i>	тление

<b>Субъект воскресения</b>	<b>Предикат воскресения</b>	<b>Причина воскресения</b>	<b>Следствие воскресения</b>
Христос	<i>Воскресну тридневен</i>	Победа над смертью, яко <i>Бог</i>	
Человек	<i>Падиую <b>совозставляя</b> скинию, жизни моя входы отверзишему, мя обновляеши</i>	<i>Погребением твоим</i>	<i>Да веселятся вси земнороднии, от тли наш род воззван быв, к вечной жизни прейде</i>
Творение	<i>Преводиши всяческая и обновляеши, новотвориши земныя, тленное прелагаеши</i>	<i>погребением</i>	<i>Да радуется тварь</i>
Жизнь	<i>Нетленную жизни показал еси источник, воздвигнул еси от сна и тления</i>	<i>воскресением твоим, яко всесилен</i>	

Ближайшая периферия формируется текстовыми образными представлениями о смерти: «смерти ключи развергл еси», смерть налагает узы, смерть Господа обладает изменяющей силой и разрушает узы ада и смерти, ад не может удержать в себе его душу и т. д.

Событийная макроструктура соответствует содержанию праздника: «Во Святую и Великую Субботу, боготелесное погребение Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, и еже во ад сошествие празднуем: имиже от тли наш род воззван быв, к вечной жизни прейде». Макропозиции связаны с евангельским повествованием и вполне его отражают, здесь мы не будем рассматривать их соотношение и возможные смещения акцентов.

К особенностям лексико-семантических репрезентаций текстовых ситуаций можно отнести широко используемый параллелизм, а также оценочные, временные и пространственные противопоставления. Пространственно-временной континуум имеет те же особенности, что и общий пространственно-временной континуум богослужения: сопряжение времени и вечности. В точке настоящего отмечаемые события

также реальны, как и 2 тыс. лет назад; замкнутое пространство храма разомкнуто для сакральных топосов (ср. чин погребения Плащаницы). На уровне текста это проявляется в обильном использовании настоящего времени, которое переплетается с прошлым; будущее время используется нечасто, причастность к вечности предстает как некое предзнание (о воскресении). Первый же тропарь канона (*«надгробную тебе песнь воспою»*) отсылает непосредственно в евангельский хронотоп, а икос вообще предлагает слушателю некую надмирную точку зрения: *«...и рыдает вся тварь, того видяще нага висяще на древе, солнце лучы сокры и звезды отложшиа свет: земля же со многим страхом поколебася и море побеже...»*

Такие «надмирные» ремарки играют не последнюю роль в создании эмоционального пространства. Эмотивные смыслы эксплицитно выражены в тексте: *«О, неизреченное чудо!»* и др., имплицитно они проявляются в нарочитом столкновении «несовместимого». Восхищение, удивление, благоговение, тихая скорбь, а местами — потрясение — вот эмоциональные доминанты текста и его экстенциональные эмотивные смыслы.

Обобщая результаты данной попытки анализа, необходимо отметить, что методология комплексного лингвистического анализа позволяет формализовать работу с текстом и тем самым проследить реализацию смыслов и формирование художественных особенностей на уровне простейших речевых единиц. Эта возможность особенно важна при исследовании текстов церковной гимнографии, художественная организация которых, в силу своей специфики, не всегда очевидна.

Изучение семантического пространства текста с выделением концептосферы и пространственно-временного континуума позволяет проследить взаимодействие смысла и формы, что особенно важно именно для текстов, принадлежащих к христианскому богословию.

Весьма перспективным представляется анализ богослужебных текстов как сложного комплексного речевого жара и выделение в нем первичных речевых жанров. Такой подход дает новое понимание природы церковной гимнографии.

---

1. *Бабенко Л. Г.* Филологический анализ текста: Основы теории, принципы и аспекты анализа : учебник для вузов. Москва ; Екатеринбург, 2004.

## Своеобразие психологизма в «таинственной повести» Н. М. Карамзина «Остров Борнгольм»

Повести «Остров Борнгольм» и «Сиерра-Морена» (1793), по общему мнению, стоят особняком в творчестве Н. М. Карамзина. От остальных произведений писателя их отличает особая атмосфера загадочности, таинственности.

С нашей точки зрения, в данных произведениях психологизм Карамзина обретает новое качество. Особенно показательна в этом отношении повесть «Остров Борнгольм». Центральным персонажем повести является личный повествователь, пообещавший рассказать читателям занимательную историю: «Слушайте — я повествую — повествую истину, не выдумку» [4, с. 661]. Однако в итоге оказывается, что автор умолчал о том, что стало ему известно о таинственном происшествии, случившемся в загадочном замке. Читатель может лишь предполагать, догадываться об истинных обстоятельствах рассказываемой истории. Почему же эти обстоятельства окутаны мраком тайны?

Психологическая доминанта повествования — явное сострадание путешественника несчастным влюбленным, выраженное открыто, с недвусмысленной прямоотой: «Друзья мои, кого не трогает вид несчастного! Но вид молодой женщины, страдающей в подземной темнице, — вид слабейшего и любезнейшего из всех существ, угнетенного судьбою, — мог бы влить чувство в самый камень» [Там же, с. 670].

Помогает настроить читателей на сочувствие героям и изображение внешних проявлений эмоций, таких как слезы, вздохи, взгляды и т. д. Очень интересна в этом плане сцена встречи путешественника с молодой узницей: «В самую минуту она проснулась — взглянула на решетку — увидела меня — изумилась — подняла голову — встала — приблизилась, — потупила глаза в землю, как будто бы собиралась с мыслями, — снова устремила их на меня, хотела говорить и — не начинала...» [Там же, с. 671]. Особое значение в данном отрывке автор придает выражению глаз. Взгляд прекрасной узницы выражает удивление, смятение, сложные чувства при виде незнакомца, что, конечно же, естественно. Карамзину

удается передать сложность переживаемых героиней эмоций. В частности, обратим внимание на то, что она хотела заговорить. О чем? Может быть, ожидала сострадания и сочувствия? А может быть, ей хочется понять происходящее? Но вопрос замирает на устах, поскольку вихрем пронесшиеся в сознании незнакомки мысли разрешились сомнением и разочарованием. Мы можем только предполагать, о чем могла думать героиня. Но в миг встречи двух взоров в ее душе пронеслась целая буря, о силе которой можно судить по сравнению ее последствий с ударом электрического тока.

Однако состоявшийся между персонажами диалог вовсе не отражает всей полноты переживаний героини: «Кто бы ты ни был, каким бы случаем не зашел сюда, — чужеземец, я не могу требовать от тебя ничего, кроме сожаления. Не в твоих силах переменить долю мою. Я лобызая руку, которая меня наказывает» [4, с. 671]. Судя по словам героини, для нее все уже решено, она с покорностью приняла наказание и готова его нести до конца. Но на самом деле сомнения и надежды продолжают мучить ее на протяжении всего короткого разговора с посетителем: «Я остановился, — ждал вопроса, но он, после глубокого вздоха, умер на бледных устах ее. Мы расстались» [Там же, с. 671].

Повествователь делится собственными мыслями и переживаниями с читателями: «Боже мой! — думал я. — Боже мой! Как горестно быть исключенным из общества живых, вольных, радостных тварей, которыми везде населены необозримые пространства природы!» [Там же, с. 672]. Внутренний монолог передает сложные переживания путешественника после встречи с незнакомкой: здесь и сочувствие к таинственной узнице, и восхищение Творцом, создавшим прекрасный мир, и сожаление о том, что героиня лишена его благодати. Конечно, все это рассчитано на соответствующий эмоциональный отклик читателей.

Нельзя не упомянуть и о чудесной песне молодого незнакомца, пробудившей целую бурю чувств в сердце автора. Сила страсти, бунт души, не желающей подчиняться несправедливым законам человеческого общежития, звучат в песне героя открыто и эмоционально. В авторской душе она вызывает мощный импульс сострадания.

Однако внутреннее состояние путешественника отнюдь не исчерпывается простым сочувствием, состраданием несчастным влюбленным. На наш взгляд, в сюжетно-композиционной структуре повести обнаруживается некоторое сходство с жанром баллады. О близости повести к балладному жанру уже упоминалось в литературоведении. В частности, на это указывает Ф. З. Канунова: «В “Острове Борнгольм” Карамзин

охотно использует характерную для стиля баллад Жуковского фантастику, направленную на более глубокое раскрытие авторского настроения» [3, с. 115].

Нам кажется, что эта близость имеет более глубокий характер. В частности, мы имеем в виду тот тип лиризма, который представлен в балладе. Как известно, повествователь в данном поэтическом жанре выступает в роли своеобразного «третьего лица», со стороны наблюдающего за происходящим. Так, еще Гегель рассуждал о возможности особого типа лиризма, когда поэт, обращаясь к внешним предметам, «своим молчанием... может как бы заставить подозревать, что теснится в его затаившейся душе» [1, с. 318].

Опираясь на эти идеи, С. И. Ермоленко делает вывод: «Балладный лиризм есть, таким образом, результат воздействия на субъекта некоего эпического события, реакция души, переживающей свое открытие балладного мира. Отстраненность балладного события от воспринимающего субъекта порождает лирическое переживание, не тождественное сопереживанию, со-участию, которое заставляло бы с волнением следить за перипетиями сюжета. В балладе иной лиризм: человек словно бы остановился перед неожиданно открывшейся ему картиной балладного мира и замер, пораженный увиденным, соприкоснувшись с мистической тайной бытия» [2, с. 265–266].

В повести Карамзина мы встречаем что-то подобное. Воспринимающий драматическую историю повествователь не всегда выражает прямо и полно обуревающие его чувства. Но читатель получает представление о них, благодаря атмосфере таинственного, чудесного. Так, странное чувство одолевает путешественника, когда корабль, на котором он путешествует, приближается к острову. Предчувствия усиливаются в момент посещения мрачного замка: «Все сие сделало в сердце моем странное впечатление, смешанное отчасти с ужасом, отчасти с тайным неизъяснимым удовольствием или, лучше сказать, с приятным ожиданием чего-то чрезвычайного» [4, с. 667]. Состояние души повествователя оказывается довольно сложным. Он одновременно испытывает и ужас, и наслаждение едва ли не эстетического порядка, ожидая встречи с чем-то неведомым, но неудержимо влекущим распаленное сознание. Оставшись один в комнате на ночь, путешественник погружается в поток картин, являющихся плодом его разыгравшейся фантазии. Но сами эти картины читателю не представлены, мы можем лишь догадываться об их содержании. Сознание повествователя погружается в сон, вернее, переходит из состояния относительной ясности в состояние стихийного и неконтролируемого

функционирования, когда из самых глубин души всплывают неясные образы. Реакция героя на окружающий мир не притупляется, но, наоборот, становится более острой, он начинает видеть за внешними оболочками находящихся вокруг и, казалось бы, таких обычных предметов какой-то другой уровень их бытия, уровень мистический, иррациональный. Его внутреннему взору открывается как бы иное пространство, замок оказывается наполненным таинственной жизнью, его обитателями оказываются странные, фантастические чудовища. Характерно, что это все тот же замок, но во сне герой оказался способным прикоснуться к ночной, мистической стороне его существования, увидел мир в его иррациональной ипостаси, скрытой от обычного повседневного восприятия.

Складывается впечатление, что переживания автора усиливаются, становятся все более глубокими по мере приближения к замку, оказывающемуся неким фокусом, в котором пересекаются, взаимно проникают друг в друга разные аспекты мирового бытия: обыденный, повседневный, прозаичный, материальный — и высший, таинственный, мистический, где властвуют недоступные человеческому пониманию силы.

В связи с этим, на наш взгляд, возможна корректировка представлений об авторской концепции, определяющей пафос произведения. Яркий и потрясающий воображение читателя образ замка, открывшийся в минуту высшего душевного напряжения внутреннему взору путешественника, вывел нас на уровень оппозиции «Человек и Рок». Жизнь несчастных героев, в том числе и хозяина замка, трагически разрушается в результате вторжения в нее непостижимых и неуправляемых стихийных сил, и путешественник потрясен не столько перипетиями конкретной житейской истории, сколько той картиной мира, которая открылась ему во время пребывания в таинственном замке. Вот почему неважными оказываются конкретные детали истории. Важен сам образ мира, многослойный, мятежный, поражающий воображение и вызывающий в душе путешественника, по его собственному признанию, не только ужас, но и наслаждение, своеобразное очищение, которое в чем-то сродни трагедийному катарсису.

Все это сближает, на наш взгляд, поэтику «Острова Борнгольм» с балладной традицией. Уместно напомнить, что именно Н. М. Карамзин был автором одной из первых русских литературных баллад: его «Раиса» стоит у самых истоков балладной традиции в отечественной поэзии.

Таким образом, Карамзин ищет новые способы, позволяющие выразить сложные, тонкие эмоциональные состояния, те «невывразимые» моменты, которые сложно обозначить словесно. Использование

элементов балладной поэтики позволяет писателю проникнуть в глубину сознания персонажей, передать не только те чувства, о которых они говорят прямо, но и те, о которых они по разным причинам умалчивают.

- 
1. Гегель Г. В. Ф. Соч. : в 14 т. М., 1958. Т. 14 : Лекции по эстетике, кн. 3.
  2. Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург, 1996.
  3. Канунова Ф. З. Из истории русской повести (историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). Томск, 1967.
  4. Карамзин Н. М. Избр. соч. : в 2 т. М. ; Л., 1964. Т. 1 / под ред. В. Морозова.

**Н. Н. Кундаева**  
г. Челябинск

### **Вариативные жанровые формы малой импрессионистской прозы**

В художественной практике русской литературы первой трети XX в. одной из самых продуктивных оказалась импрессионистская тенденция. Основываясь на эстетике чувства, она привела к актуализации малой лирической прозы, «семантической доминантой которой является эмоциональный пафос, озвучивающий миропереживание лирического субъекта» [3, с. 316]. В связи с этим можно говорить о формировании в рамках импрессионизма особой «жанровой модели миропереживания» [Там же], избранной писателями в качестве наиболее адекватной для воплощения импрессионистского мирообраза («мир как впечатление»), связанного с выражением утонченных, изменчивых переживаний личности, вызванных созерцанием окружающей действительности.

Попытка зафиксировать случайные впечатления, едва уловимые настроения, сиюминутные состояния чувствующей души приводит к актуализации в импрессионистской прозе малых форм, обладающих лирической природой. Малая форма позволяет показать, по словам В. П. Проходовой, «миг жизни, концентрирующий жизненную

субстанцию» [5, с. 16]. Нельзя забывать, что категория мига является одной из важнейших в системе импрессионизма, призванного фиксировать едва уловимые состояния человеческой души и внешнего мира. В этом обстоятельстве еще одно доказательство органики малой прозы с присущей ей метонимической моделью мира для воплощения импрессионистского мирообраза.

Импрессионистскому культу случайного, изменчивого, невыразимого наиболее соответствуют такие вариативные формы малой лирической прозы, как этюд, эскиз, набросок, которые обладают особым жанровым потенциалом в конструировании импрессионистской модели мира, поскольку «открывают возможности для воплощения быстропроходящих явлений» [4, с. 4] и «волнуют остротой остановленного мгновения» [Там же, с. 7]. Данные формы связаны с поэтикой незавершенности, позволяющей выразить мимолетное чувство, непосредственное впечатление, их достоинства определяются не проработанностью и законченностью, а прежде всего эмоциональностью, остротой восприятия увиденного и его выразительной передачей. В них «в предельно концентрированной и лаконичной форме передаются настроения и чувства» [1, с. 158]. Все названные обстоятельства объясняют доминирование данных жанровых вариантов в импрессионистской прозе, основанной на соединении лирического и эпического способов изображения внутреннего мира личности. Формируется особый тип текста, в котором вступают в силу законы лирического выражения, потому доминантными носителями жанра становятся ассоциативный фон, интонационно-ритмическая организация, в первую очередь моделирующие пространство чувств и ощущений, позволяющие воспринимать текст как синтетическое образование, в котором внешний мир определяется внутренним мироощущением. Сюжетная редукция, ассоциативность, лейтмотивность структуры, фрагментарность, мозаичность, субъективность повествования, компактность, миниатюризация, лиризм — признаки, составляющие основу жанровой парадигмы импрессионистского этюда, эскиза, наброска (четких критериев для разграничения этих форм в литературоведении нет). Часто на воплощение данной жанровой модели в тексте указывает заголовочный комплекс, становящийся жанровым маркером. Важно учитывать, что интермедийальные номинации *этюда*, *эскиза*, *наброска* в одних случаях максимально соответствуют жанровому содержанию (И. Бунин «Осень. Эскиз» (1901), Б. Зайцев «В дороге. Эскиз» (1901), Е. Милич «На жизненном пути. Наброски пером» (1905), Д. Дрейер «Эскизы» (1907), А. Галунов «Вереница этюдов», «Цепь эскизов» (1907), Б. Гунько

«Былое. Этюд» (1910) и др.), в других — указывают на специфический характер отдельных носителей жанра (Г. Силунский «Невозвратное. Этюд» (1892), Р. Кумов «Встреча. Этюд» (1913), В. Попов «Недосказанное. Этюд» (1930), Н. Колоколов «Этюды» (1930), Е. Тагер «Дорога к счастью. Этюд» (1932) и др.). Кроме того, существуют примеры, в которых данное обозначение вовсе не соотносится с импрессионистской художественной парадигмой, что не является предметом нашего внимания.

В качестве репрезентативного образца импрессионистского текста, в котором находят отражение все выделенные особенности вариативных жанров, рассмотрим лирическую зарисовку Б. Гунько «Былое» (1910), максимально соответствующую жанровой модели импрессионистского этюда. Основу сюжета составляют чувственно-эмоциональные переживания, душевные волнения героя, утратившего близкого человека, что свидетельствует о редукции событийного начала и бесфабульности. Читатель с первых строк ощущает внутреннее напряжение, тоску и скорбь (без надрыва), щемящие сердце лирического героя, но не сразу понимает, чем вызваны эти чувства. По мере развертывания фрагментарно выстроенного лирического сюжета, который составляют описания едва уловимых состояний души, обрывки воспоминаний, ассоциативно возникающие в сознании, складывается целостная картина внутреннего мира героя. Композиционно выделяется три части, три фрагмента единого состояния. В первой части звучит мотив забвения, связанный с попыткой избавиться от мучительного чувства страдания, боли. «Жажда жизни, света, тепла», «жажда счастья», «жажда познания другой жизни — более чистой, далекой от несправедливости, земной суетности и искаженного света» [2, с. 3] возникает в душе героя, который созерцает красоту ночной природы, слышит особую мелодию, созвучную его настроению.

Тихая мелодия скрипки!.. Робкие, льющиеся мотивы звучат неявно, неуверенно; но вскоре преобладающий мотив — страсти — жить захватывает все чувства; слух напрягается; все обострено... Робко замирая, вибрируя порой, постепенно сливаются в унисон два звука, сходясь и снова сливаясь в бесконечном сумраке ночи, напоенном тяжелым ароматом неги, истомы и жажды счастья... <...>.

Звуки дрожа переходят в рассыпающийся каскадом фонтан эффектов... Кругом ширь погруженной в сумрак летней ночи, ширь пробудившейся души, жаждущей жить, чувствовать, переживать и страдать...

Могучие звуки переходят в рапсодию-финал? и резко оборвавшись, снова тихо рыдают, подобно тому, как плачет неутешная мать о погибшем ребенке [Там же, с. 1–2].

Мелодия скрипки становится тонкой лирической песней пробуждающейся души. Мотив динамичной музыки позволяет раскрыть эмоциональное состояние героя, в котором желание жить растет, достигает апогея и вновь угасает, сменяясь чувством невозможности вернуть утраченную радость. В этот момент начинает звучать музыка природы, рождающая симфонический эффект. «Тихий ночной шелест листвы, шорох майской ночи» соединяются со «слабым отзвуком соловья», «отрывочными нервными потрескиваниями кузнечиков, дополняющими аккорды ночной гармонии и переходящими в сплошной мягкий гул...» [2, с. 2]. Именно в такой атмосфере возникают воспоминания, воскрешающие образ Той, которая составляла смысл жизни. Второй композиционный блок представляет монтажное повествование: фрагменты прошлого переплетаются с экспрессивными лирическими вставками, в которых передается накал чувств героя, не способного смириться с утратой милого существа:

Вечерние сумерки, когда вся обвеваемая ветерком ты шла добрая, милая девушка с протянутыми навстречу ветру руками, а я едва попевал за тобой... <...>

Почему? скажи почему, оборвалось так резко существование светлого?.. Снова агония!.. Снова мученья!.. Нет! нет! не может быть силы, могущей наложить узду на мысль, на воспоминания хорошего... <...>

Настоящее!.. Жалкое оскорбление!.. <...> Действительность [Там же, с. 3–5].

В отличие от первой части здесь актуализируется мотив памяти, связывающей героя с истинной жизнью, позволяющей на мгновение вновь обрести ее смысл. Заканчивается вторая часть неожиданно возникшей зарисовкой бушующей природы, которая по звучанию контрастирует с предшествующей, спокойной и гармоничной, и выражает предельность чувств лирического героя:

Рок... ужасный рок... <...> Свист ветра, крупные капли дождя по широкой листве, неумолчный гул волн, разбивающихся о скалы.

Пустой прибой!.. Бесцельный, но беспрерывный прибой... <...>

Большой наплыв ощущений, тоски, безысходной тоски, кругом могильная тишина... Тихо... Тихо... Тихо... [Там же, с. 6].

Весь калейдоскоп меняющихся душевных состояний, мгновенных впечатлений, мелькающих мыслей и ощущений передается с помощью приема «потока сознания», позволяющего выразить тончайшие нюансы переживаний. В связи с этим логика повествования подчинена логике воспринимающего сознания, что характерно для импрессионистского текста.

Третья композиционная часть соотносится с еще одной попыткой воскресить образ любимой, с еще одной волной воспоминаний:

Прилив!.. Встает в памяти вечерняя зоря... <...>

Помнятся ранние утра, полные просыпающейся вешней радости леса, птиц и всей природы...

Ты, выходящая навстречу; сламывающая свой отдых — утренний покой, сон, чтобы успокоить меня, приложить к горящему лбу свою ладонь... успокоить меня своим присутствием... Зоря! Зоря!.. Годы, годы!.. [2, с. 7].

И в этой части возникает особая монотонная, протяжная мелодия, мелодия волынки:

Начинает с низов и, переливаясь монотонно до верху, затягивает одну и ту же ноту верха...

Затем снова! снова! и снова!..

Так без конца тоскливо...

Щемящее чувство тоски охватывает всего... [Там же, с. 8].

Так выражается эмоциональная доминанта всего этюда — чувство неумной тоски и отчаяния, которое не в состоянии преодолеть лирический герой. Музыкальный фон всей миниатюры, выдержанный в одной звуковой тональности, позволяет создать единый импрессионистский образ-переживание, образ-чувство. Мелодия скрипки, звучащая в начале повествования, и мелодия волынки, завершающая его, олицетворяют страдания истерзанной души. Так, в этюде, представляющем произвольный поток чувств, сюжетообразующую функцию выполняют мотивы забвения и памяти, мотив музыки, выражающей настроение лирического героя; в тексте усилено ритмическое начало, проявляющееся в версейной организации, в обращении к принципам монтажной, «динамической композиции», где внешние события отсутствуют, а динамика возникает благодаря движению чувства, мысли от воспоминания к воспоминанию, от прошлого к настоящему. В связи с этим можно говорить о дискретности хронотопа и использовании техники ретроспекции, воссоздающей цепь припоминаемых ощущений лирического героя, монолог которого пронизан исповедальной интонацией, делающей текст однородным и субъективно окрашенным. Все отмеченные особенности позволяют говорить о соответствии авторской номинации, вынесенной в подзаголовок, жанровому содержанию импрессионистского этюда.

Несомненно, рассматривая специфику вариативных жанровых форм малой импрессионистской прозы, необходимо обращаться и к тем

текстам, которые не имеют особых обозначений, но соответствуют данной жанровой парадигме. К числу таких можно отнести миниатюры Е. Гуро из сборников «Шарманка» (1909), «Небесные верблюжата» (1914), И. Бунина «Перевал» (1898), «Туман» (1901), миниатюры из книги О. Дымова «Земля цветет» (1908), лирические зарисовки И. Шмелева «Весенний шум» (1913), «Весенний плеск» (1925), «Песня» (1926) и др.

Подводя итог, отметим, что продуктивность жанровых форм этюда, эскиза, наброска свидетельствует о качественных изменениях в прозе, обусловленных актуализацией идеи художественного синтеза, открывающего новые пути развития литературы.

- 
1. *Арсентьева Н. Н.* Русская и зарубежная литература конца XIX — начала XX века: основные течения. Орел, 1998. Ч. 1.
  2. *Гунько Б.* Былое : этюд. Киев, 1910.
  3. *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. Екатеринбург, 2010.
  4. *Набросок : учеб. пособие.* Омск, 2004.
  5. *Проходова В. П.* Эволюция жанра миниатюры в прозе И. А. Бунина : дис. ... канд. филол. наук. М., 1990.

**Е. Р. Лаптева**  
*г. Екатеринбург*

### **Развитие мотива игры в романе И. А. Гончарова «Обломов»**

Традиционным вопросом, поднимаемым в процессе изучения романа И. А. Гончарова «Обломов», был и остается вопрос о преображении личности главного героя в процессе воспитания. Воспитуемых и «воспитателей» в романе довольно: на героев влияет среда, родители, да и сами они охотно становятся участниками ими же проводимых экспериментов. Неудачи их разочаровывают, а убедившись в собственной несостоятельности в роли педагога, они с удовольствием обвиняют «ученика», снимая с себя ответственность и стыдясь воспоминаний о покинутом объекте опытов.

Одним из магистральных положений эпохи Просвещения было утверждение о том, что среда и правильное воспитание определяют дальнейший человеческий путь. В романе, созданном более чем полвека спустя, в единственной именованной главе, описывающий процесс получения в результате неудачного педагогического воздействия типичного недоросля, И. А. Гончаров с горечью резюмирует, что его герой, Илья Ильич Обломов, был воспитан совершеннейшим баринем, не приспособленным ни к какому делу. Выращенный в «недрах» глубинной русской патриархальной деревни, обеспеченный трудом трехсот крепостных душ, Обломов должен был быть и достаточно богатым, и счастливым. Таковым он не стал, но грезил об этом в мечтах. В романе возникает удивительный диссонанс — о будущем Обломова и об Обломове в будущем мечтают все, кто его знает и любит: мать, желающая ему чинов и звания, причем полученных без труда; Ольга Ильинская, любящая «будущего» героя; Штольц, ждущий пробуждения дремлющих сил, раскрытия потенциальных талантов, реализации нерастратченных ресурсов. В пике им предстает сам Обломов, жаждущий сохранить целостность своего, обломовского, представления о счастье, ждущий, что его будут любить таким, каков он есть. Он — единственный, кто, моделируя свою мечту, не идеализирует в ней и себя. В то же время, не вполне осознавая себя в этом мире «лишним», он стихийно, почти бессознательно, но удивительно последовательно отрицает себя. Отрицание это представлено автором в виде строго выстроенной и логически завершенной системы самооценки, своеобразной «я-концепции» героя: «я — другой», «я — ошибка», «я — соблазнитель», «я — жених». Все они — самообличительны и отрицают не только ту систему воспитания, которая его породила, но и все воспитательные эксперименты, направленные на то, чтобы его изменить.

Первая ситуация подобного отрицания возникает во время спора со слугой Захаром, предлагающим барину переехать на другую квартиру. Утверждая невозможность столь героического поступка, приводя потрясающие аргументы в защиту собственного дикого барства, Обломов вдруг осознает, что «авось» да «как-нибудь» возможно лишь в Обломовке, что «другой бы все смог, успел, сделал, написал и переехал, и план бы исполнил». Сознавая утраченное, непрожитое, герой ищет виновного в неосуществленном не в самом себе, а во внешнем мире, обвиняя некую единицу, «убившую» его. «Другие» действовали, совершали поступки, правили миром, в котором дремал Обломов, а он — отрицал себя на всяком, предлагаемом ему и статусом, и людьми социальном поприще, тем самым полностью отвергая деятельное существование в настоящем мире.

В концепции «я — ошибка», связанной со сферой личных отношений, с активной деятельностью души Обломова, герой не отрицает неожиданно возникшую потребность любить, но отрицает саму возможность любить его, сонное апатичное существо, в чулках, одетых ему на ноги Захаром наизнанку. «Вам будет досадно и стыдно за свою ошибку, а мне эта досада и стыд сделают боль» [1, с. 254]. Илья Ильич, в самых сокровенных мечтах жаждущий семьи, идеальной жены, отказывается от самой возможности личного счастья и вместе с тем от попытки вписать себя в семейный социум. Он утверждает, хоть и совсем не хочет этого, свое право на одиночество: «...А мне к лицу покой, хоть скучный, сонный, но он знаком мне, а с бурями я не управлюсь» [Там же, с. 255].

Представление о себе как о соблазнителе скорее игровое, чем истинное. В придуманном для себя кошмаре Обломов пугается не тайных встреч с Ольгой, возможно, компрометирующих ее, а обязательств, и вместе с ними — поступков, которые неизбежно должны последовать: он должен был бы объявить о серьезности своих намерений, стать женихом. Но тогда неизбежными бы стали вопросы о материальной стороне дела, которые решает всякий уважающий себя мужчина. Жизнь «трогает», любовь превращается в отношения с «долговыми обязательствами», а это Илье Ильичу уже не по нутру, и он отрицает себя как человека, умеющего нести ответственность. Естественным результатом этого отрицания становится предложение безответственное, не делающее ему чести, довольно алогичное: Илья Ильич осмеливается предложить сомнительный путь к совместному счастью без стыдливого согласия и слез, «путь, где женщина жертвует всем: спокойствием, молвой, уважением и находит награду в любви... она заменяет ей все...». Таким образом, Обломов, мечтая об идеальном чувстве, отрицает саму возможность идеальной любви.

Расставание героев неизбежно. Чуткий читатель это понимает задолго до описания сцены прощания. Обломов сам, до памятного объяснения с Ольгой, отрекается от мечты когда-либо быть вместе. Последнее отрицание себя заявлено в концепции «я — жених». Свидания, поездки в театр, совместно проведенные вечера неизбежно делают отношения героев публичными. О них стали говорить не только знакомые Обломова и Ильинской, но и, к ужасу Ильи Ильича, дворовые люди, а между желанием «бежать к тетке», броситься в ноги и реальными возможностями по-прежнему оставалась пропасть. Вопрос о том, кто такой «жених», предполагает некую оценочность, а оценивать себя, свои возможности нерадивому помещику и страшно, и стыдно. И негативные мысли

о свадьбе отодвигают саму свадьбу как событие навсегда. Концепция «я — жених» парадоксально отрицает практическую, материальную сторону вопроса о браке. Поэтический миг превращается в необходимость сделать официальный шаг навстречу существующей серьезной действительности. Но именно ее Обломов и отрицает, а вместе с нею и себя.

Можно сделать вполне оправданный вывод о том, что не среда не принимает или выталкивает из социума помещика Обломова. Воспитанный в уникальном и вместе с тем узколокальном пространстве собственного поместья, Илья Ильич оказывается не способным к существованию в любой среде, где «трогает жизнь», а «трогает» она всегда и везде. Он также не способен ни к одному из предлагаемых автором видов деятельности как на служебном поприще, в светской жизни, так и в рамках семейного бытования. Поэтому ему легче и проще отрицать себя самого. Отрицающий всё Обломов становится весьма трудным объектом для педагогического воздействия, перевоспитать его, заставить изменить привычный образ жизни заведомо невозможно. Ни Штольц, ни Ольга об этом не догадывались.

Не красавица в строгом смысле этого слова, не пользующаяся особой популярностью у мужчин, Ильинская, еще дитя, с полной серьезностью выслушивает наставления уезжающего за границу Штольца о том, как надо не давать лениться его взрослому другу. Не имеющая никакого опыта общения Ольга соглашается выполнить поставленную перед ней задачу. Что побуждает героиню? Самолюбие и любопытство. В задуманном предприятии по перевоспитанию Обломова силы изначально неравны. Она думает, что знает о нем всё (благодаря дружеской услуге Штольца), он кажется безоружным. Скромная Ольга меняется до неузнаваемости, когда в ее жизни появляется Обломов. С интересом наблюдая за будущим подопытным, она не упускает шанса насладиться тем, что из-за ее пристального взгляда он попадает в неловкие ситуации (как с сухарями). Возможно, где-нибудь в обществе Ольга и не заметила бы Обломова, если бы не «злое предательство друга».

Тезис писателя об отсутствии у Ольги всякого умысла не выдерживает проверки общением с Ильей Ильичом. В ситуации знакомства Обломов выглядит намного симпатичнее Ильинской. Он, в силу своего неумения вести себя в обществе, немного груб, но искренен, а потому отказывает Ольге в еще не заслуженном ею комплименте. Вдобавок мы неожиданно понимаем, что Обломов — истинный знаток музыки, ибо не терпит фальши. Поэтому для него иногда музыка, сыгранная

шарманщиком, предпочтительнее виртуозного, но бездушного исполнения арии профессионалом.

Умысел, оскорбленное самолюбие и желание понаблюдать за пробуждением чувств в дремлющей душе Ильи Ильича заставляют Ольгу петь. Уязвленная отказом в комплименте, Ильинская вкладывает в музыку все свое исполнительское мастерство. Нельзя сказать, что она фальшивит — желание вызвать восторг в душе объекта вполне искреннее. У нее есть цель — заставить Обломова покориться, пасть ниц, умереть у ее ног. Волшебный дар, сила ее голоса, молодость и красота делают свое дело: неискушенный Обломов плачет. Она мстительно упоминает шарманку, а Штольц довершает унижение. И все остаются довольны. «Она злое, насмешливое создание», — думает Обломов и все же любит ее. Так у него просыпается чувство, а у нее — появляется великая цель. Но Ольга даже не предполагает, что цель — иллюзия, рожденная игровым музыкальным образом, а для Обломова чувство — это мир духовный, не требующий каких-либо физических передвижений, к которым он не готов.

Чтобы пробудить уснувшую душу тихого помещика, Ольга выбирает не самое репертуарное произведение. Она поет каватину Нормы из одноименной оперы В. Беллини. Оперная героиня вызывает к покинувшему ее возлюбленному в условиях глобального внутреннего конфликта. Ее сильная романтическая страсть пробуждает ответные чувства в римском герое, и, соединившись в любви и смерти, оба они восходят на костер. Сильные страсти пробуждают сильные чувства: на *призыв Нормы*, а не Ольги отвечает Обломов внезапно вспыхнувшей страстью. Певица же, перевоплотившаяся в образ, получила совсем неожиданный для нее ответ.

Играя с Обломовым, Ольга ни минуты не задумывается о последствиях, а осознав происходящее, принимает единственно возможное, но совершенно неправильное решение: «У ней, в умненькой, хорошенькой головке, развился уже подробный план, как она отучит Обломова спать после обеда, да не только спать... заставит полюбить его опять все, что он разлюбил. И все это чудо сделает она, такая робкая, молчаливая, которой до сих пор никто не слушался, которая еще не начинала жить! Она — виновница такого превращения! Она даже вздрагивала от гордого, радостного трепета: считала это уроком, назначенным свыше» [1, с. 207]. Ольга совершает ошибку в самом начале своей преобразовательской деятельности. Она убеждена, что проснувшаяся душа заставит Обломова двигаться, ходить, читать, поехать в деревню, за границу, заняться работой. Но душа Обломова и не была спящей. Единственно знакомый ему мир — это мир иллюзий, мечтательности. А зародившееся чувство

делает этот мир только красочнее, образы его приобретают вполне конкретные очертания, заставляют сильнее биться сердце. Желание двигаться, ходить, гулять вдоль Невы — временное. Это физическая реализация вырвавшихся на волю чувств противоестественна для Ильи Ильича.

Едва ли Ольга, замыслив примерить на себя образ Пигмалиона, вполне осознает не только неизбежность ответственности творца, но и понимает, что она хочет создать. Она старается не для Ильи Ильича и даже не для удовлетворения собственной ненасытной гордыни, она в глубине души хочет понравиться Штольцу, заслужить его похвалу и получить «славу доктора». Надежды взрослого ребенка — это не есть любовь. Прав окажется потом Обломов: Ольга не любила его никогда, она любила саму мечту о нем, его воображаемого, будущего и... как и сам Илья Ильич, понятия не имела как пройти расстояние до осуществленной мечты, воплотить ее в реальность. Работая над созданием будущего Обломова, Ольга была всей душой влюблена в идеал, который ей хотелось воплотить, при этом разрушая привычный образ жизни живого человека, ничего не ведающего об этом идеале, а потому и не желающего меняться. А что делать с живым неуклюжим барином, она не знала.

Построение мира иллюзорного — тупиковый путь. Обломову, давно отрицавшему всё, что связано с изменением раз и навсегда построенного им собственного идеала, едва ли нужны были какие-либо перемены. Столкнувшись с миром Обломова и не зная его, Ольга, торжествовавшая первую победу, заранее проигрывала.

Неожиданное признание Обломова заставляет героиню задуматься о будущем, которое, по ее мнению, могло теперь быть только совместным. Попавшего в расставленные сети помещика она уже не отпускает. Попытка Ильи Ильича взять назад неосторожно вырвавшееся слово ее и огорчает и пугает, поэтому она дает влюбленному новую надежду — сорванную ветку сирени и сжимает при расставании ладонью его губы.

Как и Обломов, Ольга Ильинская оказывается не способной взять на себя ответственность за случившееся и с ней самой, и с Ильей Ильичом. На вопрос автора «Кто виноват?» она отвечает: «Андрей Иванович, конечно, потому что *заставил* (курсив наш. — Е. Л.) ее петь» [1, с. 209]. Из этого можно сделать вывод о том, что Ольга обладает таким же инфантильным сознанием, как и ее избранник. Только энергии у нее хоть отбавляй, и действовать она хочет немедленно. Она не злой демон, хотя порой бывает жестокой, не роковая кокетка, не обольстительница. Она — дитя, играя, она мучает и терзает добычу. На первой стадии развития их отношений ей льстит внимание к ней взрослого мужчины. Затем он покорен,

готов следовать за ней повсюду, а ей нравится выступать в роли путеводной звезды. Она почти убеждена, что знает как нужно организовать и построить и свою, и чужую жизнь. Пока Обломов близко, в зоне досягаемости, пока можно к нему в дом послать с запискою Катю, она может ежеминутно напоминать ему о себе. И Обломов, в силу врожденной мягкости и деликатности, к тому же из боязни быть ею же осмеянным, не отказывает своей возлюбленной в исполнении ее маленьких и невинных капризов: прочитать и растолковать книгу, прогуляться по парку, провести совместный вечер в доме у тетки Ольги.

Однако период первых встреч, цветения сирени и ландышей быстро проходит. У них появляются права друг на друга и вместе с ними — совместные обязательства. Ольга становится более требовательной, а вместе с требовательностью материализуются и вопросы, для решения которых требуются иные шаги. «Для меня любовь это — всё равно что жизнь, а жизнь... это долг, обязанность, следовательно, любовь — тоже долг: мне как будто бог послал ее, — досказала она, подняв глаза к небу, — и велел любить» [1, с. 246]. Слова *долг*, *велел*, *обязанность* пугают Илью Ильича. Именно от этих проявлений жизни он так старательно прячется в мир иллюзий и мечтаний, в нематериальный мир. И вот тогда-то и пишет Обломов замечательное письмо, в котором утверждает, что он не есть «настоящее люблю», что он — ошибка.

Читателю уже ясно, что ничего у героев не получится. Однако это не ясно им. Он бежит в парк, чтобы увидеть слезы Ольги: у него тоже есть самолюбие. Она плачет, но потом приходит к парадоксальному выводу: Обломов писал письмо, следовательно, был занят деятельностью и... думал о ней. Еще одна возможная развязка оказывается ложной. Создается впечатление, что герои продолжают ложные отношения в силу непреодолимой инерции. И Обломов, и Ольга, как люди чуткие, уже на этом этапе в глубине души осознают неизбежность разрыва. Она вспоминает обломовский халат, который в любую минуту может стать дороже ее, он делает сомнительное предложение о пути, на котором, по словам Ольги, «всегда расстаются». Но и она, и он продолжают «верить в лучшее» в совместной будущей жизни, не зная, что его никогда не будет.

Герои, точнее героиня, не выдерживают испытание расстоянием. Обломов, после окончания дачного сезона переезжая в Выборгскую сторону в дом к Агафье Матвеевне Пшеницыной, попадает в среду, где материальное превалирует над духовным. Мир мещанского дома напоминает Обломовку в миниатюре. Ко всему присоединяется искушение вкусно и плотно поесть, полежать после обеда. Эти привычные радости ближе

Илье Ильичу, чем встречи с Ильинской. Поблекли сирени, скоропалительное обещание «никогда!». Редкие встречи, произносимое обоими слово *любовь* — всё оказывается фальшивым и надуманным. Во время осенних прогулок ему холодно и сыро, в доме у Ольги — неуютно и скучно, в театре — неловко. Отрицание себя как жениха — это уже расставание. Ольга еще бьется, еще силится что-то создать, а потому в ставшие короткими встречи совершает всё больше ошибок: становится категоричной и требовательной. А он вновь винит не себя — Штольца: «Господи! Зачем она любит меня? Зачем я люблю ее? Зачем мы встретились? Это всё Андрей: он привил любовь как оспу нам обоим. И что это за жизнь, всё волнение да тревоги!» [1, с. 343].

Ильинская еще не хочет верить, что эксперимент, в котором она отвела себе роль путеводной звезды, потерпел неудачу. Она еще настаивает на свадьбе, практически сама делает предложение Илье Ильичу. Но будущий Обломов — это еще большая иллюзия, а полюбить его таким, каков он есть, Ольга не хочет. И не может. Удивительно то, что Ильинская, создав иллюзию, выстроив игру, в которой ей не суждено было стать победителем, со всей силой разочарования в своих же вымыслах набрасывается на Илью Ильича. Оскорбленная гордость, уязвленное самолюбие, неудача в задуманном заставляют Ольгу страдать по-настоящему.

Сцена расставания героев потрясающая. Оба не фальшивят: чувства, которые они испытывают, вполне искренние. И все же последний аккорд в этой симфонии звучит не совсем чисто. Ольга признает свое поражение: ей не удалось воскресить давно умершего для активной жизни и деятельности человека. Но она не признает своей вины, заключающейся в активном вторжении в чужую жизнь, в попытке создать себе будущего мужа по «образу и подобию своему», в попытке подменить жизненную цель человека целью служения себе. «Я узнала недавно только, что я любила в тебе то, что я хотела, чтоб было в тебе, что указал мне Штолец, что мы выдумали с ним. Я любила будущего Обломова!» [Там же, с. 377]. Бросая Илью Ильича, она обвиняет его в том, что не состоялся их роман исключительно из-за него. Это звучит фальшиво. Более искренним оказывается Обломов. Он просит прощения за то чувство, которое оба считали любовью, и берет ответственность в разрыве на себя: «Любить тебя: это оскорбление!» [Там же, с. 374]. И все же и в его речи есть фальшь: если не на кого переложить вину за собственную несостоятельность, так пусть это будет обломовщина. Этим словом, однажды произнесенным Штольцем, обозначается как социальное понятие, так и образ жизни, раз и навсегда утвержденный самим Ильей Ильичом.

Едва ли можно сказать, что, расставшись с Ильинской, Обломов совершает ошибку. Он, после недолгого приключения, кстати, стоившего ему здоровья, возвращается к привычному образу жизни. В дальнейшем он будет по-своему счастлив. У него даже родится сын. Иначе устроится жизнь Ильинской. В будущих отношениях со Штольцем у нее будет всё: интеллектуальность, внутренний рост, развитие ума, не будет лишь нежности. Платой за игру с человеком в любовь будет счастье всей ее жизни. Иначе почему же Ольга, будучи замужем за Штольцем, благополучная и счастливая, вынуждена будет ехать к морю и лечить нервы? Ильинская, расставляя ловушки для Обломова, угодила в них сама. Она мечтала создать нового героя, но именно тот, «перевоспитать» которого ей не удалось, оказал колоссальное влияние на ее жизнь. Забыть Илью Ильича Ольге Ильинской будет не суждено. Можно с уверенностью сказать, что ошиблись и Ольга, и Обломов, который сам обозначил себя как ошибку. Роман И. А. Гончарова, исполненный иронии, развенчивает миф о возможности воспитания героя. Илья Ильич — скорее носитель системы ценностей, которая оказывается незыблемой. Его мечта об идеальном мире, при стечении обстоятельств, вполне осуществима. Мечты героя весьма непритязательны. Поэтому дальнейшая жизнь его, в которой уживаются сонная иллюзорность и реальное бездельничество — гармонична: ему нет необходимости преодолевать разрыв между ними, прыгать через пропасть.

Иная судьба у Ильинской. Создавшая миф о возможности «исцеления» Обломова, Ольга начинает включать его в реальное бытие, вторгаясь и разрушая целостность дремотного состояния Ильи Ильича. Ошибка не Обломов, ошибку совершает Ольга, живущая иллюзией. Попытка совместить мечту и действительность на практике оканчивается полным поражением героини, крушением созданных ею же иллюзий. Ольге не удалась роль творца, так как она не создавала новое творение, а пыталась переделать старое. Изменить, «переделать», перевоспитать Обломова было невозможно.

- 
1. *Гончаров И. А.* Обломов. М., 1958.
  2. *Краснощечкова Е. А.* Иван Александрович Гончаров: мир творчества. СПб., 1997.
  3. *Криволапов В. П.* «Типы» и «Идеалы» Ивана Гончарова. Курск, 2001.
  4. *Недзвяцкий В. А.* Романы И. А. Гончарова. М., 1996.

5. *Отрадин М. В.* Проза И. А. Гончарова в литературном контексте. СПб., 1994.

6. *Постнов О. Г.* Эстетика И. А. Гончарова. Новосибирск, 1997.

7. *Пруцков Н. И.* Мастерство Гончарова-романиста. М. ; Л., 1964.

**Д. В. Ларкович**

*г. Сургут*

## **Жанровый синтез как фактор авторской стратегии Г. Р. Державина на рубеже 1770–1780-х гг.**

Было замечено, что наиболее масштабная качественная динамика в сфере художественного творчества приходится на моменты смены крупных культурных эпох, которые в основном хронологически совпадают с рубежами веков. Для таких моментов характерна ситуация параллельного сосуществования, пересечения и взаимовлияния различных идеологических концепций, эстетических систем, типов художественного сознания. Подобная «методологическая полифония», как правило, оказывается исключительно благоприятной почвой для создания синтетических отношений между отдельными элементами системы культуры, благодаря которым и осуществляется ее поступательное качественное развитие.

Именно такая ситуация складывается в русской культуре на рубеже XVIII–XIX вв. Мировоззренческие и эстетические постулаты классицизма все еще авторитетны в общественном сознании, но они уже не могут в полной мере удовлетворять художественным запросам конкретной авторской индивидуальности. Особенно явственно это ощущается в сфере творческой практики, где жанровый канон вступает в противоречие с индивидуально-авторскими интенциями крупных писательских персоналий (М. Н. Муравьев, А. Н. Радищев, Н. А. Львов, В. В. Капнист, Н. М. Карамзин и др.), чье сознание чутко реагирует на новые эстетические импульсы своего времени. Вследствие роста личностного начала у художника возникает потребность расширить пределы традиционных жанровых образований либо за счет привлечения дополнительных

возможностей, имманентно им присущих, но не актуализированных в предшествующей литературной практике, либо за счет синтетической генерации в пределах одного текста возможностей нескольких жанровых структур, в результате которой возникает уже качественно новая, «индивидуальная» жанровая форма.

Именно в такой ситуации оказался Г. Р. Державин в конце 1770-х гг. В этот момент важным стимулом развития его творческих воззрений стало сближение с членами «львовского» кружка, благодаря которому собственный поэтический опыт был осмыслен через призму европейской эстетической традиции. Наряду с теорией Ш. Баттё, Державину, говоря словами Л. И. Кулаковой, «открылись “Ночные думы” Юнга и его учение об оригинальном творчестве» [7, с. 30]. Кроме того, тесные контакты с Н. А. Львовым, В. В. Капнистом, М. Н. Муравьевым послужили новым импульсом интереса Державина к Горацию, его творчеству и гораццианской традиции Нового времени.

О том, что все эти источники были восприняты не механически, а встретились и вступили в сознании поэта в отношения оригинального художественного синтеза, свидетельствуют уже первые державинские стихотворения, с которых исследователи обычно начинают отсчет его «особого пути». Так, «Ключ» (1779), один из ранних гораццианских опытов Державина, адресованный М. М. Хераскову в связи с публикацией его поэмы «Россиада», является вольным переложением оды Горация «К источнику Бандузии» (III, № 13). Содержательная основа стихотворения восходит к античному мифу о поэтическом вдохновении, обретаемом в результате омовения в водах Кастальского ключа, образным аналогом которого в державинском тексте оказывается Гребеневский источник, находившийся в подмосковном имении Хераскова.

Четыре строфы оды Горация объединены общей мыслью о сакральной сущности источника поэтического вдохновения, приобщение к которому предполагает не только восторженное состояние поэта, но и ритуальное жертвоприношение:

О, прозрачной стекла воды Бандузии!  
Сладких вин и цветов жертвы достойны вы,  
Завтра ждите козленка... [2, с. 150].

Державин следует этому гораццианскому тезису о священной сущности поэтического источника, однако расставляет иные смысловые и конструктивные акценты. Во-первых, он значительно увеличивает объем оды за счет включения развернутой описательной характеристики

Гребеневского ключа, которая из-за этого приобретает характер количественной доминанты в общей структуре текста (шесть строф из десяти). Этот фрагмент, представляющий детализированную и относительно самостоятельную пейзажную зарисовку, являет собой первый полноценный опыт державинской «говорящей живописи». Его цветовая палитра содержит предельно яркие, насыщенные тона, игра которых передает ощущение полноты и динамического разнообразия предметного мира:

Багряным берег твой становится,  
Как солнце катится с небес;  
Лучом кристалл твой загорится,  
Вдали начнет синеться лес,  
Туманов море разольется [3, т. 1, с. 79].

Самодовлеющая созерцательность, локальность и детализированная предметность изображения, яркие образы умиротворенной природы, гармоничный характер отношений человека и окружающего его мира, — всё это устойчивые атрибуты жанра идиллии, весьма популярного в творчестве старших современников Державина (В. К. Третьяковского, А. П. Сумарокова и поэтов его школы, М. М. Хераскова, Е. И. Кострова и др.). Идиллический топос стихотворения сосредоточен вокруг Гребеневского ключа, наделенного сакральной функцией и символизирующего непреходящую ценность поэтического творчества, его неиссякаемый вдохновляющий потенциал.

Между тем сам образ «шумного и прозрачного» источника складывается из комплекса визуально-акустических компонентов, органичное сочетание которых создает особый суггестивный эффект, передающий эмоциональный подъем лирического субъекта:

Ты чист — и восхищаешь взоры,  
Ты быстр — и утешаешь слух;  
Как серна, скачуща на горы,  
Так мой к тебе стремится дух,  
Желаньем петь тебя горящий [Там же, с. 78].

Кроме того, образ ключа представлен в ореоле временной динамики, соответствующей четырем суточным фазам, что выражается не только в изменении его цветовых характеристик (утром — серебристый, днем — золотой, вечером — багряный, ночью — сверкающий при луне), но и в степени функциональной активности: утром и днем — движущееся отражение, вечером — «горящее» отражение, ночью — шум и сверкание

на фоне погруженной в безмолвие и мрак природы. Таким образом, разнообразие изобразительно-выразительных средств выводит этот образ далеко за пределы аллегорической статичности, иллюстративной условности и становится условием его художественной самооценности в общей структуре стихотворного текста.

Благодаря этому идиллический пейзаж оказывается не просто фоном, но и необходимым условием перехода к одической декларации ценности поэтического творчества. Сам интонационный строй стихотворения определяется сочетанием разнообразных по характеру эмоциональной реакции посылов, чередующихся по принципу градации: созерцание, любование, восхищение, воодушевление, вопрошание. Ситуация синтетического единства пронизывает всю структуру державинского «Ключа»: одическая торжественность сопрягается здесь с идиллической созерцательностью, одическая условность ситуации с «мощной эмпирической конкретностью» [1, с. 52] образов, описательность идиллического пейзажа — с высокой динамикой его элементов, поэтическая риторика — с индивидуально-авторскими интенциями, локальное — с пространственно-масштабным, настоящее — с будущим и вечным, природное — с человеческим и т. п. Всё это в совокупности и оказывается условием его новой, диалектической целостности.

Опыт жанрового синтеза стал настоящей художественной находкой Державина, которая позволила ему избежать вторичности, подражательности и открыла неведомые до тех пор творческие возможности авторского самовыражения. На рубеже 1770–1780-х гг. он был успешно использован поэтом и в целом ряде других стихотворных сочинений, причем с привлечением различных жанровых комбинаций: гораціанской оды и элегии в «Оде на смерть князя Мещерского» (1779), пиндарической и анакреонтической оды в «Стихах на рождение в Севере порфирородного отрока» (1779), пиндарической оды и песни в «На отсутствие его величества в Белоруссию» (1780), гораціанской оды и послания в стихотворении «К первому соседу» (1780), переложения псалма и сатиры во «Властителям и судиям» (1780) и др.

Но наибольшего успеха использование возможностей жанрового синтеза в этот период Державин добился в оде «Фелица» (1782). По тематической привязке, целевой и объектной установке «Фелицу» следует квалифицировать как торжественную оду. Однако уже само заглавие стихотворного текста — «Ода к премудрой киргизкайсацкой царевне Фелице, писанная некоторым татарским мурзою, издавна поселившимся в Москве, а живущим по делам своим в Санкт-Петербурге. Переведена с арабского языка 1782», впервые опубликованного анонимно

в 1-м номере журнала «Собеседник любителей русского слова» за 1783 г. — демонстрировало откровенное противоречие с целевой серьезностью одического жанра. Структура заглавия манифестировала игровую ситуацию как минимум трехуровневого порядка.

Во-первых, оно отсылало читателя к незадолго до этого опубликованному и получившему широкую известность нравоучительному сочинению Екатерины II «Сказка о царевиче Хлоре» (1781), откуда и был заимствован персонажный антропоним Фелица. Во-вторых, его восточный антураж в целом был созвучен ориентальным увлечениям европейского Просвещения, получившим наиболее последовательное выражение в жанре «восточной повести» («Персидские письма» Ш. Монтескье, «Нескромные сокровища» Д. Дидро, «Задиг, или Судьба», «Принцесса Вавилонская» Вольтера и др.), «условные восточные одежды», говоря словами В. Н. Кубачевой, «облегчали широкую популяризацию философских идей» [6, с. 298]. И, наконец, авторская маска «татарского мурзы» изначально ориентировала читателя на театральнo-ролевой характер его отношений с адресатом («киргизкайсацкой царевной») в пределах некоего условного знакового пространства<sup>1</sup>.

Перед Державиным стояла задача найти ту художественную форму, которая была бы адекватна его авторскому «чистосердечию», которая была бы созвучна особой «человеколюбивой» природе монархини и которую невозможно было осуществить средствами привычной пиндарической оды. Эта семиотически родственная форма была подсказана поэту самой Екатериной как автором «Сказки о царевиче Хлоре».

Пути сопряжения в едином художественном целом «Фелицы» двух текстовых структур довольно разнообразны:

1. Реконструкция условно-ориентальной топики как диалогическая реакция на литературно-дидактическую игру, предложенную императрицей.

2. Прямое заимствование имен персонажных образов (Фелица, Хлор, Рассудок, Брюзга, Леньтяга) и трансформация их ролевой функции в новом контексте.

---

<sup>1</sup> Л. В. Пумпянский в связи с этим отмечает: «Перед нами ветвь общеевропейского популярного ориентализма XVIII в.; вопрос о соотношении счастья и добродетели естественно у людей XVIII в. принимал форму восточной притчи, и двор калифов, поэтически, представлялся соединением роскоши с правдолюбием... этот условный Восток повестей Вольтера в России был осложнен своим Востоком — татарско-дворянским; не один Державин, значительная часть русского дворянства пережила тогда возрождение своего татарского самосознания» [8, с. 94].

3. Введение ряда предметных образов, имеющих в «Сказке» аллегорическое значение и создающих в оде дополнительное смысловое поле: «роза без шипов, которая не колется», «прямая дорога, по которой не все ходят», «высокая гора» и др. [5, с. 367–373].

4. Использование приема комической характерологии, присущей не только «Сказке», но и другим сочинениям Екатерины и, вероятно, проявлявшейся в бытовом поведении императрицы. Так, например, среди ее записей сохранилась «Шутливая характеристика придворных», в которой предельно лаконично и комически выразительно представлены доминирующие черты характера ряда особ из ее близкого окружения [4, с. 662–663].

Кроме того, Державин сознательно отходит от канонической чистоты одического стиля и ориентирует дискурсивный строй «Фелицы» на разговорную модель, которой присущи тематическое, стилевое, интонационное многообразие. В этой ситуации выбранная Державиным языковая тактика оказалась безошибочной: поэт вступил в диалог с императрицей на том поэтическом языке, который был ей понятен и близок, который импонировал ей и которым она сама пыталась изъясняться в своей бытовой и литературной практике.

В системе поэтических жанров второй половины XVIII в. точнее всех критериям этической естественности и субъектно-речевой интимности соответствовал жанр стихотворной сказки (новеллы). По наблюдениям современного исследователя, в числе конституирующих признаков данного жанра — нарративная новеллистичность; ситуативный комизм; наличие вымышленного, но правдоподобного события; бытовая достоверность; стилистическая ориентация на устную речь; развлекательная функция и др. [10, с. 35–43]. Следует добавить, что комический ракурс изображения, присущий стихотворной сказке, отнюдь не препятствовал постановке серьезных просветительских вопросов (этический выбор человека, заблуждения его разума перед Высшим разумом, смысл человеческого бытия и т. п.), но предлагал пути их решения, избегая прямолинейной дидактики.

И Державин берет на вооружение целый ряд конструктивных факторов данного жанра, ассимилировав их в условиях одической жанровой структуры, благодаря чему сам объект одического воодушевления приобретает разноплановый характер. Сакральный план изображения монархии органично сочетается с планом бытовым, надысторический — с ситуативным, универсальный — с персональным, идеальный — с реальным. В пределах одной строфы риторически-обобщенные характеристики

образа императрицы могут соседствовать с отсылками к достоверным фактам ее личной биографии, за счет чего он становится полиморфным и стилистически объемным, например:

Ты ведаешь, Фелица! правы  
И человек и царей:  
Когда ты просвещаешь нравы,  
Ты не дурачишь так людей;  
В твои от дел отдохновеньи  
Ты пишешь в сказках поученьи  
И Хлору в азбуке твердишь:  
«Не делай ничего худого,  
И самого сатира злого  
Лжецом презренным сотворишь» [3, т. 1, с. 145].

Однако наибольший интерес представляет образ автора, чья игровая природа имеет достаточно сложный, динамически-противоречивый характер. Он может быть одически восторжен и сатирически гневен, идиллически наивен и репортажно наблюдателен; его дидактическая серьезность нейтрализуется иронической насмешливостью, которая, в свою очередь, легко может перейти в эстетически ангажированную созерцательность или эпикурейскую веселость. Подобно рассказчику стихотворной сказки, он шутивно «комментирует» находящиеся в поле его зрения жизненные явления, балагурит, иронизирует над персонажами и над собой, превращая мораль в антимораль, после чего вновь возвращается в состояние торжественного воодушевления, неизменно сопутствующего высокой миссии одического поэта.

В целом образ автора откровенно доминирует в текстовом пространстве. Высокая степень оценочной активности ставит в зависимость от него всю остальную персонажную систему стихотворения, включая и образ монаршего адресата. Более того, многоплановая структура образа Фелицы есть результат способности автора перемещаться из одной семиотической зоны в другую: условно-сказочную, интимно-бытовую, официально-бытовую, природно-идиллическую, государственно-политическую, законодательно-правовую, историческую, биографическую, сакральную. Контраст, который создает якобы непреодолимую этическую дистанцию между «премудрой», «богоподобной» Фелицей и «развратным» автором, в действительности имеет сугубо внешний, «иллюстративный» характер и не нарушает неразрывного диалектического единства этих важнейших элементов образной системы текста.

Исследователи (Г. А. Гуковский, В. А. Западов, И. З. Серман и др.) неоднократно обращали внимание на автобиографизм как особый конструктивный принцип державинского творчества. Однако важно учитывать, что в «Фелице» этот «автобиографизм» имеет игровую природу. По ходу развития лирического сюжета образ автора детализированно предстает в различных бытовых ситуациях, якобы иллюстрирующих многообразные формы его причастности «житейской суете» (игра в карты, сон до полудня, мечтательность, тщеславие, чревоугодие, любострастие и т. п.), в связи с чем И. З. Серман отмечает: ««Я» в одах Державина приобретает временами даже избыточную конкретность, оно получает такие черты характера и поведения, которые совершенно не совпадают с действительной биографией Гаврилы Романовича Державина. Ода с ее уже устоявшейся тенденцией к обобщению образа поэта не нуждалась в полном совпадении его биографии с его литературным обликом; достаточно было хотя бы частичного сходства, относительного подобия, — остальное читателю предоставлялось угадывать самому» [9, с. 85].

И уже первые читатели «Фелицы» безошибочно угадали тонкую литературную игру, имплицитно представленную в оде, о чем Державин позже сообщил в «Объяснениях» [3, т. 3, с. 600–602]. Использованный им прием «саморазоблачения» на поверку оказался сатирической инвективой в адрес ближайшего окружения императрицы. При этом косвенные «сатирические портреты» екатерининских вельмож (Г. А. Потемкина, А. Г. Орлова, П. И. Панина, С. К. Нарышкина, А. А. Вяземского) оказались не только жизненно достоверными, потому и «атрибутированными» современниками, но и эстетически выразительными, что полностью нейтрализовало их обличительный пафос и придавало им характер шаржевой ироничности, нередко выступающей на подчеркнuto «идиллическом» фоне:

Или средь рощицы прекрасной,  
В беседке, где фонтан шумит,  
При звоне арфы сладкогласной,  
Где ветерок едва дышит,  
Где все мне роскошь представляет,  
К утехам мысли уловляет,  
Томит и оживляет кровь, —  
На бархатном диване лежа,  
Младой девицы чувства нежа,  
Вливаю в сердце ей любовь [Там же, т. 1, с. 136].

Стихотворение венчает не менее выразительный игровой финал, где традиционно-одическое обращение к Всевышнему с мольбой о покровительстве монарху представлено в трагедийной форме ориентальной топики, что позволяет поэту оригинально сочетать высокие риторические фигуры с выражениями интимно-бытовой маркировки:

Прошу великаго пророка,  
Да праха ног твоих коснусь,  
Да слов твоих сладчайша тока  
И лицезренья наслаждусь.  
Небесныя прошу я силы,  
Да, их простря сафирны крылы,  
Невидимо тебя хранят  
От всех болезней, зол и скуки;  
Да дел твоих в потомстве звуки,  
Как в небе звезды, возблестят! [3, т. 1, с. 149].

Так, в результате синтетического взаимодействия нескольких «жанровых языков» (торжественной оды, литературной сказки, идиллии, сатиры, трагедии), вовлеченных в общую игровую стихию, возникло принципиально новое жанровое образование, получившее еще при жизни поэта определение «державинская ода», которому соответствовала широкая, многополярная картина человеческого бытия и свободный взгляд художника на иерархическую структуру социально-этических ценностей. Шкала этих ценностей в целом не противоречила современной Державину просветительской идеологии, и тем не менее она свидетельствовала о том, что сами представления о человеке, его общественной роли и нравственной природе, сформировавшиеся в русской художественной культуре последних десятилетий XVIII в., преодолевают нормативный схематизм, догматическую стереотипность и приобретают характер личностной обусловленности.

---

1. Гинзбург Л. Я. О лирике. М., 1997.

2. Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания : пер. с лат. М., 1970.

3. Державин Г. Р. Соч. : в 9 т. / с объяснит. примеч. Я. Грога. СПб., 1864–1883. Т. 1, 3.

4. Екатерина II. Записки Екатерины Второй / пер. с подлинника ; изд. Импер. Акад. наук. СПб., 1907.

5. Екатерина II. Сочинения императрицы Екатерины II. Произведения литературные / под ред. А. И. Введенского. СПб., 1893.

6. Кубачева В. Н. «Восточная» повесть в русской литературе XVIII — начала XIX века // XVIII век. Сб. 5. М. ; Л., 1962. С. 295–315.

7. Кулакова Л. И. О спорных вопросах в эстетике Державина // Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. XVIII век. Вып. 8. Л., 1969. С. 25–40.

8. Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.

9. Серман И. З. Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973.

10. Скаун А. А. Проблема теоретического разграничения жанров басни и «сказки» в трудах европейских критиков и исследователей XVIII–XX веков // Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. СПб., 2002. Вып. 26. С. 35–43.

**О. В. Левкович**

*г. Казань*

## **Портрет как художественная единица поэтики**

### **А. П. Чехова: особенности ранних рассказов**

Безусловно, подчиняясь требованиям стиля «малой прессы», раннее творчество Чехова не дает полного представления о его индивидуальной манере. Тесное сотрудничество с изданиями «малой прессы» повлияло на творческую манеру писателя. Одним из характерных признаков современных Чехову юмористических изданий была шаблонность, узнаваемость всех элементов издания — от набора жанров до имен рекламодателей. Читатель подобного рода газеты или журнала должен был, во-первых, «узнать» свое издание; во-вторых, мгновенно (при первом же прочтении или даже взгляде) получить желаемый комический эффект. «Юмористика всегда ориентирована на современность... живет сиюминутным — реалиями, знакомыми читателю, намеками, ему понятными, речениями, которые он сам употребляет и которые треплют газеты» [6, с. 46]. Этому же условию должен был следовать и персонаж опубликованного произведения, большинство характеристик героев чеховских произведений подчиняются этому неписанному закону: портреты подобного рода можно назвать «словесными карикатурами». Расположение их практически

всегда одинаковое — это самое начало произведения, первое появление героя. Исследовав карикатуры в периодических изданиях 1880–1886 гг. (нами были изучены такие юмористические издания, как «Стрекоза», «Будильник», «Осколки» и т. п.), мы пришли к выводу, что основные принципы создания большинства карикатур сводятся к следующему:

I. *Изображение шаблонного, анекдотического образа, уже предполагающего наличие тех или иных черт.* Подобного рода героями становятся теща («маменька»), чиновник, немец и т. д. В произведениях Чехова мы также встречаем их: «Иван Капитоныч — маленькое, пришибленное, приплюснутое создание, живущее для того только, чтобы поднимать уроненные платки и поздравлять с праздником. Он молод, но спина его согнута в дугу, колени вечно подогнуты, руки запачканы и по швам... Лицо его точно дверью прищемлено или мокрой тряпкой побито. Оно кисло и жалко; глядя на него, хочется пить “Лучинушку” и ныть» [5, т. 2, с. 9]. Чинопочитание и неряшливый вид станут отличительными признаками чеховских чиновников.

Анекдотическая немецкая прагматичность, английская чопорность или испанская пылкость также находят отражение как в карикатурах, так и в чеховских портретах: «Его собеседник, молодой сухопарый немец, весь состоящий из надменно-ученой физиономии, собственного достоинства и туго накрахмаленных воротничков...» [Там же, т. 3, с. 16].

Подобные «шаблонные» образы отражают не только исторически сложившиеся типажи, но и «героев дня»: изобретателя Эдисона, магнетизера и его жертв и т. п. Эти образы не чужды чеховскому творчеству — портрет Эдисона: «Я был у Томаса Эдисона. Это очень милый, приятный малый. Все комнаты его завалены телефонами, микрофонами, фотофонами и прочими «фонами»» [Там же, т. 4, с. 246].

Значение того или иного стереотипа массового сознания очень важно для чеховского юмора. «У каждого из сотен чеховских персонажей своя система... доступных ему знаков, выдающих его принадлежность к определенному социуму, сословной, возрастной, профессиональной и т. п. группе» [1, с. 46].

II. *По похожему принципу выстроены и карикатуры, основанные на шаблонном представлении о ситуациях или социальных ролях.*

1. Беседа юной и наивной девушки (гувернантки или горничной) с самодовольным богачом. У Чехова: «На сытой, лоснящейся физиономии милостивого государя была написана смертельнейшая скука. Он только что вышел из объятий послеобеденного Морфея и не знал, что

ему делать. Не хотелось ни думать, ни зевать. Читать надоело еще в незапамятные времена, в театр еще рано, кататься лень ехать. Что делать?» [5, т. 2, с. 60]. Эпизодик из жизни «милостивых государей». Далее следует непосредственное описание ситуации, диалог героев. Примечательно, что уже заглавие настраивает читателя на появление шаблона — образа «милостивого государя», портрет которого следует за этим.

2. Доктор, который у постели больного думает о гонораре, а у постели больной — о романе. У Чехова: «Она, хорошенькая хозяйка, только что поднялась со своего ложа и, развалясь на мягкой кушетке, лениво потягивалась и вопросительно заглядывала в глаза доктору. Доктор, молодой человек, лет двадцати шести, сидел vis-à-vis ее в задумчивой позе и хмурился. Полуденное солнце играло на его массивных брелоках, жгло его большой белый лоб, заставляло щуриться его глаза, но он не замечал этого» [Там же, с. 84].

3. Постаревшая красавица, молодящаяся и верящая в собственную привлекательность, при этом старая дева. «Сама княжна, хозяйка трехконного домика, сгорбленная и сморщенная старушка, сидит в большом кресле и то и дело поправляет оборки своего белого кисейного платья. Одна только роза, приколотая к ее тощей груди, говорит, что на этом свете есть еще молодость!» [Там же, с. 135].

4. Дама легкого поведения, начинающая день или изображающая невинное кокетство. «Валерия Андреевна лежала под воздушным шелковым одеялом и лениво потягивалась. Она только что проснулась и выкуривала первую папироску. Глаза ее капризно щурились от луча, который сквозь окно настойчиво бил в ее лицо» [Там же, с. 122].

Как мы видим, в данной группе портретов комический эффект выстраивается на несоответствии статуса героя и его поведения. «В юмористических произведениях это один из наиболее частых случаев рядоположения несовместимого, присвоения героем не свойственной ему знаковой системы» [1, с. 167].

III. Немало в карикатуре и образов, построенных на внешнем контрасте героев. Как правило, это пары героев, которые обязаны появляться одновременно: невеста и будущая теща, муж и жена, двое друзей. Большинство карикатур подобного рода строится на простой антитезе. Чехов также активно использовал данный прием: «... в чеховском мире эффект комического возникает чаще всего уже из простого сопоставления, столкновения, наложения одного на другое, рядоположения таких явлений которые относятся к разным, несовместимым рядам. <...> Когда разное,

несовместимое сталкивается, оказывается рядом — высекается искра смешного» [1, с. 46].

Примером здесь могут стать хрестоматийные герои Толстый и Тонкий или многочисленные мамыши с дочерьми на выданье. Супруги также часто становятся объектами сопоставления: «Тонкая, как голландская сельдь, мамаша вошла в кабинет к толстому и круглому, как жук, папаше и кашлянула». [5, т. 1, с. 27].

Комический эффект такого рода карикатур нередко связан с сопоставлением человеческих характеров с музыкальными инструментами, породами собак, растениями и т. п. Акцент в данном случае также делается на какой-либо одной черте внешности: исхудавший студент похож на дворнягу, купчиха — на мопса и т. д. Чехов также использовал подобный прием в своем творчестве: «Иван Матвеевич и Петр Петрович с внешней стороны так же похожи друг на друга, как инструменты, на которых они играют. Петр Петрович — высокий, длинноногий блондин, с большой стриженной головой, в неуклюжем, короткохвостом фраке. Говорит он глухим басом; когда ходит, то стучит; чихает и кашляет так громко, что дрожат стекла. Иван же Матвеевич изображает из себя маленького, тощего человечка. Ходит он только на цыпочках, говорит жидким тенорком и во всех своих поступках старается показать человека деликатного, воспитанного» [5, т. 4, с. 190] и т. д.

В ранних рассказах Чехова наряд героя становится одной из причин его карикатурности. Так, сравнив три портрета, читатель без труда сможет выделить деталь одежды, общую для героинь (далее в цитатах курсив наш. — *О. Л.*):

Сама княжна, хозяйка трехконного домика, сгорбленная и сморщенная старушка, сидит в большом кресле и то и дело поправляет оборки своего *белого кисейного платья*. Одна только роза, приколотая к ее тощей груди, говорит, что на этом свете есть еще молодость! [5, т. 2, с. 135].

Скоро отворилась дверь, и я увидел высокую худую девицу, лет девятнадцать, в *длинном кисейном платье и золотом поясе, на котором, помню, висел перламутровый веер*. Она вошла, присела и вспыхнула. Вспыхнул сначала ее длинный, несколько рябоватый нос, с носа пошло к глазам, от глаз к вискам [5, т. 2, с. 188].

Грябов, большой, толстый человек, с очень большой головой, сидел на песочке, поджав под себя по-турецки ноги, и удил. Шляпа у него была на затылке, галстук сполз набок. Возле него стояла высокая, тонкая англичанка с выпуклыми рачьими глазами и большим птичьим носом, похожим скорее

на крючок, чем на нос. Одета она была в *белое кисейное платье, сквозь которое сильно просвечивали тощие, желтые плечи. На золотом поясе висели золотые часики* [Там же, с. 195].

«Кисея — очень тонкая полупрозрачная хлопчатобумажная ткань. <...> В первое десятилетие XIX в. самой модной была кисея белого цвета. Позднее, с отказом от подражания античным образцам во внешнем облике, вышла из моды, и появиться на балу в белом считалось дурным тоном» [3, с. 116]. Мы видим, что у современников Чехова кисейное платье должно было вызывать ассоциации, во-первых, с чем-то устаревшим, вышедшим из моды, а во-вторых — с торжественной обстановкой, ведь кисейное платье — в первую очередь вечерний или даже подвенечный наряд.

Таким образом, во всех трех случаях эта деталь гардероба позволяет дать характеристику персонажа. Так, в первом случае, в рассказе «Раз в год», героиня так же «вышла из моды», осталась никому не нужной, как ее кисейное платье. Примечательно, что в данном произведении с помощью одежды характеризуется не только героиня, но и ее слуга: «У парадной двери стоит швейцар Марк, старый и дряхлый, одетый в *изъеденную молью ливрею*. Его колючий подбородок, над бритьем которого провозились дрожащие руки целое утро, свежечвычищенные сапоги и *гербовые пуговицы* тоже отражают в себе солнце» [5, т. 2, с. 135]. С одной стороны, ливрея, как форменная одежда швейцаров, еще сохранилась на время написания рассказа. Так, у Я. Н. Ривоша об одежде швейцаров уже начала XX в. можно прочесть следующее: «...поверх же тужурки швейцары носили ливрейную шинель — нечто среднее по крою между сюртуком и военной кавалерийской шинелью. <...> Ливрею густо украшали большими металлическими пуговицами, типа лакейских» [4, с. 170]. Однако ливрея героя «изъедена молью», что в сочетании с «гербовыми пуговицами» дает читателю возможность понять, что времена благополучия данного дома остались в далеком прошлом.

В рассказе «Приданое» писатель не только одел героиню в кисейное белое платье, но и добавил золотой пояс и перламутровый веер — также предметы вечернего туалета. Подобный наряд говорил читателю о многом: об отсутствии у девушки собственного мнения, о ее подчинении матери, о желании поскорее выдать героиню замуж, о стремлении матери показать, что их семейство не хуже других, и т. д. При всей жалости, которую вызывают героини, нельзя не заметить и авторской иронии — из той

же кисеи сшиты занавески в доме: «На окнах герань, кисейные тряпочки. На тряпочках сытые мухи» [5, т. 2, с. 189].

Практически тот же самый наряд мы встречаем в рассказе «Дочь Альбиона», где белое кисейное платье, абсолютно нелепое для рыбалки, усиливает комизм ситуации и создает портрет «лишней», нелепой героини.

Примечательно, что понятие «кисейная барышня», предполагавшее смазливое личико, осведомленность в модных новинках и желание выйти замуж, появилось еще в 1861 г. (в романе Н. Г. Помяловского «Мещанское счастье»). К 1880-м гг. этот образ прочно закрепился в литературе и языке и предполагал насмешливое отношение [3, с. 207].

Хрестоматийно известная силой своей выразительности чеховская деталь также зачастую является именно деталью одежды — для карикатурных героев раннего творчества Чехова важен именно комизм подобной детали, ее несоответствие ситуации: «...и в циркулю входит пожилой мужчина в дубленом полушубке и валенках. Его голова и шея окутаны женской шалью» [5, т. 2, с. 35]. Или: «На этот раз старик был в форменной старомодной треуголке, и голова его походила на две утиные головы, склеенные затылками. Из-под фалды его шубенки болталась шпага. Рядом с ним двигался высокий и худой человек, тоже в треуголке» [Там же, с. 207].

Таким образом, мы видим, что портрет в раннем юмористическом творчестве Чехова основывается на базовых принципах создания карикатурного образа, дается, как правило, в начале произведения при первом появлении героя и строится, в первую очередь, на создании визуального впечатления.

- 
1. Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.
  2. Кирсанова Р. М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. М., 1989.
  3. Кирсанова Р. М. Русский костюм и быт XVIII–XIX веков. М., 2002.
  4. Ривош Я. Н. Время и вещи: Иллюстрированное описание костюмов и аксессуаров в России конца XIX — начала XX в. М., 1990.
  5. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М., 1974–1983. Т. 1–4.
  6. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971.

## Организация хронотопа в романе Марка Алданова «Истоки»

Одним из важнейших понятий в литературоведческом анализе является понятие хронотопа (единство пространственных и временных параметров, направленное на выражение определенного смысла). Впервые термин *хронотоп* был использован в психологии Ухтомским. Широкое распространение в литературоведении, а затем в эстетике он получил благодаря трудам Бахтина [3].

Понятие *хронотоп* — это рационализированный терминологический эквивалент понятия той «ценностной структуры», имманентное присутствие которой является характеристикой художественного произведения. Бахтин утверждает, что чистые «вертикали» и чистые «горизонталы» при организации пространства и времени в тексте неприемлемы из-за их однотонности. Ученый эту однотонность противопоставлял хронотопу, при этом совмещая обе координаты. Хронотоп создает особое «объемное» единство бахтинского мира, единство его ценностных и временных измерений. Бахтинский хронотоп в своем ценностном единстве строится на скрещении двух принципиально различных направлений нравственных усилий субъекта: направления к «другому» (горизонталь, время — пространство, данность мира) и направления к «я» (вертикаль, «большое время», сфера «заданного»). Это придает произведению не только физическую и смысловую, но и художественную объемность [2, с. 400].

Бахтин указывает, что ведущим началом в литературном хронотопе является не пространство, а время. Пространство раскрывает время, делает его зримым. Но само пространство делается осмысленным и измеримым только благодаря времени. Хронотоп есть, по Бахтину, «определенная форма ощущения времени и определенное отношение его к пространственному миру» [Там же, с. 355]. Учитывая, что не во всяком, даже литературном, хронотопе время явно доминирует над пространством, более удачной представляется не противопоставляющая друг другу пространство и время общая характеристика хронотопа как способа связи реального времени (истории) с реальным местоположением. Хронотоп

выражает типичную для конкретной эпохи форму ощущения времени и пространства, взятых в их единстве. В написанных в 1973 г. «Заключительных замечаниях» к своей статье о хронотопах в литературе Бахтин выделяет, в частности, хронотопы дороги, замка, гостиной-салона, провинциального городка, а также хронотопы лестницы, передней, коридора, улицы, площади. Хронотопом определяется, согласно Бахтину, художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности [2, с. 400].

Особое внимание привлекает пространственно-временная организация в историческом романе Марка Алданова «Истоки», который был написан во время пребывания автора в Соединенных Штатах Америки в годы Второй мировой войны.

Действие романа «Истоки» происходит во время правления Александра II, а точнее, в последние восемь лет. Согласно жанру исторического романа, для создания повествовательного сюжета Алданов не только вводит исторический фон и исторических деятелей, но и использует четкую датированную закономерность. Так, действие романа начинается с 11 января 1874 г., дня празднования свадьбы младшей дочери императора Александра II. Поэтому можно выделять в романе время историческое, обозначенное точными историческими датами: 1874 г., 1878 г. (Берлинский конгресс), 1881 г. (убийство царя) и т. д. Историческому времени Алданов противопоставляет время бытовое (жизнь частных людей). Бытовое время не имеет точных дат, оно характеризуется относительно времени исторического: «...через год после войны...», «...через месяц после убийства Александра...» и т. д. Причем интересно то, что каждая знаковая историческая дата становится точкой отсчета последующего бытового времени. Например, 1874 г. — о Чернякове: «...за последние три года он получил кафедру, пополнил, одевался теперь у Шармера...» Следовательно, возможно предположить, что этот герой находится в 1877 г., что подтверждается описанным историческим событием (1877 г. — очередное покушение народовольцев на царя — взрыв поезда).

Также в создании временной организации художественного пространства в романе «Истоки» можно выделить способ подачи времени автором читателю. С самого начала повествования и историческое время, и бытовое имеет четкую последовательность. С того момента, как в повествовательном полотне появляется сюжетная линия революционеров, время преподносится читателю в двух плоскостях — в настоящем, основном времени организации, и в будущем либо в прошлом. Так, 31 декабря 1879 г. Черняков встречает Новый год в одиночестве и посредством своих

размышлений и воспоминаний отправляет читателей к событиям года, которые не были описаны автором: «...1879 год окажется неудачным. В этом году он женился на Лизе Муравьевой...» [1, т. 1, с. 474]; «...император, наверное, спасся бы, если бы он или люди, ведавшие его охраной, сохранили бы самообладание. Совершенно правильно заметил в своих воспоминаниях Тихомиров...» [Там же, т. 2, с. 142].

Пространственная организация в романе «Истоки» имеет особую зависимость от сюжетных линий. Можно выделить несколько основных сюжетных линий: линия Сергея Николаевича Мамонтова, линия Михаила Яковлевича Чернякова, линия семьи Дюммлеров, линия семьи Муравьевых, линия цирковой труппы (Катерины, Карло, Алексея Ивановича Рыжкова), линия царя Александра II, линия участников «Народной воли» (Желябова, Софьи Перовской, Александра Дмитриевича Михайлова и др.) и т. д. Каждая линия в романе организует свое пространство.

С самого начала развития линии семьи Дюммлеров пространство концентрируется в доме. Автор не дает внешнего описания дома и его внутреннего убранства. Читателю демонстрируются только гостиная, в которой Софья Яковлевна принимает гостей (певицу Патти, Мамонтова и др.), и диванная. Два представленных локуса дома противопоставлены друг другу по атмосфере. Гостиная имеет атмосферу искусственно созданного пространства, которое отвечает требованиям общественного положения семьи и моде: «...в гостиной было все, что считалось обязательным: мебель Булля или подделка под нее, камин серого мрамора, бесчисленные ящики из китайского лака и слоновой кости, картины Валлевалде и Айвазовского...» [1, т. 1, с. 27]. Таким образом, гостиная Дюммлеров приобретает неодушевленную атмосферу, которая окрашивается в серые тона. Позже автор еще раз повторяет эту характеристику, отметив: «серая гостиная» [Там же, с. 90]. Пространство диванной противопоставлено гостиной атмосферой уюта, только здесь хозяин испытывает комфорт: «...Юрий Павлович вошел в свою любимую, в самую теплую в доме комнату...» [Там же, с. 78]. Недаром Дюммлер, осознав то, что он серьезно заболел, отправляется именно в эту часть дома, которая впоследствии становится излечивающим его пространством.

Немаловажную роль в организации пространства не только семьи Дюммлеров, но и других линий играет образ лестницы (с лестницы спускается Коля, сын Софьи Яковлевны; Юрий Павлович «с трудом поднимается по лестнице» [Там же] при первых признаках болезни и т. д.).

Пространство линии Сергея Николаевича Мамонтова ограничено гостиничными номерами. Общая атмосфера этого пространства —

отсутствие уюта и комфорта. В Петербурге «...вид у комнаты был неуютным. <...> В углу стоял мольберт, под ним лежали гири... старые краски, еще какие-то измазанные баночки, скляночки, трубочки, тряпочки были свалены в углу...» [1, т. 1, с. 6], в Швейцарии «...комната была большая, с двумя окнами, с камином...» [Там же, с. 45], в Эмсе «...окно очень темной маленькой комнаты Мамонтова почти упиралось в глухую стену...» [Там же, с. 142] и т. д. Особое внимание при организации пространства Мамонтова автор уделяет образу окна, который противопоставляет замкнутое, неряшливое и серое пространство гостиничных номеров открытому пространству улиц. В Петербурге через окно герой наблюдает празднование свадьбы младшей дочери императора на улицах Петербурга, в Швейцарии виден маленький заброшенный садик, в Эмсе через окно «...нельзя было даже разобрать, какая погода...» [Там же], в то время как «...так прекрасна была набережная с маленькими садами и домиками, прижавшимися к подножью гор...» [Там же], увиденная Мамонтовым после того, как он покинул свой номер.

Линия Михаила Яковлевича Чернякова в начале романа организуется посредством чужого пространства. Так, в начале романа этот герой появляется в петербургском гостиничном номере Мамонтова, затем в доме своей сестры Софьи Яковлевны Дюмлер и продолжает пребывать в этом пространстве достаточно долгое время. После того как по сюжетному повествованию Черняков приобретает определенный весомый социальный статус (он становится заведующим кафедрой, его узнают в научном мире), герой приобретает квартиру, которая организует его личное пространство: «...новую, довольно большую квартиру, — с лишней комнатой для будущего будуара будущей жены...» [Там же, с. 199]. Отсутствие конкретности в описании квартиры также прослеживается и в неконкретности ее адреса: «...не набережная, не Сергиевская, не Миллионная, но и не Гороховая и не Загородный проспект...» [Там же]. Свое пространство Михаил Яковлевич организует не согласно идеалам, а так, как принято в научном обществе, членом которого он стал: «...бегал по рынкам и все покупал по случаю...» [Там же]. Вот описание его кабинета, в котором «у него стояло приобретенное за бесценок бюро с откидной крышкой на ремне, с множеством ящичков, с тайниками, — вещь совершенно отентичная, как он говорил приятелям, показывая на ходы, прорытые червями (вологодская мастерская, изготовлявшая на всю Россию старинную мебель, специализированную на червях)».

Организация пространства указывает на то, что Черняков реализует себя в чужом пространстве и даже при организации своего пользуется

моделью, уже существующей в обществе. Только в одном месте автор дает описание убранства кабинета, указывающее непосредственно на черты характера Чернякова — аккуратность и внимание к деталям: «...на бюро были расставлены мраморные канделябры, мраморный письменный прибор с чернильницей, песочницей, разрезным ножом, лодочками для перьев и карандашами. Бумаги были распределены по ящикам...» [1, т. 1, с. 200]. Кабинет — это единственное пространство в квартире Чернякова, которое автор наполняет какими-либо бытовыми реалиями. Позже, когда Черняков получит статус женатого человека, появится упоминание о кухне, реалией которой станет «...кухарка, напоминавшая старых преданных слуг в театральных пьесах...» [Там же, с. 483].

Таким образом, можно предположить, что Марк Алданов для каждой сюжетной линии создает свое неповторимое единство пространства и времени, которое характеризует героев со стороны как личностных качеств, так и социального положения. Пространства отдельных сюжетных линий могут пересекаться, образуя временное общее единство пребывания нескольких героев в одном месте. Примером этого является описание Алдановым курортного города Эмса и Берлинского конгресса 1978 г. Стоит отметить, что Петербург, город, родной для всех героев романа, не является общим местом, сохраняя при этом индивидуальные признаки каждой линии. Также пространство может синтезироваться из нескольких пространств разных сюжетных линий и рождать новое, гибридное, с индивидуальными характеристиками. Характерный пример этого в тексте — гибридизация пространств линий Чернякова и Лизы Муравьевой, пространство Сергея Николаевича Мамонтова является общим для трансформации пространств Софьи Яковлевны Дюммлер и Катерины.

Важно отметить то, что отличительной чертой каждого пространства, помимо реалий бытовых (мебель, чаще встречающийся цвет, наличие лестниц, окон и т. д.), становится создаваемая автором атмосфера. Так, в линии семьи Дюммлеров атмосфера скованности, замкнутости и неестественности передается через серый цвет, холодный дом, поведение членов семьи (Софья Яковлевна «подавляет брезгливость», когда целует в лоб своего больного мужа). А вот в линиях цирковой труппы и семьи Муравьевых в начале романа читатель ощущает атмосферу тепла, доброты и уюта, которая передается через перечисление таких реалий жизни, как цветы, конфеты, которые дарит Мамонтов Катерине, и т. д. Сквозным образом, воспроизводимым в слуховой памяти читателя, является образ «звонкого смеха». Атмосфера пространства имеет свойство изменяться согласно событийному наполнению той или иной сюжетной

линии. Так, после того как Юрий Павлович Дюммлер стал поправляться, Алданов добавляет в описание «серой гостиницы» цветы, а после того как Лиза Муравьева заключает фиктивный брак с Черняковым, в описании пространства квартиры профессора Муравьева появляются лексемы со значением «одиночество», «пустота». Описывая Берлинский конгресс 1878 г., Алданов замечает: «...проходил в той же насыщенной цинизмом “атмосфере” ...» [1, т. 1, с. 249].

---

1. Алданов М. А. Истоки : избр. произв. : в 2 т. М., 1991.

2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1976.

3. Ирза Н. Д. Хронотоп // Культурология. XX век : энцикл. СПб., 1998. Т. 1.

**А. В. Ложкова**

*г. Екатеринбург*

## **Формы выражения авторского сознания в ранней лирике М. Ю. Лермонтова\***

Вопрос о необходимости изучения юношеской лирики М. Ю. Лермонтова решается в литературоведении неоднозначно. Во многом объясняется это тем, что при своей жизни поэт успел издать только один сборник, в который вошло 28 стихотворений (1840), причем не включил в него ни одно произведение, написанное до 1836 г. Б. М. Эйхенбаум так объясняет это обстоятельство: «Очевидно, 1836 год ощущался самим Лермонтовым как грань — стихотворения более ранних годов он не считал возможным печатать. Надо еще отметить, что годы 1833–1835 очень бедны творчеством — особенно лирикой; это период “юнкерских” стихов. Таким образом, творчество Лермонтова делится на два периода — школьный (1828–1832) и зрелый (1836–1841)» [5, с. 155–156]. Исследователь напоминает, что стихотворения юношеского периода были

---

\* Работа выполнена под руководством д-ра филол. наук, проф. кафедры русской и зарубежной литературы УрГПУ С. И. Ермоленко.

современникам неизвестны, и их посмертное опубликование даже возмущало некоторых критиков и читателей как нарушение авторской воли. Вопрос о составе и порядке издания сочинений Лермонтова долго был предметом полемики, поскольку юношеские стихотворения объявлялись неудачными, непризнанными пробами пера и их обнародование воспринималось как снижающее общее сильное впечатление от зрелых творений поэта.

Такая позиция сохранила свою актуальность и в наши дни. Так, И. З. Серман, автор одного из последних фундаментальных исследований творческого наследия Лермонтова, принципиально сосредоточился на анализе произведений, написанных только в последние четыре года жизни поэта, объясняя это тем, что Лермонтов стал известен публике с 1837 г. после распространения в списках «Смерти поэта» и публикации «Бородина». Опираясь на идеи Ю. Н. Тынянова, И. З. Серман отрицает за остальными произведениями поэта статус «литературного факта», поскольку они не попали в систему литературных отношений своей эпохи [4].

Такого рода позиция кажется нам заслуживающей внимания. Действительно, в литературном процессе Лермонтов участвовал лишь как автор романа «Герой нашего времени» и 70–80 стихотворений, причем очень высокого качества.

Однако тот же Б. М. Эйхенбаум напоминает, что в первый период поэтом было создано около трехсот стихотворений, в то время как в 1836–1841 всего около ста: «Школьная работа Лермонтова занимает такое большое пространство, что количественно подавляет собой творчество последних лет» [5, с. 157]. Уже один этот факт, с нашей точки зрения, заслуживает серьезного внимания, поскольку зрелая лирика поэта основывалась на очень широком фундаменте.

Более того, исследователи, обратившиеся к анализу первого периода творческой деятельности Лермонтова, обнаружили наличие в нем большого количества стихотворений высокого качества, утрата которых заметно обеднила бы нашу культуру и литературу: «В эту пору Лермонтов выступает как вполне определившийся поэт-романтик. Произведения его того времени, несмотря на их явные несовершенства, незрелость и недостаточную самостоятельность, следует признать интересным и знаменательным явлением русской художественной культуры» [3, с. 27].

Утверждается и принципиальная значимость юношеских стихов для формирования художественной индивидуальности Лермонтова. Так, В. И. Коровин указывает: «Юношеская лирика включает в себе не

только выразительный документ эпохи, она интересна не только с точки зрения внутренней логики созревания большого таланта, но и заключает в себе самостоятельную художественную ценность, которая, несмотря на все издержки роста, дань господствующей романтической традиции, перекрывает их и образует в основных и самых значимых чертах художественный мир поэта, общий для всех периодов его творчества. У Лермонтова нет резкой границы между юношеской лирикой и лирикой 1837–1841 годов» [2, с. 14]. Но таким образом оказывается, что юношеские стихотворения, во многом перекликающиеся со зрелыми поэтическими опытами Лермонтова, косвенным образом вошли в историко-литературный процесс и могут быть восприняты в качестве «литературного факта». Без их анализа невозможно было бы выявить логику развития творческого мышления поэта, поскольку в зрелых стихах он во многом переосмысляет темы, мотивы, образы, идеи, бывшие для него актуальными ранее.

Исследователи считают возможным говорить о ранней лирике Лермонтова как о художественном единстве, обусловленном ее дневниковым строем. Природа дневниковости ранней лирики Лермонтова глубоко и всесторонне выявлена С. И. Ермоленко [1]. Исследовательница указывает: «“Лирический дневник” Лермонтова вырастает из возникшей в эпоху романтизма эстетической потребности целостного изображения внутреннего мира личности и той жажды самопознания, которой была отмечена духовная жизнь русского общества 30-х гг.» [1, с. 75]. «Лирический дневник» поэта включает в себя произведения разных жанров. Его единство, по мнению С. И. Ермоленко, основано на единстве образа личности как главном носителе лирического переживания, от лица которого «ведутся» «дневниковые записи»: «Создание Лермонтовым такого образа личности, единого для большой группы разножанровых произведений, даже целого периода творчества, было новым словом, сказанным поэтом в лирике» [Там же]. Именно тип лирического субъекта является определяющим для художественного единства ранней лирики Лермонтова.

В целом анализ внутреннего единства ранней лирики Лермонтова, сделанный С. И. Ермоленко, представляется нам вполне убедительным. В ее работе главное внимание уделено жанровым процессам в ранней лирике Лермонтова. Вопрос о своеобразии форм выражения авторского сознания, таким образом, возникает в контексте анализа жанровых поисков поэта. Другие лермонтоведы, как правило, лишь упоминают о самых первых поэтических опытах начинающего поэта и сразу переходят к характеристике написанного в 1830–1832 гг. Не оговаривая специально

причину такой избирательности, исследователи обычно просто говорят о подражательном, несамостоятельном характере произведений, написанных в период обучения в Московском благородном пансионе. Это вполне понятно, поскольку именно в 1830–1832 гг. Лермонтовым создана большая часть стихотворений, которые принято называть юношескими, и, скажем прямо, их лучшая часть. Но, на наш взгляд, все, написанное даже очень юным и еще неумелым поэтом, имеет важное значение для понимания логики формирования его творческой индивидуальности.

Возникает и другой вопрос: а охватывается ли понятием «лирический дневник» весь массив юношеских стихотворений Лермонтова? Сразу ли возникло это единство? Или Лермонтов шел к нему постепенно? И, соответственно, можно ли говорить о единстве субъектной организации его ранней лирики изначально? Или оно опять же сформировалось не сразу? Исходя из изложенного, в качестве объекта анализа мы выбрали стихотворения Лермонтова, написанные в период пребывания в Благородном пансионе (1828–1829 гг.), и рассмотрели их с точки зрения своеобразия форм выражения авторского сознания.

В итоге проделанной нами работы мы обнаружили следующее.

Стихотворения, написанные М. Ю. Лермонтовым в период обучения в Благородном пансионе, — важный этап в становлении его творческой индивидуальности. Неправомерно интерпретировать данный этап как подражательный и сугубо ученический, поскольку обращение к литературной традиции является особой формой постижения юным поэтом собственного сознания и поиска соответствующих форм его выражения. Путь Лермонтова к самому себе осуществляется не столько через освоение, сколько через преодоление литературной традиции. Мы увидели следующую логику продвижения по этому пути.

Поначалу юный поэт активно использует известные, обладающие определенной устойчивостью художественные формы, позволяющие объективировать авторское сознание, посмотреть на него как бы «со стороны». В таких стихотворениях преобладающей формой выражения авторского сознания является поэтический мир (стихотворения «Пан», «Русская мелодия», «Два сокола», «Письмо», «Романс»). Однако нами замечено, что Лермонтов активно субъективизирует данную форму, что приводит к существенным сдвигам в традиционных жанровых формах гимна или антологической пьесы. Фактически юный поэт как бы выламывается из этих форм и ищет пути к более открытому выражению собственного «я».

Следующим шагом становится попытка освоить чужое сознание по принципу «я» = «он» («Наполеон», «Мой демон», «Покаяние», «Портреты»). Мы обратили внимание на то, что в стихотворениях этой группы также дан взгляд «со стороны», но уже не на картину поэтического мира, а на некий личный образ носителя как бы «другого», «чужого» по отношению к автору стихотворения сознания. Но сильный исповедальный пафос способствует сближению авторского сознания и сознания исповедующегося героя. Это сближение проявляется благодаря элементу диалога или полемики как главного способа самоутверждения художественной личности. Выбор такого способа самовыражения, с нашей точки зрения, говорит о желании юного поэта раскрыть свои переживания прямо, без «посредников». Мы считаем также возможным говорить о зарождении в данной группе стихотворений свойственного зрелому Лермонтову духа самоанализа, рефлексии.

Именно, преодолевая традиционные художественные формы, через диалоговые и полемические способы общения с миром и приходит Лермонтов к обретению собственного лирического «я». Этот процесс ярко проявлен в ранних дружеских посланиях. Лермонтовские послания постепенно утрачивают свойственную жанру диалоговость и превращаются в монолог адресанта с ярко выраженным исповедальным началом. Аналогично трансформируется и традиционная жанровая форма молитвы, превращаясь в монолог-исповедь лирического героя — носителя страстной души, находящейся в трагически конфликтных отношениях с миром и не видящей путей к обретению внутренней и внешней гармонии. В стихотворении «Монолог», наконец, Лермонтов и находит, и осознает новую жанровую форму, позволяющую его лирическому герою уже открыто встать перед миром и читателем. Таким образом, уже в самых ранних произведениях поэта явно обнаруживается тенденция к монологизации, что и создает предпосылки для создания «лирического дневника» в последующие годы.

Именно в стихотворениях 1828–1829 гг. кристаллизуется душевный облик лермонтовского лирического героя и обретается специфический способ изображения его внутренней жизни в процессе, в движении ощущений, чувств, мыслей. С этой точки зрения мы считаем возможным говорить об этапном характере стихотворения «Монолог», завершающего первый период в ранней лирике Лермонтова — период, который является не подражательным и ученическим, но периодом поиска, становления, формирования творческой индивидуальности поэта.

- 
1. *Ермоленко С. И.* Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург, 1996. С. 44–156.
  2. *Коровин В. И.* Творческий путь М. Ю. Лермонтова. М., 1973.
  3. *Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. Л., 1959.
  4. *Серман И. З.* Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе. 1836–1841. Иерусалим, 1997.
  5. *Эйхенбаум Б. М.* О литературе. М., 1987.

**Т. А. Ложкова**  
г. Екатеринбург

### **«Агасфер» В. К. Кюхельбекера как философская поэма**

Как известно, в романтическом литературном движении поэма играла особую роль. Романтическая личность осознавала себя через противопоставление миру, но, как справедливо замечает Н. А. Петрова, романтики не ограничивались художественной констатацией данного конфликта: «Как и всякая художественная система нового времени, романтизм ищет средства преодоления отчуждения, синтеза противоборствующих сил. Причем речь идет не столько о восстановлении утраченной гармонии, сколько о достижении ее на новом уровне осознанной самооценности каждой из взаимодействующих сил» [8, с. 18]. Искомая синтезация достигалась во многом благодаря активной разработке жанра поэмы.

Интерес декабристов к поэме давно замечен литературоведами. Так, А. В. Архипова считает возможным говорить об определенной жанровой тенденции, явно наметившейся в их творчестве начиная с конца 1820-х гг. [2, с. 79]. Однако поскольку большая часть поэзного наследия декабристов осталась неопубликованной, исследователи, как правило, не считают нужным останавливаться на поэмах подробно. Исключением из общего ряда является монография А. Н. Соколова. Тщательно проследив за публикациями декабристских поэм, исследователь делает вывод: читатели того времени имели возможность познакомиться с ними хотя бы

частично [9, с. 487]. Но и его работа страдает определенной избирательностью в выборе произведений для анализа.

Особенно не везет в этом отношении В. К. Кюхельбекеру. Предметом специального изучения его поэмы становятся редко. Упомянем работы Л. Г. Горбуновой [3] и М. П. Алексеева [1], посвященные «Семи спящим отрокам», В. А. Осанкиной о поэме «Давид» [7]. Исследователи, как правило, сосредоточиваются на поиске источников, легших в основу сюжетов, анализируют идейный аспект содержательной структуры, не ставя вопроса о жанровой специфике типа романтической поэмы, представленной в творчестве Кюхельбекера. Между тем литературно-критические высказывания и собственные художественные опыты писателя, независимо от того, попали ли они в публичную печать, всегда были созвучны запросам эпохи, а потому их анализ позволяет глубже постичь логику художественных исканий в русской литературе первой трети XIX в.

Как известно, к началу 1820-х гг. в русской литературе явственно обозначился перелом в развитии поэмого жанра: уходили в прошлое торжественная эпопея и шутливая поэма в духе традиций XVIII в. и явственно заявила о себе романтическая поэма байронического типа, прежде всего, благодаря «южным поэмам» А. С. Пушкина.

Кюхельбекер критически отнесся к новациям современников в области поэмы. В 1825 г. он публикует в «Сыне отечества» статью «Разбор поэмы князя Шихматова «Петр Великий»», которая может быть воспринята как своеобразный вызов увлечению новой формой. Поэма А. С. Шихматова, написанная в традициях высокой эпопеи, воспринималась современниками Кюхельбекера как безнадежный анахронизм, не соответствующий эстетическим запросам сегодняшнего дня. Отводя Шихматову одно из первых мест на российском Парнасе, автор статьи тем самым одновременно формулировал собственное эстетическое кредо. По его мнению, даже самые лучшие произведения русской литературы, в том числе «эпико-лирические создания Жуковского, наконец (по сию пору) поэмы Пушкина прекрасны, *подобно поэме Шихматова*, только по частям, по подробностям, по стихам и строфам, а почти всегда ошибочны по изобретению и в целом не выдержаны» [5, с. 470]. Кюхельбекер ставит проблему художественной целостности, которой, с его точки зрения, не хватает современной поэме, тяготеющей к «вершинному» принципу организации сюжета. Поэма Шихматова демонстрирует возможность обретения такой целостности благодаря широте охвата изображаемой действительности и единому, пронизывающему все уровни художественной структуры пафосу, который сродни одическому восторгу.

Кюхельбекер принимает и одобряет конструктивный принцип общности и параллелизма переживаний автора и центрального персонажа, характерный для байронической поэмы. Но его не устраивает способ художественной реализации этого принципа, когда, заявив о себе во вступлении и эпилоге, автор никак не проявляет себя в основной части произведения, полностью посвященной раскрытию образа героя. По его мнению, такое решение также приводит к нарушению художественной целостности.

Как же он сам решает поставленную в статье проблему? Думается, что наиболее четко это решение оформилось в одном из самых поздних произведений Кюхельбекера — поэме «Агасфер».

Обратимся к анализу конфликта, являющегося фундаментом художественной целостности в данной поэме. Заметно, что Кюхельбекер усвоил основные устойчивые принципы сюжетостроения в байронической поэме, о которых подробно говорит Ю. В. Манн [6, с. 49]. Главным признаком такой структуры исследователь называет особое положение центрального героя. Закреплялось оно с помощью более или менее устойчивых приемов, сюжетных и композиционных: описание необыкновенной внешности, акцентирование отчуждения героя от всех остальных людей, доходящего до крайней формы бегства или изгнания из родного края, важное значение мотива любви, благодаря которой герой приобщался к высшим идеальным ценностям, и т. д.

Кюхельбекер, безусловно, сохраняет особое положение своего героя, но способы его акцентирования выбирает своеобразные. В поэме нет даже эскизного портрета героя. Агасфер не наделен ни пламенными очами, ни бледным челом или чем-то в подобном духе. В тексте поэмы он обозначается предельно кратко: «иудей», «Агасфер» или просто «он». Но тем значительней оказывается внутренний мир персонажа, раскрытие которого становится важнейшей задачей писателя.

Кюхельбекер находит для этого достаточно эффективные способы. Так, обращает на себя внимание первое появление героя на страницах поэмы:

С писаний Маккавеев Агасвер  
Подъемлет взоры: вечер; дня светило  
Свой рдяный лик на миг опять явило...  
...Склонил чело на жилистую длань  
И молча смотрит иудей на брань  
И внемлет крику бешенства мятежных  
Стихий, бойцов в полях небес безбрежных,  
С какой-то томной радостью слух

Печального впивает речи грома:  
Из персей рвется жизнь его, влекома  
Призывом их, ненасытимый дух  
Дрожит и алчет сочтаться с ними  
И вдаль стремится, в беспредельный путь,  
И крыльями разверстыми своими  
Теснит его стонающую грудь [4, с. 78–79].

Развернутый пейзаж становится средством раскрытия глубинных пластов внутренней жизни героя. Символическая картина грозы оказывается проекцией внутренних противоречий, терзающих Агасфера: подобно полюсам Природы, сталкивающимся в вечном и неизбывном противоборстве, его душа — поле мучительной борьбы противоположных устремлений. На короткий миг герою открылась грандиозная картина Бытия в его истинных, космических масштабах, и уже сама способность видеть ее — признак значительности его личности. Но тут-то и обнаруживается главное противоречие: душе, охваченной неизъяснимым порывом в неизведанное, сопротивляется ум, не способный «понять» этого порыва.

Таким образом, уже в начале поэмы обозначается особый, внутренний характер сюжетобразующего конфликта. Личность Агасфера разрывается между двумя пониманиями истины. Если суть его духовных устремлений символически обозначена в пейзаже, то вторая, рационально сформулированная самим героем идея провозглашается в его монологе: это мечта об освобождении и возрождении «поруганного Сиона», мечта о расцвете и могуществе родной земли. Надежды на ее осуществление Агасфер связывает с таинственным проповедником, появившимся в Иерусалиме:

Сомнением я долго был смущаю,  
Но, наконец, благоговей, рёк:  
«Нет, он не нам подобный человек;  
Он тот, кого от бога ожидаем! —  
Почто же медлит? Скоро ль, скоро ль он  
Венец Давида на себя возложит,  
Шагнет — и власть языков уничтожит  
И свободит поруганный Сион?» [Там же, с. 80]

Далее излагается история разочарования Агасфера в Христе, не оправдавшем его надежд, завершающаяся разрывом как внутренним (отвержение идеи Христа), так и внешним — в поэму включен известный

эпизод встречи Агасфера с Христом, идущим на Голгофу, у порога собственного дома.

Сюжет поэмы разворачивается как своеобразный идеологический спор между Агасфером и Христом. Получив бессмертие, Агасфер странствует по временам и странам, становясь свидетелем крупных исторических событий. Кюхельбекер не отказался от «вершинного» принципа построения сюжета: каждый эпизод поэмы привязан к одной из ключевых исторических ситуаций (падение Иерусалима, эпоха раннего христианства, Каносса, реформация, Великая французская революция, смерть последнего человека). И каждый раз Агасфер становится свидетелем столкновений между героями, демонстрирующими свою приверженность к той или другой идее (Плиний и Зоя и т. д.). Внешне Агасфер остается верен позиции, выбранной в момент отречения от Христа. Но он испытывает сильное внутреннее сопротивление собственной идее и отнюдь не присоединяется к сторонникам идеи «земного». Таким образом, сюжетным стержнем всей поэмы оказывается внутренняя борьба героя, включенная в горизонты исторического бытия. Да и сама история человечества осмысливается Кюхельбекером в свете той же философской проблематики: все формы религиозной, социальной, политической борьбы оказываются лишь конкретным проявлением вечной борьбы мировых стихий, логику которой способен прозревать Агасфер. Отсюда — специфическая цельность художественной структуры поэмы, в которой внутренняя и внешняя сюжетные линии тесно переплетены.

В поэме просматривается и другой уровень сюжета, связанный с образом автора. И опять Кюхельбекер не отказывается от характерной для байронической поэмы формы введения образа автора через вступление исповедального характера, раскрывающее внутренние переживания. Внутренний мир автора оказывается так же сложен, как и внутренний мир Агасфера. Привычный внешний конфликт романтической души с миром смещается на периферию сюжета, на первый план выдвигается именно внутренний конфликт. Стремясь раскрыть суть собственной внутренней драмы, автор обращается в своем монологе к образам, которые ассоциативно связаны с персонажами поэмы, а в итоге весь сюжет поэмы фактически оказывается проекцией авторской души, в которой борются две философские идеи. Агасфер и автор зеркально отражаются друг в друге, оба они — идеологи, упорствующие в своих убеждениях, и оба не могут окончательно определиться. Вот почему становятся возможными прямые вмешательства автора в сюжет поэмы через комментирование происходящего и прямые оценки, что для байронической поэмы не характерно.

В итоге сюжет поэмы Кюхельбекера обретает специфическую внутреннюю целостность. Внешняя фабульная незавершенность оказывается формой выражения особого типа художественной цельности, связанной с идеей принципиальной незавершенности человеческого сознания. Таким образом, можно говорить о формировании в творчестве Кюхельбекера особой, философской разновидности жанра романтической поэмы.

---

1. *Алексеев М. П.* Поэма В. К. Кюхельбекера «Семь спящих отроков» и ее источники // От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона»: сб. ст. к 90-летию Н. К. Пиксанова. Л., 1969. С. 99–111.

2. *Архипова А. В.* Литературное дело декабристов. Л., 1987.

3. *Горбунова Л. Г.* Категория героического в структуре декабристской поэмы (Поэма В. К. Кюхельбекера «Семь спящих отроков») // Изучение литературы в вузе: учеб. пособие. Саратов, 2002. Вып. 4. С. 14–26.

4. *Кюхельбекер В. К.* Избранные произведения: в 2 т. М.; Л., 1967. Т. 2.

5. *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979.

6. *Манн Ю. В.* Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2007.

7. *Осанкина В. А.* Религиозные истоки эстетики и поэзии русского романтизма. Челябинск, 2000.

8. *Петрова Н. А.* Лирозпическая нефабульная поэма: генезис, эволюция, типология. Пермь, 1991.

9. *Соколов А. Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955.

**О. В. Максимова**

*г. Челябинск*

## **Особенности сюжетного построения цикла Л. Улицкой «Девочки»**

Но все-таки была одна странность в этой прекрасной литературе: вся она была написана мужчинами о мальчиках. Для мальчиков. Все о чести, о мужестве, о долге. Как будто все русское детство – мужское... А где же детство девочек?

*Л. Улицкая. Зеленый шатер*

Цикл Л. Улицкой «Девочки», состоящий из шести рассказов: «Дар нерукотворный», «Чужие дети», «Подкидыш», «Второго марта того же года...», «Ветряная оспа», «Бедная счастливая Колыванова», — был опубликован в 1994 г. Объект изображения в цикле определен уже в заглавии — девочки; и может быть рассмотрен с двух позиций: как точка опоры при анализе системы персонажей (об этом подробнее писала Е. Ю. Афонина [1]) и как составная часть одного из мотивов — мотива взросления девочки, формирования женщины.

Любой персонаж/характер, совокупность его взаимоотношений раскрываются через действие; поэтому представляется логичным рассмотрение своеобразия данного цикла на основе особенностей его сюжетного построения.

Все события, описываемые в цикле, относятся к рубежу 50–60-х гг. XX в. Основными участницами становятся пять одноклассниц. В двух из шести рассказов героини вместе участвуют в общем событии (в первом — посвящение в пионеры, поход в музей Сталина; в пятом — празднование дня рождения Алены Пшеничниковой), в шестом — все героини, появлявшиеся ранее, присутствуют на периферии системы персонажей. Таким образом, цикл начинают и замыкают части, реализующие сюжеты с участием всех героинь в общем событии. Истории, посвященные судьбам отдельных героинь, реализуются во втором, третьем, четвертом и шестом рассказах цикла. Сюжеты рассказов, построенные вокруг отдельных героинь, содержат в себе информацию об их раннем детстве, а также отсылку к жизни в дальнейшем.

Центральным персонажем в каждой истории становится девочка, существующая на своем «уровне», отличном от других культурно, религиозно, социально, биологически. Эта своеобразная обособленность становится основой, завязкой повествования, а сюжет раскрывает причины такого выделения героя [1].

Наличие героинь, существующих на разных уровнях, обозначенных выше, должно приводить к их столкновению, но этого как раз не происходит. Дело здесь не столько в том, что все они знакомы, так как учатся в одном классе (этот факт можно, скорее, отнести к внешним способам формирования циклического единства из отдельных рассказов), а в том, что конфликт переносится из сферы внешней в сферу «внутреннюю», интимную. Именно общность ощущений, свойственная этому возрасту, объединяет героинь на данном жизненном этапе.

С содержательной точки зрения, в основе сюжета каждого рассказа история, которая могла бы произойти и в настоящее время. Развитие ситуации обусловлено психофизиологическими изменениями, происходящими с девочками, а также социальными взаимоотношениями. Так, мы видим несколько историй, рассказывающих: 1) об идеалистической детской вере в социальное равенство и разочаровании при столкновении с действительностью; 2–3) о необъяснимом врожденном сестринском соперничестве, заканчивающемся психологическими издевательствами одной сестры над другой; 4) о столкновении культурной, «чистой» еврейской девочки с мальчиком-подростком из социально неблагополучной семьи на фоне их невыявленной влюбленности, что приводит к издевательствам с его стороны и агрессии с ее; 5) о карнавальной ситуации переодевания маленьких девочек во взрослых и проигрывания определенных этапов жизни (свадьба, брачная ночь, роды); 6) о влюбленности-очарованности героини учительницей, породившей желание сделать подарок и косвенно толкнувшей юную героиню к проституции, но оставившей светлый след в ее жизни.

Поскольку конфликт, в центре которого героиня-девочка, выведен во всем цикле в область психофизиологии, он зачастую оказывается неразрешимым, а развязка не приносит ожидаемой гармонии, даже если на первый взгляд и кажется иначе (Лиля Жижморская наказывает обидчика, но удовлетворения это не приносит, скорее, наоборот). Также усиливают впечатление неразрешимости конфликтов ситуационные повторы (Вика дважды доводит свою сестру Гаяне до приступов каталепсии, но это не приближает ее к пониманию собственной жестокости).

Внутри каждого рассказа наряду с конфликтом частным, обращенным к внутреннему миру героев, присутствует другой, внешний, социально детерминированный. Если ставить во главу развития действия этот конфликт, то можно проследить параллельный основному действию (в центре которого героиня-девочка) другой, менее подробно прорисованный, близкий к схеме, но не менее значимый сюжет. Так, в рассказах мы можем проследить типичные для того времени истории, рисующие Россию эпохи правления Сталина: 1) пьяницы-инвалида Тома Кольвановой, вышивающей ногами портрет Сталина и требующей за свои заслуги квартиру; 2–3) участника ВОВ армянина Серго, за время отсутствия которого жена родила двух дочек, и теперь он мечется между требованием гордости — оставить «неверную» — и зарождающейся любовью к «чужим» детям; 4) историю семьи евреев-докторов, сын которых, прикнув к советской власти, оставил им на воспитание дочку; а также сына прачки Вити Бодрова; 5) комфортной жизни американских дипломатов; 6) красавицы-учительницы, вышедшей замуж за генерала и бесконечно меняющей любовников. Следствием такого сюжетосложения является создание нескольких событийных сфер, каждая из которых имеет свой круг персонажей. Всё это ведет к эпизации повествования на уровне всего цикла.

Многолинейность, разветвленность сюжетов внутри отдельных рассказов не противоречит сюжетному единству всего цикла, поскольку между частями существует содержательная причинно-следственная связь.

При рассмотрении сюжета рассказов и всего цикла нужно брать за основу не отдельную ситуацию, так как этот путь не отражает динамику повествования, а исходить из ведущего мотива. В этом случае мотив становится основой сюжета, точкой опоры в развитии действия. На первом месте здесь, как уже отмечалось, мотив взросления, а на втором — мотив любви/влюбленности, отражающий этапы взросления девочек. Так, можно увидеть градацию и изменения, которые происходят от начала цикла к его концу: общая вера в Сталина в первом рассказе объединяет героиню, а в шестом — влюбленность в мальчиков разобщает, разводит их жизненные представления и приоритеты. Если с точки зрения композиции в структуре всего цикла мы видим «перебивы» — первый и пятый (а не шестой) рассказы являются рамочными по общности действия, то с точки зрения развития мотива любви/влюбленности именно авторское построение рассказов в цикле является закономерным: 1) внутренняя любовь к Сталину; 2) любовь-ревность мужа к «неверной» жене

и «чужим» детям; 3) сестринская любовь-соперничество; 4) любовь, недоступная для людей из разных социальных слоев; 5) влюбленность в мечту и представления о взрослой жизни; 6) влюбленность-очарованность в идеал и влюбленность в мальчиков.

Особо следует с этой позиции оговорить второй и третий рассказы, действие в которых происходит вокруг сестер-близнецов и их семьи. Во всех других рассказах оба сюжета развиваются параллельно, здесь же социальный сюжет, в центре которого родители сестер, выведен во втором рассказе, а в третьем сюжет строится вокруг девочек. Завязка третьего перенесена во второй рассказ, а развязка второго — в третий. Повествовательная линия второго рассказа находит свое продолжение в третьем, при этом сюжет каждого рассказа является законченным, однако тема, заявленная в заглавии, может быть раскрыта только при восприятии их как частей целого.

Итак, сюжет у Л. Улицкой важен как наполненное конкретными деталями действие, и детали эти раскрываются в жизни любой будущей женщины. С помощью единства цикла, сложившегося во многом благодаря сюжетной четкости каждой его составляющей, базирующегося на единстве героев, едином образе автора, одной проблеме, общности рамочной ситуации, создается целостная, единая в своем многообразии картина детства женщины.

---

1. *Афонина Е. Ю.* «Девочки» Людмилы Улицкой: авторский прозаический цикл в современной русской литературе // Жанрологический сборник. Елец, 2004. Вып. 1. С. 123–130.

## Стилевое воплощение образа мира в романе М. Осоргина «Времена»

М. Осоргин в своем романе «Времена», созданном в 1938 г., как и многие писатели, например И. Шмелев, Б. Зайцев, И. Бунин, А. Куприн, стремится воссоздать свое детство, образ которого неразрывно связан в авторском сознании с образом утраченной родины. Писатель решает эту творческую задачу по-своему, в органичной для его типа творческой индивидуальности стилевой манере, что и определяет самобытность созданного им художественного мира. Этот аспект творчества Осоргина привлекал внимание разных исследователей, например, интересные замечания можно встретить в работах Т. В. Марченко [4], Н. Б. Лапаевой [3], но нам принципиально важно было рассмотреть образ мира, творимый автором с точки зрения стиля.

Понимая, вслед за В. Эйдиновой, стиль как «общий художественный закон произведения, который претворяется в его поэтике, образуя в ней ряд частных закономерностей и целостно воплощая органичное для художника и отзывающееся в каждом из нас эстетическое содержание» [6, с. 12], мы видим в нем прямое и органичное продолжение личности писателя. Не случайно Р. Барт писал о том, что стиль «вырастает из глубин индивидуальной мифологии писателя» [2, с. 331].

В М. Осоргине современники отмечали главным образом противоречивость его натуры, например, склонность к рассудочности и рассудительности и в то же время эмоциональность и непоследовательность, что нашло прямое отражение в художественном стиле этого автора. Его структурным основанием становятся оппозиции «чувственное — рациональное», «открытое — закрытое», «естественное — искусственное», «чистое — нечистое» (В. Абашев) [1]. Последняя антиномия связана с тем, что далеко не каждое слово может попасть на страницы осоргинского текста, так как в сознании художника есть четкие внутренние границы, не позволяющие выплеснуться запретным темам (личная жизнь, тело, интимные чувства). Существование внутренне определенных

автором пределов допустимого позволяет говорить о «закрытости — открытости» художника.

Обозначенные выше особенности стиля художника в полной мере проявляются в картине мира, создаваемой им в романе «Времена». Художественный мир предстает во всем своем богатстве, которое открывается через количественное многообразие предметов окружающей действительности и качественное их разнообразие одновременно. Обилие природного мира Осоргин подчеркивает в тексте с помощью слов, имеющих количественную семантику: «так много», «великое разнообразие», «бессчетно», — а также с помощью рядов однородных членов предложения. Например: «Было у нас *великое разнообразие* мхов — и точечный, и кукушкин лен, и волнистый двурог, и мох торфяной, и царевы очи, и гипнум, и прорастающий ракет» [5, с. 492].

Качественное разнообразие окружающей героя действительности он демонстрирует через зрительные, цветовые, звуковые, вкусовые, обонятельные характеристики. Благодаря их совместной работе, картина мира, создаваемая автором, приобретает подлинные очертания и объем. «Я рисую приземистый дом в шесть окон с чердаком и с двух сторон протягиваю в линию заборы, за которыми непременно должны быть деревья... черемуха, дерево самого раннего цветения. Мне ее не изобразить черточками, потому что тут все дело в *горьком аромате*... а ледяные сосульки *откололись* и упали сами, *вкусные* конфеты, от которых *зябнут и румянятся* пальцы в варежках, а на губах остается *шерстяной вкус*. Для начала — для весенних дней — *никаких, ни ярких, ни мешаных, красок* не нужно, и на севере мы начинаем с *белого и черного*: черное пробивается сквозь белое тальми островками, а *золото солнца ненарисуемо и неописуемо*, его сам представь и предположи. Этим начав, мы потом сразу переходим на *музыку*, слушаем *капели и ручейки*, и как вздыхают и кряхтят *снега и льдинки*, и как *езде и нигде* гомонят *птицы*, обычные наши вороны, галки и воробьи» [Там же, с. 488–489]. Особо отметим в приведенном фрагменте роль метафор и олицетворений («талые островки», «сосульки — вкусные конфеты, от которых зябнут и румянятся пальцы», «золото солнца», «вздыхают и кряхтят снега и льдинки»), образность которых усиливается в результате совмещения различных способов восприятия окружающего мира (вкусовых, осязательных, зрительных, звуковых), а потому максимально способствует созданию разнопланового образа действительности.

Более того, уже в приведенном примере мы могли наблюдать, как решительно автор соединяет противоположные понятия и обозначаемые

ими явления: «ледяные сосульки *откололись* и *упали* сами», «слушаем *капели* и *ручейки*», «черное пробивается сквозь белое *талыми островками*, а золото *солнца* ненарисуемо и неописуемо» (верх — низ), «на севере мы начинаем с *белого* и *черного*» (контрастные цвета), «*везде* и *нигде* гомонят птицы» (взаимоисключающие характеристики). Присутствие каких-либо оппозиций, как мы помним, является принципиально важным для художественной манеры писателя.

Не менее самобытное стиливое решение получают в романе «Времена» отдельные аспекты и грани творимого художником мира. Например, важную роль играет цветовая характеристика. Осоргин отдает предпочтение «чистым» цветам: красному («красные гвоздики», «красные банты», «мужики красные»), зеленому («зеленый ковер леса», «зеленая плесень», «зеленое сукно»), голубому («голубая высь», «голубое стеклышко», «голубизна моря»), золотому («золотой дождь», «золото солнца», «золотые ржи»). Мы не найдем у него размытых характеристик, которые, например, преобладают в текстах Б. Зайцева («розовеющий», «бледная зелень неба»). Также отметим, что Осоргин старается передать не многоцветность изображаемого мира, а его яркость, именно поэтому писатель прибегает к частотному для него определению «цветной» («цветные пятна», «цветные шарики», «цветные фонари», «цветные кисти», «цветные камешки»).

Еще одной существенной характеристикой осоргинского мира оказывается его прозрачность. Сквозь «прозрачную бумагу» герой пытается разглядеть старый портрет, «прозрачная вода» открывает ему свои глубины, а «прозрачный воздух» — богатство окружающего мира. Таким образом, прозрачность обнаруживает многослойность создаваемого художником мира, причем эта многослойность далеко не случайна: она обусловлена невероятно сложной, неоднозначной личностью писателя и его специфическим художественным зрением, которое направлено в разные стороны и обязательно в глубь изображаемых явлений и предметов [1], например: «У нас, людей речных, иначе видят *духовные* очи; для других река — поверхность и линии берегов, а мы свою реку видим и *вдаль*, и *вширь*, и непременно *вглубь*, с илистым дном, с песком отмелей, с водорослями, раками, рыбами, тайной подводной жизни, с волной и гладью, прозрачностью и мутью, с облаками и их отражением, с плывущими плотами и судами и с накипью и щепочками, прибитыми к берегу» [5, с. 502].

Обозначенные нами особенности индивидуального стиля Осоргина отчетливо проявляются и в звучании созданного им художественного мира, который наполнен звуками, с одной стороны, хорошо слышными

и различимыми: «*везде и нигде* гомонят птицы, обычные наши вороны, галки и воробьи... Этот гомон *слышно* даже *через двойные* оконные *рамы...*» [5, с. 488], с другой — тихими, а порой еле уловимыми человеческим ухом: «Мечта ребенка... она нереальна и по преимуществу музыкальна, слагаясь из *шорохов, голосов, дыхания*, донесшегося *лая* собаки, *звякнувшего блюдечка* в столовой, — все это ловится ухом и рождает гармонию и образы» [5, с. 499]. Скажем, что автор в присущей ему манере чередует еле уловимые звуки и громкие.

Более того, герой Осоргина наделен необычайно тонким слухом, который позволяет услышать звуки водных глубин и небесных просторов: «В этом чудесном *слиянии* со стихией я слышу все, что происходит в *воде*: веселый визг стрелками мелькающих уклеек, тяжелый храп столетней щуки, шелканье клешней темно-зеленого рака, хохот резвящихся пескаррей, пересыпанье песчинок, — а *надо мной*, в высоте, степенный разговор кучевых *облаков*, караваном возвращающихся из ночной *подзвездной* прогулки» [5, с. 502]. Мы видим стремление вслушаться в самые глухие и затаенные звуки окружающей природы — это «веселый визг уклеек, тяжелый храп щуки, шелканье клешней рака, хохот резвящихся пескаррей, пересыпанье песчинок». При этом следует обратить внимание на порядок расположения этих звукообразов, в нем можно увидеть принцип нисходящей градации — расположение от более громкого, звучащего к тихому.

Контрастную природу осоргинского стиля обнаруживает и художественное время, которое организовано с помощью двух моделей: линейной и циклической. Первая призвана передать ход самой жизни (биографическое время: детство, юность, зрелость; историческое время: точная фиксация дат), вторая — подтвердить мысль художника о законе вечного возвращения (повторы событий в жизни всего человечества, в жизни одного человека, и, что самое главное, повторы душевных состояний главного героя).

Осоргин показывает, что художественное время может быть и «нелинейным», ведь авторская память и фантазия свободны и непредсказуемы, как следствие — «перемежение» двух типов восприятия: взрослого и детского. Не менее решительно автор опровергает и циклическую модель времени, показывая, что определенные периоды цикла могут пропускаться, а могут повторяться снова и снова. Писатель стремится соединить противоположные свойства времени (линейность — нелинейность, цикличность — нецикличность), именно поэтому сквозь внешнюю

упорядоченность и кажущуюся ровность человеческой жизни проступает невероятная сложность, путаность всего им пережитого.

Таким образом, мы увидели, насколько зримо стиль писателя заявляет о себе. Творимый художником мир оказывается абсолютно созвучным его личности. Осоргин подчеркивает своими зарисовками то, что мир гораздо сложнее, чем кажется на первый взгляд, и потому на него надо смотреть с разных сторон, более того, в него надо всматриваться и вслушиваться. Важным свойством мира, который воспринимается автором как единое целое, оказывается его принципиальная разнородность и полярность. Это сложное единство мира обнаруживается с помощью основных структурных оппозиций стиля: «естественное — искусственное», «живое — неживое», «открытое — закрытое», «чистое — нечистое».

---

1. *Абашев В. В.* В крепости чистоты. Заметки о слове Михаила Осоргина // Текст. Поэтика. Стиль : сб. науч. ст. Екатеринбург, 2004. С. 78–88.

2. *Барт Р.* Нулевая степень письма // Семиотика : антология / сост. Ю. С. Степанов. 2-е изд., испр. и доп. Москва ; Екатеринбург, 2001. С. 327–370.

3. *Лапаева Н. Б.* Художественный мир М. Осоргина : дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 1998.

4. *Марченко Т. В.* Осоргин // Литература русского зарубежья. 1920–1940. М., 1993. С. 286–320.

5. *Осоргин М.* Времена: Автобиографическое повествование. Романы. М., 1989. С. 488–599.

6. *Эйдинова В.* Стиль художника: концепция стиля в литературной критике 20-х годов. М., 1991. С. 6–29.

## **Художественный хронотоп русской торжественной оды: связь с государственной идеологией и мифологией**

Обращаясь к анализу одического жанра и особенностей его функционирования в русской поэзии, авторы научных работ не рассматривают организацию пространственно-временных отношений в оде как самостоятельную проблему. В то же время исследование этого аспекта представляется важным для выявления ведущих историко-культурных закономерностей художественного процесса сложного переходного периода от классицизма к романтизму, по-своему отразившихся не только в литературе и отдельных литературных жанрах, но и в культуре эпохи в целом.

Еще в эпистоле А. П. Сумарокова «О стихотворстве» дается общая характеристика хронотопа торжественной оды, основанная на каноне, установленном М. В. Ломоносовым. Автор трактата выделяет «гремящий в оде звук», превышающий «хребет Рифейских гор», и подчеркивает, что «Творец таких стихов вскидает всюду взгляд, / Взлетает к небесам, свергается во ад / И, мчась в быстроте во все края вселенны, / Врата и путь везде имеет отворенны» [11, с. 118]. Здесь выделены ведущие особенности одического пространства: безграничность, необъятность, возможность быстрого беспрепятственного перемещения от одного объекта к другому; автор оды занимает внешнюю позицию по отношению к изображаемому явлению, его точка зрения характеризуется панорамностью и широким пространственным охватом. Возвышение поэтического взгляда одического автора над обыденной реальностью является непременным условием высокого жанра, при этом поэт смотрит на изображаемый мир с особой позиции, которую можно вслед за Ю. М. Лотманом назвать «фокусом», совмещенным с понятием истины, точкой зрения, исходящей из высшего знания о мире [6, с. 253]. Чтобы воспринимать мир с этой особой позиции, автору необходимо находиться в состоянии исступления, восторга, парения, которое становится «общим местом» одических текстов. Это состояние, как показывает Н. Ю. Алексеева, организует пиндарическую оду, являясь ее внутренней формой [2, с. 190]. В этом состоянии поэт видит «умными очами», «мысленным взором»

недоступное простому глазу. Восторгаясь духом в поднебесье, он парит и смотрит на все с идеальной высоты, оказываясь не просто над пространством и временем, но вне пространства и времени. Это позволяет увидеть мир в его настоящем, прошлом и будущем и во всей его беспредельности.

Беспредельность пространства, увиденного всеохватным «мысленным взором», подчеркивается географическими и этнографическими перечислениями, которые также являются характерными одическими «общими местами», закрепившимися в формуле «от — до». Одно из важнейших назначений подобных перечислений — восхваление могущества монарха, распространяющего свои благодеяния на подвластные ему земли и народы. При этом, как пишет В. М. Живов, «географические вехи указывают на военно-политическое могущество монарха, этнографические приметы означают шествие императорского просвещения» [4, с. 452]. В ломоносовской оде, по наблюдению Т. В. Зверевой, Россия «простирает свои границы не только до пределов Великой Греции, не только “до берегов священных” Нила, но, прежде всего, до пределов Вечности. Покорение пространства — внешняя цель XVIII столетия. Его внутренней сокровенной мыслью была мысль о покорении времени, его окончательном преодолении» [5, с. 57]. Россия является главным идеализированным образом одических текстов М. В. Ломоносова, при этом, как отмечает П. Е. Бухаркин, Россия похвальных од не только Ломоносова, но и его последователей представляет собой реализацию мифологемы империи как своеобразного идеала социально-государственного устройства [3, с. 64].

Наряду с формулой «от — до», распространенной и в европейской оде, в русских одических текстах широко применялась формула «где прежде — ныне там», указанная Л. В. Пумпянским как существенная для одических мотивов, связанных с Петербургом [9, с. 161–167]. Однако появляется эта формула не только в произведениях, соотносимых с петербургской темой. Так, в период правления Екатерины II осваиваются новые земли, и восхищенный В. И. Майков, упоминая о манифесте от 22 июля 1763 г., приглашавшего немецких колонистов селиться на Волге, пишет в оде «На случай избрания депутатов для сочинения проекта Нового Уложения» (1767): «Там класы на полях желтеют, / Где прежде терния росли», «Где прежде звери обитали, / И птицы хищные летали <...> / Теперь народы там селятся, / И нимфы в рощах веселятся» [7, с. 201].

И в случаях с географическими и этнографическими перечислениями, и в утверждении состоявшейся гармонии, сменившей прежние

неблагоприятные времена, выявляется связь с государственной мифологией, сложившейся в Петровскую эпоху и гармонично вошедшей в торжественные панегирические тексты, посвященные русским монархам. Петр I создает великую Русскую империю, наполняя ее светом просвещения и изгоняя «дикость» и «тьму невежества». Потомки Петра продолжают его дело, распространяя просвещение и гармонию на другие земли и народы. Созданная Петром новая страна оказывается «землей утерянного изначального блаженства», Петр — «спасителем мира, восстанавливающим Рай на земле» [4, с. 445], монархи-просветители, продолжатели дела Петра, — монархи-демиурги, творцы «золотой Аркадии», блюстители общественного блага и социальной гармонии. Закономерным в связи с этим оказывается включение в одические тексты характерного для пасторальных жанров топоса золотого века. Т. Е. Абрамзон подчеркивает: «Контаминация одических и идиллических топосов во многом обусловлена тем, что описание любовных сцен в пасторальной поэзии и сцен торжества Российской империи в торжественных одах функционирует вне времени. В торжественных одах, воспевающих счастье подданных под властью очередной царствующей персоны, будущего нет — есть только мрачное прошлое (например, царствование Анны Иоанновны в елизаветинских одах или царствование Петра III в екатерининских одах) и бесконечно прекрасное настоящее — “золотой век” наступил навсегда» [1, с. 26].

Мифологема золотого века соотносится с топосом райского сада, который в художественном пространстве русской оды совпадает с границами России, наполняясь национально-патриотическим и политически актуальным содержанием. Закрепившаяся за русским монархом мессинская функция проявляется в мифологическом восприятии его как установителя социальной гармонии, восстановившего рай на земле. В эту мифологическую концепцию вплетается идея сакрализации монаршей власти, на что указал Б. А. Успенский: «Восприятие царя как образа Бога особенно ярко проявляется в официальной торжественной оде» и «становится своеобразным клише высокой поэзии» [12, с. 267–268].

Закономерно, что лежащая в основе государственной мифологии идея о монархе, преодолевающем мрак, способствует установлению в оде еще одного «общего места»: описания преобразования пространства в связи с появлением или присутствием восхваляемого объекта. В оде Е. И. Кострова «На день рождения государыни императрицы Екатерины II, апреля 21 дня 1781 года» мотив преобразования пространства

объединяется с идиллическим топосом: речь, взгляд, движение одической героини повсюду вызывают ликование в природе:

Речет: бесплодные пустыни  
Преобратятся в вертоград,  
Градов прекрасные твердыни  
От недр земных восстать спешат;  
Воззрит в поля: и спеют класы,  
Прострет ли слух — веселы гласы  
Везде из уст в уста текут;  
Под кроткими Ея стопами  
Одевшись луга цветами  
Струи нектарные лиют [8, с. 55].

Важнейшая для русской словесности абсолютистской эпохи идея преодоления времени находит отражение в разработанных русскими поэтами художественных приемах, позволяющих не просто декларировать установление вечного и неизменного златого века, но и обосновать возможность такого «вечного» блаженного состояния. «Общим местом» русских од становится космологическая идея повторения (или возрождения) благих деяний Петра I в деяниях его потомков, что является залогом непрерывного течения «златых времен».

Так, красной нитью через ранние произведения Державина, посвященные Екатерине, проходит мысль о том, что русская монархия является продолжателем дела Петра Великого и дочери его Елизаветы, т. е. утверждается идея непрерывности благ, исходящих на Российскую державу, начиная с ее основателя — Петра I. В «Оде на день рождения ея величества» (1774) поэт восторженно пишет: «Что делал Петр, Елисавета: / Твой век, Екатерина, — их!» [10, с. 302]. Поднесенный Екатерине титул «Великой» также соединяет две эпохи и вызывает у Державина в стихотворении «На поднесение депутатами ее величеству титла Екатерины Великой» (1767) ассоциации с делами Петра: «Монархия! и ты вослед его ступаешь; / Зовись великою: он начал, ты кончаешь» [Там же, с. 246]. Период царствования Екатерины, таким образом, воспринимается как продолжение тех «златых времен», которые наступили для России благодаря демиургическим действиям Петра I, и поэтому у Державина в ранних похвальных одах чаще всего нет реализации традиционной формулы «прежде — ныне», противопоставление мрачного прошлого и светлого настоящего отсутствует. Настоящие «златые времена» воспринимаются

как уже свершившийся факт, новая монархия может лишь расширять свое благое влияние в мире.

Таким образом, в хвалебном панегирике в XVIII в. складывается особый канон организации художественного пространства и времени: идеальное настоящее, наступившее благодаря действиям царствующего монарха, существует непрерывно, оно может лишь совершенствоваться, расширяя свое влияние в горизонтальной плоскости. Мрачное прошлое, в котором царил некий пространственный хаос, благодаря космогоническим по сути действиям монарха-демиурга, сумевшего преодолеть мрак и воссоздать необходимую гармонию и целостное организованное пространство, сменилось прекрасным настоящим, которое не подвержено воздействию времени. Авторское положение относительно описываемого мира — «мысленное видение» с точки зрения некоего абстрактного «фокуса истины», достичь которого возможно только в состоянии «парения», или одического восторга. Изображаемый мир воспринимается в единстве всеохватного зрения, в нем нет места неидеальным реалиям обыкновенной жизни. Подобный хронотоп призван отразить центральную государственную мифологическую концепцию абсолютистской эпохи: способность идеального монарха установить власть над пространством и временем, обеспечив непрекращающееся счастье своим подданным.

---

1. *Абрамзон Т. Е.* Поэтические мифологии XVIII века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2007.

2. *Алексеева Н. Ю.* Русская ода: Развитие одической формы в XVII–XVIII веках. СПб., 2005.

3. *Бухаркин П. Е.* Православная церковь и русская литература в XVIII–XIX веках: (Проблемы культурного диалога). СПб., 1996.

4. *Живов В. М.* Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М., 2002.

5. *Зверева Т. В.* Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века. Ижевск, 2007.

6. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 14–285.

7. *Майков В. И.* Избранные произведения. Л., 1966.

8. Полное собрание всех сочинений и переводов в стихах г. Кострова : в 2 ч. СПб., 1802. Ч. 1.

9. *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.

10. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. К. Грота : в 9 т. СПб., 1864–1883. Т. 3.

11. *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л., 1957.

12. *Успенский Б. А., Живов В. М.* Царь и Бог: (Семиотические аспекты сакрализации монарха в России) // Успенский Б. А. Избр. тр. Т. 1 : Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1996. С. 205–337.

**Л. В. Маштакова**

*г. Екатеринбург*

## **Система женских образов-мифологем и их метаморфозы в сборнике Вячеслава Иванова «Cor Ardens» (первая часть)\***

«Вячеслав Иванов — самый серьезный теоретик и самый необычный, “экзотический” поэт символистской школы», — как сказал Томас Венцлова [2, с. 67]. «Поэзия Вячеслава Иванова — поэзия, в которой символ — не декоративный атрибут, создающий «атмосферу», но основание, на котором возводится постройка», — писал, в свою очередь, С. Аверинцев [1, с. 43]. Это своеобразная замкнутая система символов, подчиненная определенной логике, поэтому у Иванова в принципе нет таких символов, каждый из которых не требовал и не предполагал бы другого; нет двух символов, которые не были бы связаны цепочкой смысловых сцеплений.

Но Иванов — это еще и поэт-мифотворец. Так, многие символы в его произведениях вырастают до мифа, мифы переплетаются, переходят один в другой, трансформируются, претерпевают определенные метаморфозы, т. е. системность проявляется и на уровне мифа.

В составе каждого сборника Иванова можно выделить ряд символических линий, вокруг которых выстраивается содержание книги, ее сквозной лирический сюжет. Одной из таких символических линий-мифологем в первой части третьего сборника лирики поэта «Cor Ardens»

---

\* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг. Соглашение № 14.А18.21.0999.

(1911–1912) является сборный женский образ, условно обозначенный нами как София или Мировая Душа (такие номинации используют многие исследователи, имея в виду популярность в среде символистов софийной философии В. Соловьева). У последователей Соловьева София зачастую ассоциировалась с конкретными женщинами, наиболее известный пример здесь — А. Блок и Прекрасная Дама, Вечная женственность его стихов — Л. Д. Менделеева. Для Иванова воплощением Софии также стала его жена, Л. Д. Зиновьева-Аннибал, влияние которой на творчество поэта безусловно. Сам нравственный пафос Иванова, влекущий его к отождествлению поэтического текста и жизни, обуславливал повышенную значимость в его произведениях женских образов-символов.

Достаточно четко они делятся на две части: более динамичные, связанные с весной, солнцем, утром и соответствующей тональностью стихотворений (это Менада, Диана, Персефона), и более статичные, связанные с осенью, закатом, задающие спокойную, часто минорную тональность стихотворений (это Диотима, Кассандра, Сивилла, Змея, Сестра, Ариадна, Церера).

Сборник «Сог Ardens» открывает стихотворение, озаглавленное «Менада». Менада (так называли на «средах» Иванова Зиновьеву-Аннибал) здесь — символ начала жизни, это путь к речи от безглагольности, к влаге от камня, рождение бога Диониса, начало дионисийских безумств, «живого огня»:

Скорбь нашла и смута на Менаду;  
Сердце в ней тоской захолонуло.  
Недвижимо у пещеры жадной  
Стала безглагольная Менада.  
Мрачным оком смотрит — и не видит;  
Душный рот разверзла — и не дышит.  
И текучие взмолились нимфы  
Из глубин пещерных на Менаду:  
«Влаги, влаги, влажный бог!..» [4, с. 221]

Разгулявшаяся стихия набирает обороты, родившийся Дионис, Дионис мистериальный «Солнца-Сердца», превращается в «Вакха браней», в «пьяный пламень» циклов «Суд огня» и «Година гнева». Последние писались в 1905 г. Дионисийское пламя, в духе Иванова, мыслящего диалогически, целыми эпохами, переносится в актуальное для него время и становится пламенем российского пожара 1905 г. Так прочерчивается пророческая линия:

Пришелец, на башне притон я обрел  
С моею царицей — Сивиллой... [4, с. 258]

Сивиллы — в античной культуре пророчицы и прорицательницы, экстатически предрекавшие будущее. «Вот и ты преобразилась», — говорит Иванов о Менаде в одном из стихотворений этого времени.

Но катастрофа «години гнева» не безысходна, и выход видится в уходе от реальности:

В тайник богатой тишины  
От этих кликов и бряцаний,  
Подруга чистых созерцаний,  
Сойдем под своды тишины... [Там же, с. 250]

Если в начале книги доминируют весенние образы, общее настроение сравнимо с весенними Дионисиями, то последние циклы несут «осеннюю окраску» и умиротворенный тон. Это земные образы, связанные с тайной бытия и ее постижением. Так появляется Сестра — призрак, мираж, в отличие от реальной орлицы-Сивиллы, сродни Незнакомке Блока, некий проводник в «зачарованную даль», в иные миры.

Но Сивилла порождает и другой образ, имеющий сугубо земное наполнение и античную семантику осени, — Цереры. С ней связан последний цикл первой книги — «Повечерье». Это олицетворение земного умиротворения «Моя любовь — осенний небосвод», — пишет Иванов [4, с. 260]. Герой и его Сивилла находят покой в конце первой книги.

...И благодать темных вод  
Творит вино божественных свобод  
Причастием на повечерья мира... [4, с. 264]

Книга вторая в символическом плане сложнее, образы и символы многозначнее, логические цепочки чаще скрыты. Названа она «Speculum Speculogum. Зеркало зеркал», т. е. герой идет от познания к самопознанию, от пламени сердца (книга первая) — к холоду зеркала, в котором можно яснее увидеть себя. Ключевым женским образом здесь становится Диана.

Первоначально Диана почиталась как богиня Луны. В лунном календаре каждой фазе Луны соответствует свой мифологический архетип: Селена — богиня женственности; Артемида — символ девственной чистоты; Гера — символ материнства (возможно, Диана — это богиня,

изначально близкая Гере и перенявшая позже признаки Артемиды); Деметра (Церера) — символ заботливой матери; Персефона — богиня подземного мира; Геката — темная лунная богиня, «волшебница». Все названные имена встречаются в «Cog Ardens». Так, можно сопоставить Селену с изначальной, безглагольной, девственной Менадой; кровавую Артемиду — с Менадой безумной, сходной с Дианой, более полным образом; Деметра как имя фазы луны имеет римское имя Цереры — героини «Загорья»; Персефона сродни ивановской Сестре, мистической девушке-проводнику; Геката — то же, что и Диана, обратная сторона полнолуния, темная сторона всей Луны, это и вершина, и возврат к началу, «жестокая смерть и великая мать», по настроению же с ней схожа Сивилла, «клекочущая» в мрачном городе об апокалипсисе. То есть Диана — это не только одна из фаз, но и некий общий образ, объединяющий все предыдущие, конец и начало, Селену и Гекату. Далее, как и в первой книге, автор обращается к русской, славянской культуре, поэтому Диана получает новое воплощение — Зари-Заряницы, то девы, то жены-царицы, связанной также с луной, месяцем.

Один из ключевых образов третьей книги — Змея. По словарю символов Тресиддера, змея — «наиболее существенный и сложный из всех символов, воплощенных в животных, и, возможно, самый древний из них» [5, с. 175]. Поэтому в значениях этого символа находим смерть и хаос, но одновременно и жизнь, основу мироздания. В книге третьей, наряду с обращениями героя к змее, — стихотворения, посвященные Диотиме (еще одно имя Зиновьевой-Аннибал на ивановских «средах»). Таким образом, стоит говорить если не об отождествлении, то о сходности Диотимы как образа мудрой женщины и Змеи как символа этой мудрости. В этой наисложнейшей символической ипостаси Вечной Женственности сходятся все ее метаморфозы, т. е. все указанные мифологемы оказываются вписаны в определение символа Змеи, «жены и матери земной».

К первой части «Cog Ardens» примыкает и цикл «Золотые завесы», который писался в 1907 г., а его биографическая основа, как считает Р. Е. Помирчий, отражает сложные отношения трех героев: Иванова, Зиновьевой-Аннибал и М. В. Сабашниковой. Сам Иванов о цикле, его суги и названии говорит так:

Единую из золотых завес  
Ты подняла пред восхищенным взглядом,  
О Ночь-садовница! И щедрым садом  
Раздвинула блужданий зыбкий лес... [4, с. 336]

Цикл разительно отличается от предыдущих стихотворений «Эроса», обращая читателя к реальному облику реальной женщины, единомышленницы и музы. «Сирена Маргарита» — новый значительный женский образ, в какой-то мере противопоставленный Менаде-Сивилле. Она сравнивается с Марой, Майей, Амфитритой и воплощается в легких образах молодой девушки-призрака, почти лишенной телесной оболочки, — не Жены, не мудрой Змеи, не единого глубинного женского начала. Эти образы обрамлены розами и лилиями, символизирующими Диотиму и Маргариту. Лилия, по словарю Тресиддера, — символ чистоты и невинности, а также в древних традициях ассоциируется с эротической любовью. Роза — символ сердца, центра мироздания, космического колеса, божественной, романтической и чувственной любви; гирлянды из роз украшали праздники в честь Диониса [4, с. 370]. Роза становится символом, одновременно связанным и с основой Бытия, и с дионисийством. Роза и лилия здесь и родственны в своих значениях, и противопоставлены друг другу.

Таким образом, первая часть «Сог Арденс» заканчивается познанием героем самого себя, постижением глубинных смыслов бытия во всех его сторонах и гранях. Оно невозможно для поэта без влияния женщины, на что указывал Н. Бердяев: «В Вас я очень сильно чувствую вот что: тайна вашей творческой природы в том, что Вы можете раскрываться и творить только лишь через женскую прививку, через женщину-пробудителя. Творческое начало в Вас падает без взаимодействия с женской гениальностью» [3, с. 122]. Менада, начало пути, дионисийское безумство, переходит в Сивиллу, в мрачное пророчество, которая, в свою очередь, воплощается в Диане, глубоком мистицизме, и Церере — земном спокойствии. Образ Дианы усложняется далее, вырастая до образа Змеи — основы мироздания, и дополняется параллельным легким образом девушки-призрака, Мары, Маргариты, объединяя два начала: женственность, материнство и невинность, юность; розу и лилию.

---

1. *Аверинцев С. С.* Системность символа в поэзии В. И. Иванова // Контекст-1989. М., 1989.

2. *Венцлова Т.* Вячеслав Иванов и кризис русского символизма // Венцлова Т. Собеседники на пиру: Статьи о русской литературе. Vilnius, 1997.

3. Вячеслав Иванов : материалы и исслед. М., 1996.

4. *Иванов Вяч.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия : в 2 кн. СПб., 1995. Кн. 1.

5. *Тресиддер Дж.* Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М., 1999.

## **Авторская презентация исторических фактов в киевском своде XII в.**

В XII в., как пишет Д. С. Лихачев, вырабатывается новая форма летописания – княжеские Летописцы. Их целью становится историческое отображение для потомства деятельности представителя того или иного княжеского рода, основных фактов его биографии [4, с. 176–181].

Заинтересованность летописца в том, чтобы зафиксировать и подчеркнуть в повествовании о тех или иных событиях роль определенного княжеского рода, ведет к отбору фактов (иногда заметному лишь при сопоставительном анализе параллельных мест в двух сводах, излагающих одного и то же событие), сказывается в выборе ракурса освещения описываемого. Данный аспект повествовательной структуры летописного текста назван В. П. Адриановой-Перетц «лирической стихией» [1, с. 69]. Анализу стилистических приемов, обеспечивающих заданную автором-рассказчиком презентацию в тексте исторических фактов, и посвящена настоящая работа.

Материалом для нашего исследования послужили фрагменты времени киевского княжения черниговского князя Всеволода Ольговича (с 1139 по 1146 г.), отраженные в киевском своде XII в. Ипатьевской летописи. В некоторых случаях для сопоставления привлечены другие черниговские отрывки<sup>1</sup>.

Всеволод Ольгович был единственным черниговским князем XII в., который занимал киевский престол в течение нескольких лет. Однако фрагменты летописного текста, написанные рукой летописца, благоволившего к нему, с трудом вычлняются среди других, несущих на себе отпечаток враждебного авторского отношения либо описывающих события с точки зрения интересов других князей. Еще К. Н. Бестужев-Рюмин, анализируя рассказ, датируемый 1144 г., отметил, что он является едва ли не единственным за время княжения Всеволода, «в котором можно заметить сочувствие к нему летописца» [2, с. 119].

---

<sup>1</sup> Все ссылки на текст Ипатьевской летописи (по Ипатьевскому списку) даются по [6]; на текст Лаврентьевской летописи (по Лаврентьевскому списку) — по [5]. При цитировании мы отказались от орфографического воспроизведения текста.

Самое начало рассказа о киевском княжении Всеволода Ольговича содержит ремарку летописца, которая представляет собой взгляд на развивающиеся события брата Всеволода — Игоря: *«Всеволодъ же вниде в Киевъ марта въ 5 день, съ честью и славою великою. И приде к нему Игоръ, бе бо Игореву обещалъ изъ давна дати подь собою Черниговъ, и не да ему, но да и Давыдовицю»* [6, стб. 303]. В повествовании осязаемой для читателя становится, используя терминологию Б. А. Успенского, «идеологическая точка зрения» князя Игоря Ольговича [9, с. 30]. Обозначенные буквально во второй фразе после сообщения о въезде Всеволода Ольговича в Киев интересы другого князя привлекли наше внимание, так как все сообщаемые летописцем подробности играют роль в формировании контекста восприятия действий киевского князя.

Знаменательное для любого княжеского рода событие, каким является восшествие на киевский престол, по сравнению с другими аналогичными отрывками в киевском своде описано достаточно скромно. Ограничившись тремя примерами (формат настоящего исследования не позволяет нам увеличить их количество), мы сможем показать, насколько сильным было творческое начало, прорывавшееся в работе летописца, фиксировавшего исторические события, однако следовавшего законам «риторической организации текста» [8, с. 168–169].

В 1146 (6654) г. киевским князем становится Изяслав Мстиславич: *«И ту прислашася к нему Чернии Клобуци и все Поросье, и рекоша ему: “Ты наш князь, а Ольгович не хочемъ”»*; *«И поиде Изяславъ къ Дерновуму, и ту скупишася вси Клобуци и Поршане. Томъ же месте прислашася к нему Белогородци и Василевци, тако же рекучи: “Поиди! Ты наш князь, а Ольгович не хочемъ!”»*; *«Том же месте приехаша от Киянь мужси, нарекуче: “Ты — наш князь. Поеди! Ольговичем не хотимъ быти, акы в задничу”»* [6, стб. 323]. В данном отрывке заметно стремление автора не только подчеркнуть законность княжения в Киеве Изяслава Мстиславича, указав на неоднократные приглашения его на престол представителями разных областей, но и зафиксировать, подчеркнуть негативное отношение к роду князей Ольговичей.

В другом примере под 1160 (6668) г. восшествие князя Ростислава Мстиславича на киевский престол приравнивается рассказчиком к всенародному празднику Пасхи. Последнюю фразу данного известия Е. Л. Конявская метко называет «оценочным резюме» летописца [3, с. 74]: *«Поиде Ростислав, сынъ Мъстиславль из Смоленска къ Киеву на столь. И вниде в Киевъ месяца априля в 12 день на въскресение. Тогда бо бе паска честная, и сretoша все людие и множество народа. Прияша*

*и людие с достохвалною честью. И седе на столе деда своего и отца своего сии благоверный князь Ростиславъ. И бысть людемъ двоя радость: и воскресение Господне и княже седение»* [6, стб. 504].

В 1146 (6654) г. киевляне, несмотря на то, что умирающий Всеволод Ольгович завещал Киев брату Игорю, обратились к князю Святославу: *«И почаша Кияне складывати вину на тиуна на Всеволожа, на Ратью и на другаго тиуна Вышегородьского, на Тудора, рекуче: “Ратиша ны погуби Киевъ, а Тудоръ Вышегородъ. А ныне, княже Святославе, целуи нам крестъ и за братомъ своимъ, аще кому нас будетъ обида, да ты прави”»* [6, стб. 321–322]. Следующую фразу, содержащую формулу двойного правления братьев, по мнению Б. А. Рыбакова, мог придумать Святославов летописец [7, с. 39]: *«Кияне же вси съседше с конем и начаша молвити: “Братъ твои князь и ты”»* [6, стб. 322].

Яркий пример использования княжеских прямых речей как средства идеологической обработки фактов дает нам повествование под 1146 г. Анализ параллельных отрывков в Ипатьевском и Лаврентьевском списках подсказывает, какой целью руководствовался каждый из авторов: описывая решение Игоря Ольговича принять схиму, летописцы по-разному передают его слова. В Лаврентьевском списке летописец называет причиной пострижения Игоря Ольговича наступление на его брата, Святослава: *«Игорь же слышавъ в порубе сыи, оже идет Изяславъ на брата его, домолися, послаъ къ Изяславу, глаголя: “Еда бых ся постригль”»* [5, стб. 314], в Ипатьевском — причиной пострижения черниговским автором названа болезнь, к тому же сообщается, что мысль о пострижении была и раньше. Заметно, что рассказчиком руководит стремление создать облик князя-мученика, подтверждающий важность его канонизации: *«Брате, се боленъ есми велми, а прошию у тебе пострижения. Была бо ми мысль на пострижение еше в княженъи своемъ, ны же у нужи сей боленъ есмь велми, и не чаю собе живота»* [6, стб. 337].

Вероятно, тем же автором, который хорошо осведомлен об обещании дать Чернигов князю Игорю, описаны события под 1145 (6653) г. После распоряжения на случай своей смерти Всеволод Ольгович объявляет, что польский князь Владислав зовет его в помощь против своего брата. Князь Игорь вызывается выступить в поход, обращаясь к Всеволоду: *«Не ходи ты, но поидемъ мы»* [6, стб. 318]. Такое обращение подчеркивает его роль в исторических событиях. Если Лаврентьевский список содержит лишь фразу об этом походе: *«В то же лето иде Игорь с братьею своею на Ляхы, а другимъ в помочъ»* [5, стб. 312], то в Ипатьевском списке об этих событиях помещен рассказ. Некоторые подробности, по-видимому, могли

быть описаны очевидцем. Например, летописец точно указывает места расположения противников: посланные Всеволодом князя *«Идоша на середь земли Лядское»*; Межку и Болеслав *«стояча за болотомъ, и переехавши на сю сторону, и поклонистася Игореву»* [6, стб. 318]. Протографическим источником в описании данного похода мог быть Летописец князя Игоря Ольговича.

В проанализированных нами фрагментах интерес рассказчика к брату Всеволода Ольговича, Игорю, является еле ощутимым. Иной пример дает нам отрывок под 1142 (6650) г., в котором стремление летописца защитить интересы других князей выражено более-менее явно. Этому способствует особое композиционное построение повествования, выражающее авторское отношение к происходящему. Сопереживание братьям со стороны автора передает уже первая фраза, сообщающая, что на сердце у князей было тяжело. Описывая психологическое состояние Игоря и Святослава, автор использует по отношению к ним «внутреннюю точку зрения» [9, с. 144–148].

Между тем в летописном тексте есть известия, в которых враждебное отношение летописца к занимавшему киевское княжение Всеволоду Ольговичу заметно с первого взгляда. Такими являются описание его похода против князя Андрея Доброго (под 1140 г.), а также сообщение о женитьбе его сына (под 1143 г.). В первом случае сигналом авторского отношения является ремарка: *«Надея бо ся силе своеи, самъ хотяше землю всю держати»* [6, стб. 304], а также приведенная речь Андрея Доброго, в которой он сравнивает противника со Святополком (убившим Бориса и Глеба); во втором примере употреблен эмоционально маркированный эпитет *«безбожни»*, подчеркивающий неприязненное отношение к приглашенным на свадьбу гостям киевского князя.

Заметим, что открытое осуждение летописцем князя, занимающего киевский престол, выраженное с помощью ремарки, является скорее исключением для летописного текста. При этом княжеские речи довольно часто являются «проводником» авторского отношения к описываемому. Упомянутые выше слова Андрея Доброго — один из примеров. Другим вариантом оценки действий князей является их трактовка как следствия вмешательства дьявола или помощи Бога. Вот как, к примеру, описано предательство Давыдовичей и киевлян, возглавляемых Глебом тысяцким, Иваном Войтишичем и др., в черниговской версии рассказа под 1146 г. об убийстве Игоря Ольговича: *«Всекозненный же дьявол не хотя любви межю братьею, и вложи в сердце злым светком Глебови тысяцьскому,*

*Иванови Воитишичю, иже свецаста свет зол с Кияны на князя своего»* [6, стб. 324].

Авторские ремарки являются средством более тонкого (иногда не осознаваемого при чтении) настраивания читательского восприятия. Приведенные выше примеры показывают, что ремарки могут представлять интересы одной из участвующих сторон, открыто передавать чувства автора, формировать особый ракурс освещения событий, которые оказываются определенным образом «преподнесенными» читателю. Такой пример дает нам текст, описывающий спустя много лет обстоятельства вокняжения в Чернигове сына Всеволода Ольговича, Святослава. После смерти Святослава Ольговича (под 1164 г.) черниговский епископ Антоний и собравшиеся у гроба дают клятву в том, чтобы не посылать к Святославу Всеволодовичу об этом весть. Летописец замечает про епископа: *«Се же молвяше имъ, леств тая в собе, бяше бо родом Гречинь. Се же первое целова святого Спаса, се же створи злое преступление»* [6, стб. 523]. В данном примере видим совмещение двух способов презентации авторского отношения в тексте: ремарки *«леств тая»*, *намекающей* на недоверие автора, а также эпитета *злой*, примененного к характеристике поступка грека, *открыто* выражающего отношение к нему летописца. Сообщая о том, что Олег Святославич уступил Чернигов Святославу Всеволодовичу, автор замечает, что Олег совершает это, *«на ся поступив»*. Ремарка летописца сигнализирует об авторской симпатии князю Олегу. В данном примере заметна идеологическая окраска всего отрывка, созданная рассказчиком, поддерживающим Олега Святославича, а не сына старшего из Ольговичей, Святослава.

Аналогичный пример представляет собой описание спора из-за Вщижского наследства под 1167 (6675) г.: летописец явно осуждает Святослава Всеволодовича, отмечая, что Олег Святославич просил *«в правду наделенья»*, подчеркивает факт заступничества киевского князя Ростислава Мстиславича, увидевшего, что Святослав Всеволодович обижает Олега [6, стб. 525]. Заметим, что авторская оценка затрагивает уже не только князей, но и касается других участников разворачивающихся перед читателем событий.

Однако авторские ремарки не всегда транслируют читателю авторское отношение. В некоторых случаях они могут порождать многозначные истолкования. Например, под 1142 (6650) г. Всеволод отправляет помощь своему зятю, польскому королю: *«В ту же зиму посла Всеволодь сына своего Святослава, Изяслава Давыдовича съ Володимеромъ с Галичьскымъ во помочь зятю своему Володиславу на братью его на*

мению на Болиславиче. И сняшася вси у Чернечьска, и въевавъше възвратишася, въземъше боле мирныхъ, неже раатныхъ» [6, стб. 313]. Подробности похода не сообщаются, и можно лишь строить предположения о причине захвата мирных жителей. Фиксация данного факта вряд ли может быть следствием нейтральной позиции рассказчика, однако и уверенно говорить об осуждении вряд ли возможно. Аналогично в описании похода Всеволода Ольговича против Владимирки Галицкого под 1144 г. негативное отношение автора является еле ощутимым. Про помощь, прибывшую к галицкому князю, летописец замечает: «А Угры приведю ему к собе в помочь, и быша ему не на кую же ползу» [6, стб. 315].

Из всех летописных сводов лишь в составе Ипатьевского списка нами были отмечены отрывки, характеризующие Всеволода Ольговича с положительной стороны. В одном из них зафиксирована попытка князя установить мир с Владимировичами после вступления на Киевский престол, в другом — отмечено его нежелание воспользоваться преимущественным положением, сложившимся из-за случившегося пожара во время столкновения с князем Андреем Добрым (1140 г.). Третий эпизод рассмотрим подробнее.

Галицкий Владимирка и Иоанн Василькович, помогая Всеволоду Ольговичу, входят в земли Изяслава Мстиславича. Вячеслав Владимирович и Изяслав Мстиславич отправляют послов к Всеволоду Ольговичу, а «Всеволодъ же не хоте учинити воле ихъ; и последе съдумавъ, оже ему безъ нихъ нелзе быти, и, давъ имъ прошение ихъ, и крестъ к нимъ целова» [6, стб. 306]. Важным для нас представляется указание рассказчика на то, что Всеволод Ольгович подавляет свое нежелание поступить по-своему и делает выбор в пользу мирного договора.

Для сравнения приведем отрывок, в котором раскрывается внутренний мир другого Ольговича — брата Всеволода Ольговича, Святослава. Данный пример иллюстрирует, насколько ярче, выразительнее, убедительнее по сравнению с рассказанным самим летописцем событием воспринимается происходящее, передаваемое с помощью приведенных княжеских речей.

Под 1159 (6667) г. Изяслав Давыдович задумывает осуществить поход на Галич. Святослав Ольгович несколько раз безуспешно пытается остановить его. В ответ на обидные слова Изяслава: «Аже ми Бог даст успею Галичю, а ты тогда не жалуй на мя, иже ся почнешь попользыватьи из Чернигова к Новугороду» [6, стб. 499], Святослав произносит: «Господи, виждь мое смирение, колико на ся поступахъ, не хотя крови пролити христианской и отчины своя погубити, взяти Черниговъ

*с 7 городъ пустых, Моровиескъ, Любескъ, Оргоць, Всеволожь. А в нехъ седять псареве же и Половци, а всю волость Черниговьскую собою держитъ, и с своимъ сыновцем. И то ему не досыти, но велит ми еще из Чернигова пойти. А крест ко мне целовать, яко не подозреши подо мною Чернигова никимже образомъ. Да Бог буди за всимъ и крестъ честный, егоже соступаеши ко мне. А я, брате, не лиха хотя тебе бороню не ходити, но хотя ти добра и тишины земли Рускые» [6, стб. 500].* Ответ Святослава фактически представляет собой монолог, лишь в конце приобретающий диалогичную форму. Внутренняя речь в таком контексте является исключением для летописного текста, так как обычно она используется «при описании последних дней или лет жизни того или иного представителя княжеской династии» [10, с. 47].

Анализ летописного текста времени киевского княжения Всеволода Ольговича в составе киевского свода показал, что средствами создания заданной идеологической окраски повествования для летописца были авторские ремарки (способные передавать спектр авторских чувств), особое композиционное построение повествования, прямая речь, оценочные эпитеты.

---

1. *Адрианова-Перетц В. П.* Об основах художественного метода древнерусской литературы // Рус. лит. 1958. № 4. С. 61–70.

2. *Бестужев-Рюмин К. Н.* О составе русских летописей до конца XIV в. СПб., 1868.

3. *Коняевская Е. Л.* Проблема авторского самосознания в летописи // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. 2000. № 2. С. 65–75.

4. *Лихачев Д. С.* Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.; Л., 1947.

5. Полное собрание русских летописей. Т. 1: Лаврентьевская летопись. М., 1997.

6. Полное собрание русских летописей. Т. 2: Ипатьевская летопись. М., 1998.

7. *Рыбаков Б. А.* Русские летописцы и автор «Слова о полку Игореве». М., 1972.

8. *Сазонова Л. И.* Жанры литературы средневековой Руси как историко-культурная реальность // Теория литературы : в 4 т. М., 2003. Т. 3.

9. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. СПб., 2000.

10. *Франчук В. Ю.* Киевская летопись: состав и источники в лингвистическом освещении. Киев, 1986.

## «Палаццо Форли» Е. П. Ростопчиной: к проблеме жанрового своеобразия

Имя графини Евдокии Ростопчиной прочно связано с историей русской культурной жизни середины XIX в. Она известна как хозяйка салонов, которые славились в столицах, Петербурге и Москве, в 30–50-е гг. XIX в. Ростопчина является автором многих лирических, прозаических и даже драматических произведений. Прозаическое наследие писательницы составляют такие произведения, как ранние повести «Чины и деньги» (1830), «Поединок» (1830), роман «Счастливая женщина» (1851–1852), роман в письмах «У пристани» (1857), повесть «Палаццо Форли» (1854).

Однако известной остается лишь поэтическая часть творчества писательницы. Прозы Ростопчиной как будто совсем не существовало в истории русской литературы.

Еще современники (П. А. Вяземский, П. В. Киреевский, В. А. Жуковский, П. А. Плетнев, А. В. Никитенко и С. П. Шевырев) уделяли внимание только лирике Ростопчиной, с восторгом отмечая необычайный творческий талант графини. В. Г. Белинский [2, с. 496], безусловно, признавал наличие поэтического дарования Ростопчиной. Однако критик был недоволен чрезмерной салонностью стихотворений графини («исключительным служением богу салонов» [3, с. 457–460]), в которых «все мысли и чувства кружатся... или около я автора, или в заколдованном кругу светской жизни, не выходя в сферу общечеловеческих интересов, которые только одни могут быть живым источником истинной поэзии» [1, с. 656].

Подобная оценка и определила дальнейшее отношение к произведениям Ростопчиной как к образцам салонного сочинительства. Вслед за Белинским Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов обрушились на ее творчество с резкой критикой. Долгое время советское литературоведение связывало имя Ростопчиной лишь с культурной жизнью середины XIX в. Представление о произведениях Ростопчиной как о «беллетристической поделке» сделалось штампом.

И только в 90-е гг. XX в. творчество Ростопчиной наконец-то становится предметом научного рассмотрения. На данный момент мы располагаем лишь одним специальным исследованием, посвященным прозе писательницы, — диссертацией М. А. Мазаловой [4]. Однако вместо жанрового анализа прозы Ростопчиной автор сбивается на анализ идейно-тематического уровня рассматриваемых произведений, попутно отмечая те или иные лежащие «на поверхности» их жанровые признаки.

Но в целом попытка рассмотрения прозы Ростопчиной в жанровом аспекте представляется и актуальной, и перспективной. Объектом нашего внимания стала занимающая центральное место в прозаическом наследии писательницы «повесть» *«Палаццо Форли»*, рассмотренная в *жанровом аспекте*.

Жанровое обозначение «повесть» принадлежит самой Ростопчиной. В немногочисленных работах, в которых так или иначе упоминается *«Палаццо Форли»*, нет единообразия относительно понимания жанровой природы произведения: так, одни исследователи, вслед за автором, называют *«Палаццо Форли»* повестью (Б. Романов, А. М. Ранчин, Е. М. Грибкова), а другие — романом (В. В. Афанасьев, М. Ш. Файнштейн). Необходимо уточнить, что названные исследователи, как правило, являются авторами статей обзорного характера о жизни и творчестве писательницы, поэтому собственно научной задачи — обоснования точки зрения на жанровую природу *«Палаццо Форли»* — они пред собой не ставят.

Уже упомянутый автор диссертационного исследования М. А. Мазалова называет *«Палаццо Форли»* «романтической синтетической повестью» [4, с. 130]. В представлении Мазаловой, четкого определения жанровой специфики того или иного произведения Ростопчиной в принципе дать невозможно, поскольку, как утверждается в диссертации, творчество писательницы отмечено «тенденцией к стиранию жанровых границ» [Там же, с. 28].

Словом, из всего вышесказанного становится ясно, что вопрос о жанровом определении *«Палаццо Форли»* остается нерешенным. Этим и обусловлено наше обращение к проблеме жанровой природы *«Палаццо Форли»*.

Отметим, что в своем исследовании мы опирались на теоретическую модель жанра Н. Л. Лейдермана, согласно которой организация любого жанра определяется гибкой, но достаточно устойчивой связью между различными уровнями жанровой структуры. Эта связь и порождает специфический для каждого жанра образ мира как выражение определенных эстетических концепций писателя.

Проанализировав в жанровом аспекте «Палаццо Форли» — произведение, обозначенное Е. П. Ростопчиной как «повесть», — мы пришли к следующим выводам.

Особенности *пространственно-временной* организации, в первую очередь определяющие архитектуру произведения, состоят в том, что она характеризуется наличием трех сюжетных линий: авантюрно-приключенческой, любовно-психологической и истории древнего рода маркизов Форли, объединяющихся интегральным образом родового замка — «палаццо». Каждая из сюжетных линий развивается по своим законам, имеет свой конфликт. Действие «повести» протекает в пределах многочисленных пространственных локусов. В «повести» разворачивается широкая временная перспектива: художественное время произведения, охватывающее пять столетий (история родового замка Форли), много шире фабульного, вмещающегося во временные рамки 1838 г. В результате этого в «Палаццо Форли» создается по-романному емкий образ мира, принципиально не замкнутый и в пространстве, и во времени.

Образ мира в «Палаццо Форли» еще более усложняется и обогащается за счет создания в произведении мощного *ассоциативного фона*, отсылающего читателя за пределы текстового «пространства», что создает широкий общекультурный контекст. Мы обнаружили, что Ростопчина вводит в «Палаццо Форли» многочисленные библейские, архитектурные, живописные, музыкальные образы, порождающие различные подтекстные и сверхтекстные смыслы.

Было установлено, что образы искусства выполняют в произведении три функции. С живописными образами, вводимыми в повествование «Палаццо Форли», связана утверждаемая автором мысль о красоте и величии прошлого, противостоящего «хаосу», «суете» и бездуховности современности. Другая важная для Ростопчиной идея, подтекстно воплощенная в «Палаццо Форли», — мысль о спасительной силе искусства (квинтэссенцией которой в «повести» выступает картина Фра-Бартоломмео «Поклонение Волхвов», или «Бартоломмеевская Мадонна», — главная реликвия, хранящаяся в замке, особо ценящаяся всеми поколениями рода Форли). И, наконец, третье назначение образов искусства в «повести»: они, как мы увидели, становятся одним из важнейших приемов характеристики героев. Искусство (способность/неспособность различных персонажей к его восприятию и переживанию) выступает в «Палаццо Форли» своеобразным «зеркалом», с помощью которого раскрывается подлинная сущность человека.

Наряду с пространственно-временной организацией и ассоциативным фоном незавершенность образа мира в «Палаццо Форли» подчеркивается тем, что мы условно назвали «неоднородностью» субъектной организации. В «повести» постоянно меняются фокусы зрения: мы смотрим на изображаемые события то глазами неперсонифицированного безличного повествователя, всеведущего и всезнающего, стремящегося к объективности повествования («взгляд со стороны»), то глазами автора — создателя произведения, позиционирующего себя в качестве *русского* писателя, живущего в 50-е гг. XIX в., изображающего *иной национальный мир*, рассказывающего о жизни героев-итальянцев. Это тоже «взгляд со стороны», но, в отличие от безличного повествователя, автор «Палаццо Форли» субъективен и эмоционален: в своих многочисленных «отступлениях» он открыто исповедует свои идеалы и нравственные принципы, стремясь заразить ими своих читателей.

Таким образом, в результате взаимодействия различных уровней жанровой структуры произведения — хронотопа, ассоциативного фона и субъектной организации — в «Палаццо Форли» создается целостный образ мира, принципиально не замкнутый и в пространстве, и во времени. Благодаря мощному ассоциативному фону в произведении, содержащему сигналы, отсылающие читателя за пределы текстового пространства, возникает ощущение объемности изображаемого мира.

Следовательно, образ мира в «Палаццо Форли», на наш взгляд, тяготеет к романному типу, с его принципиальной разомкнутостью и незавершенностью. Об этом же свидетельствует и то, что, создавая «Палаццо Форли», Ростопчина, как мы выявили, ориентируется на ряд западноевропейских *романных традиций*: готического романа и романа воспитания XVIII в., французского фельетонного романа 30–40-х гг. XIX в.

Почему же тогда Е. П. Ростопчина сопровождает заглавие своего произведения жанровым обозначением «*повесть*»?

Мы предположили, что, с одной стороны, словом *повесть* Ростопчина указывает не на жанр произведения, а на *тип* его подчеркнуто безличного *повествования* (выдерживать который, кстати, Ростопчиной удается не всегда). В литературе 50-х гг. XIX в. была распространенной ситуация, когда подзаголовки произведений, даваемые авторами, воспринимались современниками именно как обозначение характера повествования. С другой стороны, в литературном процессе 50-х гг. XIX в. господствовала тенденция к взаимопроникновению жанровых границ (романа и повести), которая и обнаруживает себя в «Палаццо Форли».

Логика анализа приводит нас к выводу, что в «Палаццо Форли», тяготеющем к романной (т. е. усложненной, неоднозначной) проблематике, воссоздается именно *романный* (многоуровневый, емкий и незавершенный) *образ мира*.

Известно, что в русской литературе 1850-х гг. происходило становление реалистического классического романа, каким он предстанет в последней трети XIX в. в творчестве И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого и других выдающихся писателей. Можно утверждать, что «Палаццо Форли» Ростопчиной — один из «шагов» на пути этого становления. А потому художественный опыт Ростопчиной — автора оригинального произведения «Палаццо Форли» — заслуживает внимания и изучения. Оставаясь верной принципам романтической эстетики, Е. П. Ростопчина не могла не учитывать открытия и достижения развивающегося реализма: именно этим, с нашей точки зрения, объясняется ее стремление к многоаспектному изображению действительности, реализованное в произведении романного типа «Палаццо Форли».

---

1. *Белинский В. Г.* Из сочинения Зенеиды Р-вой. Санкт-Петербург, 1843 // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 1955. Т. 7.

2. *Белинский В. Г.* Современник. Том десятый. Санкт-Петербург, 1838 // Там же Т. 2.

3. *Белинский В. Г.* Стихотворения графини Е. Ростопчиной. 1841. Ч. 1 // Там же. Т. 5.

4. *Мазалова М. А.* Проза Е. Ростопчиной (проблема жанра) : дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 1999.

**Поэтика циклизации  
в книге стихов Г. Адамовича «Единство»  
(в аспекте поэтического диалога с И. Анненским)**

Поэтическим итогом творчества Г. Адамовича стала книга стихов «Единство» (1967). В основе смысла этой книги — раскрытие темы поэтического служения как основы жизненного пути лирического «я». Не случайно, что оба наиболее акцентированных композиционно стихотворения — открывающее и замыкающее книгу — посвящены теме поэзии. При этом сам Г. Адамович свою эстетическую позицию выработал в диалоге с поэтической системой И. Анненского. Ю. Иваск указывал, что Анненский «...именно тот авторитет, который преимущественно, в интерпретации Адамовича, стал общеобязательным для русского поэтического Монпарнаса» [4, с. 197].

Стихотворение «Стихам своим я знаю цену...», открывающее книгу, отсылает к одному из самых примечательных и характерных мотивов И. Анненского — несовершенству собственных стихов. Наиболее подробно его развитие в лирике Анненского прослежено в статье В. Е. Гитина [3]. Этот мотив заявлен в стихотворении Адамовича с самого начала: «Стихам своим я знаю цену. / Мне жаль их, только и всего» [1, с. 77]. При этом чувство жалости перекликается с известными стихами Анненского: «Но я люблю стихи — и чувства нет святей: / Так любит только мать, и лишь больных детей» [2, с. 81]. Но если у поэта-предшественника любование стихами другого вызывало восхищение и веру в силу поэзии, что, как следствие, придавало уверенность в собственном даре (здесь можно указать такие его стихотворения, как «Поэзия», «Рождение и смерть поэта» и др.), то у Адамовича, напротив, встреча с чужим поэтическим опытом оборачивается соперничеством: «Но ощущаю как измену / Иных поэзий торжество», порождая мотив ревности. В его стихотворении, по сравнению с предшественником, меняется сам тип любви, метафорически представляющий отношения поэта и его стихов. У Анненского это отношения матери (= поэт) и ребенка (= стихотворение). У Адамовича — влюбленных, что, возможно, ассоциативно обусловлено творческим развитием

мифопоэтически закреплённых в культуре образов поэта и Музы. Отсюда и спектр эмоций, положенный в основу лирического сюжета: от ревности в первой строфе — до преклонения во второй и примирения в третьей.

Финальное стихотворение книги «Ни музыки, ни мысли... ничего...» представляет собой скрытую полемику с общепринятым взглядом на поэзию как торжество, славу, упоение ими. В противовес этому взгляду во второй строфе поэзия предстает как некий «голос приглушенный», мучающий лирического героя своей недоопределенностью, но вместе с тем отмечающий его поэзию отсветом подлинного искусства: «Но навсегда вплеся в напев твой сонный, — / Ты знаешь сам, — вошел в слова твои, / Бог весть откуда, голос приглушенный / Быть может смерти, может быть любви» [1, с. 123]. В каком-то смысле это стихотворение роднит Адамовича с более жестко выраженным мотивом поэзии как муки и болезни в стихотворениях Ахматовой и Пастернака, что, на наш взгляд, в свою очередь восходит к развитию этого мотива у Анненского («Старая шарманка», «Третий мучительный сонет», «Смычок и струны» и т. п.).

Тема поэта и поэзии прямо поддержана и в стихотворении «Нет, ты не говори: поэзия — мечта...», а косвенно выражается практически в половине стихотворений, составивших книгу. Среди форм этого косвенного выражения преобладают три. Первая представляет собой отсылки к поэтам, чьи судьбы и образы стали знаковыми для разных эпох русской лирики (Пушкин, Лермонтов, Брюсов, Гиппиус, Блок, Анненский, Ахматова и др.). Здесь можно указать стихотворения «По широким мостам...», «Слушай — и в смутных догадках не лги...», «За все, за все спасибо. За войну...», «Ничего не забываю...» и др. Вторая выступает как выражение тематики поэзии в нераздельном слиянии с темами музыки, смысла жизни, смерти, например, в стихотворениях «Тихим, темным, бесконечно-звездным...», «Без отдыха дни и недели...», «Из-за голубого океана...» и т. п. Третья форма предполагает использование элементов поэтического ремесла, с помощью которых проясняются чувства и отношения лирического субъекта к жизненным реалиям. Так, например, в стихотворении «Всю ночь слова перебираю...» неповторимость и сила любви к Петербургу и ушедшему миру Российской империи, в которой он был столицей, выражена с помощью обыгрывания ситуации поэтического ремесла: «Друзья! Слабеет в сердце свет, / А к Петербургу рифмы нет» [Там же, с. 96].

Тема поэзии неотделима в творчестве Адамовича от двух других, определяющих ее своеобразие, — темы смерти и обретаемого в ее преддверии смысла жизни. Так, в последнем стихотворении книги смерть

наделяется отчасти функциями Музы. А само существование, по крайней мере, осмысленная его часть, представлена в книге как создание стихотворений, что особенно отчетливо выражено в стихотворениях «Был дом, как пещера. О, дай же мне вспомнить...» и «Нет, ты не говори: поэзия — мечта...».

Таким образом, в поэтике заглавия книги стихов «Единство» реализована тематика слитности всех граней бытия, определяющих уникальность личности лирического субъекта. Стремление постигнуть ценность единственного индивидуального существования, по сути, может быть рассмотрено как сюжетообразующее начало всей книги стихов. На наш взгляд, именно эта сюжетная установка и роднит Адамовича с Анненским, определяя переключки и на других уровнях художественной структуры — образом, мотивном, тематическом, аксиологическом.

Следовательно, в этой поэтической книге Адамовича опыт Анненского усвоен не только на мотивно-тематическом уровне, но и на уровне самой техники поэтического письма, когда в основу изящных музыкальных решений положена буднично-разговорная речевая стихия или когда вещно-конкретные, предметные образы оказываются толчком к эмоционально вибрирующим и не до конца проясненным состояниям. Примечательно также обращение Адамовича к поэтическим экспериментам Анненского, когда в основу лирического сюжета оказывалось положенным переживание смысла отдельного слова. У Анненского это известное стихотворение «Невозможно», у Адамовича можно указать на стихотворения «Да, да... я презираю нервы...» (здесь в основе лирического переживания слово *никогда*), «Есть, несомненно, странные слова...» (*последний*), а также «Светало. Сиделка вздохнула. Потом...».

Стихотворение «Да, да... я презираю нервы...» выстроено как неявный диалог, в котором реплики другого скрыты и как бы восстанавливаются из реакции на них лирического «я». Композиционно это стихотворение напоминает «Что счастье?» Анненского. Тематически оно примыкает к любовной лирике. В основе лирического сюжета — очередное объяснение с той, которую лирический герой любит на протяжении всей жизни и которая не вполне отвечает на его чувства, а то и вовсе речь может идти о безответной любви, на что красноречиво указывает финал: «Не бойся, я сильнее другого, / Что хочешь говори... да, да! / Но только нет, не это слово / Немыслимое: / никогда» [1, с. 91]. В этом финальном «никогда» стягивается и взрывается весь эмоциональный спектр этого стихотворения. Оно, включаясь в предшествующий контекст, раскрывает суть любовной и человеческой драмы.

Начинается стихотворение с отрицания героем своих чувств, с мотива разговора с женщиной, которую, как ему кажется, он больше не любит, которая ему изменила. Первые три строфы по принципу усиления развивают эту тему последовательного отказа от своих чувств с тем, чтобы в последней строфе посредством слова *никогда* откровенно прозвучало признание в любви, опровергающее заявленные в предыдущих строфах чувства презрения и безнадежности как жизненного опыта. Тем самым слово *никогда* наряду со своим привычным значением отрицания приобретает, благодаря контексту, не свойственный ему смысл утверждения всего, от чего лирический герой пытался отказаться и что становится для него безусловной ценностью на фоне «немыслимого никогда»: жизнь, любовь, надежда. Показательно, что слово *никогда* в пределах этой строфы рифмуется с двойным утверждением: «да, да!». Ироническое переосмысление слова напоминает поэтический ход в стихотворении Анненского «Невозможно».

Еще ближе к этому стихотворению предшественника оказывается стихотворение Адамовича «Есть, несомненно, странные слова...», первая строфа которого: «Есть, несомненно, странные слова, / Не измышленья это и не бредни. / Мне делается холодно, едва / Услышу слово я «последний»» [1, с. 117], композиционно повторяет первую строфу вышеупомянутого стихотворения Анненского: «Есть слова — их дыханье, что цвет, / Так же нежно и бело-тревожно, / Но меж них ни печальнее нет, / Ни нежнее тебя, *невозможно*» [2, с. 146]. В обоих стихотворениях акцентируемое слово венчает собой строфу, что способствует его выделению среди прочих слов в восприятии лирического субъекта.

В обоих стихотворениях на фоне выделенного слова и вопреки его смыслу лирический герой обретает ускользающую из-под ног почву смысла и значимости жизни, которая именно на пороге небытия и осознается им как безусловная ценность. Но если у Анненского этот смысл достигается через эмоциональное погружение в музыку и смысл слова *невозможно*, то у Адамовича во второй строфе стихотворения этот эффект достигается с помощью приема контраста: «Последний час. Какой огромный сад! / Последний вечер. О, какое пламя!» [1, с. 117], когда лирический герой на фоне переживания последнего мгновения своей жизни оказывается способен воспринять полноту совершенства и красоты покидаемого им мира.

Отмеченный существенный пласт переключек с поэзией Анненского, вырастающий до поэтического диалога, по сути, становится основой архитектоники книги стихов «Единство», что обусловлено наследованием

Адамовичем принципиальной эстетической установки поэта-предшественника, отрефлексированной им самим в «Книгах отражений» и поэтически емко сформулированной О. Мандельштамом: «Весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя статъ» [5, с. 266].

Можно смело утверждать, что Адамовича зрелого периода творчества привлекала в Анненском не только тематика и проблематика, но, в первую очередь, способность, отражая иные голоса, откликаясь на них, подобно эху, придавать новому поэтическому единству уникальность индивидуализированного звучания. Подобно Анненскому Адамович, отсылая в своих стихах к поэзии Пушкина, Лермонтова, Ахматовой, Блока и др., не растворяется в хаосе голосов, но слышит их как хоровое начало русской поэзии, в котором его голос обретает собственное неповторимое звучание, то сливаясь с уже осуществившейся традицией, обогащая ее звучание, то выводя совершенно новую «ноту». В этом смысле не менее показательно пристальное внимание Адамовича к дремлющему в поэзии музыкальному началу, важному и в лирике Анненского (напомним, что его единственная опубликованная при жизни книга стихов называлась «Тихие песни»).

Таким образом, поэтика заглавия книги стихов Адамовича «Единство» символически раскрывается как заявленная позиция лирического субъекта, выступающего в «хоре» русской поэзии как органической части «мирового оркестра», что особенно очевидно проявилось в стихотворении «Ничего не забываю...».

---

1. *Адамович Г. В.* Собр. соч. : стихи, проза, переводы / вступ. ст., сост. и примеч. О. А. Коростелева. СПб., 1999.

2. *Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии / вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Федорова. Л., 1990.

3. *Гитин В. Е.* «Интенсивный метод» в поэзии Анненского (поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях») // Рус. лит. 1997. № 4. С. 34–53.

4. *Иваск Ю.* О послевоенной эмигрантской поэзии // Новый журнал. 1950. № 23. С. 195–214.

5. *Мандельштам О. Э.* Письмо о русской поэзии // Мандельштам О. Э. Собр. соч. : в 2 т. Т. 2 / сост. и подгот. текста С. Аверинцева и П. Нерлера ; коммент. П. Нерлера. М., 1990. С. 263–266.

## К вопросу о романсном модусе: от Пушкина до Бродского

Понятие «модус» на протяжении XX в. активно разрабатывалось как лингвистами, так и литературоведами. Так, А. А. Кибрик определяет модус как «канал передачи информации» и, наряду с жанром, называет его одним из параметров классификации дискурсов [5, с. 2]. Х. Уайт в работе «Тропик дискурса» [13] отмечал, что история как форма словесного дискурса обычно имеет тенденцию оформляться в виде специфического сюжетного модуса. Такими модусами для Уайта являются «романс», «трагедия», «комедия» и «сатира», из чего можно сделать вывод, что историография для него способна существовать лишь в жанровых формах, парадигма которых была разработана Н. Фраем [10]. При этом, по замечанию И. Ильина, под «романсом» понимается «тип произведения, *тональность* которого по отношению к произведению чисто бытописательному, реалистическому *сдвинута в сторону поэтического вымысла*» [4]. Разработанная Фраем теория модусов опирается на положение, что жанровые формы передают в практику позднейшей литературы ряд сформировавшихся в культурном прошлом моделей отношения к жизни. Модус, как и его аналог — жанровый архетип, несет не только формально-поэтическое, но и идеологическое наследие.

В российском литературоведении ведущая роль в разработке теории модусов художественности принадлежит В. И. Тюпе, который предложил типологию произведений словесного искусства, связанную с выраженным в них жизнеотношением. Он утверждает, что признак определенного мироощущения, соответствующего тому или иному историческому этапу эволюции человеческого самосознания, есть пафос (модус): героический, трагический, сатирический, идиллический, элегический, сентиментальный и др. [9]. При прямой преемственности жанр (как популярный, так и забытый, архаический) в новом произведении «живет», прямо воспроизводя соответствующий *тип отношений человека с миром*.

О. В. Зырянов, вслед за В. И. Тюпой обращаясь к проблеме соотношения жанра и модуса художественности, опровергает утверждения

ученого относительно самостоятельности этих двух литературоведческих категорий: «модус художественности, если он претендует на “всеобъемлющую характеристику художественного целого”, на “тот или иной род целостности, предполагающий не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но и внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику” [7, с. 154], не может не соотноситься с категорией жанра» [3]. Из этого положения прямо вытекает определение жанра, данное исследователем: «В самом общем виде жанр можно представить как устойчивую систему взаимных корреляций чистой литературной формы (специфических структурно-композиционных приемов), ценностно-мировоззренческих установок авторского сознания и эстетического модуса художественности» [Там же, с. 51]. В своих рассуждениях Зырянов идет дальше и говорит, что если учесть, «что любой модус художественности — это не только *мироощущение в форме эстетического пафоса*, но еще и *хронотоп* (или определенная картина мира), и система ценностей (которая, по М. М. Бахтину, всегда принципиально хронотопична), то его следует рассматривать не иначе как жанровую доминанту» [Там же, с. 51].

На материале первой половины XIX в., когда еще только начинается процесс жанрового распада, модус как наиболее общая категория, поскольку объединяет в себе пафос, картину мира и систему ценностей, действительно может быть назван жанровой доминантой. В то же время в случае с неканоническими жанрами, такими как роман, мы действительно можем говорить о модусе в его оцеляющей функции только как об общем пафосе литературного текста. Однако на более поздних этапах развития художественной модальности, а в особенности на лирических и лиро-эпических жанрах, когда жанровые признаки перестают иметь предписывающий характер и сохраняют свое влияние на конкретный текст в случае полного соответствия авторской интенции, определения, данного Зыряновым, оказывается недостаточно.

Так, О. В. Зырянов называет стихотворение Пушкина «Не пой, красавица, при мне...» «драматизированным романсом». «Для романса вообще характерно *воплощение любовной темы в драматическом модусе художественности*, формально-содержательная *драматизация исходной сюжетно-психологической ситуации*, субъектное осложнение отношений лирического я и любовного адресата *ты*, что доказывает генетическое родство двух данных жанров — романса и баллады, а также их постоянную конвергенцию в ходе эволюции жанрового сознания лирики Нового времени» [2, с. 58]. Он вслед за Б. Леоновым, М. Петровским,

В. Червой ограничивает тематический диапазон жанра единственной темой, а также, отмечая особый характер субъектных отношений, связывает его с драматическим модусом художественности. Однако, на наш взгляд, говорить о воплощении в романсе драматического модуса в том значении, в каком его понимал Тюпа, не вполне оправданно.

Так, формула драматического модуса художественности — избыточность внутренней заданности бытия («я») относительно его внешней данности [8]. Драматические герои вступают в бесконечные противоречия между внутренней свободой (личной тайной) и внешней (событийной) несвободой самовыражения. Здесь внутреннее «я» шире «внешней данности» их фактического пребывания в мире, что для героя пушкинского стихотворения с его формальным диалогизмом оказывается справедливо. Этот тезис можно распространить и на ряд других лирических текстов, в которых романтическая концепция мира и человека в нем, а также установка на «реставрацию прошлого» (Мэррей) реализуется за счет усложнения субъектной организации.

Тем не менее в определении, данном О. В. Зыряновым, если попытаться наложить его на жанр романса, на наш взгляд, не учтено, во-первых, что оцеляющий пафос романтической культуры в целом может быть определен как драматический (с этой точки зрения укрепившееся среди критиков и исследователей мнение, что русская культура начала XIX в. в целом развивается под знаком романса, вполне оправданно); а во-вторых, что романс, как заимствованный жанр, в русской культуре не был однокорен и не мог быть таковым, поскольку генетически восходил к различным традициям: фольклорного, испанского и французского, а в сущности немецкого романса. Диффузия этих традиций внутри одного жанра, как и диффузия между различными жанрами — явление, определившее развитие литературы в XIX в., привела к возникновению такого жанрового и культурного феномена, как романс (русский романс) — жанр «без определенных жанровых признаков», по утверждению В. Э. Вацуро.

Таким образом, определяя стихотворение А. С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне...» как «драматизированный романс», а затем предлагая определение этого жанра, О. В. Зырянов, с нашей точки зрения, уточняет представления о феномене романса в целом, но не о его жанровых составляющих, поскольку уже в творчестве В. А. Жуковского романс как жанр не был однокорен.

Свою же задачу мы видим в жанровом определении одной из модификаций романса, выделившейся в конце XVIII — начале XIX в. на основе испанской традиции. Так, литературный романс начала XIX в.

имеет *лиро-эпический характер*, его отличают: *сюжетность особого рода* (поскольку лирическая составляющая доминирует над эпической, то под сюжетом можно подразумевать определенную схему развития лирического чувства); *событийность* как *рассказ о событии*; *установка на чужое, воспринимающее сознание (раздельное переживание единства)*; формально текст часто построен как *«половинка диалога»* (обращение к отсутствующему в тексте адресату, что позволяет говорить о драматизации формы). Опираясь на теоретические работы начала XIX в., мы отмечаем также, что в центре сюжета литературного романа оказывается *выходящее за рамки обыденного событие* (реальной или ментальной жизни героя).

Если рассматривать человеческое «я» как точку пересечения трех «фундаментальных отношений личности»: к своему собственному «я» (самоопределение), к ролевому «сверх-я» (сверхличная заданность) и к жизненно смежному, со-бытийному «я» *другого* (межличностная данность), то в литературном романе превалирует последняя, межличностная данность. Именно *особый характер субъектных отношений*, когда жанр организован наличием двух равноценных сознаний, а следовательно, *реализуются два типа мировосприятия* или два пафоса (модуса, в понимании Тюпы), и позволяет выделить сначала литературный роман как особую модификацию жанра романа в целом, а затем на его основе и романский модус, поскольку в поэзии второй половины XIX–XX в. литературный роман в собственном смысле слова становится невозможен прежде всего в силу того, что ролевая маска героя романа перестает ощущаться одной из возможных культурных ролей, но сохраняется как модус литературного поведения, как «широкая жанровая платформа», или «абсолютный сценарий» (Толстогузова).

Одним из примеров, подтверждающих факт формирования в литературе особого романского модуса, можно считать романское творчество А. С. Пушкина. Поэт поступает с романсом так же, как и с другими жанрами: освоив его как определенную модель в лицейском «Романсе» («Под вечер, осенью ненастной...»), заимствует те принципы жанровой поэтики, которые сочетаются с его индивидуальным стилем: в первую очередь — *диалогические возможности* литературного романа и *выходящее за рамки обыденного событие* (реальной или ментальной жизни героя). Пушкин сужает тематический план романа и рассматривает в качестве выходящего за рамки обыденного события «преступление из-за/ради любви».

Особенностью осмысления поэтом данной темы оказывается тот факт, что герои не получают наказания за содеянное и, более того, не испытывают раскаяния, поскольку преступление рассматривается ими как единственно возможный выход. Так, героиня «Романса» («Под вечер, осенью ненастной...») оставляет рожденного ею младенца на ступенях хижины; герой романса «Я здесь, Инезилья...» готов избавиться от всех своих соперников, как реальных, коим является муж возлюбленной, так и предполагаемых; в отрывке «Пред испанкой благородной...», на романсную природу которого впервые указал В. А. Жуковский, по предположению В. А. Кошелева, единственно возможный вектор развития сюжета — поединок рыцарей, логическим завершением которого станет смерть одного из соперников. Финал «Легенды» позволяет предположить, что земная любовь к Богоматери также сродни преступлению, за которое рыцарь был прощен и не понес заслуженного наказания на небесах.

Эта тенденция, казалось бы, нарушается в произведении, получившем у редакторов условное название «Родрик» («На Испанию родную...»), поэтика которого задана жанровым образцом испанского романсеро, а замысел И. З. Сурат метафорически определяет как «житие великого грешника» [6], поскольку герой раскаивается, искупает свой грех и получает прощение. Но это, вероятно, объясняется тем, что единый сюжет, развиваемый в романсеро, тем не менее состоит из ряда семантически завершенных фрагментов — романсов. И если оцельняющей жанровой доминантой данного текста, с точки зрения Сурат, является русская агиографическая традиция, романсная природа отдельных фрагментов позволяет Пушкину композиционно разграничить преступление и наказание, и «стихотворение как будто подражательное и теневое оказывается пересечением сквозных предсмертных тем, отражающих духовную драму поэта» [Там же].

Однако мы не можем говорить о вышеназванных текстах, за исключением «Романса» («Под вечер, осенью ненастной...»), который воспроизводит жанровую модель литературного романса, как собственно о романсах, поскольку в тех из них, которые имеют статус завершенных произведений, помимо вышеперечисленных признаков романса мы обнаруживаем и черты других жанров, таких как песня («Я здесь, Инезилья...») и житие («На Испанию родную...»), и хотя проблемное поле этих текстов связано именно с традицией литературного романса, с точки зрения конструктивных особенностей они не могут быть отнесены ни к одному из жанров в чистом виде.

При этом большая часть текстов, в которых развивается романсная форма или проблематика, не была завершена Пушкиным, поэтому относительно творчества данного автора, на наш взгляд, оправданно вести речь не о жанре романа или жанровой модификации литературного романа, но о романском потенциале его лирического (а возможно, не только лирического) творчества. Этот потенциал ощущался как современниками Пушкина (Жуковский дает отрывку «Пред испанкой благородной...» заголовок «Романс»), так и художниками более поздних эпох. Так, например, В. Ходасевич дописывает незаконченный отрывок А. С. Пушкина «В голубом небесном поле...» в традиции романа и выносит данное жанровое определение в заглавие [11].

Такая ситуация, когда в тексте жанровая модель не реализуется полностью, но текст воспринимается реципиентом сквозь призму данной жанровой традиции, т. е. имеет жанровый потенциал, на наш взгляд, и свидетельствует о формировании в литературе жанрового модуса. Стоит, однако, отметить и тот факт, что в случае с романсным модусом он формируется именно на основе литературного романа, восходящего к испанской лиро-эпической традиции, поскольку иные модификации данного жанра (сентиментальный романс, русский романс) изначально определяются не наличием жестких жанрообразующих признаков, но гармоническим единством поэтического слова и музыки, а также более развитой, нежели в песне, мелодикой (Б. М. Эйхенбаум). Кроме того, романсный модус отличается от жанровой модификации литературного романа доминированием индивидуально-авторского восприятия жанра и определяющих его принципов, что позволяет ему реализоваться и на фоне других жанровых традиций.

Таким образом, в творчестве Пушкина романсный модус определяется тремя составляющими: восприятием жанра как чуждого русскому сознанию (претексты из зарубежной традиции, герои — иностранцы); диалогической природой текста (сопряжение нескольких точек зрения); событием реальной или ментальной жизни героя, выходящим за рамки обыденного (преступление без наказания из-за/ради любви).

Во второй половине XIX в. литературный романс как жанровая разновидность романа теряет свою идентичность в творчестве писателей первого ряда и отчасти сохраняется лишь в творчестве «второстепенных» поэтов, что обусловлено эпигонским характером их лирики и более поздним отказом от романтической традиции. Однако, с нашей точки зрения, романсный модус определяет поэтическую природу некоторых текстов и по завершении романтической эпохи. Одним из наиболее ярких

примеров, подтверждающих сохранение в литературе этого модуса, можно назвать стихотворение М. И. Цветаевой «Идешь, на меня похожий...» [12, с. 177].

Это не единственный вариант обращения к данной традиции, но мы выбрали именно этот текст, поскольку, на наш взгляд, он является уникальным с точки зрения попадания в жанровую модель и представляет собой литературный романс «в чистом виде», что не всегда удавалось даже поэтам начала XIX в. Это, возможно, объясняется тем, что, находясь за рамками эпохи, а следовательно, будучи исключенными из художественного процесса романтизма, поэты Серебряного века получили возможность аналитическим путем вычленив жанровую модель литературного романа из большого количества жанровых модификаций, развивающихся одновременно с ним, чтобы потом сделать ее частью собственного эстетического опыта (сравним с методами освоения действительности в постмодернизме).

Стихотворение М. И. Цветаевой построено как «половинка диалога» и представляет вариант раздельного переживания единства. Герои разделены пространством и временем, даже причина такой разделенности характерна для литературного романа XIX в. — это смерть одного из героев. Однако Цветаева как бы зеркально отражает романсную ситуацию, характерную для XIX в., предоставляя слово «отсутствующему» — умершей героине — и изображая происходящее сквозь призму ее сознания. При этом герои не являются близкими и даже просто знакомыми людьми, субъект, к которому обращено высказывание лирической героини, — случайный «прохожий», что позволяет сжать романское время до одной встречи. Однако в рамках романсной ситуации происходит единение героев, что подчеркивается в первую очередь эпитетом «*на меня похожий*».

Можно отметить также и роль ритмической организации текста, поскольку урегулированный дольник, в сочетании с большим количеством безударных слогов, замедляет движение текста именно в тех фрагментах, где это задано семантикой («*Прохожий, остановись!*»). Сложная мелодическая структура указывает скорее на романсную (в противовес песенной) традицию.

Творческая история данного текста утверждает нас в нашей гипотезе. Так, из первой редакции была исключена пятая строфа: «Я вечности не приемлю! / Зачем меня погребли? / Я так не хотела в землю / С любимой моей земли!» [12, с. 597]. Мотив неприятия действительности лирической героиней, обращенность внутрь себя, своего рода эгоизм, не

характерны для романса, и эта строфа явно выбивается из общего контекста стихотворения, что, вероятно, и побудило Цветаеву отказаться от этой строфы в окончательной редакции, несмотря на то, что это одна из самых эмоционально сильных строф.

Из вышесказанного мы можем сделать вывод, что этот текст создан в рамках традиции литературного романса, хотя и не имеет такого жанрового подзаголовка. Можно предположить, что Цветаева не называет свое произведение «Романс», поскольку для начала XX в. и творчества самой Цветаевой жанр — уже не способ завершения текста, а отправная точка при его создании. К тому же к началу XX в. такой жанр, как романс, был сильно дискредитирован традицией «жестокоего» и городского романса и дать такой подзаголовок — означало включить данный текст в состав массовой литературы.

Еще одним ярким примером проявления в литературе XX в. романсного модуса можно считать поэму-мистерию И. А. Бродского «Шествие» [1], написанную двадцатилетним поэтом в 1961 г. Несмотря на то, что сам автор впоследствии называл это произведение неудачным, на его примере хорошо прослеживается механизм действия культурной памяти, к работе которого и относится воспроизведение жанровых модусов. Так, хотя Бродский и указывает на то, что «романс — здесь понятие условное, но по существу — монолог», однако уже в подзаголовке отмечает драматизированный характер поэмы: «поэма-мистерия в двух частях и в 42 главах-сценах», и дает инструкцию по исполнению: «романсы рассчитаны на произнесение и на произнесение с максимальной экспрессией». Поэтому, с нашей точки зрения, игра с читателем в авторской ремарке заключена не только и не столько в отсылке к трагедии В. Шекспира «Гамлет» за «прочими наставлениями» касательно исполнения романсов, но и в отказе признать «искусственность» этой поэмы, основанную на сознательном и довольно точном (вопреки авторскому утверждению об условности жанровых обозначений) воспроизведении жанровых моделей.

Идея поэмы, выраженная самим автором как «идея персонификации представлений о мире», является зеркальным отражением типологизирующих представлений о человеческой личности, иначе — модусов сознания. При этом форма шествия, участники которого, произнеся свой монолог, исчезают, позволяет лирическому герою, примеряя различные культурные роли, не остановиться ни на одной из них. Внутренняя полифония текста выражается посредством драматизации лирической формы. В рамках поэмы драматизация становится не приемом, но принципом организации текста. В результате использование Бродским различных

жанровых образований опирается на их внутреннюю диалогическую или монологическую природу, позволяя выстроить следующую иерархию: комментарий, элегия, жестокий романс, плач, романс (литературный), баллада, собственно драматический фрагмент (например, «Романс Честныги и Хора»). Подобный подход позволяет выявить внутреннюю интенцию персонажа и уровень его готовности взаимодействовать с миром.

Следует, однако, отметить, что «исторические жанры» также неоднородны в поэме Бродского. Так, романс представлен контаминацией различных жанровых модификаций (литературный романс, сентиментальный романс, русский романс, жестокий романс и др.). Наименее формальный характер обращения к жанровой традиции ощущается в тех фрагментах, в основе которых лежит литературный романс. Причина этого в том, что литературный романс характеризуется наибольшей, по сравнению с другими модификациями, устойчивостью жанровой формы, а также во влиянии романсного модуса, позволяющего тексту сохранить более отчетливую связь с исходным жанром.

Примером фрагмента, основанного на потенциальной диалогичности литературного романса, формально выраженной в «половинке диалога», могут быть названы «Романсы любовников» — парный текст, представляющий собой сочетание двух взаимодополняющих точек зрения. Подобная «демонстрация приема» уже встречалась в русской поэтической практике. Так, В. Туманский переводит два отрывка из поэмы Э. Парни «Инсель и Аслега», называя их «Романс». Каждый из этих романсов представляет собой «половинку диалога», поскольку в своей интенциональности они направлены на *другого*; кроме того, оба эти текста могут быть восприняты как самостоятельные произведения и как единый текст, последнее активно поддерживается эдиционной практикой. Кроме того, во втором (женском) романсе эксплицирован еще один жанрообразующий принцип литературного романса, который мы метафорически определяли как «раздельное переживание единства», а поэт — как «соединенье в разобщенном мире». Но героиня Бродского говорит об этом соединении в полноценном физическом смысле, стремясь к нему («*Останься здесь и на плече повисни, / На миг вдвоем посередине жизни...*») и вместе с тем избегая его, поскольку разлука предшествует близости и неизбежна после нее: «*И горько мне теперь твое объятье, / Соединенье в разобщенном мире...*» [1].

Наличие в поэтической практике XX в. подобных текстов можно рассматривать как факт, подтверждающий нашу гипотезу о существовании в литературе особого романсного модуса, который определяется

наличием двух типов сознания. Один из них можно определить как романтический. Отличительной чертой романтического поведения в литературном романсе можно назвать отсутствие эгоцентризма. Сознание лирического героя способно на диалог с сознанием иного типа, стремится к «переживанию единства», но в реальности такой диалог состояться не может, и в этом трагедия героя литературного романса. При этом речь может идти о существовании романсного модуса на фоне реализации устойчивых культурных ролей или поведенческих матриц: это предполагает также и наличие устойчивого культурного контекста, ситуации, в которой становится возможным развертывание субъектных отношений, и актуализацию тех или иных формальных признаков.

- 
1. *Бродский И. А.* Шествие [Электрон. ресурс]. URL: <http://lib.ru/BRODSKIJ/iosif.txt>
  2. *Зырянов О. В.* Балладные стихотворения А. Блока (к проблеме жанровой архитектуральности) // *Филологос* (Елец). 2010. Вып. 7 (№ 1–2). С. 46–59.
  3. *Зырянов О. В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003.
  4. *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
  5. *Кибрик А. А.* Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов // *Вопр. языкознания*. 2009. № 2. С. 3–22.
  6. *Сурат И. З.* «Родрик»: житие великого грешника [Электрон. ресурс]. URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1997/3/surat1.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/3/surat1.html)
  7. *Тюна В. И.* Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. М., 2001.
  8. *Тюна В. И.* О научном статусе исторической поэтики // *Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики*. Кемерово, 1986. С. 3–7.
  9. *Тюна В. И.* У истока пафоса как «архитектонической формы» художественного целого // *Природа художественного целого и литературный процесс*. Кемерово, 1980. С. 3–27.
  10. *Фрай Н.* Анатомия критики // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* М., 1987. С. 232–263.
  11. *Ходасевич В.* Романс [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.hodasevich.ru/poems/romans.html>
  12. *Цветаева М. И.* Собр. соч. : в 7 т. М., 1994. Т. 1.
  13. *White H.* Tropics of discourse. Baltimore, 1978.

**«Димитрий Донской» В. А. Озерова  
как образец «патриотической» драматургии эпохи  
Наполеоновских войн\***

Трагедия Озерова «Димитрий Донской» была написана в сложную эпоху истории России — эпоху Наполеоновских войн. В это время создавались такие патриотические пьесы, как «Минин» С. Н. Глинки, «Пожарский, или Освобождение Москвы» Г. Р. Державина и др. Но трагедия Озерова по праву считается самым ярким образцом патриотической драматургии.

К 1807 г. Россия терпела поражения в борьбе с Наполеоном, что привело к заключению Тильзитского мира. Русское общество, уязвленное в своей национальной гордости и силе, переставало верить в непобедимость и независимость своей страны. Стало возрастать недовольство Александром I. Необходимо было дать стимул, вернуть надежду на «несгибаемость» России, на ее победу. В литературе этот самый стимул и предоставил В. А. Озеров, написав пьесу «Димитрий Донской».

Четвертая трагедия Озерова была не столько воссозданием картины прошлого, сколько откликом на современные события. Аллегоричность персонажей легко угадывалась: Димитрий являлся для зрителя Александром I, Мамай представлялся в образе Наполеона.

Озеров обращается к теме Куликовской битвы не случайно. Это сражение по праву считалось самым значимым в русской истории. Автора не столько привлекала фигура московского князя, сколько возможность раскрыть образ Александра, чтобы народ убедился в силе и непобедимости своего правителя. С этой целью Озеров и выбрал в качестве главного героя именно Дмитрия Донского, с именем которого была связана главная победа в истории России.

Современники увидели в трагедии Озерова надежду и веру в будущее родной страны, т. е. то, что хотели увидеть. Они увидели в Димитрии

---

\* Работа выполнена под руководством д-ра филол. наук, проф. кафедры фольклора и древней литературы УрФУ Е. Е. Приказчиковой.

национальный идеал, в котором сочеталось, по словам Г. А. Гуковского, «гражданское свободолюбие и чувствительность души» [3, с. 187].

Озеровская пьеса становится «патриотической» по нескольким параметрам: 1) новый образ правителя, не соответствующий канону старого классицистического героя; 2) отказ от классического стандарта патриотических пьес; 3) стирание границ между сценой и зрительным залом. Здесь нужно отметить, что Озеров был одним из первых писателей, которые предпочли личностные переживания общественному долгу. Герои произведений Озерова открыто говорили об индивидуальных чувствах, и поэтому уже после первых постановок пьес драматурга стало ясно, что возродить трагедию классицистического образца будет невозможно.

Димитрий Донской — персонаж, вбирающий в себя черты классицизма, сентиментализма и романтизма, но не вписывающийся полностью ни в одну из этих традиций. Это совершенно новый тип русского героя. Для того чтобы поспособствовать патриотическому всплеску, Озеров награждает своего Димитрия чертами, свойственными просвещенному монарху эпохи классицизма: он честный, доблестный, храбрый, осознающий свой долг правитель. Димитрий противопоставлен князьям, которые придерживаются старых, классических норм морали (например, вопрос о женитьбе Тверского на Ксении по велению долга). Через образ Димитрия высказывается протест самого автора, бунт его против «несовершенной» системы мироустройства, несправедливости современной действительности, что сближает его с будущей традицией романтизма.

Герои трагедии изменчивы в своих раздумьях, мыслях, они переживают нравственную эволюцию (в первую очередь, Тверской). Если обратиться к другому образцу «патриотической» драматургии — «Росславу» Я. Б. Княжнина (эта пьеса была впервые поставлена на сцене в 1884 г.), то увидим следующую картину: герои раскрывают свою сущность с самого начала и не меняются до финала произведения. Так, например, Христиерн с самого начала тиран и до своей гибели остается тираном; Рослав непреклонен и горд — он и остается таким. Димитрий Донской у Озерова оказался более «непостоянным» героем. Так, в момент отчаяния Димитрий готов пожертвовать целым отечеством, но не изменить самому себе, своей любви. Это, конечно, было очень смело со стороны драматурга и совершенно не соответствовало представлению об идеальном монархе, но в том-то и была потрясающая зрителей новизна: в *превосходстве просто человеческого над царственным* (по формулировке Т. М. Родиной) [5, с. 159].

Эта установка вызвала множество нападок. В частности, С. П. Жихарев вспоминает знаменитый вопрос Г. Р. Державина после премьеры «Димитрия Донского»: «На чем основывался Озеров, выведя Димитрия влюбленным в небывалую княжну, которая шатается по шатрам княжеским да рассказывает о любви своей к Димитрию?» [4, с. 326–327]. Несоблюдение Озеровым принципа историзма вызывало больше всего замечаний (подчас едких), например, у того же Державина, важнейшей особенностью пьес которого было именно соблюдение исторической точности. Как и многие представители «старой» школы, Державин считал, что несоблюдение исторического правдоподобия, искажение исторических характеров нужно истолковывать как неуважение к национальной культуре, что в итоге приведет к ее уничтожению.

В начале XIX в. границы между театром и реальной жизнью стираются. Ю. М. Лотман справедливо замечает: «Театр вторгся в жизнь, активно перестраивая поведение людей. Монолог проник в письмо, дневник и бытовую речь. То, что вчера показалось бы напыщенным... теперь становится нормой бытового поведения» [6, с. 183]. Читая, например, воспоминания того же Жихарева, создается удивительное ощущение единства, целостности, органичности во время действия трагедии. Одной эмоцией проникнуты все — от актеров до зрителей: «Я плакал как ребенок, да и не я один: мне показалось, что и сам Яковлев в некоторых местах своей роли как будто захлебывался и глотал слезы» [4, с. 316].

Так как Димитрий представлял собой аллегорический образ Александра, то стиралась преграда между властью и народом; показывалось, что перед лицом врагов, перед лицом войны все едины, все равны. Озеров говорит о том, что это — общая беда, национальное горе, что Россия должна стать единым и неделимым целым, чтобы добиться своей независимости. И, как показывают, например, записки Жихарева, ему это, несомненно, удалось: «...мы все проникнуты теперь чувством любви к государю и отечеству, оттого действие, производимое трагедией на душу, было невообразимо» [Там же].

Озеровская пьеса носит яркий отпечаток сентиментальности, что, с одной стороны, сблизило ее со зрителями, а с другой — вызвало поток критических замечаний со стороны таких авторитетных представителей традиционной классической школы, как Г. Р. Державин, И. А. Дмитриевский, А. Ф. Мерзляков и др. Обращаясь к «Росславу» Княжнина, мы увидели, что главный герой здесь вмещает в себя основные черты русского национального характера. Росслав получает первостепенную характеристику «храброго россса». Ценностный спектр, так широко представленный

у Озерова, сужен у Княжнина до самого минимума: служение Отечеству — вот первичная задача истинного россиянина. Любовь, дружба — все это имеет второстепенное значение, все может и должно быть принесено в жертву Отечеству.

Зрители запомнили очень смелые, очень желанные высказывания Димитрия. Этих фраз ждали и от Александра. «С первого произнесенного Яковлевым стиха мы все обратились в слух, и общее внимание напряглось до такой степени, что никто не смел пошевелиться, — вспоминает С. Жихарев, — при словах “Ах, лучше смерть в бою, чем мир принять бесчестный!” шум поднялся огромной силы» [4, с. 319].

Зрителей поражало всё: речи героев, актерское исполнение, совершенно новый, почти свободный слог, тогда как трагедии, например, Сумарокова, Княжнина не отступали от достаточно жестких канонов классицизма. Это своеобразное выражение потребности в свободе получило поддержку зрителя, ведь вопрос о национальной, личной свободе на рубеже веков оставался одним из самых актуальных. Как напишет позже М. Гордин: «Озеров своих героев приводил к свободе, и этим помогал каждому, сидящему в зале, почувствовать себя в этой жизни тоже немного свободнее» [2, с. 106].

В конце XVIII — начале XIX в. особенностью литературы становится установка на *слово*. У Озерова в «Димитрии Донском» одно из самых частотных понятий — свобода. В слове «свобода» заключена характеристика времени. По словам А. В. Михайлова, «слово стало живым носителем культурной традиции или, вернее, носителем всех важных смыслов и содержания этой традиции» [7, с. 309]. В контексте мифориторической культуры слово трактуется А. В. Михайловым как «форма понимания и обобщения всего, что есть» [Там же, с. 310]. Озеров в своей пьесе показывает многозначность слова «свобода», смыслы варьируются и преломляются в зависимости от того, в какой ситуации и кем произносится это слово. Так, например, трагедия начинается обращением Димитрия Донского: «Российские князья, бояре, воеводы, / Прешедшие чрез Дон отыскивать свободы / И свергнуть наконец насильствия ярем!» [8, с. 231]. Здесь имеют важнейшее значение два момента: то, что этим начинается пьеса, и то, что это произносит Димитрий.

По ходу действия трагедии развивается мысль о том, что свобода — черта, имеющая первостепенное значение в судьбе как целого народа, так и отдельной личности; что не может быть никакого «ограничителя» (таким «ограничителем» в трагедии выступают Мамай и князья, которые не позволяют соединиться влюбленным Димитрию и Ксении).

Принудительный общественный долг рассматривается как ограничитель личного пространства, что приводит к непостоянству позиций Дмитрия, а если смотреть глубже — к бунтарству самого Озерова против установившихся законов.

Стих Озерова явно отстывает от классического александрийского стиха. «В стихах Озерова нет той легкости и правильности; стих иногда неповоротлив; он непрозрачен, в нем нет плавного течения», — говорит П. А. Вяземский [1, с. 39]. И действительно, часто речь героев ломаная, неровная. Это обуславливается в первую очередь тем, что персонажи движимы чувствами.

Постановки трагедий Озерова в театре несут в себе важнейшие элементы нового мироощущения, новой сценической эстетики, открывают неожиданные возможности для актерского творчества. Талантливая игра актеров, а именно Е. Семеновой, А. Яковлева, Я. Шушерина, стала одним из самых значимых факторов успеха трагедии «Дмитрий Донской». «Какое действие этот человек [Яковлев] производил на публику — это непостижимо и невероятно!» — восклицает С. Жихарев [4, с. 319]. Недаром впоследствии А. С. Пушкин в романе «Евгений Онегин» упоминал Озерова именно вместе с актрисой Семеновой: «Там Озеров невольны дани / Народных слез, рукоплесканий / С молодой Семеновой делил» [9, с. 192–193].

Все эти факторы повлияли на то, что «Дмитрий Донской» впоследствии оказался самой известной трагедией Озерова и самым выдающимся образцом «патриотической» драматургии. Второй и последний раз в театральной практике автора вызывают на сцену после спектакля (первый раз такую честь заслужил Я. Б. Княжнин после завершения трагедии «Рослав»).

- 
1. *Вяземский П. А.* Соч. : в 2 т. М., 1982. Т. 2.
  2. *Гордин М. А.* Владислав Озеров. Л., 1991.
  3. *Гуковский Г. А.* Пушкин и другие романтики. М., 1965.
  4. *Жихарев С. П.* Записки современника. М., 2004.
  5. История русского драматического театра : в 7 т. / под ред. В. Г. Холодова. М., 1977. Т. 2.
  6. *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб., 2011.
  7. *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Античность как тип культуры. М., 1988.
  8. *Озеров В. А.* Трагедии, стихотворения. Л., 1960.
  9. *Пушкин А. С.* Соч. : в 3 т. М., 1986. Т. 2.

## К вопросу о динамике жанра стихотворной молитвы в русской лирике XIX в.\*

Как оригинальный и самостоятельный жанр, жанр молитвы, по мнению большинства исследователей, закрепился в русской стихотворной системе в XVIII в., окончательно оформившись в перелагательном творчестве А. П. Сумарокова, В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, Г. Р. Державина.

В качестве истоков жанра стихотворной молитвы в литературоведении принято рассматривать русский молитвословный стих, который, по мнению М. Л. Гаспарова, возник как форма подражания византийскому литургическому стиху, а на русской почве «превратился в подобие чисто-тонического свободного стиха без ритма и рифмы, опирающегося на синтаксический параллелизм и традиционные анафоры» [2, с. 24]. «Синтаксический параллелизм в молитвословном стихе, — по мнению К. Тарановского, — является основным структурным приемом в организации текста» [11, с. 259], который указывает на тесную связь молитвословного стиха с библейским и вместе с анафорическими повторами, приобретающими функцию «начального сигнала», становится показателем сюжетно-структурной однотипности молитвенных текстов: в функции «ритмических сигналов, отмечающих начало строк», как правило, выступают формы обращения в звательном падеже и просьбы, выраженные повелительным наклонением глагола, которые «не только сигнализируют установку на адресата», но и указывают на «правдивость» высказывания [Там же, с. 257].

Религиозное литературоведение ведет историю жанра молитвы от древнерусских жанров моления и слова, объединяя их в особый корпус поэтических молитв, единственное отличие которых от современной поэзии — «отсутствие рифмовки» [6]. Неоспоримой и очевидной является по отношению к жанру стихотворной молитвы его генетическая связь с каноническими текстами христианских молитв и «псалмодической традицией русской лирики» [9, с. 18], берущей свое начало в XVII в.

---

\* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг. Соглашение № 14.А18.21.0999.

со стихотворных переложений библейских текстов, Псалтыри (например, «Псалтырь рифмотворная» Симеона Полоцкого, 1680 г.). Появление переложений псалмов обусловлено внешними литературно-языковыми обстоятельствами эпохи, распространением идеи «христианского лиризма» [9, с. 13], проецированием ее на литературно-художественное творчество.

Результатом многовекового освоения литературой религиозного дискурса становится закрепление в русском литературном процессе оригинальной жанровой формы стихотворной молитвы, обладающей определенной степенью вторичности по отношению к каноническому тексту. Развитие жанра происходит по пути постепенного отказа от непосредственного переложения прецедентного текста, а также по пути лиризации молитвы. Имеющий изначальную синтетическую природу, основанный на стыке светского и религиозного сознания жанр стихотворной молитвы при «внутренней» строгости и стремлении соответствовать конструктам канонической молитвы становится одним из самых динамично развивающихся жанров русской лирики. Расцветом жанра можно считать XIX в.

На рубеже XVIII–XIX вв. формируется новый тип художественного сознания и, как следствие, обновляется система лирических жанров. В художественном сознании поэтов-романтиков первостепенную значимость приобретают критерии «оригинальности, гениальности, историчности, национальности, органичности художественного целого» [5, с. 25]. Для эстетики романтизма приоритетной становится индивидуально-личностная позиция автора. «Теперь, иницируя то или иное творческое задание, субъект эстетической действительности соотносит его уже не с абстрактной (застывшей) сущностью жанрового канона, а с критериями собственно художественного сознания и, конечно же, с ценностно-познавательным кругозором эпохи» [Там же], что особенно значимо для эволюционных перспектив жанра. Жанр начинает восприниматься как способ воссоздания идеального миробраза.

В то же время, как следствие увеличения роли личностного начала в поэзии и «стремления преодолеть субъектную разомкнутость» [7, с. 171], складывается образ лирического героя. Укрепление романтических черт в русской литературе предопределяет возможность возникновения синтетических жанровых форм на национальной почве — новых метажанровых образований, построенных, как правило, на интертекстуальной игре.

Одним из способов оригинального мироосвоения и творческого самовыражения и становится стихотворная молитва. Молитвенный текст

подвергается лиризации, в него включаются факты контекстного окружения молитвенного события: переживания лирического героя, пейзажные зарисовки. Наряду с существующими ранее переложениями возникают новые разновидности стихотворной молитвы: вариация на тему, заданную сакральным текстом, «моя молитва», «молитва о молитве». «Новосложенные лирические молитвы» [8, с. 6] ориентированы не на воссоздание структурно-сюжетного архетипа, а на личностное осмысление христианского вероучения или текста-прецедента, создание собственной сферы молитвенного дискурса, духовно-творческое общение с сакральным адресатом. Особое место в ряду авторских молитв XIX в. занимают так называемые «мои молитвы» и «молитвы о молитве».

«Моя молитва» — своего рода лирическая медитация, носящая глубоко личностный исповедальный характер: импровизированный диалог с Богом ведется с позиции лирического «я», которое становится для героя именем собственным. Приобретающий первостепенную важность внутренний мир лирического героя и установка на исповедальность приводят к усилению монологического начала в диалогическом жанре, что становится причиной отсутствия или подмены Божественного имени:

Мне тошно здесь, как на чужбине.  
Когда я сброшу жизнь мою?  
Кто даст крыле мне голубине,  
Да полечу и почию.  
Весь мир как смрадная могила!  
Душа из тела рвется вон.  
Творец! Ты мне прибежище и сила,  
Вонми мой вопль, услышь мой стон:  
Приникни на мое моление,  
Вонми смирению души,  
Пошли друзьям моим спасенье,  
А мне даруй грехов прощенье  
И дух от тела разреши.

*К. Ф. Рылеев. 1826 [10, с. 76].*

А. А. Григорьев в «Молитве» («О боже, о боже, хоть луч благодати Твоей...») создает собственное молитвенное слово, призванное установлению диалога с Богом, который христиански всепрощающ. На первом плане молитвы – «я» лирического героя, которому присуще чувство искренней веры и который исповедует грех перед Богом и ищет спасения. Сам А. А. Григорьев говорил: «Веря в Бога глубоко и пламенно...

я привык обращаться с Ним запанибрата... Он один не покидал меня...» [3, с. 303]. Молитва становится выходом из состояния одиночества, своеобразным «криком» мятущейся души:

...Хоть искрой любви освети мою душу больную;  
Как в бездне заглохшей, на дне все волнуется в ней,  
Остатки мучительных, жадных, палящих страстей...  
Отец, я безумно, я страшно, я смертно тоскую! [4, с. 59]

Возникающий в рамках «последней просьбы» мотив истощения («Дай мира, о боже, дай жизни и дай истощенья!») не является здесь просьбой о смерти или болезни, это прошение об избавлении от страстей.

Отличительной чертой «моих молитв» становится не только самодовлеющее значение просьб, но и включение в текст молитвы богоборческих мотивов и просьб о смерти:

Убей меня, Боже всесильный,  
Предвечною правдой своей,  
Всей грозною тайной могильной  
И всем нарекомым убей –  
Любви ты во мне не погубишь,  
Не сдержишь к бессмертью порыв:  
Люблю я – затем, что ты любишь,  
Бессмертен — затем, что ты жив!

*Л. А. Мей. 1857 [10, с. 188].*

Просьбы о смерти и «лишениях» нередко сопрягаются с темой творчества. В «Моей молитве» («Души невидимый хранитель...») Д. В. Венетина лирический герой просит Божественного благословения для «спокойной» жизни, в которой не будет места творческому дару: «Уста мои сомкни молчаньем, / Все чувства тайной осени...» [10, с. 94]. О том же «Молитва» Н. М. Языкова:

Молю святое провиденье:  
Оставь мне тягостные дни,  
Но дай железное терпенье,  
Но сердце мне окамени... [Там же, с. 96]

В «Молитве» В. Г. Бенедиктова находит отражение тема первостепенной важности творческого дара — герой молит Бога не отбирать у него дар, но послать ему страдания:

Творец! Ниспошли мне беды и лишенья,  
Пусть будет мне горе и спутник и друг!  
Но в сердце оставь мне недуг вдохновенья,  
Глубокий, прекрасный, священный недуг!  
...Дозволь мне, о небо, упавшему духом,  
Лишенному силы, струнами владеть... [10, с. 114]

Еще одной чертой «моих молитв», получивших особое распространение в творчестве поэтов 20–30-х гг. XIX в., становится жанровая авторефлексия — экспликация в заглавии жанровой номинации: большая часть стихотворений носит название «Моя молитва» (например, стихотворные молитвы В. Г. Бенедиктова, Д. В. Веневитинова, Н. П. Огарева, П. А. Вяземского, И. И. Козлова).

Помимо «моей молитвы», в русле романтических тенденций появляется еще одна индивидуально-авторская жанровая форма стихотворной молитвы — «молитва о молитве», не теряющая своей актуальности на протяжении всего XIX в. «Молитва о молитве» — метатекст, посвященный словесному воссозданию молитвенного события, в котором акцент делается на состоянии лирического героя, а само молитвенное слово выносится за рамки стихотворения. Состояние молитвенного преображения атрибутируется в большинстве случаев с помощью описания природных явлений, которые становятся для лирического героя показателем Божественного присутствия в мире; природа приобретает способность к молитве, сопричастна умиленности лирического субъекта, чувствующего преображающее воздействие молитвенного слова. Ярким примером данного поджанра является стихотворение М. Ю. Лермонтова «Молитва» («В минуту жизни трудную...»).

Большинство «молитв о молитве» характеризуется сочетанием молитвенного, исповедального и элегического дискурсов. Воспоминание о молитвенном событии легло в основу стихотворения И. Ф. Анненского «В небе ли меркнет звезда...». В стихотворении воссоздается ситуация преображающего воздействия молитвенного слова на душу сомневающегося в его действительности и «не умеющего молиться» лирического героя, для которого молитва становится актом глубинной саморефлексии, приводящим к возникновению важного вопроса, наполненного невысказанной сопричастностью к Иисусу Христу:

В небе ли меркнет звезда,  
Пытка ль земная все длится;  
Я не молюсь никогда,  
Я не умею молиться.

Время погасит звезду,  
Пытку ж и так одолеем...  
Если я в церковь иду,  
Там становлюсь с фарисеем.

С ним упадаю я нем,  
С ним и воспряну, ликуя...  
Только во мне-то зачем  
Мытарь мятется, тоскуя?... [1, с. 261]

Иная грань жанрового явления «молитвы о молитве» — стихотворения дидактического характера о нужности и необходимости молитвы, например, «Молись» П. А. Вяземского, «Молитва дитяти» И. С. Никитина и «Полночная молитва» Ю. В. Жадовской. Стихотворение Ю. В. Жадовской адресовано ребенку и не только призвано научить «дитя» молитве, показать значение ее в жизни человека, но и раскрывает веру в силу и действенность детской молитвы:

Тихо все; горит лампада;  
Полночь бьет; пора, проснись;  
Встань, дитя, с своей постельки,  
Встань и Богу помолись,  
Помолись за дальних братий, —  
Может быть, вокруг них теперь  
Льется кровь, летают пули,  
Не без ран, не без потерь... [10, с. 131]

Активное развитие жанра стихотворной молитвы, начавшееся с романтических «экспериментов», продолжается и в постромантический период — прежде всего, на уровне таких жанровых разновидностей, как «моя молитва» и «молитва о молитве», наряду с чем происходит отказ от переложений и стилизаций канонических текстов. Рост поэтической рефлексии и усиление лирического начала в стихотворной молитве приводят к элегизации жанра, а также к сближению его с жанрами проповеди и исповеди — актуализируется смещение жанра в сторону наибольшего синтетизма. Таким образом, трансформируется уже сам литературный жанр, сохраняющий память о своей религиозной природе, но все более отдаляющийся от нее.

- 
1. *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
  2. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984.

3. Григорьев А. А. Воспоминания. М., 1988.
4. Григорьев А. А. Соч. : в 2 т. М., 1990. Т. 1.
5. Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003.
6. Калугин В., Никитин В. Тысячелетие русских молитв // Лит. газ. 2007. № 52, 26 дек.
7. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.
8. Котельников В. А. О христианских мотивах у русских поэтов // Лит. в школе. 1994. № 3. С. 3–10.
9. Котельников В. А. Язык церкви и язык литературы // Рус. лит. 1995. № 1. С. 5–26.
10. Русская стихотворная «молитва» XIX века : антология / вступ. ст., сост., примеч., библиогр. Э. М. Афанасьевой. Томск, 2000.
11. Тарановский К. О поэзии и поэтике / сост. М. Л. Гаспаров. М., 2000.

**Е. В. Пономарева**

*г. Челябинск*

### **Сюрреалистические опыты в малой прозе Е. Габриловича**

Новеллистика 1920-х гг. не ограничивалась копированием реальности. Картины, создаваемые в малом жанре, отличались широким использованием смещения планов, деталей, образов; авторы свободно моделировали пространственно-временные характеристики, уводя читателя в мир фантастики и абсурда. Высокая степень субъективности, возможность интуитивного самовыражения при разрушении классической фабульности открывали перспективы для сюрреалистических экспериментов в рамках новеллистического повествования.

Собственно сюрреалистические тенденции в русской литературе отмечаются критикой с большой осторожностью. Элементы сюрреалистической художественной системы в качестве художественных приемов исследователи находят в творчестве Л. Толстого и Ф. Достоевского (галлюцинации, бред, сумасшествие). В 1920-е гг. к использованию

принципов и элементов сюрреалистической поэтики прибегали М. Булгаков «Записки на манжетах», «Красная корона»; Е. Габрилович («Ламентация»); В. Катаев («Сэр Генри и чёрт») и др. В каждом из этих образцов «отношения с сюрреализмом» выстраивались избирательно: потенциал открытых и растиражированных этим радикальным направлением приемов (использованный с разной степенью интенсивности), как правило, соединялся с теми богатейшими возможностями, которые открывали традиции «психологического реализма». Это определяло перспективу создания уникальных синтетических жанровых образцов, позволяющих без ограничений и условностей говорить «первозданную» правду о человеке, его самоощущениях, мимолетных настроениях и глубинных состояниях психики, не предопределенных мистически, не заложенных в человека изначально, в качестве программы, а обусловленных трагическим вмешательством обстоятельств — ломающих, пугающих, деформирующих личностные характеристики. Изучая образцы новеллистики 1920-х гг., интересно проследить, какие перспективы художественного моделирования действительности открываются в создании мирообраза, основанного на синтезе элементов поэтики сюрреализма и классических систем.

Одним из новеллистических художественных образцов, максимально полно отразивших сюрреалистические новации построения эстетического целого, является «Ламентация» [1], принадлежащая перу Е. Габриловича.

Если основываться на утверждении о деформации как основном, конститутивном принципе сюрреалистической эстетики, то «Ламентация» в контексте данного постулата выглядит чуть ли не рафинированным образцом, по крайней мере, принимает форму одного из наиболее радикальных эстетических универсумов, созданных в новеллистическом жанре этого периода. «Кричащее» несоответствие «Ламентации» классическому канону читатель ощущает уже при первом обращении: интригующее окказиональное заглавие не проясняется содержанием, а, скорее, выступает в роли «наживки», катализатора интереса к необычному тексту.

Маркером отклонения от классического канона становится уже внешняя графическая презентация текста: линейный рисунок строки, свойственный классической прозе, нельзя назвать ни доминирующим, ни даже преобладающим в тексте. На первый взгляд, графика вообще может показаться произвольной. Однако в ней присутствует своя логика — логика трансляции взвинченного, хаотически разбалансированного сознания (повествовательного центра), граничащего со сном, болезнью,

галлюцинацией, иными словами, «логика алогизма», в категориях которой мир не анализируется посредством разума, а ощущается пульсирующими импульсами, рождающимися от схваченных случайных, разрозненных, ассоциативно разорванных впечатлений. Графический рисунок выстраивается по подобию диаграммы, с попеременно сменяющимися друг друга, вертикально и горизонтально организованными, искривленными текстуальными блоками. Такое визуальное композиционное решение транслирует вязкий, «расползающийся» характер замедленно функционирующего пораженного сознания, способствует четкой заданности ритмических характеристик, обеспечивающих читателю нужный модус восприятия текста:

Темнело.  
О треклятая роспись?  
Впрочем, разве можно понять афинометрическое отвлечение?  
Минута.  
В щекочущем — поздние окна — в холоде, в паре — еще одна восьмерка копыт.  
    Лошади, кто запрет вас?  
    — Безмозглый Кривелли?  
    — Припертый к стене комод?  
Нет ответа.  
Черт возьми, я плачу, как старый мошенник.  
Медленней  
Начальный ветер входит в ведущее потягивание.  
Темнело [1, с. 26].

Графическая презентация текста носит характер исключительной, но отнюдь не случайной. Она маркирует оригинальный жанр, созданный на основе межродового, межжанрового синтеза: некоторые фрагменты текста отличаются ритмической упорядоченностью, поэтикой повторов, чередующимися равными периодами, метрическим характером строки; жанровые характеристики «Ламентации» предельно размыты: относя произведение к малой форме, пожалуй, следует рассматривать его как окказиональную жанровую структуру.

Исключительное внимание к пространству воспаленного сознания, подсознания предполагает специфическую изобразительную стихию, актуализирующую эстетику подчеркнутого субъективизма, лирическую составляющую дискурса. Подобная графика позволяет автору (по подобию лесенки), «убирая» лишние слова с пространства строки, выделить, заострить наиболее существенные впечатления, ощущения, эмоции

героя, создать своего рода «субъективный эмоциональный концентрат». Причем, в отличие от уже рассмотренных нами синтетических моделей, созданных, например, на стыке реализма и экспрессионизма, в данном случае речь не идет о характеристиках подтекста: текст и подтекст в «Ламентации» не просто уравниваются, они утрачивают семантику, сопутствующую им в рамках классической парадигмы. Предельная доля привнесенных в произведение элементов модернистской эстетики приводит к деинформативности текста: фабула, в ее традиционном понимании, лишь фрагментами «пульсирует» в рассказе, на время приоткрывая «мерцающие смыслы» отдельных отрывков, которые, впрочем, могут обманывать читателя, будучи опровергаемыми следующими за этим событиями и фразами.

Ощущение деформации мира приводит к тому, что в сознании субъекта наблюдается процесс абсолютного тотального логического распада. В рамках такой модели рушатся причинно-следственные связи. Текст выстраивается по законам сюрреалистического письма, очень близкого к тому, что теоретиками сюрреализма характеризовалось как «автоматическое письмо»: записывание слов, бессознательно возникающих в уме человека. Запись должна производиться с предельной быстротой, не подвергаясь при этом контролю разума. Созданный таким способом текст, по мнению А. Бретона, будет отличаться высокой степенью непосредственной абсурдности [3, с. 183–185]. Слово и образ утрачивают непосредственную ассоциативную связь. Следствием этого может явиться смешение всех смысловых уровней в тексте, наполненном эмоционально насыщенными алогизированными семантико-синтаксическими конструкциями, с характерной для них «телеграфностью», подчеркнутым нарушением синтаксических норм:

— высоко.  
распад  
— холодно  
конечно, распад.

Эй, что может наблюдсти одинокий прохожий ночью?

Он может наблюдать полунощного доцента, бредущего к затертому в диван карандашу.

Будем логичны: он может наблюдать дома. <...>

И в дождь — и это все — смотря, защуривая — да, плоский, плоский удар: — уходят вдаль.

Ещё раз  
— уходят вдаль.

О, искупительность ведущего потягивания [1, с. 27].

Деформированный характер сознания отражается на уровне стилистического оформления текста: фразы строятся таким образом, что, вопреки логике, причинная и следственная связь в них оказываются взаимонезависимыми (и даже противопоставленными) — следствие дается как бы «вопреки» причине. Мысли принимают форму обрывочных и едва оформленных, отсюда — информативная недостаточность, смысловая запутанность предложений, фиксирующих работу сознания:

— В этих страницах моих, глухих и темных, (прекрасное слово) так, на животе, на животе, мимо трав первого скользкого утра, пусть забытого, пусть тяжкого, пусть эпитанически развитенного — гряди к подступившей медлительности.

Узкий стакан.

Этот вечер... [1, с. 28]

Целое сознательно разбивается в произведении на несомещающиеся осколки, формируется представление о мозаичном мире. Действительность «дробится» и предстает в виде «монтажа» ярких впечатлений, вызванных психическим состоянием героя. С импровизационностью сюрреалистической манеры письма ученые связывают и алогизм художественных конструкций. Наиболее стройной формой внелогического построения является «соединение противоположностей». Ассоциации становятся крайне субъективированными. «Дальние ряды (ассоциативные. — Е. П.) сближаются без мотивировок, на основе мимолетной обостренной субъективной ассоциации» [4]. Фрагменты текста трудно читаются — впечатления «набегают», наслаиваются друг на друга:

Начиналась прогулка.

Темное, — вдоль стен, глазами вбок — темные окна — в хорошем весеннем часе — синий, бой, о, синие платья.

Глубокая ночь.

В медленной сладкой стеснительности пляшет ветчайший шаг.

Скоро ль луна

Приближающемуся пробежаться? [1, с. 28]

Пространство, «пропущенное» через восприятие воспаленного мозга, предстает тревожным и вместе с тем ускользающим, текучим и неопределенным. Оно заполняется множеством симультанных образов:

Даже не тротуар, даже не дом, даже не ухо [Там же, с. 28];

Смятая лампа терлась над незначительным отблеском [Там же, с. 30],

насыщается образами холода, тьмы, ночи, дождя — психологическими «маячками» мрачного предчувствия. В координатах эмоционального пространства «Ламентации» характер констант обретают томление, тревога, распад — чувственные образы, принимающие характер лейтмотивов:

В слипшейся дрожи все быстрее и быстрее прямилось долгое и томительное и тревожное. <...>

И, если дождь и если в тягостях отлщепанных бульваров — долгое и томительное и тревожное: — близко утро, — он может наблюдать кем-то забытую мостовую.

Дождь [1, с. 27].

Специфическая роль отводится композиции произведения: первая и вторая часть на первый взгляд находятся в оппозиционных отношениях. Если в первой части доминирующим состоянием оказывается чувство тревоги, сопровождаемое бессонницей (отсюда мотивы мысленного странствования по дождливым улицам, поток взвинченного, изнуренного отсутствием сна сознания), то во второй вроде бы все меняется. Алогизм сменяется кажущейся логичностью повествовательных конструкций, в тексте появляется какая-то информация (связанная с приездом героя в Бриндизи); появляется надежда на чувство устроенности, которое наконец-таки обретет герой; мотив бессонницы сменяется повторяющимся образом сна [Там же, с. 30]; тревожная дождливая ночь уступает место «*поздней спокойной*» [Там же, с. 29]. «Рваные», разлетающиеся строки приобретают точные, ритмически заданные характеристики (используется «версейная строка»). Впрочем, подобная строфика создает ощущение мучительной фиксации мысли, попытки упорядочить отдельные впечатления, связать их между собой, что удастся герою лишь на незначительное время. Диалог, в отличие от аинформативного (внутреннего) в первой части, превращается в информационно полноценный.

Однако подобными характеристиками обладает лишь начальный фрагмент второй «главки»: по мере продвижения к финалу размышления приобретают все более странную форму, ассоциативные сцепления снова рвутся, выдаваемое героем за действительность напоминает какой-то нелепый сон, построенный по тем же, что и вначале, законам алогизма. Возвращается образ «холода», «дрожи», бессонницы, рисующей странные картины, сменяющие друг друга в воображении. Человеком движет мучительное противоречие. Внутренний мир находится в оппозиции миру окружающей тьмы, неумолимо подступающей, «обволакивающей» героя, безжалостно заполняющей его жизненное пространство.

Жизнь и сон утрачивают четкие границы. Временные характеристики, как и пространственные образы, обретают высшую степень условности:

Светало.

Я подошел к окну. Наш пароход был виден на ладони. Розовые пятна смыкались уже под вчерашними бортовыми огнями.

Я впервые видел снег в комнате.

Нормирующая поздних движений, он отважно, срываясь и кружась, ложился на столы и комоды.

В нем не было последней отверзости ночного, степного снега.

Но движение, — тонкая шея, — движение законченной прямой тяги тревожно восходило в нем.

Светало [1, с. 30].

Писателя не интересуют собственно механизмы функционирования сознания или, напротив, с документальной точностью, беспристрастно воссозданная историческая действительность. В «Ламентации» происходит интеллектуальный «монтаж», синтез этих двух составляющих. События интересны не сами по себе: объектом авторского интереса становится трансформация реальности через призму воспринимающего сознания, в результате чего возникает какое-то третье начало — метафорический образ действительности, в котором из сюрреалистической поэтики писателем извлекается реалистическая семантика: Е. Габрилович добивается углубления психологического анализа за счет проникновения в область подсознания (или надсознания) человека.

Таким образом, событийное воспроизведение действительности в «Ламентации» выступает не в роли доминанты, а скорее в качестве мотивации той «изнаночной» реальности, которая, возникая в сознании героя, становится объектом изображения. Реальное пространство уступает место пространству галлюцинации, снов, бреда [2, с. 4]. Рождается прием, семантически близкий тому, что получило условное название «сюрреалистическое зависание над миром» [Там же, с. 7]. Это мир «над миром» и в то же время — внутри него. В созданной Евгением Габриловичем модели мира они неизбежно пересекаются. Оболочка хаоса на какое-то время замыкает мир рассказчика в плотное кольцо, страшные болевые ощущения уже почти приводят к разрушению личности, но герой пытается найти внутренние силы, бытийную опору внутри себя. Даже в этом болезненном сознании вспыхивают довольно ясные образы (вечер, дом, детство, «пораньше детства») [1, с. 28], тепло, покой, бескорыстное творчество, самопознание, забота о ближнем), «цементирующие» мир внутри

и вокруг человека. Они подталкивают совершить прорыв к выходу, вернуться к жизни. Благодаря им, возможно, спасется этот мир, несмотря на то, что поиски этих начал могут оказаться долгими и мучительными. Таким образом, и в системе оппозиций заложено не деструктивное (как в модернизме), а конструктивное начало. Противовесом неопределенности, хаотичности является надежда, формально воплощенная в устойчивом мотиве дороги (одном из константных в рассказе) в разных ее ипостасях: как вполне конкретно обозначенной (реальной дороги в Брандизи, к консульству), так и полуутопической, умозрительной дороги к вечным, подлинным духовным ценностям — книгам, письмам, творчеству, дому, покою. Не случайно финальным аккордом произведения становится скупая, но весьма показательная оксюморонная фраза, с одной стороны, констатирующая итог («итак»), с другой — намечающая длительный, неограниченный, не наполненный конкретным смыслом процесс:

*Итак — прохождение* [1, с. 30].

---

1. *Габрилович Е.* Лamentация // Лапин Б., Габрилович Е. Молниянин. М., 1922. С. 26–30.

2. *Исаев С.* [Вступ. ст.] // Антология французского сюрреализма 20-х годов. М., 1994. С. 1–10.

3. *Турчин В. С.* По лабиринтам авангарда. М., 1993.

4. *Фрид Я.* Сюрреализм // Новый мир. 1931. № 2. С. 11–17.

**М. Г. Пономарева**

*г. Ярославль*

## **Способы организации ретроспективного повествования в рамках исторического художественного дискурса**

Ретроспекция означает, прежде всего, несовпадение места ретроспективного события в сюжетном и фабульном времени. Она всегда представляет собой некую задержку в поступательном развитии повествования.

Автор может целенаправленно вызвать из памяти читателя те события, которые кажутся ему наиболее важными. Ретроспекция обязательно влечет за собой переакцентуацию информации художественного дискурса. Категориальным признаком ретроспекции, таким образом, является темпоральный скачок влево относительно линейной последовательности событий, т. е. относительно фиктивного настоящего художественного дискурса. Ретроспекция реализует прерывность, многомерность и обратимость художественного времени.

И. Р. Гальперин характеризует ретроспекцию как грамматическую категорию текста, которая объединяет формы языкового выражения, с помощью которых выражается позиция читателя по отношению к предшествующей информации. Исследователь называет три прагматических установки, которые могут быть положены в основу ретроспекции: желание восстановить в памяти читателя сведения, ранее данные, или сообщить ему новые; желание дать возможность переосмыслить эти сведения в новых условиях; желание актуализировать те части текста, которые опосредованно относятся к содержательно-концептуальной информации [1, с. 45].

Ретроспекция может «включить» прошлое, подтянуть его к настоящему, что порождает определенные временные ассоциации и придает художественному времени признак бесконечности, многократной повторяемости и гибкости перехода от одного временного пласта к другому. Я. А. Чиговская-Назарова, не ставя перед собой задачу определить в полной мере функционал ретроспективного повествования в художественном тексте, замечает, что эта категория, как и проспекция, осуществляет «связь событий в общей ткани авторского повествования», участвует «в раскрытии глубинных временных пластов текста, превращая солирующую тему повествования в полифоническую многоуровневость» [8, с. 32–33].

Ретроспекция как литературоведческий термин имеет два основных значения: вставной эпизод из прошлого героя и особый прием повествования. Изучение этого способа организации повествования напрямую связано с функционированием художественного времени в произведении, что уже не раз становилось объектом исследования у различных ученых (М. М. Бахтин, Б. А. Успенский, Д. С. Лихачев и др.). Как композиционный прием, ретроспекция позволяет комментировать сюжетные события через отсылку к более ранним. Ретроспективная же позиция автора, с точки зрения Б. А. Успенского, фиксирует «внешнюю точку зрения по отношению к повествованию».

История — это не просто собрание эмпирических фактов, она заключается, прежде всего, в интерпретациях, формирующихся как в индивидуальной памяти, так и в составе коллективных практик. Разработка нарративистских концепций в литературоведении и исторической теории, восходящих к столь разным основаниям, как англосаксонская аналитическая философия или структуралистская семиотика 1960-х гг., особенно важным и напряженным делает обсуждение глубинных структур исторического повествования.

Н. Д. Тамарченко отмечает, что для жанра повести характерен функциональный приоритет субъекта над героем, в связи с чем «ситуация рассказывания основной истории не изображается» [7, с. 393]. Чаще всего повествующий субъект заявлен в повести с помощью ретроспекции, что обуславливает вместе с тем внешнюю точку зрения нарратора. Таким образом, ретроспекция — неотъемлемый элемент повести, особенно исторической.

Ретроспективное повествование — та форма организации сюжетного материала, которая встречается едва ли не в каждом произведении исторической прозы, прежде всего крупной романной формы, так как у писателя неизбежно появляется необходимость введения предыстории событий, как, например, истории казачьих волнений на Урале в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина. Проблема ретроспекции в историческом романтическом повествовании вообще имеет методологическое значение, так как происходит почти мгновенная смена нескольких способов представления исторического материала в художественном дискурсе, что указывает на появление новых повествовательных стратегий.

Одной из древнейших форм введения ретроспективного внесюжетного событийного материала были вставные конструкции (отдельные эпизоды, рассказы попутчиков и т. д.). Достаточно вспомнить «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева для того, чтобы понять, что жанровая форма путешествия, как и историческая повесть, тоже давала возможность вернуться в прошлое (например, знаменитая история с устерсами или рассказ отца, обвиняющего себя в смерти сына из-за болезни, полученной им самим во время распутной молодости). В этом случае благодаря вставным рассказам повествование обретало стереоскопический эффект, становилось объемным. Событийное время произведения расширялось, приобретало совершенно иной масштаб.

Описательная ретроспекция позволяла расширить временные границы повествования, показать удаленные во времени причины происходящих событий (например, жестокость пугачевцев по отношению

к правительственным войскам в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина). Она, как правило, лишена событийности. Кроме того, она может находиться в начале или финале произведения, мотивируя появление «чувствительного повествователя».

Однако расширение спектра функций ретроспективного повествования явно становилось возможным только при преодолении традиции лирической прозы, в рамках которой происходило «сплавление» прошлого, настоящего и будущего в единую риторическую конструкцию. Введение «чувствительного повествователя» в «Наталье, боярской дочери» Н. М. Карамзина («Кто из нас не любит тех времен, когда русские были русскими, когда они в собственное свое платье наряжались, ходили своею походкою, жили по своему обычаю, говорили своим языком и по своему сердцу, то есть говорили, как думали?» [4, с. 31]) закрепляет точку настоящего во времени рассказывания. Однако она (точка настоящего времени) тут же и теряет четкие координаты в реальном времени, когда повествователь начинает рассказывать о том, откуда он узнал о предмете своей повести: «Чтобы облегчить немного груз моей памяти, намерен я сообщить любезным читателям одну быль или историю, слышанную мною в области теней, в царстве воображения, от бабушки моего дедушки, которая в свое время почиталась весьма красноречивою и почти всякий вечер сказывала сказки царице NN» [Там же].

И отсылка к сказкам «бабушки моего дедушки», и легко угадываемая реминисценция сказок Шехерезады заставляют читателя сближать последующее повествование не только с событиями, происходившими во второй половине XVII в. (чему способствует введение имен реальных исторических персонажей, например, царя Алексея Михайловича, событий — «второй брак царя Алексея Михайловича с Натальей Кирилловной Нарышкиной, воспитанницей боярина Матвеева» [5, с. 91]), но и с традицией повествования о вымышленных событиях (как показал П. А. Орлов, писатель поделил факты биографии боярина Артемона Матвеева между двумя героями: «Первая, благополучная часть его жизни служит материалом для создания образа отца Натальи — боярина Матвея Андреева. История опалы и ссылки А. С. Матвеева вместе с малолетним сыном Андреем связана в произведении с судьбой Любославского и его сына Алексея» [2, с. 223–224]).

Кроме того, дальнейшее повествование выстроено хроникально, практически без отсылок в прошлое (не считая истории отца Алексея Любославского). И только финальные слова «чувствительного повествователя» вновь как будто переводят все повествование в ретроспективное:

«...прогуливаясь осенью по берегу Москвы-реки, близ темной сосновой рощи, нашел надгробный камень, заросший зеленым мохом и разломленный рукою времени, — с великим трудом мог я прочитать на нем следующую надпись: “Здесь погребен Алексей Любославский с своею супругою”» [4, с. 63]. С другой стороны, фиктивность настоящего времени, обозначающегося лишь в начальной и финальной описательных вставках, не позволяет назвать рассказ о любви Натальи и Алексея однозначно ретроспективным, тем более, что подобная временная организация характерна для большинства сентиментальных повестей.

Даже более того, наличие только «чувствительной» характеристики настоящего времени не позволяет однозначно определить и статус прошлого времени, к которому происходит «эмоциональное подключение». И это едва ли не излюбленный прием писателей начала XIX в.

В повести К. Н. Батюшкова «Предслава и Добрыня» нет персонафицированно представленного «чувствительного повествователя», но в самом тексте есть неявно выраженная отсылка действия в легендарное прошлое: «*Древний Киев утопал в веселии...*», «Герой, по обычаю древнему, преклонил меч свой к земле...» [4, с. 107]; «*Прекрасна ты была, княжна Киевская...*» [Там же, с. 108]. В дальнейшем повествователь чаще будет апеллировать к «опыту влюбленных», что будет разрушать предложенную антитезу «настоящее — идеальное прошлое»; «Нет, не в силах язык человеческий изобразить страстей, пылающих в груди нашего рыцаря! Но вы, пламенные любовники, перенеситесь мыслями в те времена страстей и блаженства, когда случай или любовь, властительница мира (ибо и случай покорствует), когда любовь открывала пред вами свои таинства» [Там же, с. 118].

Подобной лирической сращенности образов повествователя и героя, а также времени рассказывания и самого рассказа мы не найдем уже в романтических повестях середины 1820-х гг. Несмотря на все еще ощущаемую риторичность монологов героев, повествователь уже показывает развертывание событийного ряда не только через смену эмоций, в равной степени испытываемых повествователем и героем, но и через попытки показать объективное развертывание временного потока.

Даже в отнюдь не самой сильной повести Е. В. Аладьина «Кочубей» (1827) мы уже видим четко выделенные ретроспективные фрагменты: это рассказ Мазепы эзуниту Заленскому о своей мести Самойловскому, в жену которого Терезу он был без памяти влюблен [6, с. 41–42], история сердечных взаимоотношений Петра I и Мазепы [Там же, с. 48–49], воспоминания Кочубея о правлении царя Алексея Михайловича в речи к Петру I

[6, с. 53] и т. д. Конечно, нельзя еще сказать о произошедшем переломе в организации временного потока, так как все еще ощутима риторичность и даже явная аллегоричность отдельных приводимых исторических параллелей: «Как отпадение Аввадоны от Бога сил, так казалось ему отложение Мазепы от Петра Великого» [Там же, с. 49]; «Воньми мольбе моей, Вездесущий: как зрели очи мои лиман широкий, падший Очаков, глубокий Дунай, цветущий Адрианополь — так сподоби меня узреть и Твоя горняя» [Там же с. 44]; «Подумай — однажды я нашел на дороге истошалу, избитую собаку — я излечил ее, откормил, благодарное животное привыкло ко мне, как истинный друг, и когда однажды в лесу огромный медведь стремился растерзать меня, она схватилась с ним, разорвала ему горло — и задохлась под его тяжестью! А твоя крестница, мною взлелеянная и любимая, ушла с обольстителем» [Там же, с. 45].

Даже выделенные нами отрывки все еще свидетельствуют, что прошлое показано нам только как пропущенное сквозь сознание кого-либо из героев. Но уже и взаимные характеристики героев определяются конкретными событиями и могут меняться по ходу повествования (например, оценка поступков Марии, нежно любимой отцом, но якобы предавшей его ради Мазепы). Слово повествователя уже не доминирует в тексте при оценке исторических событий, что говорит не об «эмоциональном подключении» к истории, а о желании объективно показать закономерности развития реальных человеческих отношений. С одной стороны, гетман Мазепа показан еще почти как «исчадие ада», человек, мстящий всему роду человеческому за собственное унижение, с другой — уже говорится о безраздельной любви Петра I к нему (заметим, что последний так и не изменит отношение к изменнику, будет считать его преданным себе беззаветно).

В первой исторической повести А. Бестужева «Роман и Ольга» мы видим неоднократное совмещение нескольких типов ретроспективного повествования. Так, нам пересказываются сюжеты исторических песен Романа, которые он поет Ольге: «С каким трепетом, с каким благоговением внимала она рассказу о недавнем нашествии Тамерлана, о промысле всемогущего, спасшего Москву от гибели верою граждан, заступлением Девы Пречистой, образом Владимирской Богоматери» [4, с. 175]. Историческое действие переведено в рассказ, пленивший юную девушку, но в то же время включена уже и прямая речь героя о тех далеких событиях: «Добыча целого света, запечатленная кровию миллионов людей, лежала горами в престольном стане Тимуровом, — говорил Роман. — Цари и владельцы всей Азии служили хану рабами. Ковры персидские,

украшение дворцов Багдада, стали попонами верблюдам, многоцепные пояса дев русских обратились в смычки собак; багряницы князей веяли чепраками на конях победителя. Гордые моголы, нежась на войлоках под шалевыми палатками Тибета, пили вино разграбленной Грузии из священных чаш Царя-града» [4, с. 175–176].

А вот Н. Полевого уже гораздо больше занимает интерпретация исторических событий, чем сами факты в их хронологической последовательности, что, соответственно, влечет за собой и пренебрежение к последовательному развитию сюжета. Сквозной темой спора трех купцов в «Повести о Симеоне, Суздальском князе» становится мысль о постепенном падении силы православного мира из-за корысти и стяжательства людей. Некомат начинает рассказывать историю из «Временника» о том, как Александром Македонским были заперты поганые народы, с помощью этой истории он хочет объяснить происхождение «сынов Агариных» (татаро-монгол), пришедших на русскую землю. Однако Замятня, уличая его в недостаточном знании текста легенды, указывает на то, что «они никогда не прорубились бы, если бы мы сами не помогли им» [3, с. 11], тем самым переводя почти легендарное повествование в историческую реальность: «Все мы хнычем да головою качаем, а что руки наши нечисты да сердца наши омрачены, о том не подумаем. Вот уже *двести лет с лишком, как мы кряхтим под татарскою плетью* и ждем преставления света, а приготовились ли мы к тому? Грех сказать земле русской, что Господь не дает ей владык добрых, да народ-то живет со грехом пополам, так добрые князья, что семя на камне — процветет и погибнет» [Там же].

В написанной в 1832 г. повести А. О. Корниловича «Андрей Безыменный» уже иной характер соотношения прошлого и настоящего. Во второй главе появляется рассказ отца Григория, основанный на широко распространенном сюжете о том, как Петр I сам в непогоду стоял в карауле; затем о тайном желании князя Меншикова завладеть имением Горбунова; о начале истинного просвещения народа на Руси в эпоху Петра I, которое долгое время находилось во власти духовенства; об изменении роли женщины в общественной жизни этого времени, об образе жизни императора и т. д. Явно возрастает плотность ретроспективного повествования. Кроме того, «большое историческое время» неожиданно для читателя оборачивается частным, бытовым, но без уже привычной риторизации.

Стоит также отметить, почему мы называем ретроспективными описательные вставки в повести. Дело в том, что в них писатель фиксирует настоящее время как современное ему — речь не идет об эмоциональном

«синтезе» переживаний героя и повествователя, но об апелляции, во-первых, к опыту читателей-современников, о чем говорят многочисленные замечания в скобках, например: «В длинном ряду зданий отличались бывший дворец царевича Алексея Петровича (теперь Гоф-интендантская контора), Литейный двор, не переменивший тогдашней наружности, Летний дворец, деревянный дворец Зимний (где теперь императорский Эрмитаж)» [6, с. 123]. Эти постоянные отсылки ко времени рассказывания («Государь... повелел учредить в трех концах города трактиры, куда заходил перекусить: один в своем кабинете редкостей (ныне Музей императорской Академии наук), находившемся в то время у Смольного двора, другой неподалеку от тогдашней Канцелярии Сената, на площади собора Святой Троицы (что на Петербургской стороне), а третий поблизости Адмиралтейства, где ныне здание Сената...» [Там же, с. 128]) заставляют читателя воспринимать происходящее в знакомых ему декорациях. В какой-то степени это трансформация привычной уже лирической ретроспективы, с той, однако, очевидной разницей, что «общность» времен возникает на объективной основе — единстве разворачивающейся панорамы Петербурга. Однозначным этот вывод мог бы быть в том случае, если бы описательные вставки, которые переносят читателя в XIX в., были бы дополнены событиями. Но этого не происходит, что заставляет думать о том, что подобный ретроспективный характер описаний есть прежде всего реализация авторской увлеченности Петровской эпохой, а не внутренне необходимый компонент художественного мира повести.

Восстановленная панорама Невы кажется необходимой автору и в более ранней повести «Татьяна Болтова» (1828), хотя в ней по отношению к «Андрею Безыменному» событий, происходящих в Петербурге, еще меньше: разговор Бориса с Петром I и заседание Сената, где решалось дело Медведева, отца его возлюбленной Татьяны. Эта повесть вообще интересна тем, что в ней возникает явная антитеза Москвы и Петербурга даже на уровне описания. Они оба включают элементы ретроспекции, но ориентированы на различные традиции: явно угадывается стилизация под Н. М. Карамзина при описании древней столицы («Кто из русских не слышал об очаровательных окрестностях Москвы? Кто из москвичей не заходил поклониться праху усопших, покоящихся в ограде Данилова монастыря, не любовался извилинами реки, омывающей Симонову обитель, где лежат тела богатырей Ослабы и Пересвета; кто не гулял в Марьиной роще или не бывал 1-го Мая в Сокольниках на немецком празднике?» [Там же, с. 62]), чего нельзя сказать о панораме Петербурга. А. О. Корнилович, по сути дела, показывает нам процесс

строительства города: «Новая столица Севера только что начинала тогда выстраиваться. Земляная крепость, которую начинали обводить камнем, с ветряными мельницами на валу, и лежащие на правом берегу Невы Петербургская и Выборгская стороны составляли главную часть города. Частных строений было еще мало. Только знатные бояре, находившиеся при особе государевой в походах, сенаторы и начальники переведенных сюда казенных заведений имели свои дома, и те состояли из фашиннику и глины, с высокими мезонинами на голландский образец» [6, с. 74]. Эти два описания как будто представляют и две различные эпохи русской истории: патриархальная средневековая Москва совсем не похожа на новую европеизированную столицу. Герой же, не найдя правды в Москве, вынужден ехать в Петербург, где царят совсем иные порядки. Панорама новой столицы в этой повести подробнее, чем в более поздней, так как в последней нет уже документальных вставок о количестве «казенных работников» в 1774 г. (это определяло количество строений в городе), но в большей степени проработана перспектива Невского проспекта вплоть до деревянного собора Казанския Божия Матери, Аничкова моста и строящегося Александро-Невского монастыря [Там же, с. 124].

Ретроспектива может быть выделена и в письмах героев А. О. Корниловича. Сначала Александр Семенович пишет брату о 10-летнем «ложном стыде», который мешал признать ему свою вину, потом Ивану Семеновичу сообщают о якобы «истинном» мещанском происхождении Андрея Горбунова и т. д. С одной стороны, они играют важную роль в сюжетостроении (в частности, организуют «ложные ходы» в развитии действия), но они важны для нас и потому, что позволяют увидеть трагические пересечения исторического и частного времени.

Такое значительное количество ретроспектив не характерно для жанра повести (даже исторической), но является отличительной чертой стиля А. О. Корниловича, одного из лучших знатоков общественной жизни Петровской эпохи. Однако это формирует в повести такой мощный описательный пласт, который скорее был бы органичен романному повествованию, так как позволяет зафиксировать состояние не только героя, но и «мира».

В «Повести о Симеоне, Суздальском князе» Н. Полевой использует иной прием введения ретроспективного материала, приводя отрывки из «Слова о полку Игореве» и летописи, рассказывающей о дальнейшей судьбе Симеона. Он объединяет в цитате из «Слова...» несколько отрывков древнего текста, тем самым давая суммарное представление об его общей идее: «*О! Стонать тебе, Русская земля, помянувши прежнюю*

годину и прежних князей: Владимира Великого, Ярослава Мудрого, Мстислава Храброго! Ныне усобица князей на поганые погибла. Рекли князья: “то мое и то мое же”, и сами на себя стали крамолу ковать, а поганые со всех сторон с победою приходят на землю Русскую. Тоска разлилась по земле Русской, и печаль тучная бродит по весям и градам. О! Стонать тебе, Русская земля, помянувши первую годину и первых князей!” Так пел ты, певец плена Игорева, и два века протекли, но вещие слова твои роковым пророчеством носятся по земле Русской!» [3, с. 165]. При сравнении этого отрывка со «Словом о полку Игореве» мы видим, что речь может идти даже о «пересказе» «Слова о полку Игореве» повествователем. Он иллюстрирует таким образом свою позицию «исторического созерцания». «Певцу плена Игорева», как и летописцу (в следующем историческом комментарии), оказывается присуща иная точка зрения, чем героям повести.

Писатель-историк стремится показать историю как становление «смыслового следа». Движущийся, изменчивый исторический процесс не может быть ограничен отдельной повестью, только фабульными событиями. Автору постоянно приходится вступать в спор со своими героями, их отношением к происходящему. Событийный материал повести ограничен рамками сюжета, но поскольку только время может рассудить участников событий, то неотъемлемым элементом текста становится будущее, вводимое с помощью комментариев повествователя (заметим, что сам факт введения отрывка из летописи в сознании читателя уже предполагает рассказ о прошлых событиях).

Таким образом, выделение ретроспективного повествования в отдельные фрагменты текста (не считая ситуации рассказывания) исторической повести свидетельствует о формировании той концепции времени, когда прошлое и настоящее не сливаются воедино, а естественным (причинно-следственным) образом продолжают друг друга (при этом уже не сливаясь). Экскурс в прошлое в этом случае может пояснить причины действия персонажей в сюжете, вписать события частной жизни в контекст «большого исторического времени». При этом в равной степени могут использоваться два приема: описание реальных событий истории или фактов «будничной» жизни персонажей (как вымышленных, так и реальных). Кроме того, это позволяет говорить о том, что объектом осмысления писателя в художественном произведении становятся не только события частной жизни, но и сама история (обратим внимание на то, например, что в повести Н. М. Карамзина «Наталья, боярская дочь»

есть лишь историческая привязка событий к определенной эпохе, но нет ее осмысления).

Обсуждение же героями событий ретроспективы позволяет говорить о новеллизации повествования, так как это означает возможность перехода от эмпирического изображения событий к их осмыслению (не случайно этот прием ранее всего стали использовать те писатели, которые считали необходимым в рамках художественного произведения исследование закономерностей исторического процесса).

- 
1. *Гальперин И. П.* Ретроспекция и проспекция в тексте // Филол. науки. 1980. № 5. С. 44–52.
  2. *Орлов П. А.* Русский сентиментализм. М., 1977.
  3. *Полевой Н. А.* Повести Ивана Гудощника : в 2 ч. СПб., 1843. Ч. 1.
  4. Предслава и Добрыня: Исторические повести русских романтиков / сост., авт. вступ. ст. и коммент. В. Ю. Троицкий. М., 1986.
  5. *Старчевский А.* Николай Михайлович Карамзин. СПб., 1849.
  6. Старые годы: русские исторические повести и рассказы первой половины XIX века. М., 1989.
  7. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004.
  8. *Чиговская-Назарова Я. А.* Текстобразующие категории проспекции и ретроспекции в научном тексте (сравнительно с художественным) // Вестн. Перм. ун-та. 2009. Вып. 6. С. 31–33.

**Русская литература на постсоветском пространстве  
Средней Азии: трансформация темы истории  
в творчестве русского поэта Кыргызстана  
В. Шаповалова**

Время, когда большей частью образованного населения нашей страны художественная литература воспринималась в качестве источника эстетических впечатлений, обладающего социальной, философской, психологической информативностью, — наше давнее и не очень давнее прошлое. Однако художественная словесность не перестала иметь вышеназванных качеств. Именно в связи с этим представляет интерес творчество русского писателя Кыргызстана В. Шаповалова. Оно своеобразно преломляет ряд масштабных исторических тенденций. Так, среди характеристик процесса глобализации немалое место в последние годы отводится миграции. «Стремительный рост иммигрантских сообществ и их институционализация заставили заговорить о “диаспоризации мира” как об одном из сценариев развития человечества», — написано в статье сотрудника Института научной информации по общественным наукам (ИНИОН) РАН Т. Кондратьевой «Диаспоры в современном мире: эволюция явления и понятия» [5]. Притом, что термин «диаспора» рассматривается в этой статье как неустоявшийся и постоянно уточняющийся, актуальность явления, им обозначаемого, бесспорна. «Развернувшаяся в научном сообществе дискуссия показывает, сколько белых пятен и вопросов остается в изучении этого меняющегося феномена...», — пишет автор.

Проблемы адаптации этнической группы в изменившихся социальных условиях зависят от многих исторических, политических, географических и других факторов. Этнос, личность вынуждены претерпевать значительные, подчас весьма драматические, трансформации. Они сказываются и на переселившейся, и на принявшей социальной общности. Изменения, привносимые миграцией, активно изучают представители наук, так или иначе связанных с познанием социальных процессов [8, 10–13, 15, 16]. Именно современное их протекание и необходимость

решать противоречия, возникающие в ходе межэтнических коммуникаций, актуализировало внимание к теме миграций. «Психологические причины роста этнической идентичности едины для всего человечества, но особую значимость этнос приобретает в эпоху радикальных социальных преобразований, приводящих к социальной нестабильности. Именно в подобный период, переживаемый Россией в настоящее время, этнос выступает в качестве аварийной группы поддержки», — написано в статье этнопсихолога Т. Г. Стефаненко «Социально-психологические аспекты изучения этнической идентичности» [12].

Для политолога «изучение генезиса российской диаспоры» — это путь решения как теоретических задач, так и практических: «Мониторинг российской диаспоры позволяет представить реальную картину поведенческой парадигмы наших соотечественников в той или иной стране и оценить диаспоральный потенциал как средство политического влияния России в странах проживания россиян. И, наоборот, отсутствие ясности в этом вопросе может привести к приложению усилий в типовых направлениях» [16]. Аналогичные высказывания имеют место в публикациях историков [8, 11].

В выяснении «поведенческой парадигмы», «жизненной стратегии наших соотечественников» [16] может играть роль идентификация личности, социума, которая имеет место в произведениях художественной литературы. В частности, поэзия Вячеслава Шаповалова содержит в себе выразительную модель внутреннего мира личности и внешних форм ее поведения, которые сложились в одной из республик Советского Союза, ставшей теперь отдельной страной, частью СНГ. Интерес к творчеству этого автора тем более обоснован, что поэт и переводчик В. И. Шаповалов является культурологом, доктором филологических наук, исследовательские интересы которого лежат в поле истории межэтнических взаимодействий [18]. Между тем русская литература СНГ еще не стала предметом пристального внимания, хотя ее значение как феномена в истории русской литературы, особенно на современном этапе, отмечено в ряде публикаций [1, 3, 6, 7; 20]. Выразительно на эту тему сказано в статье В. Муратханова: «По мере исхода носителей языка россыпь замкнутых водоемов русской культуры стремительно уходит в песок»; «Исчезает контекст, застывает на страницах редких исследований культурологов и лингвистов, которые занимаются сложившимся на окраинах бывшей империи феноменом языка и мышления на стыке культур»; «Уходит контекст взаимного интереса...»; «...рискну утверждать: широкой аудитории сейчас не до дружбы народов. Не случайно журнал с одноименным

названием продолжает скреплять литературу бывших союзных республик едва ли не в одиночку: для “Иностранной литературы” она еще не вполне иностранная, для других российских изданий — уже не совсем своя» [7]. Материалы, сообщающие о литературе СНГ, например «Книжная карта России и ближнего зарубежья» [4], сосредоточены на произведениях, созданных не на русском языке. Публикации о жизни русских диаспор, такие как «Русская община Азербайджана: вчера, сегодня, завтра» [9], посвящаются роли русского языка, общественной деятельности его носителей, их участию в политике, экономике страны; поэзия, проза остаются вне поля зрения.

Уральское гнездо литературоведения, литературной критики в немалой степени сосредоточено на истории и теории регионального подхода к изучению явлений художественной словесности. Потому интерес к творчеству В. Шаповалова, возникший в данном контексте, правомерен, тем более что личная биография данного писателя связана своими корнями с Уралом. Об этом есть сведения в статье профессора Кыргызско-Российского Славянского университета В. М. Озмитель («Прошел сквозь свет и тьму теснин...»). Сообщается, что «дед поэта по материнской линии Дмитрий Семенович Косливец» происходил из «богатых крестьян-староверов». Он «воевал в красной кавалерии», «строил советскую власть на Урале, учился, стал дипломатом, работал вице-консулом в Мешхеде (Иран)»; другие родственники «по материнской линии... бежали в Кыргызстан в 30-е годы с Урала, пытаюсь спастись от репрессий» [2, с. 98].

Человек в истории — одна из магистральных тем у В. Шаповалова. Венок сонетов «Кочевье» заключает в себе некую модель всей лирики В. Шаповалова. Последняя терцина магистрального сонета написана курсивом, что позволяет видеть ее как особенно важную для автора венка: *«Мы странники. И странное влеченье / Нас примиряет с горсткой кратких лет. / Нет смерти — есть бессмертное кочевье».*

Представляется возможным рассмотреть некоторые слова-образы в контексте творчества русского поэта Кыргызстана В. Шаповалова в качестве концептов межэтнического культурного пространства. В первую очередь, это слово «кочевье». Вокруг него в произведениях данного автора — семантический ореол из лексических единиц *путь, тропа, перевал, караван*, а также — *время и вечность*. Этот словесно-тематический блок участвует в художественной реализации чувства истории, размышлений об истории, связывает образы судеб отдельной личности и целого народа. Обозначенная совокупность слов и смыслов уже имеет типологическое содержание, т. е. так или иначе являла себя в творчестве

других авторов (например, «Мировое началось во мгле кочевье» у М. Цветаевой или название современного альманаха «Малый шелковый путь»). *Индивидуальная стиливая окрашенность* у современного русского поэта Кыргызстана В. Шаповалова, возникающая при воплощении концепта «кочевье», состоит, в первую очередь, в том, что несет *отпечаток личной родословной*.

Начальный сонет венка называется «Время», а последний повторяет название всей короны сонетов — «Кочевье». Между ними сонеты «Россия», «Азия», посвященные теме родины, затем идут главы о родословной и о сущности поэтического и другого труда. Последние перед магистралом — сонеты «Горизонт», «Земля», «Бессмертье».

*«Два корня двух земель во мне сплелись»*, — говорит лирический герой в четвертом сонете венка. Размышляя об одном из корней, *славянском*, образно называет деда-комиссара «эпохи холст и кисть». В этом словосочетании отражается бинарность роли человека в истории: он испытывает воздействие истории, но и оставляет в ней свой след. Другой дед назван «прасолом», т. е. торговцем, который «остер, речист. Весь — лезвие жестокого закала», «Его судьбы обрывистый карниз». От разных этих судеб, красного комиссара и единоличника-торговца, завет остался один: «Внук, — слышу голоса из отдаленья, — / Измерь свой мир надеждою в глазах, / Увидишь свет земного откровенья». Следовательно, откровеньем, сопровождением любого жизненного опыта предстает надежда. Она — общечеловеческий элемент пребывания в историческом потоке.

В сонете «Мать» этим же светом ведема мать лирического героя «В далеком сорок первом, в отступленье». (В других произведениях, вне данного венка сонетов, именно эвакуацией во время войны объясняется ее переселение в Среднюю Азию.) Об отсутствии войны в потоке исторического времени сказано, что это всего лишь «секунды», «миги», к которым извечно устремлены надежды женщин, связанные с ожиданием тех, кто на полях сражений. Итак, в контексте анализируемого венка сонетов *история — это войны и ожидание мгновений перерыва между ними*. Женщину история испытывает и закаляет этим ожиданием. По логике данных образов, *мужество мужчин — от неизбежности битв*. Свое представление о непреложности этого поэт выразительно подчеркивает фразой «Луч света не скривить» (сонет «Отец»). В следующей части произведения, которая названа «Дитя», — *язык предстает элементом истории, который, не будучи тленным, связывает поколения*.

Язык народа, поэта — один из лейтмотивов творчества В. Шаповалова, одна из составляющих судьбы его лирического героя. Образ родословной в венке сонетов «Кочевье» включил в себя два языка, славянский и тюркский: «Две песни надо мной слетели с уст. / Одну пропел урюковый комуз, / Другая долетела с русских далей».

В ходе реализации темы России, с которой лирический герой связан сравнительно небольшой частью своего непосредственного жизненного опыта, порой проявляется схематичность образов и воплощенных в них оценок. «Плач Ярославны, звонкий голос Зои, / Набат войны и мирное жнивье» — строки, вызывающие у читателя впечатление перечня давно знакомых выражений, не утративших в большинстве своем положительного содержания, но банальных по форме. В то же время в сонете «Кочевье» есть семантические и стилистические узлы, содержащие образы, которые преломляют достаточно индивидуальную поэтическую ментальность. Соотносимые со многими другими произведениями данного автора, они воспринимаются как программные в контексте его художественного мира. Таковы строки сонета «Азия» из венка «Кочевье»: «История — веков летучий прах»; «На синем небе — гор звенящий взмах»; «Киргизия! — не пасынок, а сын, / Прошел я склонов свет и мглу теснин, / В потоке дней твоя твои кануны». Написанные на русском языке, некоторые выражения «говорят» и по-киргизски. В этот ряд можно поставить, например, образ «гряда пространств» (из части венка, называемой «Бессмертье»). Земля Киргизии имеет контрастный рельеф. Географические реалии включают в себя открытые пространства, пыльные от пересыхающей в знойные месяцы земли. При этом в поле зрения путника остаются заснеженные вершины. Даль по большей части горизонта замыкается цепью гор, и во многих случаях путь здесь лежит через перевал. Таким образом, возникают визуальные впечатления, которым вполне адекватен образ «гряда пространств». Русская поэтическая речь В. Шаповалова содержит те качества, которые имеют в виду литературоведы и критики, пишущие о своеобразии русской художественной словесности, возросшей в контексте иноязычной культуры нынешних стран СНГ [1, 3, 5, 14].

Главный памятник художественной словесности киргизов «Манас» рассказывает о тех временах кочевой жизни этого народа, которые уходят далеко за горизонт, скрываемый тянь-шаньскими горами, за пределы нынешней территории страны, в северную Азию, к Енисею. Кочевье привело киргизские племена из прародины на новую для них землю, которую они сумели обжить. Слово «кочевье» становится у В. Шаповалова синонимом понятия «исторический путь». Русскоязычные киргизского

поэта выражает ментальность жителя Средней Азии. Специфика не бросается в глаза, тем не менее она является свойством стиля, формировавшегося в «азиатском круге», которому посвящен двухтомник избранных произведений народного поэта Киргизии В. И. Шаповалова [3]. Писатель принадлежит социуму и тому географическому пространству, в котором он расположен. Этот мир природы — часть родины, притягивающая особенно властно; и поэт остается «гением места» вопреки драматизации социальных, исторических обстоятельств.

Существенная часть территории Киргизии была заселена благодаря процессам миграции. Эпос «Манас» повествует о том, почему и как племена кыргызов в древности перекочевали на свою нынешнюю территорию. Задолго до возникновения Советского Союза здесь образовались села переселенцев-славян (русских, украинцев). После Октябрьской революции отряды интернационалистов из Чехии приезжали налаживать промышленное производство, советские люди из России переселялись, чтобы поднимать образование, искусство, науку. Сюда же ссылали в 1930-е гг. раскулаченных. Здесь отбывал ссылку уральский поэт Борис Ручьев, а в годы Великой Отечественной войны — немцы Поволжья, карачаевцы, лезгины, чеченцы. Раскулаченные, сосланные, эвакуированные... Это все страницы истории, которые обуславливали видение ее сквозь призму процессов миграции. Тема полиэтнизма и, естественно, полилингвизма занимает немалое место в литературоведческих и культурологических статьях В. Шаповалова. Пример тому — его работа «Поэзия кочевий и оазисов», посвященная книге Махмуда Кашгари «Собрание тюркских наречий». Беря себе в единомышленники «крупнейшего российского востоковеда нашего времени доктора Юю Стеблеву» [18, с. 321], В. Шаповалов пишет: «Два легендарных этноисторических континуума — арабо-тюркский Восток и Евразия... под увеличительным стеклом начала эры... Именно здесь, в этом гигантском тигле переплавились этносы, перемешивались языки и гены, сливалась воедино кровь культур и растекалась новыми ручейками и реками. Среди необозримого моря хуннов и саков, карлуков и усуней, Огузов и булгар, кара-китаев и кипчаков, хазар и уйгуров — народов, сменявших друг друга, один немногочисленный народ, сквозь века пронесший свое имя — кыргызы, сумел не раствориться, не исчезнуть, как его великие соседи, но сохранил себя и сам дал свою кровь и силу для рождения новых народов — хакасов, тувинцев, шорцев, тофаларов, алтайцев... И если сегодня на карте мира Кыргызская республика отыскивается без труда, то сколько

исторических парадоксов и исторической же логики стоит за всем этим?» [18, с. 322–323].

Концепт «кочевье» в творчестве В. И. Шаповалова способствует воплощению эпичности, которая придает перипетиям личной судьбы отсвет величия судьбы народа и человечества. Причастность к многовековой истории, в которой неизбежно чередуются как поражения, так и победы, как распад, так и объединения, позволяет лирическому герою В. Шаповалова преодолевать драматизм личного жизненного пути. Образ вечного кочевья воспринимается как символ неостановимости жизни: «Пусть ропщут: грустен смысл ее жестокий, / Обречена быть вечно одинокой / Людская беззащитная стезя. / Но явен знак ее предназначенья! — / Стучится утро, не открыть — нельзя, / И новый день как первый день творенья».

Если неотвратимость перемен, не всегда счастливых для отдельной личности или группы лиц, в венке сонетов 1970-х гг. «Кочевье» выразилась через образы, в которых, наряду с тревожным ожиданием, было упование на торжество светлых начал («Стучится утро, не открыть — нельзя»), то постепенно накапливаются все более пессимистические высказывания: «Господи, что еще будет с этой страной... / Что с нею будет, что будет с нами — со всеми...». Эти строки созданы в 1990 г. («Из писем в Чикагскую область. Льву Ленчику»). Описывая бывшему земляку свое настоящее, поэт сообщает: «По утрам не хватает воздуха, и мы понимаем, / что стоим, растерянные, перед гражданской войною / (что-то мне подсказывает, что она уже в разгаре). / Однако же в мае деревья пахнут именно маем...». Это стихотворение — одно из завершающих книгу В. Шаповалова «В Азийском круге» (2003). Сборник, вышедший в 2011 г., называется «Чужой алтарь». В нем среди первых стихотворений — «Сумерки». Чабанское стойбище написано эскизно, подробности быта даны разьединенно, его составные части — человек, животное, дом и т. д. — пребывают в неосознанном сиротстве при свете восходящей луны и бледно проступающего «Млечного шелкового пути в небесах»: «Безмерные ели на той стороне реки / в упор не видят отар, рассыпавшихся на склонах, / и всадников, к изученью пейзажа не склонных, / хотя оглядывающих всё сущее из-под руки».

Из сумерек современности лирический герой В. Шаповалова выходит в широкое историческое пространство, измеряемое не годами, а столетиями и больше. Он говорит о «долгом и тщетном племен и времен препирательстве», о «родимой чужбине». В финале стихотворения «Имперская элегия» (2008), написанного на смерть киргизского прозаика

с мировым именем, жившего в последние годы не на своей родине по обстоятельствам больше исторического характера, чем сугубо личного, тема смены времен не обнадеживает высоким смыслом: «Час пробил. / Бессмертна эпоха Чингиза Айтматова, / И жил, и творил, и дышал он — для Века Двадцатого. / Но дрогнули руки, открывшие дверь Двадцать Первого».

Возникающие в ходе исторических миграций межкультурные феномены подчас несут в себе открытость разнообразию культур, которая способна укреплять почву толерантности, компенсировать часть неизбежных потерь. С другой стороны, порождается некая индифферентность, проистекающая из утраты этнопринадлежности с ее относительно обозримой «территорией», с ее конкретным хронотопом, внутри которого взаимосвязи прочны. В художественном мире В. Шаповалова постепенно нарастает открытость разным культурам, воплощающаяся в выразительной русской речи. А. Пушкин, Б. Пастернак, Н. Заболоцкий, А. Вознесенский — это реалии русской действительности в стихах В. Шаповалова. «...Над пропастью где-то во ржи по таким голосили кижжи», — пишет он об А. Вознесенском. (Строчная буква «к» в русском названии превращает его в имя нарицательное, т. е. обозначающее множество, в данном случае — священных мест.) Вознесенский у Шаповалова «на ветру мировом бесприютном желанном», «на немислимом срезе времен русской яви несбывшийся сон». В новом сборнике В. Шаповалова тема будущего не становится разговором о движении вперед. Первая часть книги называется «Парк тюркского периода». Здесь воплощается противоречивое единство: наступившая эпоха — это возвращение к истокам, некоему отрочеству этноса и в то же время — процесс одичания («И там, где вновь расцвел костер кочевника / где тих туман, в лощинах оседа, / прикурит от горящего учебника / вечерняя зарница молодая»). Дистанция между молодостью цивилизации и ее старением предстает столь обозримой, а пройденный путь таким мало оправдавшим надежды («брезжит старая плешь золотого руна»), что смысл истории как процесса развития девальвируется. При этом чувство сиротства и распада, возникшее после очередного передела отчих территорий, в художественном мире В. Шаповалова не только ожесточает людей друг против друга, но и сближает их общностью переживаний («щит при счете ноль-ноль тяжелее, чем меч»). Отсутствие знаков препинания в ряде текстов книги «Чужой алтарь» воспринимается как один из оттенков темы утрат и смятения, парадоксальности бытия («Тише краткого вздоха о-о-мин и аминь / это жизнь золотое твое ожерелье / горечь губ твоих сладкая эта полынь»).

Русская литература конца XX — начала XXI в. — обширное духовное пространство, которое поддерживает образ русского мира, открытого мировой культуре и при этом сохраняющего пусть напряженное, но единство.

- 
1. *Абдуллаев Е.* Современная русская литература Средней Азии: случай многослойного отражения // *Вопр. лит.* 2006. № 3. С. 320–325.
  2. Дар. О творчестве В. Шаповалова / сост. С. Г. Сулова, Е. Г. Колесников ; отв. ред. В. М. Плоских. Бишкек, 2007.
  3. Дружба народов? Дружба литератур? // *Дружба народов.* 2009. № 3. С. 198–207.
  4. Книжная карта России и ближнего зарубежья [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.cbskiev.ru/booksmap>
  5. *Кондратьева Т.* Диаспоры в современном мире: эволюция явления и понятия [Электрон. ресурс]. URL: [http://perspectivy.net/srez/etnos/diaspory\\_v\\_sovremennom\\_mire\\_evolocija\\_javlenija\\_i\\_ponatija\\_2010-02-27.htm](http://perspectivy.net/srez/etnos/diaspory_v_sovremennom_mire_evolocija_javlenija_i_ponatija_2010-02-27.htm)
  6. *Костырко С.* Русский литературный интернет: начало [Электрон. ресурс] // *Новый журнал.* 2011. № 263. URL: [magazines.russ.ru/nj/2011/ko22.html](http://magazines.russ.ru/nj/2011/ko22.html)
  7. *Муратханов В.* Уходящий контекст [Электрон. ресурс] // Октябрь. 2011. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/oktober/2011/3/mu14.htm>
  8. *Несмешина Л. Ю.* История формирования и развития этносоциальной структуры русских Кыргызстана : автореф. дис. ... канд. ист. наук. Бишкек, 2003 [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/istoriya-formirovaniya-i-razvitiya-etnosotsialnoi-struktury-russkikh-kyrgyzstana>
  9. Русская община Азербайджана: вчера, сегодня, завтра [Электрон. ресурс]. URL: <http://azeri.ru/az/etno/345>
  10. *Соколов М. М.* К теории постсоветской этничности [Рец. на кн.: Конструирование этничности: Этнические общины Санкт-Петербурга / под ред. В. Воронкова и И. Освальд] [Электрон. ресурс] // *Журн. социологии и социальной антропологии.* 1999. № 3. С. 158–164 URL: <http://nationalism.org/library/digest/sokolov-jssa-1999.htm>
  11. *Сон Ж. Г.* Корейцы Дальнего Востока в системе межэтнических отношений Союза ССР. 1920–1930-е годы : автореф. дис. ... канд. ист. наук [Электрон. ресурс]. URL: [scipeople.ru/publication/90964/](http://scipeople.ru/publication/90964/)
  12. *Стефаненко Т. Г.* Социально-психологические аспекты изучения этнической идентичности [Электрон. ресурс]. URL: [http://www.i-u.ru/biblio/archive/stefanenko\\_soc](http://www.i-u.ru/biblio/archive/stefanenko_soc)
  13. *Стефаненко Т. Г.* Этнопсихология. М., 1999 [Электрон. ресурс]. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/psihol/stef/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/psihol/stef/index.php)
  14. *Устименко А.* Чимкентская линия // *Дружба народов.* 2009. № 1. С. 160–174.

15. *Халиман Ж. Н.* Трансформация этнической идентичности вынужденных переселенцев в современной России: на примере Приморского края : автореф. дис. ... канд. социол. наук. Владивосток, 2005 [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/220926.html>

16. *Чибисов О. В.* Интеграция российской диаспоры в политический процесс стран СНГ : автореф. дис. ... канд. полит. наук. М., 2009 [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.avtoref.mgou.ru/ar/ar489.doc>

17. *Шаповалов В. И.* В Азийском круге : избр. Т. 1: Лирика. Поэмы. Бишкек, 2003.

18. *Шаповалов В. И.* Контексты перевода : статьи разных лет. Бишкек, 2004.

19. *Шаповалов В. И.* Чужой алтарь : книга стихотворений. Бишкек, 2011.

20. *Эбаноидзе А.* Судьба. Язык. Творчество // Дружба народов. 2009. № 3. С. 198–207.

21. Этнические общины Санкт-Петербурга / под ред. В. Воронкова, И. Освальд. СПб., 1998.

**Т. Г. Прохорова**

*г. Казань*

### **К вопросу о неосентиментализме в современной русской прозе (на материале творчества Л. Улицкой и Л. Петрушевской)**

Ситуация постмодерна, в которой происходит развитие современной литературы, характеризуется вытеснением реальности жизни реальностью текста. И когда в мире симулякров вдруг обнаруживаются живые чувства, это воспринимается как отрадное свидетельство возвращения гуманистических ценностей. М. Эпштейн в своей монографии, посвященной русскому постмодернизму, предсказывает близость исхода «постмодернистской эры» и высказывает предположение, что «XXI в. может стать веком сентиментальности» [12, с. 432]. Речь, разумеется, идет о новой сентиментальности. Н. Лейдерман и М. Липовецкий подчеркивают, что она, с одной стороны, «по пафосу своему противоположна постмодернистскому скепсису и возвращается к традициям художественной системы романтического типа. ...В произведениях “нового

сентиментализма” актуализируется память культурных архетипов, наполненных высоким смыслом». С другой стороны, «эти архетипы не канонизированы, они сдвинуты со своих семантических гнезд, а главное... они не находятся в непримиримом антагонизме с окружающей их “чернухой”» [4, с. 85].

Цель нашего исследования — рассмотреть формы и функции диалога с сентиментализмом в прозе двух известных современных писательниц — Л. Улицкой и Л. Петрушевской. *Имя первой* неизменно упоминается, *когда заходит речь о* неосентиментализме, тем не менее связь ее творчества с этим течением чаще констатируется, чем становится предметом анализа. Проза Л. Петрушевской обычно рассматривается в рамках постреализма, между тем, на наш взгляд, для понимания особенностей ее мировидения чрезвычайно важно исследовать его сентименталистскую составляющую.

В своем понимании сентиментализма, помимо работ современных исследователей, мы опираемся на идеи, высказанные М. М. Бахтиным в целом ряде его работ [1]. Особо отметим, что в комментариях, сопровождающих его конспективные заметки «Проблемы сентиментализма», подчеркивается: «Сентиментализм существует для М. М. Бахтина главным образом в связи... с такой проблемой... как “проблема тона в литературе” [2, с. 345]» [1, с. 614]. Слово в бахтинской филологии, пишут авторы комментария, «существует не как нейтральное, очищенное от тона слово сосюрювской системы языка... а как окрашенное и проникнутое тоном, смехом и слезами» [Там же]. В работах М. М. Бахтина утверждается «миросозерцательное значение этих тонов в языке, культуре и литературе [2, с. 83]» [1, с. 614].

Учитывая сказанное, при анализе произведений Л. Улицкой и Л. Петрушевской попытаемся не просто охарактеризовать тип героя, вычленив те или иные сентименталистские образы, мотивы, сюжетные ситуации, но, прежде всего, понять, проявляется ли сентиментальность на уровне авторского миросозерцания, в том общем тоне, который окрашивает диалог с читателем.

Начнем с Л. Улицкой, поскольку после выхода в свет ее повести «Сонечка» (1992) именно эту писательницу исследователи стали называть «генератором сентиментального». Мы считаем, что эта характеристика нуждается в уточнении. Если вернуться к миросозерцательному понятию «тона» в литературе, то в прозе Улицкой его сентименталистская направленность проявляется прежде всего в рассказах. Именно здесь характер диалога с читателем вполне соответствует сентименталистской установке

глубокого проникновения во «внутреннего человека» [1, с. 304], как ее определял Бахтин, стремлению изображением страстей «трогать сердце». Выбор героев тоже подчинен этой задаче. В одном интервью Улицкая призналась: «...меня занимает не советский человек, а, как правило, люди, которые оказались вне нашего общества. Больные, старики, инвалиды, сумасшедшие» [9, с. 3]. Напомним, что еще Бахтин подчеркивал «экстерриториальность человека сентиментализма... вне мира сего, вне жизненной колеи» [1, с. 304].

О специфике авторской позиции в рассказах Л. Улицкой можно судить уже по заглавию ее цикла «Бедные родственники», где слово *бедные* выражает не столько социальное и материальное положение героев, сколько задает основную интонацию — жалости, сострадания. Существительное *родственники* также можно воспринять как выражение значимой в сентиментализме идеи родства, «внутренних связей между людьми» [Там же]. Таким образом, название «Бедные родственники» звучит как своеобразная формула сентиментализма и, соответственно, по закону аллюзии отсылает и к «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина, и к «Бедным людям» Ф. М. Достоевского.

В повести «Сонечка» и в романе «Искренне ваш Шурик» диалог с сентиментализмом строится несколько иначе. Казалось бы, здесь он тоже начинается с заглавия. Как известно, сентименталисты активно использовали уменьшительно-ласкательные формы, стремясь превратить читателя в одиночувственника. Но у Л. Улицкой мы не встретим и следа сентименталистской слащавости. В повести «Сонечка» имя главной героини воспринимается как цитатное, недаром практически вся жизнь Сонечки — это погружение в книжный мир, который постепенно вытесняет мир реальный. Напомним, что эпоха русского сентиментализма была «веком исключительно усердного чтения» [3, с. 148], предполагающего восприятие литературы не столько разумом, сколько душой и сердцем. Однако в повести «Сонечка» автор смотрит на свою героиню с иных позиций, а потому «генератором сентиментального» является в данном случае не Улицкая, а сама Сонечка. Соответственно, сентименталистский след ощущается в повести лишь тогда, когда автор воссоздает строй ее мыслей и чувств, причем писательница передает их именно как реалист конца XX в., впитавший в себя и опыт модернизма с его идеей жизнотворчества, и опыт постмодернизма с присущей ему деканонизацией, готовностью соединять несоединимое.

В романе «Искренне ваш Шурик» диалог с сентиментализмом приобретает уже откровенно игровой характер, что отражается и на специфике

его заглавия. Внешне оно выглядит как подпись некоего Шурика в конце письма, очевидно, личного характера, в котором обычно не скрывают чувств. В то же время это имя порождает ассоциативную связь и со знаменитыми комедиями Гайдая о добродушном и наивном студенте Шурике, который стремится всем помочь, но при этом неизменно попадает в глупые и смешные ситуации. Таким образом, заглавие романа Улицкой, с одной стороны, ассоциативно связано с сентиментализмом, а с другой — предлагает пародийно-игровой ключ к его прочтению.

Традиционные сентименталистские мотивы, образы, сюжетные схемы в произведениях Улицкой тоже трансформируются. Так, тема счастья/счастливого супружества, как правило, связана у нее с разрушением семьи. Утрачивает свою лидирующую роль и традиционный мотив горьких слез: жизнь научила героев Улицкой сдержанности, им не свойственна слезливость даже в трагических ситуациях. Трансформируется в связи с этим и тема жертвенной любви. Она трактуется либо в мягко-ироническом ключе, как в повести «Сонечка», либо в пародийном, как в романе «Искренне ваш Шурик». Соответственно, деформируется и важнейшая жизненная установка героя сентиментализма, которую Бахтин определил как «я существую для другого» [1, с. 304]. Способность «трогаться» страданиями другого часто приобретает у Улицкой весьма странные формы. В случае с Сонечкой это особенно ярко проявляется в ее отношениях с Ясей — «бедной сироткой», одноклассницей ее дочери, в которую влюбился Сонечкин муж Роберт Викторович. В данном случае писательница переосмысляет типичную для сентиментализма сюжетную схему встречи влюбленных, принадлежащих к разным социальным слоям, но привычная логика поведения героев изменяется с точностью до наоборот, и одновременно происходит контаминация противоположностей. Выясняется, что «бедная, бедная девочка» Яся уже с двенадцати лет привыкла торговать своим телом и теперь решила использовать этот привычный для нее путь, чтобы непременно остаться в доме «тети Сони». Таким образом, «сиротка» оказывается в роли коварной разлучницы, и одновременно эпитет «бедная» — своего рода знак сентиментализма — объединяет разлучницу и преданную жену.

В романе «Искренне ваш Шурик» чувствительное с еще большей откровенностью срастается с телесным, а потому образ героя чувствительного превращается в некую пародию на него: у ставшего взрослым Шурика помощь, порождаемая чувством жалости к женщине, почти всегда носит сексуальный характер. Так происходит тиражирование и девальвация сентименталистской модели поведения.

Как известно, в произведениях сентиментализма человек чувствительный проявлял себя, прежде всего, в сфере частной, интимной жизни, что определяло в них и специфику времени и пространства. В анализируемых произведениях Улицкой, несмотря на то, что в них охвачен большой отрезок исторического времени, насыщенного многими судьбоносными для страны событиями, герои не замечают хода времени, в их жизни есть некая раз и навсегда воспринятая модель поведения, которая позволяет им оставаться прежними. И все же в целом Улицкая следует не столько сентименталистским, сколько реалистическим установкам, она прослеживает, как формируются характеры героев, какие обстоятельства влияют на них, у нее всегда ясно прописан исторический и социальный контекст, соответственно и востребованный еще сентименталистами жанр романа воспитания выполняет в ее произведениях прежде всего реалистические функции.

Что же касается прозы Петрушевской, то, вопреки расхожему мнению о ней как о феномене «жесткого реализма», стратегию отношений между автором — рассказчиком — героем — читателем в значительной степени определяет здесь «культ чувства». Примечательно, что практически все высказывания писательницы о литературе содержат слова *жалость, сострадание, сочувствие*. Так, в статье «Сценарные заметки к мультфильму «Шинель»» читаем: «...остановимся и поговорим о милосердии. ...Литература кричала голосами тех невидимых, неслышных людей, которым не помогли, и они легко ушли с зимней дороги. ...Литература обращалась к чувству милосердия в читателях. ...Читатель проливал слезы жалости и сочувствия» [5, с. 231–232]. Говоря о значимости понимания человека и для писателя, и для читателя, Петрушевская подчеркивает: «...понять — значит пожалеть. Вдуматься в жизнь другого человека, склониться перед его мужеством, пролить слезу над чужой судьбой, как над своей, облегченно вздохнуть, когда приходит спасение» [Там же, с. 71]. Даже когда Петрушевская размышляет о жанровой специфике своих рассказов, она вновь подчеркивает: «...в их основе лежит жалость» [Там же, с. 325]. Именно в пробуждении этого чувства она видит главную задачу литературы. Неудивительно, что знаковые для сентиментализма слова: *бедный, жалкий, слезы, плач, чувство, расчувствоваться* — становятся в произведениях Петрушевской наиболее частотными. Это связано с тем, что в ее прозе выражен не просто женский взгляд на вещи, а материнский взгляд. Именно мать отказывается делить людей на правых и виноватых, именно ей свойственно жалость и сострадание

делать главным нравственным мерилom. Показательна фраза из финала рассказа «Как ангел»: «...все невинны, думает мать...» [6, с. 36].

Как уже не раз отмечалось в критике, отношения героев в прозе Петрушевской строятся по модели «мать — дитя», и это тоже способствует проявлению сентименталистского дискурса. Например, в рассказе «Ребенок Тамары» перед нами предстает типичная для Петрушевской ситуация встречи двух одиноких и уже немолодых людей. Каждый из них по своему испытал «теплое чувство счастья сироты», нашедшего родного человека, он — жену-мать, она — дитя-мужа. И с тех пор Тамара Леонардовна даже ночью оберегает свое тихое счастье: «...ему опять снится ужас, он кричит, а Тамара Леонардовна встает и дует ему на лысый лоб, поправляет съехавшее одеяло, как своему ребенку, который у ней умер при рождении в незапамятные времена. И хочет сказать: “Маленький мой”» [7, с. 20].

Именно позиция матери, ее жизненный опыт объединяет в прозе Петрушевской автора, рассказчицу и читателя. Знаменитая фраза из голевской «Шинели» «Я брат твой», фокусирующая то отношение к герою, которое внушается читателю, применительно к рассказам Петрушевской прозвучала бы так: «Я сестра твоя». Диалог-мост, предполагающий тесный контакт с сострадательным и все понимающим читателем, устанавливается зачастую буквально с первых слов. Можно выделить несколько типов зачинов, цель которых установление подобного контакта.

Во-первых, зачин-размышление, создающий определенный эмоциональный настрой у читателя, чтобы привлечь его на свою сторону. Например: «Трудно, очень трудно писать об этой погибшей жизни, хотя, что значит погибшая жизнь? Кто скажет, что добрый и простой человек сгинул не просто так...» [6, с. 25]. Во-вторых, зачины, которые выглядят как продолжение прерванной реплики. Этот тип диалога тоже рассчитан на читателя-друга, давным-давно знакомого человека, понимание с которым возможно с полуслова. Внешне такие рассказы часто напоминают монолог, обращенный к подруге или соседке, приятельнице, которой известны все обстоятельства жизни героев. В итоге читатель тоже становится соучастником действия. Например: «Я не могу понять одного: почему он бросил Надю, ведь он знал, что ее это доконает...» [6, с. 236]. В-третьих, зачины в виде вопросительных конструкций, в которых заметен элемент полемики (например: «Почему его никто не хочет приглашать?» [7, с. 5]). При этом рассказчица стремится обратить читателя «в свою веру», заставить найти повод для слез жалости.

Однако, как справедливо подчеркивает М. Эпштейн, «чувствительность XXI в. не будет прямым повторением чувствительности XVIII. Она... вберет в себя множество противочувствий» [12, с. 432]. Этим можно объяснить закономерность взаимодействия сентименталистского и натуралистического дискурсов в прозе Петрушевской. Сочетание низменного и нежно-чувствительного, патетического и плотски грубого в ее произведениях часто связано с психологическим феноменом любви-ненависти. Объяснение этому явлению можно найти у З. Фрейда. Чтобы доказать, что ни один человек не переносит слишком интимной близости другого, ученый проводит аналогию с людоедом, который пожирает как своих врагов, так и тех, кого он любит [11, с. 156]. В повести Петрушевской «Время ночь», где особенно ярко проявляется взаимодействие сентименталистского и натуралистического дискурсов, героиня испытывает к своим детям двойственное чувство: враждебности и любви, жалости и стремления «сожрать» родного человека. Как только дети выходят за границу материнского пространства, они сразу становятся чужими для матери, соответственно, возникает враждебность по отношению к ним, и речевая стратегия героини резко меняется: натуралистический дискурс вытесняет сентименталистский. В своей дочери — матери троих детей — героиня видит «грудастую крикливую тетку» [6, с. 366], «самку», какую-то «низенькую бабенку» [Там же, с. 429], покушающуюся на ее территорию. Она захлопывает перед ней дверь, не хочет впускать ее в квартиру, так как боится, что дочь отнимет у нее внука, который пока, как она считает, принадлежит ей.

Другой вариант диалога с сентиментализмом, основанного на интертекстуальных стратегиях, мы наблюдаем в произведении Петрушевской «Карамзин. Деревенский дневник». Имя Карамзина в заглавии, безусловно, знаковое. В определении «деревенский» слышится намек на ключевые идеи сентиментализма: «естественного человека», культа природы, натуры, а «дневник» заставляет вспомнить об одном из любимых сентименталистских жанров. Хотя в произведении Петрушевской предстает картина разоряющейся, спивающейся деревни, абсурд реальности критической оценки не вызывает. Автор не исключает себя из общей картины, он находится и в роли наблюдателя, и в роли участника событий. Его взгляд обращен на то, что «мелко, но так любимо». Вместе с тем это не мешает пародийному обыгрыванию сентименталистских концептов. Так, в главе «Будущее» возникает новая вариация на тему «естественного человека» — возврат к человеку пещерному как результат всеобщего разорения. По законам постмодернистской игры строится

в «Деревенском дневнике» и диалог с «Бедной Лизой» Карамзина. Практически все основные ризоматические сегменты, которые образуют сюжетную схему карамзинской повести: «поселяне», «цветы», «влюбленные», «смерть девушки», — получают у Петрушевской противоположную по отношению к «первоисточнику» интерпретацию. В роли поселян оказываются городские жители, дачники, приехавшие из Москвы; в роли возлюбленной — не юная красавица, а ее мать, в роли Лизы — «бедная Руфа», утонувшая в бочке с водой, куда она полезла за спрятанной там бутылкой водки. Единственная единица сентименталистского дискурса, выражающая идею гармонического единения человека с природой, — образ-цитата «цветы» — тоже трансформируется: «луг» из повести Карамзина сужается до «трех малиновых звездочек»; его дополняет «текстовый» образ цветов — картина, которую рисует героиня, и, наконец, букет полевых цветов выступает в совсем уж необычной функции — как измеритель времени. И все же сентименталистский дискурс в «Карамзине...» существует не только в искаженном игровом пространстве. В заключительной главе голос автобиографической героини дополняет точка зрения ребенка. Как известно, представление о детском взгляде как истинном мериле ценностей, его естественной чистоте восходит еще к Руссо. У Петрушевской точка зрения ребенка, с которой здесь связан сентименталистский мотив памяти сердца, способствует восстановлению естественных отношений между реальностью и миром текста.

Таким образом, и у Л. Петрушевской, и у Л. Улицкой диалог с сентиментализмом осуществляется в двух формах — игровой и неигровой. В этом плане их многое сближает: тип героев и отношение к ним, взаимодействие различных дискурсивных стратегий по принципу оксюморона, так называемый «сентиментальный натурализм» как способ выражения «противочувствий». И все же роль и функции сентименталистского дискурса в произведениях этих писательниц различны. В художественном мире Петрушевской, организационным центром которого является точка зрения матери, болеющей за своих детей, ущербных — тем более, сентименталистский дискурс выполняет роль несущей конструкции, определяющей стратегию взаимодействия всех звеньев в коммуникативной цепи «автор — повествователь — герой — читатель», а в художественной системе Улицкой, где доминирующими являются реалистические принципы, сентименталистский дискурс в большей степени проявляет себя в сфере кругозора героев, к которым сам автор может относиться с заметной долей иронии. Его позицию в данном случае можно сравнить с позицией врача, для которого, если воспользоваться выражением

самой Улицкой, «человек — объект наблюдения, изучения», цель которого — «помогать ему жить» [10, с. 23], «пробиться через тяжесть, бессмыслицу, непонимание к осмыслению и принятию жизни такой, какова она есть» [8].

- 
1. *Бахтин М. М.* Проблемы сентиментализма // Собр. соч. : в 7 т. М., 1997. Т. 5.
  2. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. 2-е изд. М., 1986.
  3. *Кочеткова Н. Д.* Литература русского сентиментализма: (Эстетические и художественные искания). СПб., 1994.
  4. *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература : в 3 кн. Кн. 3: В конце века (1986–1900-е годы). М., 2001.
  5. *Петрушевская Л.* Девятый том. М., 2003.
  6. *Петрушевская Л.* Дом девушек : рассказы и повести. М., 1998.
  7. *Петрушевская Л.* Измененное время : рассказы и пьесы. СПб., 2005.
  8. *Улицкая Л.* Вкусное и полезное всегда трудно совместить [интервью М. Кормиловой] [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.peoples.ru/art/literature/prose/roman/ulitskaaya/interview2.html>
  9. *Улицкая Л.* «Мне интересна жизнь “серых” людей...» [записала М. Рюрикова] // Лит. газ. 1995. № 38.
  10. *Улицкая Л.* «У врачей особое отношение к человеку...» // *АиФ. Здоровье*. 2009. № 14, 2–9 апр.
  11. *Фрейд З.* Психология масс и анализ человеческого «Я» // *Преступная толпа*. М., 1999.
  12. *Эпштейн М. Н.* Постмодерн в русской литературе. М., 2005.

## Литературно-критический текст (к проблеме системного анализа)

В последние десятилетия очевиден интерес к теоретическим проблемам литературной критики. Об этом неоднократно писали Б. Егоров, С. Кормилов, С. Кочетова и др. Как нам представляется, сегодня следует вести речь не только об отдельных аспектах литературной критики, но и о том, что она является самостоятельной системой, о чем свидетельствует ее специфика и структура.

Системный подход можно определить как способ познания действительности, в котором существенную роль играет то или иное использование системы.

Основатель общей теории систем Людвиг фон Бергаланфи определил понятие системы как комплекс взаимодействующих элементов [2]. Однако система связана не только взаимодействием или общей целью, но и тем, что в ней присутствуют отношения, удовлетворяющие каким-то заранее фиксированным требованиям. Совокупность элементов, связанных структурными отношениями, дает субстрат системы. В литературной критике в качестве субстрата системы может быть взята концепция человека. Она реализуется в специфике критики, воплощенной в структуре текста, конкретно — во взаимоотношениях авторского и читательского сознаний. Таким образом, структура и субстрат — это основные дескрипторы литературной критики как системы.

Если также учесть, что система — это комплекс компонентов, у которых взаимодействия и взаимоотношения принимают характер целостного результата, то все элементы критики, ее развитие как определенного логического процесса, структурирование, интерпретация и рецепция критического текста позволяют сделать вывод о завершенности критической системы.

Диалектика объективных и субъективных начал обеспечивает устойчиво-изменчивый, инвариантно-вариативный, многозначный характер прочтения и оценки литературного произведения критикой [5]. Безусловно и то, что специфика критики определяется прежде всего

процессом культурного развития. В связи с этим ей присущи особые формы отражения мира, средства коммуникации, сферы психики [4]. Исходя из концепции трех типов мышления (художественного, теоретического, практического), критика, принимая на себя множественность функций, обладает собственными законами развития. Специфика литературной критики, представляющей единство научного и практического знания, обусловлена, на наш взгляд, следующими факторами. Во-первых, обобщение художественного опыта идет от критики к теории и от нее к методологии, а затем и практике литературно-критического анализа. Во-вторых, восприятие предмета анализа (произведения, процесса) происходит не зеркально, а сквозь призму мировоззренческих установок, которые ориентируют критика на те или иные художественные явления, направления, течения. В-третьих, специфика литературной критики обусловлена собственно традициями критики, накопленным предшествующей литературно-критической мыслью материалом.

Литературоведы справедливо полагают, что сущность критики [7] теоретически еще недостаточно осмыслена, ввиду большой сложности этого феномена духовной культуры и сравнительной «молодости» теории критики. Действительно, охватывая самые различные области знания, принимая на себя множество эстетических, воспитательных функций, критика, однако, обладает и собственной алгеброй внутренних законов, по которым она должна обсуждаться и расцениваться наравне с другими явлениями литературоведения. В связи с этим не бесспорны, но интересны размышления Ю. Борева об инструментах анализа критики и литературно-критического процесса в целом [3].

Заметим, что литературно-критический процесс, как всякое движение, протекающее во времени, следует понимать как диалектическое единство прерывного и непрерывного. В своих философских, культурологических и эстетических работах П. Флоренский видел в «идее непрерывности» один из ложных элементов, заложенных в фундамент современного мирозерцания европейской цивилизации. Идее непрерывности П. Флоренский противопоставлял «идею прерывности», о которой говорил, что она «со всех сторон врывается в науку» [14, с. 25]. Как нам представляется, современному научному взгляду на литературно-критический процесс наиболее соответствует идея единства прерывного и непрерывного. Эта идея предполагает, в частности, и периодизацию литературно-критического процесса, его научное членение, ибо всякий культурный процесс диалектичен и включает в себя «внезапные скачки».

Вместе с тем в современных работах по истории русской критики [10] исследователи не опираются на концепцию развития критики по принципу ее «самодвижения». Разделение критического процесса на периоды и этапы, фазисы и моменты основывается не на таящихся в самой критике, именно ей специфически присущих началах, а на факторах общих, восходящих либо к определенным сферам, либо к истокам идеологии в целом, словом, на факторах не имманентно-диалектического, а извне-детерминирующего, а потому «чужого» происхождения.

Необходимо учитывать и различные типы критик, взаимодействующих на тех или иных этапах литературно-критического процесса. Противоречия между ними играют существенную роль в процессе не только становления и утверждения критики, но и всего дальнейшего ее развития. А потому фазисы, моменты истории критики должны определяться с учетом и этого обстоятельства. Напомним о преобладании художественного начала в методологических установках, в логике анализа и оценки литературных явлений у Ап. Григорьева, славянофильской критики (К. Аксакова, например). Критику «шестидесятников» определяло во многих принципиально значимых моментах доминирование публицистического подхода и т. д.

Весьма плодотворной при определении специфики критики является идея структурирования литературно-критического текста [9]. Она дает возможность осмыслить дискурс литературной критики в целом и своеобразии индивидуума в частности. Структурирование литературно-критического текста также способствует постижению системы жанровых форм, ключевых знаков в его семантическом пространстве, связи между культурным кодом текста и коммуникативно-рецептивными процессами. Петер Козловский отмечает, что контекстуальность литературно-критического текста подразумевает познание явления во всех его соотношениях, какие присутствуют в облике самого предмета, и в целях, смыслах его местоположения [6]. Контекстуальность бытия и когерентная теория истины требуют принимать во внимание внешнюю и внутреннюю взаимосвязь предметов и обстоятельств. В литературно-критическом тексте такая связь осуществляется посредством отношений между критиком, автором, реципиентом. Данное положение свидетельствует о необходимости исследования различных философских систем, например, И. Канта и Э. Гуссерля, Р. Ингардена и М. Хайдеггера, способствующих осмыслению разных моделей, вариантов структурирования литературно-критического текста как возможности его интерпретации.

Сложность взаимоотношений между автором, критиком и реципиентом определяет выбор кодирования информации, содержащейся в литературно-критическом тексте. Представляется, что при всей полисемантической текст все же существует то инвариантное ядро, которое и допускает противоположное толкование. Ю. Лотман отмечал, что новые коды читательских сознаний выявляют в тексте новые семантические пласты и чем «больше новых истолкований... тем дольше его жизнь» [8, с. 160]. В то же время Р. Барт констатировал: «Текст... это питательная среда... это пространство, не поддающееся ни классификации, ни стратификации... это галактика означающих» [1, с. 262].

С нашей точки зрения, критический текст представляет собой гомогенный контекст с несколькими темами, денотативным ядром которых является диалог. Смысловые связи обуславливают структуру текста и указывают на его целостность и завершенность. Интерпретация смысла критического текста определяется оппозицией полемизирующих сторон. Каждый структурный элемент способствует восприятию и пониманию в зависимости от возможности критика вызвать эмоционально-эстетическую реакцию реципиента, дать этико-эстетическую оценку ситуации.

В критическом тексте важно выявить культурный код, риторический, социоисторический и код загадки (герменевтический), а также блоки информации (БИ), устанавливающие различные смысловые отношения (критик – автор, критик – читатель и т. д.). Структурным центром, определяющим движение в литературно-критической статье, является полемика. В пространстве текста в этом плане особую значимость приобретают границы полемики (интерпретация-полемика, интерпретация-переосмысление и т. д.). «Полемика», как и всякий другой термин, должен быть оценочно нейтральным по отношению к объекту. Этому может содействовать рассмотрение функциональных возможностей явления, обозначаемого этим термином, его генетических связей с культурой и т. д. Более того, полемика обнажает, во-первых, тот смысл произведения, который критику представляется наиболее существенным, во-вторых, раскрывает его собственную личностную позицию.

Полемическую задачу в критической статье выполняют монологические реплики, риторические вопросы, диалоги, аналитические рассуждения, пародийные фрагменты, сценки-описания, сравнения и параболы, стилистические фигуры. В каждом конкретном случае проявляются эстетические, этические пристрастия критика, характер и степень его таланта, личностные черты, наконец, темперамент. В этом плане любопытна мысль Г. Шпета, отмечающего, что «если идея не разрешима

вовне, — она — ничто. Но если она — живая действительная идея, она не «только идея», а вид, прежде всего внешний видимый облик» [15, с. 50].

Интерпретация-полемика может вестись как с современниками (синхронный аспект), так и с предшественниками либо с противниками из будущего (диахронный аспект). Благодаря полемике преодолевается самозамкнутость единичной критической рефлексии, мнение критика о факте искусства вступает во взаимодействие с суждениями предшественников и современников и оказывается одним из них в многоголосье культуры. Диалоги, куда включаются голоса оппонентов, в пределах статьи служат выражением полемической позиции ее автора.

В литературно-критической статье момент «беседы» (диалога, контакта, общения) оказывается и сущностным, сюжетообразующим, и условным, поскольку в данности литературно-критического текста до конца выявленными и закрепленными в слове оказываются суждения, взгляды лишь одного из «лиц беседующих» — критика. Второе же лицо — публика — конструируется в тексте критического сочинения, становясь частью «мира» критика, и существует как нечто внеположенное данности литературно-критической статьи.

Автор-критик оказывается одновременно и демиургом своего читателя-собеседника, и реальным лицом, осуществляющим диалог с носителем иного сознания.

Читатель, воссоздаваемый в контексте критической статьи, — основной объект обращения критика, его конструируемый адресат, функционально замещающий реального читателя. Кроме читателя, тем или иным способом обозначенного в критическом тексте, у литературного критика могут быть иные, периферийные адресаты или корреспонденты. Вероятно, на первом месте здесь окажутся «инакомыслящие», с которыми автор-критик вступает в полемику. Диапазон полемических контрагентов достаточно широк и многообразен и колеблется от конкретного индивидуального лица до обобщенного внеличного оппонента.

Полемика — порождение диалогической природы критики (критик-оппонент, критик-читатель, критик-автор произведения). Иногда, становясь самоцелью, полемика затмевает сущность дискуссии, т. е. само художественное явление. Порой полемические фрагменты функционируют как элементы литературно-критической статьи и могут рассматриваться только в составе целого. Как правило, критический дискурс связан с социокультурными пристрастиями критика, со степенью его владения словом и, наконец, с темпераментом автора.

Важно учесть и тот фактор, благодаря которому возникла полемика. Она может быть задана авторской волей (скажем, статья Н. Чернышевского «Русский человек на rendez-vous») либо возникать спонтанно на «стыке мнений» (В. Белинский «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Н. Гоголя “Мертвые души”»). В зависимости от данного фактора в тексте реализуется полемическая направленность.

Личностный аспект отражает не только характер обращения к оппоненту, но и то, как подписана статья (фамилия, псевдоним или криптоним, ссылка на коллективную позицию, например редакции журнала, и т. д.). Полемическая задача автора статьи может быть и не выявлена в тексте, а установлена по косвенным материалам (переписка, дневники и т. д.). Poleмика может длиться, переходя из журнала в журнал, но при этом ведущей фигурой остается автор статьи. Весьма иронично по этому поводу писал А. Пушкин: «Публике-то что?, а публика, как судья беспристрастный, всегда соглашается с тем, кто последний жалуется ей» [11, с. 180].

Плодотворность полемики очевидна в том случае, если она не переходит в сферу публицистики. Так, возражения К. Аксакова («Похождения Чичикова, или Мертвые души») построены как цепь доказательств. Он старается быть убедительным и точным даже тогда, когда обвиняет оппонента в преднамеренном непонимании. В связи с этим диапазон дискуссии расширяется, в результате чего проясняются пути развития русского и мирового эпоса, характер традиции, понятие сатирического в литературе, связь автора «Мертвых душ» с современностью и т. д. Диалог редуцирован, сведен к репликам-обращениям, обширно представляет эстетические позиции. При нарушении этих границ полемика литература является не предметом анализа, а поводом. Аллюзии накладываются одна на другую, текст статьи превращается в код, для разгадывания которого читатель должен быть не столько тончайшим знатоком литературы, сколько внимательным наблюдателем, следящим за журнальной баталией. Сатирический, а не аналитический подход приводит к тому, что критика попадает в «мертвую зону», т. е. теряет свою эстетическую значимость. Такова, например, полемика М. Антоновича и Ф. Достоевского и комментарий к ней редакции журнала «Современник» [13, с. 38].

Такой же характер приобретает полемика Н. Михайловского с В. Розановым. Не случайно современники писали, что В. Розанов — это большой скандал в литературе. По одному и тому же поводу В. Розанов говорил «да» и «нет», предлагал тезис, чтобы доказать антитезис. А. Свияжский замечал: «И в этом сказывается не только противоречивость

его натуры, или ее многогранность, или нежелание останавливаться на каком-то одном определении, на одном готовом и застывшем решении. В этом особый способ и стиль розановской доказательности» [12, с. 237].

Вследствие такой формы общения с оппонентом дискуссия В. Розанова с Н. Михайловским на научном и литературном уровне не состоялась. Н. Михайловскому не удалось увидеть в статьях В. Розанова психологизм и одновременно нарочитую физиологичность стиля, осмыслить, что полемика В. Розанова — своеобразное откровение, феноменология духа, ибо рецепция критика, безусловно, должна определяться его личностью, тяготением к «душе» славянофильства как нематериальному началу жизни.

Таким образом, системный подход позволяет понять, что интерпретация литературной критики тесно связана с ее спецификой и проявляется в структурировании текста, центром которого является полемика, обнажающая код эпохи, культуры и личности ее участников.

- 
1. *Барт Р.* Удовольствие от текста // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 462–518.
  2. *Бергаланфи Л. фон.* Общая теория систем — критический обзор // Исследования по общей теории систем : сб. пер. / общ. ред. и вступ. ст. В. Н. Садовского и Э. Г. Юдина. М., 1969. С. 23–82.
  3. *Борев Ю. Б.* Роль литературной критики в художественном процессе. М., 1979.
  4. *Брюховецкий В. С.* Специфіка і функції літературно-критичної діяльності. Київ, 1986.
  5. *Золотухин Г. А.* Литературно-критическая деятельность: диалектика объективного и субъективного. Киев, 1992.
  6. *Козловский П.* Культура постмодерна. М., 1997.
  7. *Кормилов С. И.* Нерешенные проблемы современного литературоведения // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. 2001. № 6. С. 21–34.
  8. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970.
  9. *Лукин В. А.* Художественный текст: Опыт лингвистической теории и элементы анализа. М., 1999.
  10. Очерки истории русской литературной критики. СПб., 1999.
  11. *Пушкин А. С.* Собр. соч. : в 10 т. М., 1964. Т. 7.
  12. *Синяевский А.* «Опавшие листья» Василия Васильевича Розанова. М., 1999.
  13. Современник. 1864. Вып. 7.
  14. *Флоренский П. А.* Об одной предпосылке мировоззрения // Весы. 1904. № 9. С. 24–35.
  15. *Шпет Г.* Эстетические фрагменты. СПб., 1992.

**«Филида с каждою зимою» в контексте книги стихов  
«Сумерки» Е. А. Боратынского**

Стихотворение «Филида с каждою зимою», подобно предшествующим текстам в книге «Сумерки» Е. А. Боратынского («Ропот», «Новинский» и др.), создается в духе эпитагмы. Современникам, казалось, был очевиден объект сатирического колкого выпада автора — Елизавета Михайловна Хитрово (1783–1838), широко известная в светских и литературных кругах, знакомая со многими представителями писательского мира (в частности, была в приятельских отношениях с А. С. Пушкиным, об этом, например, пишет Л. Г. Фризман [7, с. 645]). Но более всего она была знаменита своими декольте, от которых не смогла отказаться даже тогда, когда молодость осталась позади. Об этой ее слабости говорили многие, делая данное качество женщины предметом своих шуток. Так, например, граф В. А. Сологуб в своих «Воспоминаниях» писал: «У Елизаветы Михайловны были знаменитые своей красотой плечи; она по моде того времени часто их показывала и даже слишком их показывала» [6, с. 113]. Получается, что Боратынский, как и другие его современники, создает сатирическое произведение, едко высмеивающее дочь Кутузова, которая до последних дней обнажала свои плечи, желая добиться победы на поле любовной битвы.

Но если это эпитагма на конкретное лицо, что делает она в книге стихов, где объектом изучения становится жизнь и душа человека, судьба человеческого рода?! Можно предположить, что со стихотворением (оно было создано приблизительно в 1838 г.) произошло то же, что и с другими текстами, ранее написанными и получившими уже определенную оценку современников, но приобретшими после введения в состав «Сумерек» новый смысл.

Но что заставило поэта назвать женщину, подтолкнувшую его к созданию текста (здесь как будто повторяется, но с неким зеркальным эффектом отражения ситуация, осмысленная автором в «Новинском»), именем Филида? Подсказку дает обращение к мифологическим источникам. В древнегреческой мифологии упоминалась Филида (другой

вариант написания ее имени – Филлида), дочь фракийского царя, жена Демофонта. Трагическая смерть героини из-за любви к мужу оплакивается природой: деревья, выросшие на могиле, в день ее смерти засыхают и осыпаются. Филлида в переводе с греческого — «осыпающаяся листва» [3, с. 562]. Отголоски этого мифа обнаруживаются в реминисцентно звучащих строках: «Подходит, словно к ложу сна, / За ризой ризу опуская, / К одру последнему она». Свидетельством близости созданного Боратынским произведения античному мифу (не на уровне сюжета, а на уровне общего настроения) становится соединение в пределах одного поэтического текста мотива любви (указывают на него в тексте словесные образы-«коды», такие как «нагота», «плечи», «Афродита», «ложе сна») и мотива смерти (его наличие выявляется благодаря присутствию в тексте таких понятий, как «зима», «старушечьи», «гробовая», «к одру последнему»).

Имя Филлиды в контексте стихотворения превращается в символическое, с ним ассоциируется замирание, холод, близость смерти. Семантика этого условно-мифологического имени оказывается созвучной настроению всей книги «Сумерки», где главным становится состояние перехода, балансирование лирического героя на грани меж жизнью и смертью, меж отчаянием и верой...

Потому стихотворение звучит скорее не комично, а трагично:

Филлида с каждою зимою,  
Зимою новою своей,  
Пугает большей наготою  
Своих старушечьих плечей.

И, Афродита гробовая,  
Подходит, словно к ложу сна,  
За ризой ризу опуская,  
К одру последнему она [1, с. 190–191].

Есть бесспорные созвучия между этим произведением и другим стихотворением из «Сумерек» — «Всегда и в пурпуре и в злате». В обоих поэтических текстах рассматривается тема уходящей женской красоты, но в «Филлиде с каждою зимою» мадригальный настрой в трактовке этого мотива сменяется трагическими интонациями, рождаемыми и введением мифологического имени, и повтором слова «зима», соотносящегося с образом женщины. Как верно отметил Е. Н. Лебедев, «то, что раньше воспринималось им (поэтом. — С. Р.) с энтузиазмом как победа над временем (ср.: “Всегда и в пурпуре и в злате...”), теперь он отчужденно квалифицирует как безумное кокетство со смертью» [2, с. 154].

Центральный образ стихотворения предстает очень неоднозначным. С одной стороны, Филица выглядит нелепо в своих нарядах с претензией на красоту, юность, ее образ вызывает не восхищение, а скорее удивление, насмешку и даже страх. Но, с другой стороны, ее образ заставляет остро ощутить мимолетность молодости, да и человеческой жизни вообще, понять, что перед лицом вечной природы люди подобны призракам, стремительно уносящимся в никуда. Поэт, с грустью и какой-то загаженной болью наблюдая за Филицой, понимает: природное время торжествует над людьми, выступая подлинным мериллом нравственной ценности человека. Ведь чем больше сил человеческое существо прилагает для обмана себя и времени, тем большее неприятие и отчуждение к нему испытывают окружающие.

В образе Филицы проявляются черты того «сумеречного» существа, становящегося предметом поэтического исследования Последнего Поэта (лирического героя и книги стихов Е. А. Боратынского «Сумерки», и этого произведения), который и в себе обнаруживает качества «сумеречного» сознания. В Филице же «сумеречность» проявляется в неадекватном отношении к своему возрасту, в безумной игре с жизнью и смертью, в страстном желании обмануть время.

Пространство в этом стихотворении как будто исчезает, все определяющим становится время, превращаясь в своеобразного героя. Поэт за «точку отсчета» прожитого Филицой времени выбирает «зиму»: «Филица с каждой *зимой*, / *Зимой* новою своею», — что подчеркивает прочность завоеванной старостью позиции, которая противостоит новой жизни (вспоминается финал «Мудрецу», где появляются образы «младенца» и его «колыбели», позволяющие понять и трагедию жизни, и ее торжество: «Мира невежда, младенец, как будто закон его чуя, / Первым стена-ньем качать нудит свою колыбель!»).

Наблюдая за людьми, Поэт обнаруживает, что диссонанс определяет состояние всех областей жизни: от младенчества до глубокой старости человек пребывает в вечном смятении. Старость, как бы ни хотелось забыть ее и не считаться с нею, все же одолевает человека, подчиняя себе его естество.

«Зима» — время, когда вся природа, засыпая, временно умирает, ассоциируется в сознании людей со старостью. Наступив, она требует от человека резкой смены «декораций» его жизненного пространства; попытка же сохранить все в прежнем виде оборачивается уродливым в своей натуралистичности обликом обезображенной прошедшими

годами «молодящейся красавицы»: «Пугает большей наготой / Своих старушечьих плечей...»

В контексте стихотворения героиня называется Поэтом двумя именами: в первой строфе она Фелида, во второй — Афродита. С одной стороны, за таким переименованием можно было бы усмотреть желание поэта возвысить ту, о ком он говорит, ведь первое имя — имя земной женщины, а второе — богини. Но с новым именем в стихотворении связан оксюморон «Афродита гробовая», получается, бессмертная богиня любви и красоты превращается в образ, несущий смерть или ее воплощающий. Вряд ли это может стать подтверждением желания Поэта возвысить, обожествить героиню.

Двойное имя героини выявляет противоречивость ее образа: с одной стороны, как и в «Новинском», и во «Всегда и в пурпуре и в злате», Поэт обожествляет ее красоту, осознает силу, в ней заключенную, но, с другой стороны, понимает конечность всего; Фелида примером собственной жизни демонстрирует, что все в мире людей преходяще, даже красота обречена на смерть. Поэтому если первую строфу можно рассматривать как едкую сатиру на земную женщину (ее очертания действительно напоминают современникам Баратынского Е. М. Хитрово), забывшую о своем возрасте и ведущую себя так, будто она по-прежнему юна и прекрасна, то вторая строфа являет собой некое обобщение судьбы отдельного человека, в ней обнажается трагедия прекрасной женщины, теряющей не только свое былое великолепие, но и саму жизнь.

Кроме того, обращение к образу древнегреческой богини Афродиты связано с еще несколькими важными идеями, раскрывающимися в этом стихотворении. Так, Поэт через введение в стихотворение образа Афродиты, возможно, выявляет «ущербность сознания» современного человека, уже не испытывающего пиетета перед богами, ибо вера, как и многие другие ценности прежнего мира, им утрачена. Но, с другой стороны, как и в «Алкивиаде», он все более убеждается, что рай золотого века европейской цивилизации скорее иллюзия, чем факт. И значит, отказываясь от традиционных эпитетов в отношении Афродиты («небесная», «прекрасная», «пенорожденная», «всенародная»), Поэт снимает ее с «прежнего прочного пьедестала в поэтической традиции». И потому привлекательной выглядит точка зрения И. М. Семенко, утверждавшей: «Парадоксальность сочетания определяемого и определения способствовала разрушению в поэзии Баратынского поэтического, гармоничного образа мира, где незыблемость ценностей как бы воплощалась в незыблемой спаянности их наименований» [5, с. 243].

Но есть и еще один возможный вариант интерпретации образа Афродиты в контексте стихотворения Боратынского. Введение этого образа во вторую строфу расширяет мифологический контекст произведения. Так, в античности Афродита воспринималась богиней красоты и любви, вечной весны и жизни, кроме того, она — богиня браков и даже родов. Но если мы обратимся как к древнегреческой, так и к славянской мифологии, то обнаружим, что между браком и смертью, рождением и смертью обнаруживается много общего, ибо для древнего человека все это является переходом из одного мира в другой. Потому обряд рождения, свадебный и похоронный обряды фольклористы рассматривают как варианты одного более древнего обряда инициации. Связь Афродиты с миром смерти можно найти в древнегреческой доолимпийской мифологии, с которой был знаком и Боратынский. Среди эпитетов, характеризующих эту древнюю Афродиту (относящуюся к хтоническим силам), происхождение которой связывают с Ураном, есть и «меланида» (черная, мрачная), и «эпитимбия» (погребальная), и «андрофонос» (губительница людей) — это свидетельствует о том, что в древней античности данная богиня была связана и со смертью.

Значит, эпитет Боратынского по отношению к Афродите имеет двойственный характер — он может быть рассмотрен как порождение сознания современного человека, а может быть соотнесен с мировидением древнейшего человека времен ранней античности [3, с. 132–136].

Учитывая данные моменты, во второй строфе мы можем выявить новые смыслы. Строки «Подходит, словно к ложу сна, / За ризой ризу опуская», в которых заявлен мотив раздевания, обнажения, имеют и символический смысл. Поэт как будто воссоздает сакральный акт расставания души с телом, освобождения души ото всех своих оболочек. На сакральность происходящего указывает и наименование одежд, что сбрасывает героиня, ведь риза — одеяние священнослужителя. Получается, если в первой строфе представлен бытийный мир героини, то во второй показано ее инобытие, т. е. то, что уже за чертой смерти.

Поэт, размышляя о превратностях человеческой жизни, пытается постичь не только таинство жизни, но и таинство смерти. Использование таких понятий, как «гробовая», «словно к ложу сна», «риза», «одр последний», способствует созданию этого символического плана. В контексте стихотворения образы «сна» и «смерти» выступают практически как равнозначные понятия, означающие выпадение человека из общего потока жизни. В этом видится нам доведение до логического завершения

мотивов сна и гроба, заявленных еще в стихотворении «Князю Петру Андреевичу Вяземскому», открывающем книгу «Сумерки» Боратынского.

Поэт в этом произведении демонстрирует свою способность беспристрастно смотреть на мир, подвергая жестокому анализу все, на чем фокусируется его внимание; как следствие, то, что раньше могло вызвать сильные чувства — от ненависти и негодования до восхищения, — сейчас заставляет лишь внимательней всматриваться и фиксировать им замеченное. Но такое хладнокровие Поэта, по определению человека эмоционального, не может стать для него состоянием постоянным. Чувства могут быть заморожены, но лишь на время, ибо они требуют выхода, иначе окажется заморожена душа, и тогда смерть, увиденная Поэтом, постигнет и его самого, а значит, путь его духовных странствий прервется навсегда. Но лирический герой Е. А. Боратынского находит в себе силы двигаться дальше в поиске ответов на вопросы, которые его так мучают. И процесс этот будет описан в последующих стихотворениях книги «Сумерки» Е. А. Боратынского.

- 
1. *Баратынский Е. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1989.
  2. *Лебедев Е. Н.* Трizza. М., 1985.
  3. Мифы народов мира: энциклопедия. М., 1991. Т. 1.
  4. Мифы народов мира: энциклопедия. М., 1992. Т. 2.
  5. *Семенко И. М.* О Е. А. Баратынском // Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. М., 1970.
  6. *Сологуб В. А.* Воспоминания графа Владимира Александровича Сологуба. СПб., 1887.
  7. *Фризман Л. Г.* Примечания // Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. М., 1982.

## Повесть Анны Матвеевой «Итальянское вино» как энологическое путешествие

Название «маленькой повести» (авторская номинация текста) А. Матвеевой позволяет включить данный текст в корпус «кулинарных» произведений современной словесности, но с той оговоркой, что здесь в центре внимания оказывается «культура питания». Так, уже главы именуются в соответствии с марками итальянских вин: перед читателем разворачивается целая винная карта. «Вальполичелла», «Барбареско», «Брунело ди Монтальчино», «Треббьяно ди Сполетино», «Верначча ди Сан-Джиминьяно», «Марсала» являются теми сортами, которые позволяют проследить маршрут путешествия героев по Италии, кропотливо вычерчиваемый ими на карте (здесь реализуется еще одно значение этого слова), где каждый город и регион славится особыми, только им свойственными спиртными напитками. Это и позволяет назвать повесть Анны Матвеевой энологическим<sup>1</sup> путешествием.

Сюжетобразующая роль в «маленькой повести» отведена рассказу героини о поездке в Италию. Уже в первом абзаце намечен основополагающий для жанра путешествия хронотоп дороги: «Мы договорились, что не будем пить всю *дорогу*» [с. 208]. Дорога в данном случае — это вполне конкретный и на первый взгляд продуманный маршрут путешествия по Италии, причем ключевые точки этого маршрута, как уже говорилось, маркированы названием того или иного сорта вина. Подобный принцип сцепления отдельных глав в целое (по наименованию) позволяет включить текст екатеринбурженки А. Матвеевой в череду классических путешествий русской литературы — от «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Радищева до поэмы в прозе «Москва — Петушки» В. Ерофеева, причем с последним текстом «Итальянское вино» роднит ярко выраженная энологическая составляющая, выполняющая сходные функции.

Повествование в тексте А. Матвеевой доверено героине, возраст которой почти совпадает с возрастом автора. Это рефлектирующая

---

<sup>1</sup> Энология — наука о вине.

героиня, самым интересным объектом осмысления для которой становится она сама. Еще в начале повествования она пытается разрешить главный на данном этапе своей жизни вопрос: «Почему Давид?» [с. 209]. Этот вопрос тревожит ее еще и потому, что именно с Давидом, мальчиком из рабочей семьи, с которым они встречаются вот уже несколько лет, ей предстоит отправиться в Италию: «Давид мечтал увидеть Италию и хотел потратить на эту поездку свое наследство» [Там же]. В итоге же это путешествие превращается в «бегство — по кругу, друг за другом, подальше от самого себя» [Там же]. И, как кажется героине, убежать от самой себя можно при помощи вина: она «заливает вином сложные и непонятные строчки, написанные в... душе» [с. 226].

Винопитие, которое героиня отграничивает от пьянства (с чем категорически не согласен Давид), для нее становится равноположенным самой жизни, что заставляет вспомнить хрестоматийное высказывание ерофеевского Венички: «...ибо не есть ли жизнь человеческая лишь минутное окосение души?» Матвеевская героиня восклицает: «Вино — моя кровь, я не могу без него жить», оно «горит в жилах, как топливо» [с. 234]. И, развивая эту мысль, констатирует: «Если от него отказываться, то придется отказываться от всей моей жизни» [с. 219]. Периоды «ненависти к вину» у нее похожи на «периоды ненависти к самой себе» [с. 221].

В ополовиненной бутылке вина героиня видит знак того, что и в ее жизни «тоже осталось меньше половины» [с. 218]. Данная фраза аллюзивно отсылает к хрестоматийно известному началу «Божественной комедии» Данте. Имя этого итальянца возникает в тексте в связи с одной из остановок в пути. Давид, который помнит все мелочи и подробности, выбирает как место для ночевки Равенну, мотивируя это тем, что там похоронен Данте. Упоминание этого имени вызывает у героини следующие размышления: «Насчет Данте я почти никак. Могу продекламировать начало “La Comedia Divina” — ну, ты помнишь, что — “...земную жизнь пройдя до половины...” А следующие строки все равно никто не помнит» [с. 213].

Последнее замечание, высказанное вслух, задевает Давида, этого мальчика из рабочей семьи, который начинает цитировать Данте. Память Давида удержала этот текст, как и множество других подробностей: «...у Давида невероятная память, больше, чем у самого мощного компьютера» [с. 226]. Давид забывает голову любой информацией, «лишь бы не думать о реальной жизни, той, что прямо сейчас вершится перед ним» [Там же]. Он — человек разума, в жизни которого все распланировано

(отсюда и его стремление к протоколированию впечатлений во время путешествия), в отличие от героини, которой «всегда интереснее смотреть на людей, чем на камни или картины» [с. 254]. И именно ей удастся связать впечатления от путешествия в одно целое, организованное не по законам логики, но путем ассоциаций (черта, характерная для жанра путешествия вообще).

Вино становится способом противостояния бесконечному жизненному водовороту, это «маленький потайной бунт» [с. 232] против однообразия и серости будней, где все люди совершают одинаковые поступки изо дня в день. Так исподволь на страницы повествования входит экзистенциальная проблематика, однако вопросы о жизни и ее смысле волнуют героиню лишь в отношении самой себя, но никак не всего человечества (в этом ключевое отличие повести А. Матвеевой от поэмы в прозе В. Ерофеева).

Вино для героини оказывается и мерой любви и нелюбви к Давиду. «Я не любила Давида», — эта фраза является лейтмотивом повествования, неоднократно повторяясь уже на первых страницах. И именно от этой нелюбви (но не от самого Давида) и совершает героиня свое бегство, чтобы в финале прийти к столь неожиданному для нее самой «Я люблю тебя, Давид» (важно изменение временной характеристики глагола: героиня, обращаясь к настоящему, как будто «выныривает» в жизнь, отрешаясь от рефлексии о ней).

Любовь и нелюбовь, ненависть становятся двумя сопредельными сторонами целого, именуемого человеческой жизнью. А. Матвеева переводит в философский план известное выражение «от любви до ненависти (а значит, и в обратном направлении. — Т. С.) один шаг». Во время путешествия героиня размышляет о возможности разрыва отношений и приходит к выводу о неисполнимости этого намерения, поскольку слишком туго в один узел связаны любовь Давида к ней и ее нелюбовь к нему или — иначе — ненависть Давида к ней (точнее, к ее «ежевечернему пьянству») и равная ей по силе ее любовь к нему. «А что бы с нами стало без вина?» [с. 216], — вопрошает она себя, понимая, что отказ от вина будет равносильным отказу от жизни, а значит, и от Давида. Именно количество выпитого в финале позволяет героине поставить точку в самом главном путешествии — к самой себе, однако обретенная ею истина («Я люблю тебя, Давид») оказывается амбивалентной — произнесенные слова были «сразу правдой и неправдой» [с. 236], что в авторской концепции становится еще одним указанием на зыбкость границ между

явлениями противоположного порядка. Обретению этой истины немало способствовало и пробуждение души Давида, внешним проявлением чего стали слезы.

Вино определяет и мировосприятие героини. Целый ряд тропов построен на «винной» основе: во время нахождения в Равенне «лил дождь — грустный, как день без вина» [с. 217]; туф, из которого сложены дома в Питильяно, «золотистый, как “Верначча”, и такой же невесомый» [с. 230]; преподаватель автокурсов «насыщался своим превосходством, пил его из воздуха, как самое сладкое вино» [с. 208]; «ревность Давида такого же размера, как печень алкоголика в сравнении с другими внутренними органами» [с. 231]. Устойчивой в тексте становится метафора «вино — кровь», отсылающая к известной христианской традиции.

Рассказ о путешествии по Италии перебивается лирическими отступлениями, где героиня смакует само слово *вино*, размышляет о процессе покупки вина (выбор бутылки вина для нее аналогичен выбору хорошей книги — этикетки она читает, как названия романов), о роли вина в ее жизни и, через него, о вере; о свойствах вина и культуре его употребления, при этом все хрестоматийные сведения («белое вино должно быть холодным») преломляются сквозь призму судьбы героини (если ей не удастся достаточно охладить бутылку белого вина «до того момента, как захочется выпить, то она не будет пить вовсе. Разве это алкоголизм?») [с. 230]). В потоке ее размышлений всплывают впечатления из детства: мама, вернувшись из поездки в Бордо, привезла настоящее французское вино, которое, шутки ради, дали попробовать героине, тогда еще маленькой девочке, что обернулось нелюбовью к этому вину на всю жизнь и любованием вином итальянским; поход с мамой в цирк, когда маленькая девочка «никак не могла научиться радоваться настоящему моменту» [с. 232] (это неумение преследует ее всю жизнь, что и заставляет бежать от самой себя). Эти воспоминания настолько затягивают героиню, что в итоге Давид ревнует ее «к маме, Анне и вину, но больше всего он ревнует ее к узнику Эльбы» [с. 231].

Упоминания об «узнике Эльбы», «императоре» постоянно появляются на страницах повести. Соседство этих выражений позволяет назвать вполне конкретное имя — Наполеон, но в тексте оно не появится ни разу (но станет важной составляющей рассказа «Остров Святой Елены»). Причина такого «неназывания» кроется в том, что героиня воспринимает Наполеона эмоционально, как и все происходящее. Для нее это не столько конкретная историческая личность, сколько материализованное воплощение одиночества — состояния, слишком хорошо ей знакомого.

И лишь в финале героиня наконец-то признается себе: «император давным-давно умер» [с. 236], и обращается к настоящему — к Давиду и их отношениям. Пройти этот путь к признанию ценности текущего момента позволяет своеобразное «очищение вином»: эннологическое путешествие оказывается путешествием к самому себе, причем вектор этого путешествия направлен из прошлого к настоящему, что поддерживается на грамматическом уровне организации текста.

---

1. *Матвеева А.* Голев и Кастро. М., 2005. Все цитаты в тексте статьи приводятся по данному изданию, в квадратных скобках указываются только страницы.

**И. А. Санников**  
*г. Екатеринбург*

### **Риторическое начало в творчестве Феофана Прокоповича (на примере трагедокомедии «Владимир» и «Слова на погребение Петра Великого»)\***

Феофан Прокопович. Сам факт его активной деятельности в пору петровских реформ, тесное общение с императором, а также то, что он даже после смерти своего покровителя продолжал оставаться в гуще событий — вплоть до 1736 г. — пробуждает к личности этого человека неподдельный интерес.

В России в эпоху классицизма главным двигателем развития литературы на всем протяжении XVIII в. оставался пафос государственного строительства и общественных преобразований. Отсюда — развитие в русской литературе XVIII в. прежде всего двух основных направлений — высокой гражданско-патриотической одической поэзии и критического, сатирического обличения пороков русского общества и государства.

О. М. Буранок справедливо отмечает, что «ораторская проза Петровской эпохи самоценна, при этом несомненно ее влияние на другие виды

---

\* Работа выполнена под руководством д-ра филол. наук, проф. кафедры фольклора и древней литературы УрФУ Е. Е. Приказчиковой.

русского искусства первой трети XVIII в. Несомненно влияние ораторской прозы на русскую драматургию и русский театр: их взаимодействие, поэтика ораторского искусства, такие элементы ее структуры, как риторические вопросы, восклицания, композиция “речей”-монологов героев, прологи и эпилоги и т. д., давно стали принадлежностью поэтики русского школьного театра, всей ранней русской драматургии» [1, с. 33].

После окончания Киевской академии он поступает в одну из польских униатских школ, для чего ему самому пришлось принять унию. Затем он отправляется в Рим, в коллегии св. Афанасия, в которой предполагалось окатоличивание греков и славян. Там он добивается доступа в Ватиканскую библиотеку, изучает патристику, философию и произведения римских и греческих классиков. Около 1704 г. он возвращается в Киев, вновь постригается уже в православное монашество и в 23 года становится учителем поэзии в академии [2].

Но католическая схоластическая школа не прельстила Прокоповича, и он навсегда остается непримиримым врагом католической теории и практики. Им руководили дух здоровой критики и тяга к философскому реализму и рационалистическим системам мировоззрения. Наука и философия для католицизма были лишь инструментами богословия, однако Феофан Прокопович без колебания стремился подчинить светским интересам богословскую догму и церковную практику. В противостоянии церкви и государства он занимал однозначную позицию на стороне последнего.

В 1706 г. в Киево-Софийском соборе Прокопович произносит речь, в которой не было обычных для того времени витиеватых ухищрений, искусственного панегирического парения. В выражениях торжественных, но простых прославляет он Петра за его воинские подвиги, за ревность к просвещению, за заботу о правосудии, за его трудолюбие и простоту, за то, что он возвышает своих подданных в меру их личных заслуг, а не по признаку их родовитости или богатства. Так был сделан первый шаг сближения с Петром, которому понравилась речь Феофана.

Для Петра в Феофане Прокоповиче, помимо прочего, очень важными оказываются именно качества ратора, благодаря которым явно радикальные, или таковыми мыслимые, преобразования было возможно облекать в формы преемственно-исторической обусловленности.

Подтверждением этих слов служит изложение своей риторической стратегии Феофаном в письме к другу Якову Марковичу от 10 мая 1720 г.: «Теперь я пишу трактат, в котором изложу, что такое патриаршество и когда оно получило начало в Церкви и каким образом, в течение

400 лет, церкви управлялись без патриархов и доселе еще некоторые не подчинены патриархам. Этот труд я принял на себя для защиты учреждаемой коллегии чтобы она не показалась чем-нибудь новым и необычным, как конечно будут утверждать люди невежественные и злонамеренные» [6, с. 48].

Если обратиться к тексту трагедокомедии «Владимир» и «Слова на погребение Петра Великого», то анализ образа Владимира в соотношении с образом Петра, присутствующим в проповедях Феофана Прокоповича, показывает определенные точки их соприкосновения. Таковыми являются: а) их взаимоотношения с иными царями, которые, с одной стороны, были покорены, но с другой — становятся учителями; б) отношение к иноземным учениям (в этом случае требуется, не отвергая мысль пришедших философов и проповедников, соблюсти также и верность традициям); в) положение об учении, которое оказывается приличным человеку, наделенному верховною властью и уже прошедшему немалый жизненный путь; г) реформаторская деятельность, оказывающаяся главной позитивной составляющей обоих образов; д) взаимоотношения с христианством, которое в обоих случаях мыслится как абсолютное благо.

Тема принятия иноземных учений, которая является сквозной для всей трагедокомедии, в монологе Владимира выражена следующими словами князя о себе: «... Не оружием, единым побежденный словом философим». Мучают Владимира и мысли о том, что

...уже и время  
Мину ученичества; егда мал бых, бремя  
Сие на мне не бяше, — ныне, на престоле  
Князем сидяй, поддам мя учительской воле? [3, с. 189]

Это противоречие он разрешает, обращаясь к мудрым словам «До смерти всяк человек учится».

Феофан проводит мысль о государственной важности «учения» Петра в Европе: «Внутрь убо Европы самодержавствующю Царю Самодержцу нашему, не нужда собственная или самохотение кое бяше ему различныя Европейския иностранныя страны прохождение, и тем улаждати себе. <...> Но целость всенароднаго отечественнаго добра, сиесть: да ожесточенное и окамененное в долголетней войне нынешней сердце супостата Свея, или желательным премирнаго рукодаяния союзом умягчит, или крайнею благополучною победою упразднит» [4, с. 374].

Однако в вышеуказанных пунктах соприкосновения всякий раз наблюдается и определенное противопоставление, которое, впрочем, лишь сближает образы. Одна из характерных черт Владимира — неуверенность в своих решениях и поступках. Сомневаясь, он предлагает другим персонажам вести споры, аргументировать свою позицию, а сам же оказывается в положении третьего лица, для которого совсем не очевиден тот или иной выбор. В противовес этому Петр в проповедях — начало исключительно активное, наделенное знанием о своей цели. То, что для Владимира является предметом сомнений, для Петра — дело решенное. Это соотносится в полной мере с тем фактом, что трагедокомедия была написана в 1705 г., во время, когда до Феофана Прокоповича только доходили слухи о грядущих реформах. От этого место трагедокомедии в творчестве Феофана Прокоповича несколько не умаляется, а напротив — она оказывается средоточием не только его чаяний, но и следствием глубокой проницательности ума автора, постигшего дух эпохи.

Таково соотношение образа Владимира с образом Петра, но соотношение это носит не прямой характер. Скорее, речь может идти о том, что образ Владимира — это предыстория образа Петра. Князь несет в себе черты, которые разовьются в дальнейшем у императора. Там, где первый задает вопрос и при этом ответ оказывается хоть и найден, но найден не однозначно, — второй проявляет себя как активный деятель, убежденный в своих идеях, не только ясно видящий настоящее положение вещей, но и прозревающий будущее, в котором главную роль играть будет уже не его воля, но посеянное им зерно.

Царствование Петра было лучшим временем для Прокоповича как оратора; в присутствии императора раскрывалось его дарование во всей полноте. Исследователи отмечают, что после смерти Петра Феофану более не удавалось достигать прежних высот [4, 5], что вполне объяснимо. Пока Петр был жив, Прокопович пребывал в полной мере под его опекой и мог себе позволить расправляться со своими противниками методами «высокой» риторики. Однако когда его перестала прикрывать тень великого реформатора, Феофан Прокопович оказался в положении крайне уязвимом. «Розыск и расправа постепенно становятся для Феофана едва ли не смыслом существования. Огромная тайная переписка, которую он вел своей рукой, не доверяя никому, допросы, интриги при дворе, постоянное общение с генералом Ушаковым и его людьми, скрупулезнейшее изучение бумаг арестованных, вплоть до их лингвистического анализа, формулирование обвинений, обличительные выступления в Синоде — вот на что разменивал теперь Феофан свой огромный

талант» [5, с. 120]. Как видим, сближение творческого начала с началом государственным ставит первое в зависимость от второго. Было бы наивным полагать, что Феофан Прокопович мог разорвать всякие сношения с властью после смерти Петра и сохранить не только свой литературный талант, но и свою личность неизменными.

Феофан Прокопович и Петр I представляются двумя столпами своего времени. Феофан, служа Петру, применял свои выдающиеся риторические способности, что позволяло с большим результатом проводить реформы, снижало уровень недовольства и придавало хоть и эфемерную, но относительную благопристойность наиболее кардинальным идеям Петра. В то же время Петр силою своего авторитета, которая не ослабевала и после смерти императора, позволял Прокоповичу, окруженному врагами, справляться с ними посредством исключительно риторических приемов.

Но Феофан Прокопович не сводим исключительно к петровской эпохе. Он, «усвоив традиции древнерусского ораторского искусства, наследие античных риториков... не только продолжил традиции, но и новаторски их обновил и сумел передать литературным наследникам» [1, с. 182]. В числе наследников исследователи называют имена Н. И. Новикова, А. Н. Радищева, А. П. Сумарокова, В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова. Однако справедливо и то, что пример совместной деятельности Прокоповича и Петра на пути реформ является уникальным для русской истории, поскольку подобный диалог впредь будет лишен какого-либо подобия равенства сторон.

---

1. *Буранок О. М.* Ораторская проза Феофана Прокоповича и историко-литературный процесс в России первой трети XVIII века. Самара, 2002.

2. *Гудзий Н. К.* Литература Киевской Руси и украинско-русское литературное единение XVII–XVIII веков. М., 1989.

3. *Прокопович Ф.* Соч. / под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1961.

4. *Самарин Ю. Ф.* Избр. произв. М., 1996.

5. *Смирнов В. Г.* Феофан Прокопович. М., 1994.

6. *Чистович И.* Феофан Прокопович и его время. СПб., 1868.

## Тема любви в творчестве А. И. Герцена

Отечественная литература золотого века постоянно обращалась к теме любви, семьи и брака, настойчиво пытаясь понять ее философский и нравственный смысл. Произведения отличались редкой глубиной и оригинальностью мышления авторов, высоким гуманистическим пафосом. В традиции русской культуры идеал любви понимался широко, прежде всего — как путь к вочеловечению, к поискам духовности, к нравственному совершенствованию. Вполне очевидно, что феномен любви нуждается во внимательном изучении.

А. И. Герцен — один из тех, кто наиболее пристально вглядывался в окружающий мир: «Действительно трудное для понимания не за тридцать земель, а возле нас... частная жизнь наша» [2, с. 74].

Для писателя представляла исключительный интерес проблема любви, семейного счастья, с его таящимися конфликтами и трагедиями. Это закономерно: «Интимные лирические откровения очень часто выполняют сублимационную роль: энергия аффективных влечений преобразуется, переключаясь на цели художественного творчества. Данным обстоятельством во многом объясняется завидная устойчивость любовной тематики в истории мировой культуры» [7, с. 161].

Рассмотрим представления А. И. Герцена о любви, воплощенные в повести «Елена» и в романе «Кто виноват?» (в них любовная коллизия является определяющей).

С одной стороны, любовный сюжет «Елены» (1838) был востребован эпохой романтизма, который утвердил универсальность личности. Романтическое мироощущение — область сильнейших душевных волнений — обращено к внутренней жизни человека, в частности, к любовному чувству. С другой стороны, истоки внимания к «ситуации “любовного треугольника”» лежат в биографии писателя: в 30-е гг. Герцен пережил в Вятке «романическую историю с П. П. Медведевой» и описал ее в повести «Елена» [13]. Для раннего творчества Герцена характерна религиозность. Вероятно, поэтому в письмах к невесте у А. И. Герцена «рождается концепция “любви земной” — “любви небесной”» [13].

Несмотря на то, что главная героиня олицетворяет положительный тип «нежно любящей женщины, жизнь и чувства которой разбиты» [9, с. 65], в повести она воплощает «любовь земную». В мировоззрении молодого А. И. Герцена Елена, как и П. П. Медведева, — «“чистая” земная плоть (“просто” женщина), не лишенная поэзии», однако и не способная к «исполнению высших целей» [13]. Князь говорит: «Она — “земля, страсть человеческая”» [1, с. 149].

А «любовь небесная» в повести — «безымянная “княгиня”, надевшая ангельскими обликом и характером, но абсолютно лишенными какой-либо психологической детализации» [13]. Это закономерно: рисуя облик «неземного» существа, невозможно использовать привычные понятия и создавать обычный портрет. «Безымянность» героини символизирует трансцендентность, иррациональность, а отсутствие детализации создает ореол таинственности, загадочности, непостижимости, святости. В образе княгини А. И. Герцен «отобразил свое тогдашнее восприятие *Н. А.*» [13], о чем он пишет невесте 21–23 сентября 1836 г.: «...Я несколькими чертами дал твой божественный характер, где уже и следа нет земли, где одно небо...» [4, с. 100]. Князь Михаил Петрович подчеркивает: «Это ангел, это существо выше земных идеалов поэта... святое, высокое» [1, с. 147], «небо, страсть божественная; нет, не страсть, страсть — что-то низкое» [Там же, с. 149]. Окружающие восхищаются княгиней-невестой: «Что за небесное выражение в лице! И эта пышная легкая ткань, едва касаясь ее гибкого стана, делает из нее что-то воздушное, неземное, отталкивающее всякую нечистую мысль», и далее: «Какой ангел достается князю!» [Там же, с. 158]. Супруга для главного героя повести, как и Наталья Александровна для писателя, — «ангел небесный, посланный *ему* для восстановления распавшейся гармонии мира» [13].

Проблема идеала в русской литературе первой половины XIX в. является одной из центральных и связана с художественным воплощением христианских ценностных установок. Когда «признаки сумасшествия» Михаила «начинают показываться», княгиня проявляет истинную христианскую любовь: она не «тяготится своею судьбою... его несчастья расширили, удвоили любовь. Она не отходит от него ни на минуту, где может, вливает слово утешения, чаще всего молится и несет свой крест со смирением христианина» [1, с. 166–167].

Как и княгиня для князя, «залогом чаемой целостности — обретения первозданного рая — выступает для Герцена образ *Н. А.*». Письма писателя к невесте «ярко отражают специфику антропологических представлений Герцена, определяемых дуалистическим видением человеческой

природы, когда земное и телесное, отождествляемое с собственно человеческим, оценивается как порочное и оттесняется на периферию, а на первый план выдвигается “райское” начало души: мистическая историософия христианства проецируется на антропологию», — указывает Е. К. Созина [13].

Очевидно, что XIX столетие во всеуслышание заговорило о метафизике чувств и той огромной власти, которую они приобрели, о феномене любви, ставшей символом новой личности, освобождающейся от патриархальной морали, официальной религиозности. Новый роман XIX в. характеризуют экзистенциальные искания личности. Сюжетной ситуацией, основанной на романтическом конфликте, выявляющем кризис социокультурных форм жизни, А. И. Герцен воспользовался в романе «Кто виноват?». «Вопросы семьи и брака, особенно волновавшие Герцена в ту пору... не потеряли своей злободневности» [5, с. 231].

Как отмечает Е. К. Созина, в психологической прозе 1840–1850-х гг. этическая проблематика «оставалась таковой... ибо ее предметность определялась главным образом изображением человека в сфере частной жизни... Но теперь проблематизируется оценка коллизий этого частного существования человека, ибо как в жизни, так и в литературе становится возможным то, что казалось либо невероятным, либо однозначно негативным прежде: распад семьи и “другая” любовь, тройственные семейные союзы... вхождение женщины в социальную структуру общества» [12].

По объективным причинам в романе «Кто виноват», написанном в 1846 г., в отличие от повести «Елена», «романтическое представление» о любви «подвергнуто решительной трансформации» [13], что связано с именем французской писательницы Жорж Санд. О. Б. Кафанова указывает: «В романах французской писательницы... утверждалась “святость” любви и оспаривалась “святость” брака, если он не основан на взаимном чувстве. <...> Жоржсандовская этика... стала ориентиром морально-бытового поведения... “западников”» [8], к которым принадлежал А. И. Герцен. И. А. Желвакова подтверждает, что у мыслителя было много «оснований размышлять... о жорж-сандовских проблемах, об идеях брака и любви нового, совершенного человека» [6, с. 30]. Писатель уважал, восхищался Ж. Санд, и в письме от 1 марта 1838 г. он пишет: «Ее люблю от души, я съездил бы ей поклониться» [4, с. 309].

Владимир Бельтов впервые в своей жизни оказывается под «нравственной властью» замужней женщины — Любви Круциферской. Имя главной героини, вероятно, выбрано не случайно и в контексте рассматриваемой темы символично.

В романе писатель актуализирует вопрос о свободной любви. Встреча с Владимиром заставляет Любоньку задуматься: «Будто это правда, что можно любить двоих?» На «непонимание» Любы Владимир возражает: «Отчего же любовь другого, искренняя, глубокая, не имеет никаких прав?» [3, с. 163]. И героиня, воспитанная в патриархальной среде, начинает сомневаться в правильности своей жизненной позиции: «Можно и не двоих, а нескольких любить. <...> Я люблю моего мужа... и Бельтова люблю» [Там же, с. 169].

Любовь Александровна начинает иначе смотреть на откровенное признание Бельтова: «Может ли быть что-нибудь преступное полно прелести, упоения, блаженства?.. Он прав — люди сами себе выдумывают терзания. <...> Как мы могли бы прекрасно устроить нашу жизнь, наш маленький кружок из четырех лиц...» [Там же, с. 171–172].

Круциферский не принадлежит к сильным натурам, которые создают вокруг себя то, чего нет. Удовлетворения всех потребностей своей души он ищет и находит только в любви к жене. Этим существование Дмитрия и ограничивается. Любонька признается, что «искренно любит Дмитрия», но «не находит в нем» «силу, отвагу мысли» [Там же, с. 170]. Повествователь считает, что человеку для полноценной жизни нужны газета, журнал, содержательная беседа, театр [Там же, с. 148]. Как верно замечает рассказчик, «провинциальная жизнь», лишенная всяких культурных интересов (провинциальная стоячесть [Там же, с. 149]), «вообще гибельна» [Там же, с. 148].

Бельтов выносит Круциферскому такой приговор: «Он ее безумно любит, но у него любовь — мания; он себя погубит этой любовью... Хуже всего, что он и ее погубит» [Там же, с. 190]. Н. Н. Страхов полагает, что любовь Дмитрия означает, что «в его сердце не осталось силы и места ни для чего другого», она «носит на себе все признаки... эгоизма» [14].

Встреча с Бельтовым открывает Любове Александровне глаза на то, что муж «не вполне понимает» ее [3, с. 174]. Как все явления жизни, чувство любви познается в сравнении. Когда Любонька решает связать с Круциферским свою жизнь, она сопоставляет, пусть невольно, полубессознательно, его со всеми окружающими мужчинами и приходит к выводу, что он лучше всех. И ее глубокое чувство к Бельтову — результат сравнения его с Дмитрием. «Как понятно мне каждое слово его!» — подчеркивает Люба [Там же, с. 174].

Следовательно, А. И. Герцен подводит нас к мысли о том, что судьбу всякой человеческой любви в наибольшей степени определяет качество и содержание общения любящих. Это осознает Круциферская. «Хотелось

бы много поговорить от души, — пишет Люба. — Как весело говорить, когда нас умеют верно, глубоко понимать и сочувствовать» [3, с. 170]. Примечательно, что их дружеское общение с Бельтовым, в отличие от ее однообразной супружеской жизни, значительно обогащает ее внутренний мир: «Я много изменилась... после встречи с Вольдемаром», «его огненная, деятельная натура» «трогает все внутренние струны, касается всех сторон бытия. Сколько новых вопросов возникло в душе моей! ... Он открыл мне новый мир внутри меня...» [Там же, с. 172].

Таким образом, по мнению писателя, важнейший признак истинной любви есть духовное взаимообогащение людей в процессе общения, расширение кругозора, более глубокое понимание жизни и самих себя.

В романе «Кто виноват?» человеческая природа наиболее полно раскрывается в страдании тех героев, что составляют «любовный треугольник». Н. Н. Страхов отмечает: «Эти люди неизбежно должны страдать» [14]. Рушится счастье семьи Круциферских. Поскольку в жизни Дмитрия ничего нет, кроме любви к жене, он в конечном счете «задавленный горем, *молится богу и пьет*» [Там же, с. 196].

Трагедия Любви Александровны очевидна: замужняя женщина, жена и мать трехлетнего ребенка «беспредельно» [Там же, с. 192] любит Бельтова: «Он прав: и его любовь имеет права!» [Там же, с. 173]. Она болезненно воспринимает сплетни — грубое вторжение «общего мнения» [13] в свою личную жизнь: «Зачем люди... придадут какой-то иной характер нашей симпатии, портят ее?» [3, с. 174]. Ситуацию усугубляет осознание Любонькой своей невинности: «Моя совесть чиста» [Там же, с. 173]. Ее внутреннюю чистоту символизируют «белое платье» [Там же, с. 44, 49, 54] и «белый бурнус» [Там же, с. 160, 192]. Судьба Круциферской драматична, и в конце романа она предстает «потухающею, ненадежною» [Там же, с. 196].

Познакомившись с Любонькой, Владимир Бельтов, по его словам, в первый раз узнает, «что такое любовь, что такое счастье» [Там же, с. 190]. Но по известным причинам это чувство приносит ему «нестерпимое страдание»: «Все светлое в лице» его исчезает, он «похож на мертвеца» [Там же, с. 192]. «Уничтоженный, задавленный горем» [Там же, с. 193], он вынужден покинуть любимую.

Для писателя нет ни малейшего сомнения в том, что культурное, духовное, т. е. собственно человеческое, родство несравнимо выше, безусловно, дороже всяких законно оформленных отношений, в том числе супружеских. Размышляя о содержании взаимоотношений в семье, А. И. Герцен затрагивает проблему неравного брака и приходит к выводу,

что главным, решающим в супружеских отношениях является общение в широком смысле слова. Но равный брак — еще не гарантия счастья. Это наглядно показал «противоречивый опыт собственной семейной жизни» создателя романа [5, с. 165].

Для уяснения взглядов А. И. Герцена на любовь необходимо обратиться и к публицистическому наследию мыслителя. В статье «По поводу одной драмы» (1842) писатель пытается понять увиденное в театре с «высшей» точки зрения: «Личность человека не замкнута; она имеет широкие ворота для выхода» [2, с. 63]. Всякая частная жизнь, не знающая ничего настоящего, ценного за порогом своего дома, как бы она уютно и комфортно ни устроилась, — неизбежно бедна. «Люди, основывающие все благо своей жизни на семейной жизни, ставят дом на песке», — убежден А. И. Герцен [Там же, с. 65]. Сказанное справедливо по отношению к Круциферскому.

В центре романа «Кто виноват?» — вопрос эмансипации женщины. Писатель отчасти разделяет мысль Ж. Санд о «святости» любви и гнусности брака, не проникнутого этим чувством, но не безусловно, что доказывает главная героиня романа «Кто виноват?». Для А. И. Герцена образцом поведения замужней женщины все-таки остается, например, пушкинская Татьяна Ларина. Причина этого кроется, по-видимому, в том, что Ж. Санд разрушила романтический ореол тайны, недосказанности, окружавший образ женщины, нарушающей общепринятые нормы во имя любви. В Любви Круциферской соединяется сознание нравственного долга и сила естественного любовного чувства.

Следовательно, «трагический любовный “треугольник”» романа «соотносится с общечеловеческими коллизиями, способными проявиться в разные эпохи и в совершенно разных социальных условиях», указывает В. М. Маркович [11, с. 68]. «Особенность любовной коллизии романа в том, что на ее течение непосредственно не влияет окружающая среда. <...> В этом отношении роман противоположен десяткам произведений русской и мировой литературы. <...> Отвечая на вопрос, «кто виноват?» (в любовной коллизии), Герцен говорит: никто», — подчеркивает Ю. В. Манн [10]. Н. Н. Страхов подтверждает, что «беречься» от любви — значит «отказаться от жизни»: «Или не жить, или жить и страдать — такова дилемма, которую поставил роман...» [14].

Е. К. Созина пишет: «сверхзадача» А. И. Герцена — «поколебать устойчивые и препятствующие развитию человека в личность нового типа (сиречь в “родового человека”) нормы общественной морали, стереотипы обыденного сознания. Мораль так интересуется Герцена, ибо... через

нее и может быть внедрено в повседневный быт и семейные отношения людей то “всеобщее”, которое человека приобщает к роду и делает гражданином “царства разума”, духа. <...> Идея личности уже в этот период является для Герцена основной и определяет его подход к морали» [13].

И все же мыслитель глубоко убежден, что «человек не для того только существует, чтобы *любить*; неужели вся цель мужчины — обладание такою-то женщиной, вся цель женщины — обладание таким-то мужчиною? Никогда! Как неестественна такая жизнь, всего лучше доказывают герои почти всех романов» [2, с. 67–68]. Но это вовсе не означает полное отречение от частной жизни: «...человек развившийся равно не может ни исключительно жить семейною жизнью, ни отказаться от нее в пользу всеобщих интересов» [Там же, с. 64]. И. А. Желвакова резюмирует, что «утопические идеи сенсимонизма о социальном положении женщины давно усвоены» А. И. Герценом. «“Общее”, по его признаниям и реальному поведению, должно превалировать над “частным”. И это — его принципиальное убеждение. Формула жизни» [5, с. 166].

На основании изложенного можно сделать следующие выводы:

1. Любовный сюжет составляет событийную основу повести «Елена» и романа «Кто виноват?». В центре внимания писателя — ситуация «любовного треугольника».

2. В повести «Елена» ярко выражена антитеза «любви земной» в образе главной героини и «любви небесной» в образе княгини. Любовная коллизия повести имеет автобиографические истоки.

3. Идея романа «Кто виноват?» — апофеоз свободной любви — отражает влияние на А. И. Герцена творчества Ж. Санд, в котором актуализировалась проблема освобождения женщины от семейного и социального гнета. Проблематика свободной любви в романе объективно обусловлена процессами, происходящими в русской литературе и шире — в духовной жизни литераторов 40-х гг. XIX в: формированием новой любовной этики, направленной на утверждение демократических отношений между женщиной и женщиной, и претворением в жизнь идей женской эмансипации. Для А. И. Герцена, как и для всех «людей сороковых годов», характерно стремление к гуманности и защите прав личности.

4. В романе писатель на примере взаимоотношений супругов Круциферских и Владимира Бельтова ставит под сомнение устоявшиеся представления о браке как незыблемом социальном институте.

5. Любовь Круциферская и Владимир Бельтов представляют тип «новых» людей, которые делают попытку борьбы за свободу выбора любимого человека.

6. В произведениях писателя очевидны черты христианского отношения к вечной и возвышенной теме — любви. А. И. Герцен в основном рассматривает любовь не в половом, а в бытийно-метафизическом аспекте.

7. А. И. Герцен убежден, что кроме сферы частного, семейного, есть безгранично большие области, принадлежащие человеку или которым принадлежит человек. Писатель развивает гуманистическую традицию в понимании природы любви, связывая ее со всем богатством духовной жизни человека. Философия любви в его художественных текстах является одновременно и этикой, и эстетикой, и психологией, и постижением божественного.

«Словом *любовь* (курсив А. И. Герцена. —И. С.) обычно оправдывают все. <...> Любовь — пышный, изящный цветок, венчающий и оканчивающий индивидуальную жизнь; но он, как все цветы, должен быть раскрыт одною стороною, лучшей стороною своею к небу всеобщего. Цветок питается из земли и из солнца; от этого в нем земное так чудно хорошо. Любовь — один момент, а не вся жизнь человека...», — убежден мыслитель [2, с. 66–67].

- 
1. *Герцен А. И.* Елена // Герцен А. И. Собр. соч. : в 30 т. М., 1954. Т. 1. С. 139–169.
  2. *Герцен А. И.* Капризы и раздумье // Там же. Т. 2. С. 49–102.
  3. *Герцен А. И.* Кто виноват? // Герцен И. А. Соч. : в 4 т. М., 1988. Т. 4.
  4. *Герцен А. И.* Письма 1832–1838 годов // Герцен И. А. Собр. соч. : в 30 т. М., 1961. Т. 21.
  5. *Желвакова И. А.* Герцен. М., 2010.
  6. *Желвакова И. А.* Кружение сердец. М., 2008.
  7. *Завьялова Е. Е.* Жанровые модификации в русской лирике 1880–1890-х годов. Астрахань, 2006.
  8. *Кафанова О. Б.* Любовный быт «людей сороковых годов» [Электрон. ресурс] // Вестн. Томск. гос. ун-та. 1998. Т. 266, янв. URL: [http://www.tsu.ru/webdesign/tsu/Library.nsf/designobjects/vestnik267/\\$file/p40.html](http://www.tsu.ru/webdesign/tsu/Library.nsf/designobjects/vestnik267/$file/p40.html)
  9. *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб., 1994.
  10. *Манн Ю. В.* Философия и поэтика натуральной школы [Электрон. ресурс] // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. URL: <http://philology.ruslibrary.ru/default.asp?trID=512>
  11. *Маркович В. М.* И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века: (30–50-е годы). Л., 1982.

12. *Созина Е. К.* Драматургическое письмо А. Н. Островского [Электрон. ресурс] // Критика и семиотика. 2004. Вып. 7. URL: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs7sozina.htm>

13. *Созина Е. К.* Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001 [Электрон. ресурс]. URL: [http://abursh.sytes.net/abursh\\_page/Sozina/Soznanie/Intro.asp](http://abursh.sytes.net/abursh_page/Sozina/Soznanie/Intro.asp)

14. *Страхов Н. Н.* Литературная деятельность А. И. Герцена. 1882 [Электрон. ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/s/strahow\\_n\\_n/text\\_0120.shtml](http://az.lib.ru/s/strahow_n_n/text_0120.shtml)

**Р. С.-И. Семькина**

*г. Барнаул*

## **«Самоизвольные мученицы» в романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени»**

... Хочется любить заплаканных женщин.

*В. Маканин*

Многие аналитики творчества В. Маканина отмечали, что в текстах писателя прорисовывается его генеалогическое древо, уходящее корнями в русскую классику: творчество Н. Гоголя, А. Островского, А. Чехова, Л. Толстого, а в основных конфликтах его произведений — конфликты и сюжеты русской классики (И. Роднянская). «Точки схождения» художественных миров В. Маканина и Ф. Достоевского тоже констатировались, например, в названиях глав (А. Латынина), в образной системе (А. Архангельский, И. Сушилина), фразах и формулах (К. Степанян) и т. д. Имена Достоевского и его героев действительно нередко встречаются в разных произведениях В. Маканина («Антилидер», «Лаз», «Отдушина», «Гражданин убегающий», «Андеграунд, или Герой нашего времени», «Квази» и др.) в рассуждениях о границах человеческой свободы, преступлении и наказании, о «саморазрушении убийством», губительной роли тоталитарной власти, о русской литературе и ее спасительной роли и т. д. Нас интересует, как в трансдискурсивной парадигме Достоевского, создавшего возможность возникновения другого, отличного от его, дискурса, в то же время «неотделимого от того, что он основал» [3, с. 26],

происходит «переоткрытие» одной из главных тем классика: темы «униженной и оскорбленной» женщины.

Главный герой романа «Андеграунд, или Герой нашего времени» Петрович убежден, что некоторые нравственные требования русской литературной классики (даже принцип «не убий») уже не приемлемы для человека нового времени без существенной корректировки, но вместе с тем вынужден признать и другое: кое-что из этой литературы вошло прочно в его плоть и кровь, например, отношение к обиженной «униженной и оскорбленной» женщине. «Единственное, в чем я сходиллся и соглашался с классиками от не убий, это в возросшей жалостливой тяге к униженной женщине — но боже мой, разве эта тяга, эта боль не жила во мне сама по себе и до крови на этой скамейке? Проверенное дело — женщина. Еще лучше и провереннее — униженная женщина. Чувство, кстати сказать, вполне человеческое, лишь сколько-то у агэшника гипертрофированное. Хотелось такую женщину жалеть, хотелось приласкать и именно ей сказать, мол, жизнь как жизнь и всяко бывает. А то и попробовать самому ей пожаловаться. Понять ей на пять копеек, мол, вот случай вышел...» [2, с. 158].

К каким же женщинам испытывает сосредоточенную и исцеляющую их и его самого жалость Петрович? По словам Маканина, он выделяет в «Андеграунде...» «трех женщин — демократическую Россию (в образе вышедшей из подполья Вероники), номенклатурную Россию (в образе Леси Дмитриевны) и “никакую” (в образе Зинаиды Агаповны), которая всегда остается при герое, даже отвергнутом всеми остальными»<sup>1</sup>.

Женщины в романе «Андеграунд, или Герой нашего времени», которых Петрович относит к категории жалких и падших, совсем не похожи на женщин Достоевского, «гордых язычниц» (вроде Настасьи Филипповны или Катерины Ивановны Мармеладовой) или «греховных христианок» (Сони Мармеладовой, Грушеньки). Они духовно слабее мужчин — героев андеграунда. А. Хачатурян справедливо отметила: «...андеграунд, или агэ, как субкультура, как жизненная позиция его участников — позиция подчеркнуто мужская. Женщины не вписываются в этот мир. Так, например, не выдерживает героиня Вероничка, выглядящая пародией на поэтессу андеграунда — она “всплывает” навверх, в мир политики и публичности (ее показывают по телевизору), а потому утрачивает свою привлекательность в глазах повествователя-маргинала. Такова же участь

---

<sup>1</sup> Цит. по материалам семинара, проведенного В. С. Маканиным на кафедре русской литературы Отделения славянской филологии Таллинского университета 18 декабря 2003 г.

вскользь упомянутых в романе натурщиц, позирующих андеграундным художникам, которые только прикасаются к субкультуре андеграунда, но не причастны к ней» [4, с. 2].

Женщины в романе Маканина, озабоченные проблемами сего дня, не способны выйти к бытию, к проблемам экзистенции. Склонность же Петровича к вечным вопросам заявлена с первых фраз романа, представляющих его в кресле за чтением Хайдеггера: «...только-только... притих душой на очередном *здесь* и *сейчас*... (курсив автора. — Р. С.)» [2, с. 9]. Даже самые значительные героини в большом ряду женских персонажей романа не обращаются к этим вопросам, тем более не вспоминают о Слове Божьем. Вероничка, правда, одно время сочиняла вирши (в подражание японским танкам) о метафизических пузырях дождя, но скоро догадалась, что метафизика подполья ведет к социальному дну, к падению в яму: «Для Вероники дно, сколь ни выкручивайся в поэтическом слове, было теперь ямой — яма, а вовсе не ее прежний старенький экзистенциальный образ дна и сна» [Там же, с. 42]. Зато обе «жалкие» любовницы Петровича — и демократка Вероничка, и вышедшая из номенклатуры Леся Дмитриевна прочно приросли к быту социальному и к его идеологии — одна к новейшей, другая к бывшей, но в том и другом случае к «квазирелигии» (как скажет об этом В. Маканин в повести «Квази»), уже в который раз пытаются «переделать мир». И обе они, принимая заботы Петровича, зачастую неспособные обойтись без него, все же испытывают чувство стыда и унижения за связь с ним, «грязноватым бомжем». Это переживает не только Леся Дмитриевна, но и Вероничка, сама испытывающая потребность «забыться» в общажной яме. После четырех дней, проведенных у Петровича, когда Вероничка изживала свои обиды, она убегала от него тайком, стыдливо, точно стряхивала с плеч какую-то заразу, «общажную пыль» [Там же, с. 34].

Женщины Петровича не представлены «изнутри», средствами интроспекции, они изображены лишь в восприятии его самого. И подлинную любовь (тождественную состраданию — в слове и деле) переживает только он. Но Петрович любит их лишь тогда, когда они жалки, когда выглядят падшими и несчастными, он признается: «...хочется любить заплаканных женщин» [Там же]. Эти «жалкие» женщины временами действительно выглядят и сознают себя падшими, но вовсе не так, как Соня Мармеладова или Лиза из «Записок из подполья»: «поэтесса» Вероничка страдала алкоголизмом, прежде чем стать представительницей демократов. Она сама искала пьяную компанию «командировочных» из общажитского крыла «К», а они, напоив ее до бесчувствия, обходились с ней,

как с проституткой. И вот к этой-то униженной женщине, найденной им в полутемном углу командировочной комнаты, Петрович вдруг испытал (и уже не первый раз) острое чувство боли, жалости, любви.

Его не только не отталкивает ее пьяное безобразие, муки похмелья, — напротив, эта жалкость и беспомощность вызывает у него особые приливы нежности.

Жалость к больной Тасе Сестряевой побеждает охватившую Петровича неприязнь: «И вот (лежа, приглаживал Тасино плечо, в узкой ее постели) важная мысль пришла: мысль о чувствах...» [2, с. 153]. В этой жалости есть нечто родственное всепрощающему состраданию Мышкина (к Настасье Филипповне) и Алеши Карамазова (к психическим изломам Лизы Хохлаковой, на которой он хочет жениться), да и Раскольников любил больную девушку. Но как только Вероничка перестает быть жалкой (а для нее эта перемена не сложна, потому что «падшей» она была лишь «номинально и внешне» [Там же, с. 38]), любовь Петровича к ней мгновенно пропадает. Демократку, прорывающуюся наверх в новый истеблишмент, он тоже разлюбил — на «социальном перекрестке» их развела страна.

Отношения с бывшей партократкой, много лет назад добившейся увольнения его из НИИ, Лесей Дмитриевной, оказались сложнее. Эта история — главный сюжет в постоянных попытках Петровича «спасти падшую» (традиционный мотив в русской классике, в том числе и у Достоевского), ей посвящены две главы с поэтическими названиями: «Я встретил Вас» и «Триптих: расставание». Леся Дмитриевна, пожалуй, самая сильная привязанность героя, вопреки всякой логике: когда-то она была в числе людей, добившихся его увольнения из НИИ, она, неизменно восседавшая за зеленым столом с графином посередине, часть ненавистного ему аппарата прежней системы, — тем не менее он любит ее; любил и тогда, когда она отчитывала его в прошлом, и сейчас, при встрече на демонстрации, она еще красива и волнует его. А узнав о ее «падении», т. е. утрате прежнего положения из-за потери престижа и красоты, тотчас подумал: «Моя». Чувство, хотя и подогретое интересом к покаянию «бывшей», все же во многом бессознательное и продолжительное: его не убивает даже мысль, что она сблизилась с ним из чувства унижения.

В этом сюжете обнаружился очень важный для творчества Достоевского мотив добровольного самоунижения женщины (ярко проявившийся в поведении Нелли Смит в «Униженных и оскорбленных», Катерины Ивановны Верховцевой в «Братьях Карамазовых», Настасьи Филипповны в «Идиоте») — мотив сознательного усиления обиды, наслаждения

обидой. Но приведенные ассоциации позволяют увидеть прежде всего глубокое различие в характере внешне похожих переживаний у героинь Достоевского и Маканина, а также различие в их судьбах и типах духовной культуры. У Нелли и Настасьи Филипповны в самоунижении звучит вызов лицемерию людской благотворительности, вызов постоянной жестокости, бессердечию людей и вместе с тем разрушающая самих этих женщин жажда мести. Это самоунижение трагическое, губительное для гордых, бунтующих женщин.

Самоунижение Леси Дмитриевны выглядит как жажда покаяния: ей «хотелось вроде как вывалиться в земле и в дерьме: облепиться грязью, как покаянием» [2, с. 207]. В самоунижении Леси Дмитриевны нет ничего трагического, напротив: «Был у нее, помимо покаяния, также и крохотный, еле ощутимый расчетец. Она покается, она унижится — тогда ей в ответ кто-то или что-то (высшее в нашей жизни, Судьба, Бог) поймет ее и простит. И (тонкий момент!) даст шанс опять подняться в жизни и благоденствовать. Самобичевание искреннее, с болью, с мукой, но и с житейски нацеленной мыслью вперед и впрок. Так ли замаливают грех, не берусь судить. За полста лет своей жизни я впервые видел кающуюся женщину» [Там же].

У Достоевского женщина, публично позорящая себя, таким путем вымещает свою обиду тем, кто когда-то унижил ее. Леся Дмитриевна, сама виновная в том, что много лет обижала других, клеймила их, добиваясь для них общественного остракизма, испытывает теперь потребность каяться перед теми, кого она судила и выгоняла, перед «ничтожными» в ее глазах людьми. И оказалось, что ее всхлипывания и рыдания в постели Петровича вызваны были тем, что ее унижала именно постель с ним, «грязным общажником», оказалось, что она и шла на связь с ним ради самоунижения, «самоизвольного мученичества». Похоже, она даже не сознает унижения, наносимого ему своим «самоунижением» (и это несмотря на все его заботы о ней, несмотря на то, что он ее выходил, поставил на ноги после инсульта), — такова психология человека «истеблишмента» в отношении к «падшему», даже при раскаянии и сочувствии к нему. Он же после ее признания в том, что она «унижалась им», лишь на миг «подпылал злобой» и потом досадовал на себя за то, что «не сумел не обидеться». Его любовь-жалость подлинная, но она проходит, чуть только Леся Дмитриевна стала подниматься вверх, к новой (обновленной за счет бывших «товарищей») номенклатуре. И с ней его «развела страна», правда, в иной форме, чем в эпизоде с Вероникой: теперь не он оставил Лесю Дмитриевну, а ее «прежние» друзья погнали его.

Случались у Петровича встречи и с проститутками, взятыми им в метро или с улицы. Они тоже подчас плакали, «начинающие» — от неопытности, но жалости и потребности исповедаться не вызывали: «Падшая птичка и подпольный (андеграундный) мужик, возможно, и составляют ровню, — думалось мне. То есть искомую психологическую ровню, а значит пару — мужчину и женщину, с особенной и даже уникальной возможностью взаимопонимания (и растворения друг в друге). Но мы с ней — какая мы пара и ровня, если у девчухи свое означенное место, зарабатывает, трудится, акцентированная частица общества? И никакого, даже малого сегодняшнего горя не было в ее веселенькой улыбке. <...> Даже в облегченном варианте случай Раскольников и Сони не проходил. Выслушать ее, тем более открыться ей было невозможно, немислимо, все равно как в постели, вдвоем запеть советское, марш космонавтов» [2, с. 161].

Есть в романе ситуация, когда Петрович мучительно жаждет рассказать о своем последнем преступлении «жалкой» женщине — флейтистке Нате, живущей во «вьетнамском бомжатнике». Потребность этой исповеди была столь сильна, что именно ее неосуществленность вызвала психический срыв Петровича и его мытарства в больнице. Петрович убежден, что он не попал бы в психушку, если бы Ната сумела выслушать его. В данной коллизии просматривается также имплицитная реплика в адрес «Преступления и наказания»: автор «Андеграунда...» пытается уверить читателя в том, что для преступника невыносимы не муки совести, а невозможность кому-либо рассказать об убийстве и тем уже «снять с себя ношу», облегчить душу. Раскольников находит отдушину в исповеди Соне. Но вовсе не раскаивается до конца романа в совершенном убийстве. Петрович тем более далек от покаяния, но тоже жаждет «исповеди». Безответная, робкая Ната в незащитности своей напоминает Соню Мармеладову — но и только: она крайне духовно ограничена, невосприимчива к другому, ничуть не улавливает потребности Петровича и не способна сказать ему спасительное слово.

Жалкость героинь «Андеграунда...» не заключает в себе некоего нравственного смысла: их «падения», выражающиеся в «загуле» у Вероники, в «разорении» у Леси Дмитриевны, в духовном отупении у Наты, демонстрируют лишь непрочность их социального статуса. Жалость к ним Петровича тоже не воспринимается как принципиальная этическая позиция жертвы социальной перестройки: в том, что он вызволяет одну из женщин из пьяной, непристойной компании, а другой, одинокой, помогает пережить последствия микроинсульта, проявляется порядочность

и чуткость честного человека. Но его увлечения ничуть не схожи с горячими страстями героев Достоевского, в которых всегда таится серьезная идея (идея-страсть) — потребность защитника обиженных, протестанта, миссионера.

В страстях героев Достоевского эти духовные потребности приглушают, словно бы вытесняют чувственные желания. В жалости Петровича есть всегда элемент сексуального влечения: «Если рядом опустившаяся (к тому же обиженная, жалкая) женщина, хочется тотчас же не только вмешаться, но и быть с ней. Тяга скорая — на инстинкте — и чувственная; модно было б по старинке этот порыв назвать любовью. Я так и назвал» [2, с. 33]. Если герои Достоевского забывают о теле, то Петрович, наоборот, всегда чуток, впечатлителен к телесности обожаемой женщины — либо к ее субличности, хрупкости, либо (и чаще всего) к дородности, пышности ее тела, вызывающего у него эстетический восторг: «Раза три я ночью просыпался, ощущая рядом нависающее крупное тело, дышащее женским теплом. Леся лежала (вот ведь образ) протянувшимся горным хребтом» [Там же, с. 203]; «Белое тело, как гора, занимало всю постель со мной рядом» [Там же, с. 206]; «В постели велела погасить свет — зачем ее видеть? Ее и так ни с кем не спутаешь. Такое тело запомнишь» [Там же, с. 430]. Друзья его агэшники тоже разделяют культ крупного женского тела: «Викыч восхищался: расстегиваю ее молнию на спине, тяну и тяну, змейка молнии скользит, как по маслу. И конца-краю нет» [Там же, с. 404].

Женское тело постоянно привлекает внимание Героя времени: он бродит по коридорам, принохиваясь к запахам квадратных метров, от которых веет женским теплом. Сексуальную озабоченность герой пытается объяснить как субстанциональное свойство мужской природы: «Все, мол, мужчины мира, и я не исключение, словно бы потерялись в этих коридорах, забегались, заплутали, не в силах найти женщину раз и навсегда... что бы там мужчина не говорил, он живет случайным опытом, подsunутым ему в юности. Мужчина, увы, не приобретает. Мужчина донашивает образ. В игре своя двойственность и своя коридорная похожесть — все двери похожи извне. <...> Мужчина сам по себе и тем сильнее сам понимает, что он-то никак не меняется в продолжающемся волчьем поиске» [Там же, с. 20].

Примечательно, однако, что то же свойство обнаруживается и в женщине Вере Курнеевой (имя ее звучит оксюморон) — да и сам образ «коридорного поиска» связан именно с ней. Впрочем, сексуальная распушенность и неприхотливость по-разному обнаруживается почти у всех

женщин общаги, всегда готовых уступить домогательствам мужчин, совершенно безотказных, а иногда, подобно Вере, заманивающих партнеров в постель. Вся эта картина общежитского «содома» символизирует хаос социальной системы и словно бы иллюстрирует слова давних противников социализма, в том числе и Достоевского: «У вас будет казарма, общие квартиры *Stricte necessaire* (строго необходимое), атеизм и общие жены без детей — вот ваш финал» [1, с. 50].

Вместе с тем, как некая желанная пристань, Петровичу нередко представляется образ домовитой устроительницы семейного очага — женщины-хозяйки, у которой всегда горячие щи и хлопотливые, всюду успевающие, «пахнущие рассолом» руки. В образе Зинаиды Агаповны воплощен «вечный» скульптурный образ «женщины с веслом», трансформировавшийся в ироничный образ современницы «бабы с подушкой»: «Ах, эта женщина. Ах, Зинаида. (Величия или покорности, чего тут больше?) Ладно, говорю, отставить!.. Стоит, прижала подушку к груди. Старая, принарядившаяся баба. Застыла в глуповатом остолбенении. Статуя в парке, не женщина с веслом, а баба с подушкой. На века» [2, с. 127]. Впрочем, женщина такого типа нередко и пугает Петровича потребительским отношением к мужчине-мужу или любовнику, желанием скорее его охомутать.

Все сказанное об отношениях героя с женщинами свидетельствует и о специфическом характере быта в романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» (да и в других, написанных после романа сочинениях В. Маканина).

---

1. *Достоевский Ф. М.* Подросток // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1975. Т. 13.

2. *Маканин В.* Андеграунд, или Герой нашего времени. М., 2003.

3. *Фуко М.* Что такое автор? // Лабиринт. Екатеринбург, 1991. С. 25–43.

4. *Хачатурян А.* Гендер в романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» [Электрон. ресурс] // Toronto Slavik Quarterly : Academic Electronic Journal in Slavic Studies. 2006. Vol. 14. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/14/index14.shtml>

**Человек, событие, история:  
художественно-антропологическая архитектоника  
цикла Н. С. Лескова «Рассказы кстати»**

Цикл Н. С. Лескова «Рассказы кстати» (1889) составил седьмой том его прижизненного «Собрания сочинений» (1889–1893). В него вошли следующие рассказы: «Совместители», «Старинные психопаты», «Интересные мужчины», «Таинственные предвестия», «Александрит», «Загадочное происшествие в сумасшедшем доме», «Умершее сословие» и «Голос природы». Позднее, с подзаголовком «Рассказы кстати», были опубликованы рассказы «Загон» (1893) и «Дама и фефела» (1894).

Цикл инспирирован специфически авторским творческим импульсом — это ряд событий, припоминаемых «по поводу» того или иного факта современной русской действительности. В письме к Л. Толстому (14 декабря 1893 г.) эта особенность лесковского творческого процесса связывается с интересом писателя к движению национальной бытовой культуры: «Я очень люблю форму рассказов о том, что “было”, приводимое “кстати” (а гророс), и не верю, что это вредно и будто бы непристойно, так как трогает людей, которые еще живы. <...> Я отмечаю такие явления, по которым видно время и веяния жизненных направлений массу» [8, с. 569].

По замечанию О. В. Евдокимовой, «переживание прошлого в настоящем» становится у Лескова «индивидуальным художественным приемом» [3, с. 120]. В самом деле, подзаголовки рассказов «Совместители», «Умершее сословие» и «Дама и фефела» — соответственно «Буколическая повесть на исторической канве», «Из юношеских воспоминаний», «Из литературных воспоминаний». Автор размышляет о смене культурных эпох, осуществленной в пределах жизни одного поколения: «Теперь все эти лица уже сами составляют “умершее сословие”; но когда случится вспоминать о их времени, то даже как будто не верится, что все это было в действительности и притом еще сравнительно так недавно» («Умершее сословие») [11, с. 431]. Л. П. Гроссман считал жанр «рассказа кстати» сопредельным исторической новелле: «К исторической новелле близко

примыкает повествовательный цикл, названный Лесковым “Рассказы кстати”. В этом жанре мемуарист, превосходно осведомленный о лицах и нравах прошлого, как бы сочетается с фельетонистом, озабоченным современностью и злободневностью своего очерка» [2, с. 196].

Соединение истории и нравов образует тот «исторический колорит», в который вовлечен человек в «Рассказах кстати». Лескова интересуют в первую очередь природные качества «исторического человека», т. е. обыкновенного человека, жившего в прошлые эпохи. «Прошлое» в представлении Лескова не только отдаленные от современности эпохи — вековой и более давности, — но и ближние к нему, биографически маркированные десятилетия — 1840–1870-е гг. [1, с. 77]. И. П. Видуэцкая приводит в качестве примера отношения к истории как предсовременности вступление Лескова к рассказу «Загадочное происшествие в сумасшедшем доме»: «Разумею не то настоящее “старое время”, каким почитается в нашей истории допетровский период, а собственно время, предшествовавшее введению судебной реформы, которое нынче часто тоже называют “старым”» [6, с. 409]. Жанрообразующими формантами «рассказа кстати» являются: начальная ассоциация («по поводу»), историческое лицо, анекдотическое событие, нравоописательная фактура и «обыкновенный человек».

Таким образом, историческая новелла или анекдот инкорпорируются в художественно-документальный жанр и соответственно этому выстраивается лесковская концепция человека, актуальная для всей его художественной системы, — сосуществование факторов истории, культуры (чаще — бытовой) и «природы» в онтологии человека.

Материал этой статьи составляют рассказы, несущие основной этико-философский смысл цикла и репрезентирующие систему ценностей автора по отношению к человеку и его образу мира: «Совместители», «Старинные психопаты», «Интересные мужчины» и «Дама и фефела».

В рассказе «Совместители» «небезынтересный анекдотический случай из старого времени» [9, с. 248] заключается в том, что не терпевший протекций граф Канкрин (1774–1846, министр финансов с 1823 по 1846 г.) был вынужден продвигать по службе и едва ли не сделать своим начальником некоего Ивана Павловича, его «совместителя» в любовной связи с «русской умной женщиной, с практическим закалом» Марьей Степановной [Там же, с. 270]. Канкрин сам создал служебно-анекдотическую ситуацию, которая так его тяготила. Рассказ начинается с сообщения о нравах эпохи 1820–1830-х гг.: «Граф Канкрин был деловит и умен, но любил поволочиться. Тогда было, впрочем, такое время, что

все волочились. <...> Такое господствовало настроение: жизнь играла у гробового входа» [9, с. 248]. Тогда «старички очень, очень шалили и... грешки их забавляли общество» [Там же, с. 249]. «В министерстве финансов тогда собралась компания очень больших волокит, и сам министр считался в этой компании не последним» [Там же]. Оба «партнера» (и по службе, и по благосклонности Марьи Степановны) уравниваются в своей «страсти»: у министра она вызвана соображениями престижа, у его протеже — карьеры. Культурные нормы эпохи санкционировали их «увлечение», и Иван Павлович становится своего рода пародийным двойником Канкрин: «Иван Павлович, при всей его малозначительности для такого несомненно большого человека, как граф Канкрин, сделался тем, что был какой-то сомнительный дух, вызванный из какой-то бездны словом очень неосторожного аскета» [Там же, с. 272].

Побуждения фигурантов этой истории различны: графом владеет чувство снисходительной досады, но и благородного прощения (тем самым «душа» преобладает над «разумом» и тем более «плотью»); бездарный, но нестеснительный Иван Павлович желает сделать карьеру (расчетливость, производная от рассудочности); совпадающая с ним по жизненным целям Марья Степановна проявила не только верх расчетливости, но и цинизма. «Марья Степановна слыла всемогущею по своему прежнему положению и совмещала теперь это с выгодами нового положения... она говорила словами Белинского “о человеке нравственно-развитом”, следила за Хомяковым, беседовала с Иннокентием и... брала самые отчаянные взятки...» [Там же, с. 277].

Таким образом, в рассказе «Совместители» социальные конвенции эпохи провоцируют человека на высвобождение его «низкой» природы — это касается Канкрин и особенно четы Н. «Плоть» в этом рассказе является центральным компонентом его антропологической схемы: *рассудок — плоть — душа*. Именно *плоть* соединяет всех трех действующих лиц. Лексическое значение слова *рассудок* содержит в себе коннотацию той самой «практичности», которая была свойственна Марье Степановне: «Рассудок — схематично-понятийная форма мысли, “здравый смысл”, полностью соотносимый с умом как его воплощение в чистом виде...» [4, с. 18]; «Рассудок предполагает скорее обыденное, житейское знание. Объем его невелик, оно считается низшим и оценивается невысоко, поскольку базируется на здравом смысле и не учитывает богатства жизни» [13, с. 32–33].

Предисловие к следующему рассказу — «Старинные психопаты» — концептуально по отношению ко всему циклу. Автор намеревался

выстроить цикл как сравнение малороссийского («с характером героическим») и великорусского («с тонкостью плутовского пошиба») типов [10, с. 280], исследуя ментальную и бытовую культуру прошлого: «В устных преданиях или даже сочинениях... всегда сильно и ярко обозначается настроение умов, вкусов и фантазии людей данного времени и данной местности» [Там же].

Заглавие рассказа имплицитно содержит отсылку к концепту «душа». «Психопатия» буквально означает «душа» + «страдание» [12, с. 501]. По замечанию современной исследовательницы, «в самом первом приближении можно говорить, что душа и сердце — это органы чувств»; «Душа — это орган внутренней жизни человека... сосредоточение внутреннего мира человека, его истинных чувств и желаний, всего жизненно важного для данной личности» [13, с. 22].

Собственно рассказ о «старинных психопатах» называется «Эпопея о Вишневом и его сродниках». Помещик екатерининской эпохи, «Степан Иванович был атлет и богатырь, а притом также хлебосол, самодур и преужасный развратник, но имел образование» [10, с. 281]. Супруга его Степанида Васильевна (удвоение имени как знак общей судьбы), «которую тоже, кажется, есть основание называть психопаткою — хотя, впрочем, в ином роде» [Там же, с. 287], с пониманием и даже смирением поощряла его многочисленные любовные увлечения. «...Крайне развращенный и до жестокости бесцеремонный в своих мимоходных делах, Степан Иванович любил вносить своеобразную поэзию в свои отношения с одалисками, избранными для него на вкус его первой султанши. И он умел достигать этого безо всякого принуждения своей натурой, в которой обнаруживалось в этих случаях нечто нежное и чувствительное. Он, подобно Дон-Жуану, мог похвалиться, что не только не оскорблял молодые существа грубостью, но даже “никогда не обольщал с холодностью бесстрастной”» [Там же, с. 290]. Пересказ «подвигов» Вишневого подытоживается следующим образом: «Таковы были дикие поступки этого оригинала, которые теперь, в наше время, были бы невозможны или их наверно нынче зачли бы за психопатию. Но у Вишневого отдавали психопатизмом и самые его вкусы и ощущения. Он, например, не чувствовал красот природы, но любил только ночь и грозовые эффекты, а в мире животных любил только голубя и лошадей. Голуби ему нравились потому, что они “целуются”, а лошади потому, что в них есть удаль, быстрота и голос...» [Там же, с. 314]. Любивший явления жизни в их крайней степени Вишневецкий был не чужд «поэзии». В структуре характера этого «бешеного барина» «плоть» (страсти, гнев, злоба, дикость)

подчиняет себе «сердце» (любовь к голубям, символическому воплощению Святого Духа, и «поэзию» в «гареме» [10, с. 284]).

Степанида Васильевна, как существо, болезнью «отлученное» от плотской жизни, усмиряет страсти супруга; ее позиция в антропологической композиции рассказа — это «душа». Она будто замещает душу этого степного «падишаха» [Там же, с. 284]. Поэтому он так оплакивал ее кончину, а когда женился во второй раз, не нашел в молодой жене поэзии — в голосах лошадей она слышала лишь ржание: «Степан Иванович понял, что его новой жене недостает того, что имела прежняя, и не втягивал ее более в цикл понятий, *которые были ей недоступны* (курсив наш. — Л. С.)» [Там же, с. 316]. Перед смертью он ищет глазами портрет Степаниды Васильевны, но не находит, а видит цветущую сирень и падает замертво: «Надо думать, что он увидел там самое Степаниду Васильевну. <...> В жизни иной они оба друг друга, вероятно, узнали» [Там же, с. 317]. Предполагаемое посмертное воссоединение супругов означает воссоединение их душ. Так в этико-философской сфере этого произведения восстанавливается равновесное состояние «плоти» и «души».

Поводом для рассказывания в «Интересных мужчинах» служит попытка реабилитации «обыкновенного» человека как субъекта романтического мироощущения: «...вы выставляете людей отличных дарований, а по-моему, более замечательно, что и гораздо пониже, в сферах самых обыкновенных, где, кажется, ничего особенного ожидать было невозможно, являлись живые и привлекательные личности, или, как их называли, “интересные мужчинки”. <...> Вот эти-то средние люди, по-моему, еще чуднее, чем те, которые подходили к типу лермонтовских героев, в которых в самом деле ведь нельзя же было не влюбляться» [7, с. 318–319]. Эпиграф к рассказу задает его главную тему — «внутреннего человека»: «Нет ничего увлекательнее порыва *горячего чувства* (выделено автором. — Л. С.). Берсье» [Там же, с. 317]. (Эжен Берсье, 1805–1889, французский проповедник; по отзыву Лескова, «критик и знаток Библии» [Там же, с. 456].)

Когда юный офицер Саша застрелился, не дав себя обыскивать (речь шла о пропаже денег проезжего управляющего), оказалось, что он берег на груди подаренный когда-то ему портрет кузины — в общем-то, ничем не примечательной девушки, ныне полковницы. Молва окружила бедного Сашу всеобщим почитанием «за благородность», «за благородство да за милое сердце» [Там же, с. 355]. На его похоронах «была какая-то общая трясовица сердец. Женщины вглядывались в проносимое мимо лицо Саши... и все находили его очень обыденное личико самым

величественным и прелестным...» [7, с. 355]. Ведущее качество человека здесь — «сердце», чувство, которое не иссякает (ср. восклицание на похоронах Саши: «Ангел ты мой чувствительный!.. Как тебя не любить было!» [Там же]). Напомним, что «сердце, ассоциируемое со стихией чувств, противопоставляется голове, разуму как органу знания и логики» [13, с. 26]. Но душа, как сопредельный сердцу орган, также репрезентирует подлинный «гуманитет» Саши. Душа обозначает живую сущность.

Напротив, вроде бы и честный, и благородный управляющий Август Матвееч явлен как сущность неживая. Сходство его с часами и часовым механизмом становится лейтмотивом образа: «Лицо красивое, с чертами строго размещенными, как на металлическом циферблате длинных английских часов Грагама. Стрелка в стрелку так весь многосложный механизм и ходит. И сам-то он как часы длинный, и говорит он — как Грагамов бой отчеканивает» [7, с. 327]; «Я посмотрел на его солидное и красивое лицо, и опять, по какой-то странной ассоциации идей, мне пришли на память никогда себе не изменяющие английские часы в длинном футляре с грагамовским ходом» [Там же, с. 329]. Пророчествующий о скорой гибели Саши, о «роковых знаках» [Там же, с. 331] «Август Матвееч мне вдруг начал не нравиться, и я стал с недоброжелательством смотреть на его точный грагамовский циферблат. Что-то гармоничное и вместе с тем какое-то давящее и неотразимое», — вспоминает рассказчик [Там же, с. 330]. В последнем примере обнаруживается тяготение рационального Августа Матвееча к мистическим предсказаниям; на глубинном уровне его психического существа при столкновении с необъяснимым поведением Саши происходит «сбой», вызванный вторжением «живой жизни» в ментальное поле рационально-предсказуемого существования. В этом рассказе персональная композиция развернута как противоположность *живого — неживому*, сердечности («сердца») — бессердечию, души — механизму. В сюжетной композиции это выглядит как коллизия непредсказуемости жизни и ее размеренного течения. Философский смысл рассказа проявляется в антропологической аспектизации жизни как наличия «сердца».

В рассказе «Дама и фефела», помимо «дамы», фигуры карикатурной, которая довольно быстро исчезает из сюжетного пространства, действуют две «фефелы» — Праша и Зинаида Павловна. Праша самоотверженно служит «обиженным» — сначала истеричной «даме», жалея слабого ребенка, а затем выхаживает больного барина — некоего литератора (прототипом которого стал критик Н. И. Соловьев [5, с. 408–409]). «Такое сердце, и такие понятия. Но не пренебрегайте пока этим рабским

сердцем» [5, с. 66]. Чувство долга у Праши формируется не как рациональное обязательство, а как эмоциональный порыв. «Праша узнала, что ее “смирный” и “простой” барин заболел и валяется без присмотра и без помощи. <...> Больше ей соображать было нечего, и она сейчас же бросила ребенка матери на руки и ушла служить больному» [Там же, с. 65].

После смерти литератора оставшаяся без средств Праша опять исполняет долг — верность избранному пути: «Так, пусть мертвые хоронят своих мертвецов: мать, имеющая дитя, *должна жить*... и она должна хорошо жить, *честно!* (курсив наш. — Л. С.)» [Там же, с. 67]. На протяжении дальнейшей жизни она осуществила это намерение, и автор заключает: «Так кончила свой воспитательный курс на земле эта фефела, которая мне кажется обыкновенною русскою женщиной, которая никого не погубила и себя усовершила в земной жизни... она была хороша для всех, ибо каждому могла подарить сокровища своего благого сердца» [Там же, с. 93]. Стихия «сердца» определяет всю жизнь Праши, и потому она проживает эту жизнь честно.

Другое дело беспутная Зинаида Павловна, которая постоянно поддается плотскому греху, «как всегда равнодушная к тому, что в массе ее грехов обнаружился еще один грех...» [Там же, с. 88–89]. Зинаида легко бросает своих детей, легкомысленно меняет привязанности, у нее вырабатывается единственный стимул к перемене жизни: «Скучно стало» [Там же, с. 82]. Равнодушие Зинаиды означает «сон души» — душа ее не обнаружилась на протяжении ее жизни, и ведущим качеством ее существа становится «плоть». В рассказе «Дама и фефела» Лесков окончательно выявляет условие, необходимое для полноценного человеческого существования, — это доминирование «сердца», чувствительности, сочувствия над остальными антропологическими константами.

Таким образом, в художественно-антропологической архитектонике цикла Н. С. Лескова «Рассказы кстати» определяющим свойством «человечности» становится «сердце»; отмечается также взаимопереходность понятий-атрибутов «сердца» и «души»; наименее ценным и необязательным в структуре человеческого существа является «рассудок» как «орган» здравого смысла; «плоть» в природе человека противонаправлена «сердцу» («Дама и фефела»), но иногда соотносится с ним («Старинные психопаты»). Кроме того, человек в «Рассказах кстати» — и это структурный признак художественной антропологии Лескова в целом — всегда человек определенной эпохи и культуры, и их влияние способно исказить «натуру». Однако несомненным остается приоритет «природного» перед «историческим» в онтологии человека у Лескова.

- 
- 
1. *Видуэцкая И. П.* Прошлое и настоящее в художественном мире Лескова // Лесков и русская литература. М., 1988. С. 76–93.
  2. *Гроссман Л. П.* Н. С. Лесков. Жизнь — творчество — поэтика. М., 1945.
  3. *Евдокимова О. В.* Мнемонические элементы поэтики Н. С. Лескова. СПб., 2001.
  4. *Колесов В. В.* «Думать» и «понимать» в истории русской культуры (древнерусская парадигма). СПб., 2003.
  5. *Лесков Н. С.* Дама и фефела // Собр. соч. : в 12 т. М., 1989. Т. 12.
  6. *Лесков Н. С.* Загадочное происшествие в сумасшедшем доме // Там же. Т. 7.
  7. *Лесков Н. С.* Интересные мужчины // Там же. С. 317–369.
  8. *Лесков Н. С.* Переписка Н. С. Лескова с Л. Н. Толстым // Собр. соч. : в 11 т. М., 1958. Т. 11.
  9. *Лесков Н. С.* Совместители // Собр. соч. : в 12 т. Т. 7.
  10. *Лесков Н. С.* Старинные психопаты // Там же.
  11. *Лесков Н. С.* Умершее сословие // Там же.
  12. Современный словарь иностранных слов. М., 1994.
  13. *Урысон Е. В.* Проблемы исследования языковой картины мира: аналогии в семантике. М., 2003.

**О. А. Слепцова**  
*г. Екатеринбург*

## **Исповедь в русской прозе 1830–1850-х гг. (В. Печерин, М. Бакунин)\***

Обращаясь к эпохе 1830-х гг., В. И. Тютча писал: «Возникновение интенции личной уединенности — это эпохальный слом общественного сознания» [8, с. 176]; теперь человек мыслит себя в качестве «полноценного и полноправного субъекта жизни» [Там же, с. 183]. Очевидные изменения происходят в структуре и жизни всего русского общества этого периода: здесь и вступление на престол нового правителя, и последующее «закручивание гаек» (следствие и суд над декабристами, работа

---

\* Работа выполнена под руководством д-ра филол. наук, проф. кафедры русской литературы УрФУ Е. К. Созиной.

Третьего отделения), и развитие общественных движений в условиях политической реакции; здесь и качественные изменения в жизни духовной, характеризующейся «быстрой сменой разных идейных течений» [3, с. 254].

1830-е гг. в высказываниях современников и историков русской мысли предстают как период, когда русская интеллигенция вступила в эпоху созерцания, размышления. Об этом свидетельствует сама жизнь литературы. Г. Флоровский называет 1830-е гг. временем «философского воспитания духа», когда «насталла эпоха романтизма в русской культуре, и романтизма не в литературе только, — еще более это было время *романтизма в жизни*» [10, с. 343]. Фиксация саморефлексии в форме дневниковых записей, писем, мемуаров, автобиографических записок становится нормой в литературной и социальной деятельности выразителей общественного сознания данного периода. Современный исследователь отмечает: «Рукописное и печатное слово, как культурологическая матрица, становится потребностью и даже смыслом жизни в России» [6, с. 39]. В условиях зарождения и развития типа «уединенного сознания» [8, с. 177], свойственного романтическому искусству, в России 1830-х гг. становится чрезвычайно актуальной исповедальная традиция.

И если в 1830-е гг. для духовного состояния общества ключевыми понятиями были *созерцание, уединенность, саморефлексия*, то в 1840–1850-е гг. романтическая парадигма, внутри которой и функционировали перечисленные понятия, постепенно сменяется реалистической, где в качестве доминантных уже выступают понятия, сопряженные с новым культурным сознанием, такие как *сознание, прогнозирование, историческое развитие*, когда человек определяется *делом*, а не словом, не одной мыслью, т. е. не довольствуется собственно самоанализом внутреннего «я». «Я» трансформируется в «не я», «другое я», направленное на анализ личности как бы со стороны. Теоретической основой исповеди, как и многих философских сочинений 1840-х гг., становится «ступенчатая» философия Гегеля, основанная на движении к Абсолюту, внутреннему Богу. Таким образом, в 1840-е гг. созерцание важно, но не само по себе, а в наложении его на практическую составляющую.

Исходя из того, что 1840-е гг. — время идеологической жизни страны и влияния на эту жизнь, в первую очередь, политики, а значит, формирования идеологического типа сознания и поведения, можно говорить о появлении новой, практической, функции исповедального слова и о новом элементе художественного языка, выработанном литературой в ситуации «уединенного типа» сознания и развивающемся в эпоху, когда

человек оценивался как социальный деятель и идеолог. Исповедь человека, ощутившего «несвойственное самосознанию прошлых эпох чувство исторического величия» [6, с. 28], оказывается обращена не только к конкретному лицу, но и к современникам, обществу в целом. На фоне описания собственной жизни возникает особый смысл исповедального слова: «Авторские голоса тех, кому было что сказать власти, оставляли своим царственным слушателям возможность не только делать самостоятельные выводы, но и принимать взвешенные и исторически целесообразные решения, цена которых — судьба России» [Там же, с. 84].

В. Печерина и М. Бакунина можно рассматривать в качестве наиболее представительных фигур, выражающих самосознание человека 1830-х и 1840-х гг. Остановимся на жанровой природе «Замогильных записок» В. Печерина и «Исповеди» М. Бакунина.

Наиболее точное определение жанра, на наш взгляд, дает С. Ермоленко: «Жанр — это исторически сложившийся тип устойчивой структуры художественного произведения, назначение которой состоит в создании некоего образа мира как воплощения определенной эстетической концепции действительности» [2, с. 11]. Однако, исходя из субъективности эстетических взглядов художника, можно сделать вывод, что всякий раз при воспроизведении жанровой структуры образ мира будет уникален, что еще раз доказывает гипотезу: определенное авторское сознание порождает свой «художественный язык».

Исповедь может рассматриваться как жанр и как метажанр, включающий в себя проповедь, молитву, дневник, журнал, мемуары, письмо, автобиографию. Каждый из этих жанров может быть самостоятельным — и тогда он как доминирующий включает в себя черты исповедальности. Доминанта исповеди выражается прежде всего в особой речевой и жанровой установке субъекта — в покаянной направленности его слова, в котором он описывает свою жизнь или ее фрагменты, и в обязательной обращенности к адресату.

Мы рассматриваем жанр исповеди по следующим параметрам:

1. *Субъектная организация*: повествование от первого лица, особая исповедальность и доверительность повествования, повышенная рефлексивность, аналитизм, афористичность слога; под *исповедальностью* мы понимаем стремление говорящего (пишущего) предельно искренне и полно выразить себя, свое настоящее отношение к жизни и своим поступкам, чувствам, отношениям;

2. *Рецептивная установка*: диалогизм, наличие адресата/нададресата, в роли которого в иных случаях начинает выступать сам исповедующийся субъект (автокоммуникация);

3. *Автобиографичность*: рассказ о собственной жизни;

4. Особый характер *хронотопа*: наличие двух временных планов (время в ситуации исповедования, изложения исповеди — настоящее время повествования, речи-исповеди, и прошедшее время жизни, о которой идет рассказ). Содержание исповеди чаще всего ситуативно, т. е. определяется настоящим моментом переживания. Разнопланово и суггестивно пространство, охватываемое исповедью, ибо один локус, в котором сосредоточивается внутреннее созерцание исповедующегося, противопоставлен беспредельному количеству других, охватывающих всю жизнь (конкретное *здесь* — бесконечному *там*).

Особого внимания в тексте В. Печерина заслуживает оппозиция автор-повествователь — герой. С одной стороны — это сознание человека 70-х гг. XIX в., пишущего свой текст, с другой — сознание человека, проживающего свою жизнь в 1830-е гг. С высоты прожитых лет и полученного жизненного опыта он создает воспоминания о собственной жизни, рефлексируя и оценивая свои поступки по-иному, нежели если бы герой и повествователь были ровесниками. Таким образом, следует проводить грань между сознанием исповедующимся (сознание автора-повествователя) и сознанием, переживающим «впервые» (сознание героя). Сквозь романтические штампы и законы литературного письма прорастают простота, искренность признания, несмотря на то, что за этой литературностью трудно выявить исповедь человеческой души.

Герой у Печерина является одновременно носителем сознания, субъектом и объектом речи. При этом «по застывшему сюжетному времени эпизодов читатель может перемещаться вперед-назад, как по анфиладе комнат» [8, с. 41] вместе с пишущим, потому что сам автор периодически то возвращается к некоторым моментам своей жизни, то пропускает большие временные отрезки: «Ради разнообразия прерываю на минуту хронологический порядок моей летописи» [5, с. 206]. «Записки» в аспекте такого параллельного с авторским сознанием восприятия становятся не отчетом о реально пережитом автором/героем, а пересозданной на бумаге жизнью в «двойном» времени.

Эстетическим адресатом (нададресатом) в «Замогильных записках» является, с одной стороны, абстрактный читатель, с другой — Бог. Конкретными, реальными адресатами являются племянник В. Печерина С. Поярков и университетский друг Ф. Чижов. Чижов в данном случае

берет на себя роль исповедника, а адресатом авторской исповеди становится сам Бог.

Иначе построена «Исповедь» Бакунина. Так как Бакунин писал ее под угрозой смертной казни, то она обращена к Николаю I, а не к Богу (как следовало бы по закону жанра). С одной стороны, в «Исповеди» Бакунин обращается к Николаю I, и царь отвечает ему комментариями на полях, но при этом пометки не направлены собеседнику. Царь делает эти заметки как читатель, они не попадают к создателю исповеди: диалогическая структура исповеди сохраняется, но не в той непосредственной форме, какую мы видим, например, у Печерина. Причем Бакунин предполагает попадание «Исповеди» не только в руки Николая I, но и его приближенных, т. е. ориентируется на ее публичность.

В тексте «Исповеди» возникает два субъекта речи: Бакунин и Николай I, которые вступают в отношения своеобразной игры. Бакунин, склонный к идеализации своей личности и в то же время ищущий рациональные объяснения своему поведению, исполняет роль «кающегося грешника», а царь — справедливого вершителя судеб, возведенного в такой ранг самим же Бакуниным.

Третий субъект — Александр II, которому адресуется «Письмо» Бакунина, видит «Исповедь» уже в контексте пометок Николая I, т. е. его читательское восприятие формирует некий сверхтекст, в который входит «Письмо» вместе с «Исповедью». Таким образом, он, с одной стороны, занимает место адресата/наадресата, а с другой — включается в уже состоявшийся диалог. Александр II не является непосредственным адресатом «Исповеди» со стороны Бакунина, но становится им в ситуации переадресации, когда Николай I советует ему ознакомиться с текстом. Несмотря на постоянные отсылки Бакунина к «Исповеди» в «Письме», сам Бакунин оставляет место адресата «Исповеди» за Николаем. Эти отсылки в «Письме» также подразумевают заочное включение Николая I в диалог между Бакуниным и Александром II, где Николай выполняет роль авторитета как для Бакунина, так и для Александра.

Период 1840–1849 гг. — время, описываемое в произведении, и это не объективные картины истории, а ее заранее спланированное автором отражение. События девяти лет умещаются в несколько часов *перцептуально* [4, с. 147] времени — времени восприятия текста адресатом, т. е. происходит убыстрение текстового времени. Впечатление об ускоренном течении времени в повествовании создается за счет смены описательных, в основном ретроспективных, фрагментов.

Пространственные координаты в «Исповеди» Бакунина выстраивают композицию текста: композиционной организации произведения соответствует хронотоп дороги. Дорога часто выступает в значении жизненного пути, это определение в большей степени относится к «Замогильным запискам», в «Исповеди» же более важна дорога как конкретный тип пространства.

«Исповедь моя кончена, государь! Она облегчила мою душу», — пишет Бакунин в заключение [1, с. 184], и несмотря на то, что диалога «сердца с сердцем» не вышло, можно судить о логичном завершении его «Исповеди» как текста, литературного произведения в жанре исповеди, с точки зрения «языковой практики» автора и героя.

---

1. *Бакунин М. А.* Исповедь и письмо Александру II / вступ. ст. В. Полонского ; ред. журн. «Исторический архив». М., 1921.

2. *Ермоленко С. И.* Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург, 1996.

3. *Иванов-Разумник Р. В.* Общественные и умственные течения 30-х годов и отражение в литературе // История русской литературы XIX века / под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского. М., 1916.

4. *Матвеева Т. В.* Функциональные стили в аспекте текстовых категорий. Свердловск, 1990.

5. *Печерин В. С.* Замогильные записки // Русское общество 30-х годов XIX в.: люди и идеи : мемуары современников / под ред. И. А. Федосова ; коммент. С. Л. Чернова. М., 1989.

6. *Сапожникова Н. В.* Эпистолярный дискурс как социокультурный феномен. Россия — век девятнадцатый. Екатеринбург, 2003.

7. *Тюпа В. И.* Аналитика художественного. М., 2001.

8. *Тюпа В. И.* Парадоксы уединенного сознания — ключ к русской классической литературе // Парадоксы русской литературы : сб. ст. / под ред. В. М. Марковича. СПб., 2001.

9. *Уваров М.* Архитектоника исповедального слова. СПб., 1998.

10. *Флоровский Г.* Пути русского богословия. Минск, 2006.

## Литературная колыбельная песня как жанр «ночной» поэзии

В отечественной поэзии XVIII–XX вв. обнаруживается довольно большое количество стихотворений, названных их авторами «колыбельные песни», и стихотворений, которые по ряду признаков могут быть причислены к данной типологической общности, даже несмотря на то, что в их название вынесено иное жанровое наименование (А. Фет «Сере-нада»). Однако, хотя колыбельные песни в творчестве русских поэтов всегда активно появлялись и появляются до сих пор, жанр почему-то все еще обойден исследовательским вниманием и, по словам В. В. Головина, собравшего весомую библиографию этого рода произведений, «остаётся на далекой периферии литературоведческой науки» [2, с. 3].

Имея фольклорные корни, литературные колыбельные песни в большинстве своем оказываются похожи на традиционные, исполняемые при укачивании ребенка. Они сохраняют их основной жанровый признак — обеспечение адресату песни перехода в состояние сна — и, как правило, воспроизводят мелодику, ритмический рисунок, отчасти сюжетные схемы, мотивы, персонажное поле и даже многие речевые формулы — маркеры жанра («баюшки-баю», «спи спокойно», «спи-усни» и др.). Однако сохраняя внешнее сходство с фольклорными колыбельными песнями, авторские столь же существенно и отличаются от них. По словам современного исследователя, их выделяют «доминирующая... эстетическая функция и установки на письменную адресацию к читателю, на структурную самодостаточность и на особый авторский мир» [3, с. 227].

Во-первых, утратив конкретную прагматику народных песен — нацеленность на убаюкивание младенца, — литературные колыбельные могут быть адресованы уже кому угодно: другу, возлюбленной (А. Григорьев «Доброй ночи! Пора!..»), О. Берггольц «Колыбельная другу»), себе самому (Ф. Сологуб «Колыбельная себе», «Невозвратная колыбельная») или даже неодушевленному объекту (А. Фет «Колыбельная песня сердцу»). Во-вторых, оставаясь формально обращенными к ребенку, часто они не отвечают своему функциональному назначению — успокоить его,

погрузив в состояние сна, — а решают совсем иные задачи (Н. Некрасов «Колыбельная песня. (Подражание Лермонтову)», И. Суриков «Колыбельная песенка»). В-третьих, в отличие от фольклорной колыбельной, складывающейся в процессе ее импровизации исполнителями, которые «свободно варьируя и контаминируя бытовавшие традиционные мотивы и образы, целые словесные блоки, создают многообразные композиции» [5, с. 21–22], литературная колыбельная творится по законам лирического текста и целиком подчинена авторскому замыслу. Так, в стихотворении И. Анненского «Без конца и без начала. (Колыбельная песня)», имитирующем такую на ходу создаваемую колыбельную, автор стремится передать состояние матери, тщетно сопротивляющейся одолеваящему сну, а не содержание и смысл текста исполняемой ею песни. Это подчеркивается и многочисленными ремаркам («сердито», «еще тише», «сладко зевая» и др.), которые сопровождают пение героини, и разделяющими строфы многоточиями, указывающими на поминутное прерывание сюжетной канвы импровизации, и разной величиной строф.

Наконец, говоря о жанре литературной колыбельной песни, следует отметить то, что, эволюционируя на протяжении двух столетий, он существенно видоизменился, не только утратив многие изначально значимые для него признаки, но и вобрав в себя черты других жанров (И. Бродский «Колыбельная Трескового Мыса»). Однако поскольку своей основной признак — нацеленность на погружение адресата в состояние сна — авторская колыбельная, как правило, все-таки сохраняет, то само жанровое имя в воспринимающем сознании прочно ассоциируется с темным временем суток. В связи с этим представляется любопытным установить, можно ли считать литературную колыбельную песню жанром «ночной» поэзии?

На наш взгляд, «ночная» поэзия представляет собою системную общность произведений, целостность которой обеспечивает не только затекстовый денотат «ночь», но и особый модус сознания («ночное» сознание как область внелогического, интуитивного постижения реальности), определяющее отношение автора к действительности и способ ее постижения и отражения. Складываясь из множества соподчиненных субтекстов, образующих единое семантическое поле, «ночная» поэзия выступает как сверхтекстовое единство. Сверхтекст «ночной» поэзии представляет собой открытую систему взаимосвязанных текстов (со своими тематическим центром и периферией), формирующуюся в границах парадигмы «ночного» сознания, обеспечивающего целостность данной системы через общность текстопорождающей ситуации, типологическое

сходство эстетических модусов художественности (авторской идейно-эмоциональной оценки).

По наблюдению В. В. Головина, в русской «традиционной колыбельной... нет даже упоминания такого времени, как ночь» и «практически отсутствует черный цвет» [1, с. 268]. В литературной же колыбельной слова «ночь», «ночной» и т. д. не редкость («Вот, полуночная вьюга / Запеваает...» — Ф. Сологуб («Колыбельная себе»); «Тот, кто знает скорби гнет, / Темной ночью отдохнет...» — К. Бальмонт («Колыбельная песня»); «Ночь идет на мягких лапах...» — В. Инбер («Сыну, которого нет»)). Однако для указания на время развертывания ситуации больше характерны атрибуты ночного времени: луна, месяц, звезды, лампы, свечи, огни, тени, мгла, «ночные» животные и птицы и т. д. («С небес далеких кротко / Глядит на них луна...» — А. Плещеев («Огни погасли в доме...»); «В небе звездочки горят / В речке струйки говорят...» — А. Блок («Колыбельная песня»); «Зимний вечер лампу жжет, / День от ночи стерещет» — И. Бродский («Колыбельная»)), — и особая цветовая палитра: черный, синий, золотой, серебряный («Вон уж в небесах / Блещут ангельские очи / В золотых лучах» — А. Григорьев («Доброй ночи!»); «В небе звезды льют сиянье / Чище серебра...» — Д. Минаев; «Как по синей по степи / Да из звездного ковша...» — М. Цветаева («Колыбельная»); «В темно-голубой квадрат окна / Смотрит любопытная луна» — Д. Кедрин («Колыбельная песня»)).

Все эти слова-образы, обладающие широким ассоциативным полем и способные вызывать определенного рода переживания, — элементы единого лексико-понятийного словаря сверхтекста «ночной» поэзии, важные знаки его семиотического пространства.

Общность языка, который, однажды «сложившись, воспроизводится во вновь рожденных единицах целого» [6, с. 19], обеспечивая сверхтексту единство «художественного кода», — один из основных признаков, указывающих на причастность литературных колыбельных песен к выделяемой нами художественной системе. Однако сам факт наличия ключевых слов в тексте той или иной колыбельной еще не доказывает того, что литературная колыбельная может считаться жанром «ночной» поэзии. Так как, на наш взгляд, основным критерием объединения «ночных» стихотворений в художественную целостность выступает специфический модус сознания — «ночное» сознание, результаты манифестации которого находят отражение в поэтических произведениях, — то на это и следует в первую очередь обращать внимание при решении вопроса о принадлежности той или иной колыбельной к означенной поэтической

системе. Поскольку характеристики «ночного» сознания задаются уникальным опытом, обретаемым человеком в момент ночного размышления над разного рода сложными жизненными вопросами, то уже сама ситуация исполнения колыбельной песни становится поводом для него и выступает в качестве текстопорождающей.

Примером для иллюстрации данного тезиса может служить стихотворение М. Лермонтова «Казачья колыбельная песня» (1838) [4, с. 171]. При его анализе важно учитывать то, что колыбельная песня адресована не просто младенцу, а представителю определенного сословия, чье будущее так или иначе предначертано с момента рождения. Поэтому ситуация, где в центре внимания оказываются размышления матери о судьбе ее маленького сына, будущего воина, сразу воспринимается как нестандартная.

Начальная строфа, воспроизводящая типичную для колыбельных песен установку, настраивающую ребенка на спокойный сон («Спи, младенец мой прекрасный <...> Стану сказывать я сказки, / Песенку спою, / Ты ж дремли, закрывши глазки...»), фиксирует только родительскую любовь к нему и практически ничем не отличается от традиционных зачинов этого типа произведений. Но чем дальше разворачивается монолог героини, тем сильнее нарастает ощущение тревоги. Тишина, темнота, мерное движение колыбели и совпадающее с ним неторопливо-ритмичное пение матери формируют ту особую атмосферу, через которую в ее сознании происходит переход от рационально постигаемой действительности к иному способу ее восприятия: границы внешнего мира и внутреннего пространства личности нивелируются, и в этом измененном ментальном состоянии прорываются вовне и проговариваются все самые сокровенные переживания и мысли. Память героини обращается к знакомым с детства картинам казачьей жизни, а воображение дорисовывает героическое будущее ее сына («Сам узнаешь, будет время, / Бранное житье; / Смело вденешь ногу в стремя / И возьмешь ружье... // Богатырь ты будешь с виду / И казак душой...») и связанное с ним свое, полное тревожных ожиданий и «горьких слез» («Стану я тоской томиться, / Безутешно ждать; / Стану целый день молиться, / По ночам гадать; / Стану думать, что скучаешь / Ты в чужом краю...»). Таким образом, лермонтовская колыбельная фиксирует состояние изменения сознания героини и позволяет не только увидеть окончательные результаты его трансформации, но и проследить динамику этого перехода, т. е. колыбельная, безусловно, будет входить в свертхтекст «ночной» поэзии.

Сюжетная модель колыбельной песни, прогнозирующей будущую жизнь засыпающего ребенка, оказалась наиболее продуктивной в ряду

других сюжетных моделей, заимствованных авторами литературных колыбельных из фольклорной традиции. В отечественной поэзии данный сюжет воспроизводился множество раз, трансформируясь в зависимости от решаемых художниками задач (А. Плещеев «Колыбельная в бую»; М. Цветаева «Спи, царевна! Уж в долине колокол затих...»; В. Инбер «Сыну, которого нет»; О. Берггольц «Колыбельная» и «Колыбельная испанскому сыну»; В. Высоцкий «За тобой еще нет пройденных дорог.» и др.). Кроме того, за полтора века своего существования «Казачья колыбельная песня» породила множество разного рода переложений, подражаний и пародий (Н. Некрасов, Н. Огарев, И. Суриков, В. Фигнер, О. Чюмина и др.). Но если в случае повторения сюжетной модели лермонтовской колыбельной стихотворение, как правило, безоговорочно может быть причислено к сверхтексту «ночной» поэзии, то ее переложения, даже несмотря на сюжетное и формальное сходство с первоисточником, оказываются настолько тематически и стилистически разнородными, что решать вопрос об их причастности к рассматриваемой поэтической системе каждый раз приходится индивидуально.

Например, явно пародийные произведения Н. Некрасова «Колыбельная песня (Подражание Лермонтову)» и И. Сурикова «Колыбельная песенка», с нашей точки зрения, не будут входить в «ночной» сверхтекст, поскольку имеют отличную от образующих его произведений смысловую установку. Так же нельзя причислить к нему и те переделки лермонтовского стихотворения, которые по жанровым признакам не являются колыбельными («Колыбельная песнь» В. Фигнер). Гораздо сложнее решить вопрос с произведениями, которые, являясь вторичными (Н. Огарев «Песня русской няньки у постели барского ребенка (Подражание Лермонтову)»), сохраняют черты оригинала, давшие возможность говорить о его принадлежности к сверхтексту «ночной» поэзии. Поскольку в них не нарушается основной принцип объединения стихотворений в систему — активизация «ночного» модуса сознания, то полагаем, что они так же, как и оригинальное произведение, являются частью «ночной» поэзии.

---

1. Головин В. В. Колыбельная песня и заговор // Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. IN MEMORIAM. СПб., 2003. С. 266–278.

2. Головин В. В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. Аво, 2000.

3. Жолковский А. К. Загадки «Знаков зодиака» // Звезда. 2010. № 10. С. 219–230.

4. Лермонтов М. Ю. Соч. : в 2 т. М., 1988. Т. 1.

5. Лойтер С. М. Русский детский фольклор Карелии. Петрозаводск, 1991.

6. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск, 2003.

**М. Н. Хабибуллина**

*г. Екатеринбург*

### **Своеобразие жанра «маленькой поэмы» Е. Шварц (на примере поэмы «Сочинения Арно Царта»)**

Жанровая форма «маленькой поэмы» в русской литературе получила достаточно широкое распространение: поэты начала XX в. нередко обращались к ней. Однако, при общей номинации, «маленькие поэмы» Е. Шварц — весьма специфичный жанр: «Жанр “маленькой поэмы” не нов и не стар. Он забыт и нелегок, — сообщает Е. Шварц. — Вся “Форель разбивает лед” Кузмина написана в этом роде, как и многие вещи Хлебникова. В сущности, это вообще не “поэма”. Но как назвать иначе? Скорее подошел бы какой-нибудь музыкальный термин» [7, с. 265]. Таким образом, речь идет об авторской трансформации жанра, где предполагается, с одной стороны, следование формальному жанровому канону, а с другой — значительное отступление от него, при этом доминантные признаки исходной модели сохраняются, изменение же происходит за счет второстепенных характеристик.

Первейшей чертой жанра «маленькой поэмы» Шварц называет прерывистый сюжет, что, несомненно, связывает «маленькую поэму» с поэмой лирической, для которой, по словам Л. К. Долгополова, характерна «зыбкость сюжетных линий» [2, с. 139]. Собственно шварцевские особенности жанра возникают, по мнению исследовательницы Догалаковой, в точке «пересечения вертикальной оси мистической космогонии и горизонтальной — петербургского хронотопа» [1] и раскрываются прежде всего в метасюжете — судьба поэта и поэзии в Петербурге. Такой метасюжет красной нитью проходит через все четырнадцать «маленьких поэм»

Шварц и, несмотря на разность смыслов, тем и ритмических рисунков, связывает их в единый конгломерат.

Как это ни парадоксально, мы хотим показать специфичность шварцевского жанра «маленькой поэмы» на примере произведения, в названный конгломерат не включенного, но, несомненно, художественно примыкающего к нему. Речь идет о «маленькой поэме» Елены Шварц «Сочинения Арно Царта». Доказательство отнесенности данного произведения к «маленьким поэмам» и позволит разобраться в своеобразии шварцевского «квазижанра».

Впервые эта поэма была опубликована в 1996 г. в «Mundus Imaginalis» — «Книге ответвлений», объединяющей совершенно различные произведения с единственным общим свойством — «загримированностью, говорением из-под маски, переодетым (или перерожденным) автором» [8, с. 7]. В «Сочинениях...» таким вымышленным автором является эстонский поэт Арно Царт. Е. Шварц так объясняет идею этой мистификации: «Году в 79-м мне захотелось сочинять стихи от имени мужчины: так, чтобы все поверили в его реальное существование. <...> Имя дала ему Арно, в честь немецкого поэта Арно Хольца. <...> А фамилию придумала, отбросив первые две буквы светлого имени» [5] — Моцарта. Напомним, что Шварц настаивает на том, что для номинации ее «маленьких поэм» «подошел бы какой-нибудь музыкальный термин» [7, с. 265], кроме того, литературоведы неизменно подчеркивают особую музыкальность ее поэзии, что проявлено уже в заголовках стихов и целых книг («Соната темноты», «Песня птицы на дне морском», «Соло на раскаленной трубе»). Также это «светлое имя» — указание на моцартианскую легкость, с которой Шварц смешивает и обыгрывает разные традиции.

Вскоре после выхода в свет «Сочинения Арно Царта» были поставлены Ю. Томашевским на сцене театра «Приют комедианта», что, с одной стороны, еще раз подчеркивает музыкальность этого произведения, поскольку спектакль обладает богатым музыкальным сопровождением, с другой — опять же подтверждает «авторскую феноменологию» [1] отступления от жанрового канона и вполне соответствует оригинальному определению «маленькой поэмы» Шварц: «...часто и сам сюжет состоит из борьбы метафизических идей, видений, чувствований, причудливо смешанных с мелкими происшествиями жизни. Контрапункт противоречий всегда находит гармоническое разрешение. В этом смысле она — маленькая трагедия в миниатюре: в ней есть завязка, катарсис и апофеоз, монологи и хоры» [Там же]. Так, автор указывает на близость

своих «маленьких поэм» к драматическим жанрам и дает отсылку к пушкинским «Маленьким трагедиям».

Но наиболее прочно увязывает «маленькие поэмы» и «Сочинения...» эстонского поэта единый, уже упоминавшийся нами метасюжет — судьба поэта и поэзии в Петербурге.

Так как же человек в Петербурге превращается в Поэта, Творца, проводника Духа? Для ответа на этот вопрос необходимо обратиться к шварцевской концепции «петербургского мифа», выразившейся в «Вольной оде философскому камню Петербурга»:

Почто, строитель многотрудный,  
Построил ты сей город блудный,  
Простудный, чудный, нудный, судный,  
Как алхимический сосуд? [4]

Таким образом, Шварц уподобляет Петербург тиглю, вместилищу алхимической субстанции, которая подвергается обжигу, плавлению и превращениям. В таком случае становление Поэта — это процесс Великого Алхимического Делания. В целом ряде «маленьких поэм» проявилась именно такая концепция поэтического творчества: «Хьюмби (Практический опыт эволюционного алхимизма)», «Лестница с дырявыми площадками» и «Сочинения Арно Царта».

«Сочинения» состоят из четырех частей: два начальных стихотворения написаны от лица Арно Царта и представляют собой предисловие. Непосредственно первую часть составляет «Повесть о Лисе», включающая в себя 8 стихотворений Арно Царта, описывающих путешествие Лисы на Северо-Запад и ее отношения с автором стихов. Если следовать авторскому определению жанра «маленькой поэмы», то эта часть может быть названа завязкой. Апофеозом в таком случае будет полярная первой второй часть произведения, соответственно повествующая о втором путешествии Лисы на Северо-Запад, здесь появляется образ даоса-алхимика Циня, давнего друга Лисы. Отношения Лисы как с Арно Цартом, так и с Цинем имеют единую логику развития: после непродолжительной связи Лиса губит партнера, что объясняется древнекитайским мифологическим происхождением образа Лисы-оборотня, обольстительного, но губительного. Два композиционных круга поэмы разделяются еще одной структурной частью — «Стихами Лисы», образующими катарсис.

Магистральным мотивом в «Сочинениях Арно Царта» становится мотив «алхимического делания», с которым так или иначе связан каждый из героев поэмы: Арно Царт становится жертвой лисьего морока, целью

которого было похищение его жизненных сил и использование их в алхимической деятельности («За нос я его водила / И взяла немного силы / Для бессмертия лепешек...») [6, с. 484]). Цинь — великий даос-алхимик, прикоснувшийся «к тайнам жизни» и сваривший эликсир бессмертия, также оказывается жертвой Лисы. Таким образом, пружиной фантастического сюжета в «Сочинениях Арно Царта» является добывание некоей алхимической субстанции.

Следует оговориться, что в «Сочинениях Арно Царта» автор актуализирует «китайский миф», в связи с чем и алхимия здесь будет соответствующая — восточная, наибольшее развитие получившая в рамках даосизма.

Даосская алхимия отличается своеобразием, поскольку, помимо «внешнего» своего плана (вай дань), имеет еще и «внутренний» аспект (нэй дань). «Первая [алхимия] предполагала изготовление эликсиров бессмертия в лаборатории... Вторая — создание эликсира в самом теле адепта, рассматривающемся как микрокосм...» [3]. Целью «внешней» даосской алхимии является процесс превращения — «трансмутации» — благородных металлов в золото под действием «философского камня» или «эликсира бессмертия». «Внутренняя» алхимия стремилась к обретению «бессмертного тела и соответствующего ему просветленного сознания» [Там же]. Шварц объединяет обе стороны алхимии в едином процессе — сотворении поэта, т. е. показывает «трансмутацию» на человеческом уровне, где так же, как благородный металл становится золотом, «червь» превращается в Творца, плоть преобразуется в дух, грязь — в свет, смерть — в жизнь. По Шварц, толчком к алхимическому «деланию» Поэта становится любовь. Это выражается и в сюжете поэмы: Арно Царт после исчезновения возлюбленной им Лисы «Вроде бы совсем зачах / И стихов уже не пишет» [6, с. 484] — и через метафору любви, способной все преобразовать в золото: «...любовь весь мир позолотила» [Там же, с. 477].

Отсюда и связь в «Сочинениях Арно Царта» между героями: Цинь и Арно Царт — герои-двойники, воплощающие собой две стороны алхимии. Цинь, будучи даосским алхимиком, создает «эликсир бессмертия», т. е. главную материальную субстанцию «внешней алхимии». Арно Царту, как поэту, ближе «внутренняя» составляющая алхимии, которая представляет собой аллегория духовного пути человека к просветлению и творчеству. Лиса в поэме выступает как символ любви, она приносит вдохновение и Арно Царту, и Циню. Среди «Стихов Лисы» есть упоминание о волшебном волоске на лисьей шкуре:

Есть у Лисы в ее пушистой шубке,  
Среди ее рыжин  
Тончайший волосок один –  
Рушит этот волосок  
Смерти ржавые капканы,  
Жизни шелковый силоч.  
В его продолговатом клубеньке  
Таится Имя  
И защита сила,  
Тому, кто его вырвет и взмахнет,  
Тому любовь весь мир позолотила.  
И в шкуре человечества глухой  
Сама Лиса есть волосок такой [6, с. 477].

Однако, покидая своих возлюбленных, Лиса обрекает их на смерть. Впрочем, смерть здесь понимается не как не-бытие: в упрощенном представлении алхимического процесса смерть соответствует его первой стадии, стадии разрушения материи, называемой Негредо.

Итак, с одной стороны, в основе шварцевских «маленьких поэм» лежат особенности, унаследованные от поэтов XX в. (Есенин, Кузмин), с другой — автор весьма смело трансформирует данный жанр, что, несомненно, вписывает поэта-постмодерниста в традиции классической русской литературы и одновременно подчеркивает его индивидуальность.

---

1. *Догалакова В. И.* Из жанрового репертуара Елены Шварц [Электрон. ресурс]. URL: [http://adogalakov.narod.ru/trudy/V\\_I\\_Dogalakova/staty/shvarc.html](http://adogalakov.narod.ru/trudy/V_I_Dogalakova/staty/shvarc.html) (дата обращения: 09.03.2011).

2. *Долгополов Л. К.* Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века. М. ; Л., 1964.

3. *Торчинов Е. А.* Даосизм: Опыт историко-религиоведческого описания [Электрон. ресурс]. URL: [http://ki-moscow.narod.ru/litra/zen/torchinov\\_dao/torchinov\\_dao.htm](http://ki-moscow.narod.ru/litra/zen/torchinov_dao/torchinov_dao.htm) (дата обращения: 01.02.2010).

4. *Шварц Е.* Вольная ода философскому камню Петербурга (с двумя отростками) [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/shvarts4.html> (дата обращения: 07.03.2011).

5. *Шварц Е.* В разных жанрах [Электрон. ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2005/10/sh4.html> (дата обращения: 07.03.2011).

6. *Шварц Е.* Сочинения Арно Царта // Шварц Е. Стихотворения и поэмы. СПб., 1999.

7. *Шварц Е.* Хомо Мусает // Там же.

8. *Шварц Е.* Mundus Imaginalis: Книга ответвлений. СПб., 1996.

## **Жанрово-стилевой коллаж сценария Гр. Горина «Дом, который построил Свифт»**

Жанровая модель сценария Гр. Горина «Дом, который построил Свифт» представляется весьма своеобразной. Пишущие об этом произведении называли его то традиционно — драмой и комедией, то мистерией, а затем и резко по-новому: «триллером», «фэнтези» и даже детективом. Подчас уточняли: социальная аллегория, сатирическая комедия. Такая разнородность обозначений, с одной стороны, свидетельствовала о нетрадиционности жанра, с другой — о наличии в нем свойств, которые давали основание равно соотносить его с отстоявшимися в опыте читателя жанровыми типами. Сам автор определил пьесу как «театральную фантазию», таким образом обозначив направляющую структурную доминанту. Фантастическое остранение явилось исходной позицией драматурга, выбравшего игровой способ обращения с материалом. Обращение к историко-литературному сюжету, герою которого — Свифту — был по нраву такой вольный тип художественного мышления, подкрепило авторский замысел креативного диалога с предшественником. Уже в прологе будет подчеркнута важность именно творческого созвучия писателей: «Нам не нужно портретного сходства. У нас не биографический фильм» [1, с. 149]. Принципиально настаивая на избранном типе творческой стратегии, Горин на входе в пространство вновь моделируемого мира ставит увиденную взглядом новичка картину скорбно-веселого события — смерти декана Свифта, который скончался «сегодня, как обычно, в пять часов»: «Нас в дом его любезно пригласили, чтоб вместе с ним его же помянуть» [Там же, с. 151]. Странное — не странно, оно вполне серьезно и в этой серьезности легко доводится до абсурда: «Так жив он?» — любопытствует доктор Симпсон, человек со стороны, и слышит в ответ: «Как жив, когда вам говорят, что умер... Да вот он сам идет».

Обращение к условным формам миромоделирования становится опосредствованным выражением авторской оценочности. Создавая специфическое пространство «обычного сумасшедшего дома», главный жилец которого, «молчащий Свифт», к тому же «часто видит всё

наоборот», Горин формирует всеохватную систему абсурдистских по сути форм измененного сознания: наличие двойников, странных прозрений, смешения яви и галлюцинаторных видений, слов и принципиально невербальных средств передачи мысли. Он оборачивает оппозиции живой/мертвый, сказанный/помысленный, здоровый/больной, играет относительностью времени, а главное — оперирует неразличимостью состояний «жизнь» и «театр». В этом деформированном пространстве возможно все. Общую миражность действия усиливают разного рода интертекстуальные включения. В условном театрализованном мире появляются разнообразные «гости» декана, среди них: лилипуты и великан Некто, требующий рыцаря Ланцелота, зрители-иеху, «пришельцы из будущего» лапутяне, и все они в какой-то момент вдруг оказываются актерами бродячего театра, нанятыми Патриком, чтобы «тихо валять дурака», изображая безумных. Остроумное и зачастую поистине сюрреалистическое смешение всего со всем обуславливает устойчивый ритмический перепад комического и драматического, высокого и низкого.

В общих параметрах жанра значительной выглядит памфлетная грань. Парадоксально остранным видится представленная со слов Вольтера позиция Свифта: «Сатира для него не просто жанр, а трагическая необходимость идейного неучастия в современности» [1, с. 158]. Горин переключает повествование в тот регистр, который напоминает, что Свифт был еще и автором злободневных памфлетов. Чтобы представить на суд читателя свое мнение о современных политиках и прессе, драматург нередко берет эту краску сатирического слова. Так, газетные отклики на «очередную кончину» насыщены демагогическими клише, вечными и бездуховными, как сама власть. Ванесса читает: «...Поминание в этом году проходит особенно бурно. По всей Ирландии манифестации. В Дублине отмечались уличные беспорядки. В связи с этим, выступая в парламенте, депутат Орнэрри заявил: “До каких пор декан Свифт будет издеваться над Британией?” Он даже выдвинул законопроект, запрещающий вам умирать... Законопроект провалился. Представитель оппозиции заявил, что Англия — демократическая страна, и если в ней нельзя свободно жить, то умирать каждый может, когда ему вздумается!» [Там же]. С саркастической усмешкой Горин пародирует принятую прессой манеру говорения, бездумную и мнимозначительную скоропись современной публицистики.

При всем очевидном пристрастии к осмеянию уродливой реальности, при всей расположенности к карнавальным формам письма в изображении наоборотного мира, Гр. Горин ошутимо выстраивает

и концептуально важное для него бытийное пространство безусловного. Он подключает к содержанию своего произведения вечные нравственные максимы, ощутимо вводя дидактический элемент. Можно было бы говорить даже о важной притчевой составляющей жанра. В контексте всеобщего сдвига и относительности всякой устойчивости особо значимыми становятся главы с положительно акцентированным представлением о норме. Именно в таком ключе явлены в сценическом действии отдельные сцены: например, спор лилипутов Рельба и Флима о том, кто выше ростом, или мучительно исповедальный монолог великана Глюма, который на указание короля «стать таким, как все» стал уменьшаться с помощью гимнастики поклонов и приседаний и превратился «в нормального господина средних размеров». Знаковым в этом плане можно считать прозрение Рыжего констебля, охраняющего фургон с арестованными актерами. Открывая пространство тысячелетий, Горин таким образом укрупняет философски и нравственно важную для него мысль о самостоянии человека. В тексте выстраивается перечень вопросов, взыскующих ответа: «Что вы сделали для того, чтобы хоть чуть-чуть изменить свою судьбу? Был ли в вашей жизни хоть один решительный поступок? Вы всегда охраняли тюрьму. И при Георге. И при Эдуарде. И при Генрихе... Вы, Джек, тупо стережете замки тюрьмы из века в век, не раздумывая и не размышляя» [1, с. 191]. Под влиянием слов Некто констебль переносится воображением в 33-й год от Рождества Христова, к моменту распятия и видит себя в ряду стражников. Потрясенный, он восклицает: «А я стоял рядом. Вооруженный. Смотрел... И пальцем не пошевелил, чтобы спасти невинного... Вот откуда началась моя судьба». Он выпускает актеров на волю, получая за это смертельную пулю, но и слыша слова Некто: «Теперь пошел новый отсчет. Совсем новый... Теперь у вас будет спокойно на душе. И вы всегда будете видеть это звездное небо». По существу, уже другая нравственная и стилевая логика. Философская.

Номинация жанра киносценария Гр. Горина «Дом, который построил Свифт» не может быть однозначной. Авторское сознание открывается читателю лишь в процессе *игрового оперирования возможностями разных жанров*. Горин активно пользуется техникой коллажа, которая предполагает механику свободных ассоциаций: от сюрреалистической образности до метафизической прозрачности аналогий. Намеренно или по какому-то наитию спровоцированные встречи на равных двух или более чужеродных явлений сопровождаются особым эстетическим эффектом динамической выразительности. Искра поэзии «проскакивает» при их сближении, рождая мгновенное приращение смысла. Возможно,

работа в русле именно такой жанрово-стилевой парадигмы порождала специфическую креативность, о которой писал Марк Захаров: «Григорий нисколько не препятствовал моим режиссерским фантазиям, а тут же дополнял их, *впадая в творческое ликование* (выделено нами. —В. Х.), мгновенно сочинял новые необходимые сцены и реплики» [2, с. 9]. Если коллаж характеризуют как тест на остроумие, то Григорий Горин, при его неистощимой изобретательности в нахождении внезапных и ярких сближений, был просто рожден писать в такой интеллектуальной и эмоциональной манере.

---

1. *Горин Гр.* Дом, который построил Свифт // Горин Гр. Тот самый Мюнхгаузен и другие киносценарии. СПб., 2008. С. 13–92.

2. *Захаров М.* Наш Тиль Уленшпигель // Там же. С. 7–12.

**Т. И. Хоруженко**

*г. Екатеринбург*

## **Православное фэнтези как явление современной литературы\***

В начале XXI в. среди жанров фантастики появилось новое явление — «православное фэнтези». В своей статье мы постараемся более точно определить этот феномен и выделить его типологические черты. Также мы постараемся вписать новообразовавшийся жанр в систему жанров фантастической литературы.

Согласно определению «фантастической литературы», данному в «Литературном энциклопедическом словаре», это — «разновидность художественной литературы, в которой авторский вымысел от изображения страшно-необычных, неправдоподобных явлений простирается до создания особого — вымышленного, нереального, чудесного мира» [8, с. 461]. Более коротко сущность фантастики сформулировала

---

\* Работа выполнена под руководством д-ра филол. наук, проф. кафедры фольклора и древней литературы УрФУ Е. Е. Приказчиковой.

© Хоруженко Т. И., 2012

Е. Н. Ковтун в своей книге «Поэтика необычайного». Фантастика, с ее точки зрения, — это «вторичная художественная условность», т. е. «явный вымысел» [5, с. 31]. Под такое определение попадает и миф, и сказка, и утопия с антиутопией, и сама фантастика в двух своих вариантах — научная фантастика и фэнтези.

Жанр фэнтези входит составной частью в фантастическую литературу. Критерием выделения фэнтези из пространства других текстов подобного рода становится близость к фольклорно-мифологической традиции.

Феномен жанра фэнтези до сих пор не получил точного определения. Однако даже если мы обратимся к самому общему определению, данному в работе В. Д. Черняк, мы увидим, что так называемое «православное фэнтези» не имеет ничего общего с первоначальным жанром. В словаре «Базовые понятия массовой литературы» фэнтези определяется как «жанр фантастической литературы, основанный на использовании мифологических и сказочных мотивов» [11, с. 149].

Таким образом, уже одно это определение отрицает жанр «православного фэнтези», поскольку делает невозможным использование православных преданий и их переосмысление. Для православного сознания все те чудеса, что описываются в евангельских текстах или в житиях — это правда. Именно такой контраргумент в разговоре о православном и шире — христианском — фэнтези приводит писательница-фантаст Елена Хаецкая. По ее мнению, «житие святого, изобилующее чудесами, не есть *fantasy*, потому что в христианском мире эти чудеса были на самом деле. А христианский мир все еще длится — он еще не окончился, как окончился, например, мир эллинских божеств. Христианин не воспринимает эти чудеса как фантазию, напротив — они вполне реальны, как реальны подвиги белорусских партизан» [10].

Для фэнтези принципиально важно создание независимого и полноценного мира. Не случайно одной из основных черт фэнтези является установка на правдоподобие описываемого мира: тексты сопровождаются картами и словарями, продумывается история и мифология мира. Фэнтези — это «описание миров подобно нашему, миров с работающей в них магией, миров с четкой границей между Тьмой и Светом. Эти миры могут быть какими-то вариациями Земли в далеком прошлом, далеком будущем, альтернативном настоящем, а также параллельными мирами, существующими вне связи с Землей» [7]. Следует отметить, что фэнтези никогда не имеет мессианских или миссионерских целей, в отличие от утопии, для которой характерен пафос исправления мира.

В «Литературном энциклопедическом словаре» дано определение утопии как «развернутого описания общественной, прежде всего государственно-политической и частной жизни воображаемой страны, отвечающей тому или иному идеалу социальной гармонии, обычно в форме более или менее беллетризованного трактата. В современной литературе утопия относится к жанрам научной фантастики. Задача утопии, этого по природе своей дидактического жанра, — выработка наиболее оптимального варианта людского общежития, социального и духовного совершенствования человека; для утопии характерна вера в возможность такого совершенствования» [8, с. 459].

Исследователь утопии Н. В. Ковтун отмечает, что «автор утопии убежден, что будущее можно преобразить, вооружив настоящее каким-либо проектом, отличным своим совершенством, гармоничностью, красотой. Отсюда же мессианские претензии утопии, ее пророческий монологизм, тотальный характер» [6, с. 14].

При этом следует отметить, что «утопия в России не ограничивается литературными канонами жанра, созданного Томасом Мором. Утопия письменная (литературная и нелитературная), утопия практическая (реализованная) и утопизм в древнерусской культуре соединяются в единый комплекс. Утопизм, по выражению Эрнста Блоха, это «принцип надежды», формирующий «утопическое поле» [13]. Французские ученые Л. Геллер и М. Нике также считают, что «утопизмом проникнута вся российская культура» [3, с. 243], при этом основой его является «православие во всех своих аспектах» [Там же, с. 15]. Н. В. Ковтун, в свою очередь, отмечает, что «русская утопическая традиция особое внимание уделяла вопросам религии» [6, с. 37]. На наш взгляд, так называемое «православное фэнтези» также представляет собой вариант утопии.

В своей статье в качестве ярчайших примеров так называемого «православного фэнтези» мы возьмем дилогию Юлии Вознесенской, основательницы жанра, «Путь Кассандры, или Приключения с макаронами» и «Паломничество Ланселота». Сразу необходимо отметить, что имя Ланселот — это прозвище Ларса Кристенсена, данное ему в «реальности», сатанинском развлечении, за истинно рыцарское поведение. Имя служит своего рода приманкой — коммерческим ходом. На самом деле герой никак не соотносится с персонажем кельтского мифа о рыцарях Круглого стола.

В определенных воцерковленных кругах книги Вознесенской снискали популярность и положительные отзывы (автор получила

благословение на творчество от патриарха Кирилла, чем очень гордится и упоминает во всех интервью).

Начнем с того, что сама формулировка жанра звучит достаточно странно. Однако автор считает название жанра правомерным: «Христианские фэнтези были и до меня. Прежде всего, это Льюис, его блистательные фэнтези. Это и “Письма Баламута”, и все три космические трилогии, и “Хроники Нарнии”. Но сам Льюис считал христианнейшей книгой знаете что? “Властелина колец” Толкиена. Хотя о христианстве там нигде не упоминается» [9].

Здесь необходимо сделать примечание о том, что хотя сам автор говорит о христианском фэнтези, в его художественных текстах понятие «христианский» полностью совпадает с понятием «православный», что иногда приводит к фактическим ошибкам, например утверждение о том, что святой Патрик крестил Ирландию в православие.

Абсолютизация православия, характерная для диалогии, наводит на мысли о церковности, но не светскости этих книг: когда Мессия создавал свою антихристову церковь, он взял «на учет все религиозные конфессии, существовавшие тогда в Европе... когда почти все они присоединились к Мировой Церкви, в списке присоединившихся не оказалось православных объединений! Более того, значительная часть протестантов и католиков именно в тот момент присоединилась к Православию. “Возвращение домой” — так они это называли» [2, с. 160].

Прежде чем мы обратимся непосредственно к анализу художественных особенностей «православного фэнтези», необходимо кратко обрисовать мир, созданный Ю. Вознесенской. «Путь Кассандры» и «Паломничество Ланселота» повествуют о недалеком будущем после Третьей мировой войны. Уже в этом разрыве с современностью проявляется черта утопизма. Как отмечают Л. Геллер и М. Нике, один из основных критериев утопии — «разрыв с настоящим» [3, с. 7]. Половина Европы и Америки ушла под воду, люди живут на кораблях, мир управляется Мессией — Антихристом. При этом кое-где в Европе выжили православные христиане. Все остальные ветви христианства слились с православием (единственно истинной верой, по мнению автора). Уголок райского блаженства — это Россия, выжившая во время катастрофы, восстановившая монархию и православие.

Россия превращается в некий утопический топос, сохранившийся в обезумевшем мире: «Знаете ли вы, дорогие братья и сестры, кто с Божьей помощью спас Россию? Спасли ее православные дети. Страшные и смутные времена наступили там в конце прошлого тысячелетия.

Пала безбожная власть, но сатана хитер, и огромный бес коммунизма рассыпался на легионы мелких бесов. Только-только на Руси начало укрепляться и распространяться Православие, как все адские силы поднялись, собрались и пошли в атаку на русские души: бандитизм, наркомания, сатанизм, растрение, пропаганда жизни ради удовольствий, неоязычество, бездуховность — всё это обрушилось на страну, и многим тогда показалось, что Россия обречена идти по западному пути. Она бы и пошла и тоже оказалась под властью Антихриста, если бы не дети... наркоманы, бандиты, блудники, блудницы и прочие грешники были великими себялюбцами, и они не хотели иметь детей; а православные женщины тихо и скромно вели дело спасения Святой Руси, рожая и воспитывая столько детей, сколько им посылал... Дети выросли, и молодая Россия стряхнула с себя остатки смутных времен. Православные дети — богатство и сила Святой Руси!» [1, с. 541].

Создаваемый Вознесенской мир распадается на две части: социальная антиутопия — жизнь планеты и утопия — жизнь верующих. Части между собой практически не связаны.

Ежи Шацкий отмечает, что «создатель утопии стремился обычно изобразить мир, максимально завершенный и однозначный в своем совершенстве» [14, с. 30]. У Вознесенской же мир дан в своем «неправильном» варианте, который необходимо исправлять.

При этом важно отметить, что, создавая свой вариант утопии, Юлия Вознесенская опирается на опыт российских утопий, для которых, согласно Н. В. Ковтун, нравственное преобразование общества важнее, чем его хозяйственно-экономическое и техническое могущество. В рассматриваемой диалогии экономика Планеты прописана слабо и в двух текстах при сравнении выявляются логические противоречия, но автор основной акцент делает на духовном преобразении.

Идеал, который предлагается читателям, — жизнь общин во Христе — носит коллективный характер. В этом проявляется второй критерий утопии по Л. Геллеру и М. Нике. В первой книге диалогии «Путь Кассандры, или Приключения с макаронами» долина, в которой находится монастырь и уцелевшая обитель православных, выглядит утопично-пасторально: «Как сказала бабушка, монастырь и обитель матери Ольги в этой долине устроились, как у Христа за пазушкой. Климат здесь, оказывается, был поистине волшебный: зимы почти не было, хотя даже летом вокруг лежали нетающие ледники. Солнце светило почти постоянно. Обмелевшее после прорыва плотины озеро оставило на берегах массу плодородного ила... Берега вскопали и развели на этой плодороднейшей

почве не только сад и огород, но даже небольшие поля ячменя, картофеля, подсолнечника, кукурузы и овса. И конечно, пшеницы... Овощи в долине росли невиданной величины и с невероятной скоростью; огурцы, например, созревали через месяц после посадки...» [1, с. 603].

Во второй части дилогии черты утопии усиливаются. Дети в долине могут летать, а все убогие исцеляются: «Сонечку (девочку) летать научили чайки... Вскоре взлетели и другие дети, сначала малыши, родившиеся вслед за Сонечкой и уже от рождения обладающие этой способностью, а после дети постарше, которые пришли в Долину вместе со взрослыми... Но летать научились только те дети, которым до прихода в Долину не было семи лет» [2, с. 362].

Нетрудно заметить, что описание благословенной долины, как в дальнейшем и Гефсиманского острова, напоминает фольклорную легенду о Беловодье. Точнее, новый образ строится на тех же самых принципах, что и народные социально-утопические легенды. Как отмечает К. В. Чистов, «поэтический образ страны благополучия, расположенной на острове, свойственен фольклору многих народов» [12, с. 256]. Беловодье располагается за высокими горами, как и община, в которой живет Кассандра. Аналогия с Беловодьем еще больше крепнет, поскольку здесь «антихриста не может быть и не будет» [Там же, с. 257]; в то же время Долина укрыта от глаз Лже-Мессии покровом Богородицы.

К. В. Чистов выделял три основных типа социально-утопических легенд: о «золотом веке», о «далеких землях» и об «избавителях». Он отмечает, что «легенды об “избавителях” и о “далекой земле” следует считать утопическими... потому, что социальный идеал осуществляется в них не в ходе закономерного развития человеческого общества, а в результате “чуда”» [Там же, с. 329].

Книга Вознесенской объединяет в себе все три типа утопических легенд. Выше мы коротко обрисовали соотношение далекой земли Беловодья с христианскими общинами. В дилогии достаточно много героев, претендующих на роль «избавителя» — «объекта страстной веры и ожидания» [Там же, с. 221].

Избавитель, указывает Чистов, «должен возвратиться и изменить жизнь народа» [Там же, с. 24]. Интересно, что дилогия Вознесенской завершается вторым пришествием Спасителя. «Двери храма распахнулись, и из них вышел высокий Священник в ослепительно белых одеждах. Дженни и Ланселот видели его со спины, видели падающие на плечи кудри русских волос, но не видели лица. За ним шли священнослужители в таких же радостных пасхальных одеяниях, монахи и монахини,

мирские мужчины и женщины, старики и дети. Священник в белом, идущий впереди всех, медленно шел по дороге из храма и вел за Собой остальных. Они не видели Его лица, потому что он шел почти спиной к ним, уходя от них еще выше по горе. А люди все выходили и выходили из храма, и было абсолютно непонятно, как в этом небольшом храме помещалось столько людей, и как это так получается, что идущего впереди всех Священника они продолжают видеть, хотя за ним прошли уже, наверное, тысячи людей» [1, с. 759]. Второе пришествие Христа происходит возле Иерусалима, резиденции Мессии, на Гефсиманском острове. При этом сам Христос — это избавитель, которого ждет весь христианский мир уже не одну сотню лет.

Более частным вариантом «избавителей» являются главные герои дилогии, названные самой Вознесенской мучениками: «Сестра Евгения, ты будешь помогать отцу Иакову просвещать и крестить детей... А мученичество твое, кроме опасностей, которые вы встретите в пути, кроме трудов и лишений, которые тебя ждут в усадьбе на островке в Дунайском море, будет еще и в том, что будешь непрерывно молиться за душу твоего Ланселота. Это будет очень трудно, порой мучительно, но, поверь мне, Ланселот очень нужен Господу» [Там же, с. 348].

Их мученичество — это путь обретения веры. В основе сюжета, таким образом, лежит квест: обращение в истинную веру неверующего и с Божьей помощью победа над мировым Злом. Четкое противопоставление добра и зла, а также сюжет-квест действительно сближают «православное фэнтези» со своим мирским аналогом. Однако следует отметить, что сюжет-квест — это отличительная черта массовой фантастической литературы в целом. Именно такой тип сюжета придает занимательности повествованию.

Сюжет-квест воплощается героем неверующим. Он приходит к православию благодаря молитвам героя верующего. В первой книге «Путь Кассандры» эта пара воплощается в Сандре и ее бабушке, в «Паломничестве Ланселота» — в Ланселоте и Дженни.

Противостоит православным героям окружающий мир и Мессия — воплощение антихриста. По Планете — название всего мира кроме России — ходят армии клонов, люди подвергаются принудительной эвтаназии, едят заменители пищи и живут в созданной Реальности, где все «планетяне» могут быть теми, кем захотят.

Образ Лже-Мессии сопровождают три шестерки, перевернутый крест и когти на руках. Его гимн начинается словами: «Союз нерушимый народов свободных сплотил ты навеки. Мессия отец!...» [2, с. 70]. А при

богослужениях Мессу церковники мировой церкви пользуются черными свечами. Живет Месс на сотом этаже Вавилонской башни в городо-острове Иерусалим.

Мессия вызывает Сатану с помощью черных ритуалов: «Мессия подошел к черному алтарю, над которым висел пустой перевернутый крест, сверху донизу покрытый потеками высохшей крови. Рядом стоял аналой с большой потрепанной книгой на нем. Мессия раскрыл книгу, полистал, потом начал читать монотонным голосом. Через некоторое время служители в черном поднесли к Мессии молодого мужчину без сознания. Мессия взглянул на него, не прерывая чтения, и указал на крест. Служители перевернули крест, подняли на него неподвижное тело и привязали заскорузлыми от крови веревками к перекладине. Потом на носилках принесли еще одно тело, совсем короткое, накрытое красным покрывалом, и, не снимая покрывала, положили на алтарь, прямо под ноги распятому» [1, с. 169]. Для полноты образа Мессии не хватает запаха серы.

В таком страшном мире, вдали от православной и блаженной России, можно выжить только благодаря православию, доказывают читателю тексты Вознесенской. Вера в Христа способна стереть «печать Мессии» — инструмент контроля за «планетянами».

В конце диалогии Лже-Мессия побежден главным героем — инвалидом Ланселотом, уверовавшим в Христа и отвергшим дьявольское исцеление. «Ты не Мессия, — сказал Ланселот. — Мессия — другой, и Он уже приходил в этот мир. Ты — Антихрист, убийца людей и погубитель мира. Я отказываюсь от твоего исцеления и плюю на тебя! ...Антихрист завизжал и схватился обеими руками за лицо. И все увидели, как его лицо полыхнуло коротким синим пламенем, а руки превратились в покрытые рыжей шерстью лапы с длинными черными когтями» [1, с. 743]. Ланселот, ранее не веровавший в Христа и распятый Мессом на кресте, становится новым мучеником, что заменяет ему крещение, о чем ему и сообщают его православные друзья.

Таким образом, в самом сюжете у Вознесенской реализуется принцип, характерный для отечественных утопий. Как отмечает Н. В. Ковтун, «потенциал добра... заложен в человеке, обществе изначально, стоит его в себе пробудить, проснуться — и мир чудесно преобразится» [6, с. 41].

О целях своего беллетристического творчества и сама Юлия Вознесенская неоднократно заявляла в интервью. «Это миссионерская литература на самом деле. Это попытка разговаривать с неверующими или ищущими — в литературе, их языком. То есть то, о чем говорил апостол

Павел (с греком я говорю по-гречески...» [4]. Книги Вознесенской должны заставить задуматься о Боге. В этом своем назначении они прямо противопоставлены массовой развлекательной литературе.

Выше мы рассмотрели причины, по которым эти книги не являются фэнтези, вопреки рецензиям и мнению самого автора, также мы постарались показать черты утопии. Жанр «православное фэнтези», на наш взгляд, точнее называть квазиутопией, пользуясь термином Л. Геллера и М. Нике. С их точки зрения, квазиутопия — это текст, лишь отчасти использующий утопические мотивы и приемы [3, с. 9].

Книги Вознесенской развертывают перед читателем утопический мир христианства и в то же время антиутопическую жизнь планеты. Тем не менее сюжет-квест не является чертой утопии и скорее сближает произведения с фантастикой.

В начале статьи мы оговаривали, что утопию относят к разделу фантастики, таким образом, можно утверждать, что Вознесенская создает фантастику утопического толка, основой которой является православие и переосмысление православных легенд.

- 
1. *Вознесенская Ю.* Паломничество Ланселота. М., 2006.
  2. *Вознесенская Ю.* Путь Кассандры, или Приключения с макаронами. М., 2006.
  3. *Геллер Л., Нике М.* Утопия в России. СПб., 2003.
  4. Интервью с Ю. Вознесенской [Электрон. ресурс]. URL: [http://www.peoples.ru/art/literature/prose/publicist/yuliya\\_voznesenskaya/interview.html](http://www.peoples.ru/art/literature/prose/publicist/yuliya_voznesenskaya/interview.html)
  5. *Ковтун Е. Н.* Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи, мифа: (На материале европейской литературы первой половины XX века). М., 1999.
  6. *Ковтун Н. В.* «Деревенская проза» в зеркале утопии. Новосибирск, 2009.
  7. *Колдун И.* Классификация жанра фэнтези. 1997 [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.kulichki.com/tolkien/>
  8. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
  9. «Самое главное — правильно войти в камеру» : интервью со знаменитой писательницей Юлией Вознесенской [Электрон. ресурс]. URL: <http://www.leptan-kniga.ru/ncd-0-11-207/cafe.html>
  10. *Хаецкая Е.* Возможна ли христианская fantasy? [Электрон. ресурс]. URL: <http://olmer.ru/arhiv/text/fantasy/16.shtml>
  11. *Черняк В. Д., Черняк М. А.* Базовые понятия массовой литературы : учеб. словарь-справочник. СПб., 2009.
  12. *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды XVIII–XIX вв. М., 1967.

13. *Чумакова Т. В.* Ностальгия по раю: утопический контекст древнерусской мысли [Электрон. ресурс]. URL: <http://chumakovatv.narod.ru/nostalgi.htm>

14. *Шацкий Е.* Утопия и традиция. М., 1990.

**Н. А. Шведюк**

*г. Оломоуц (Чехия)*

### **Изображение дома в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого»**

В романе «Казус Кукоцкого» Л. Улицкая продолжает разработку темы дома и семьи, поднятую ею в предыдущих произведениях. Принцип, по которому построено описание дома, схож с принципом описания дома в романе «Медея и ее дети». Личное время в романе переплетается с историческим временем. Так, при описании зарождения рода Кукоцких автор дает исторический экскурс: «Откуда взялась сама фамилия Кукоцких, доподлинно не известно, но, по семейной легенде, предок Авдей происходил из местности Кукуй, где построена была при Петре Первом Немецкая слобода» [4]. Вспомним, в романе «Медея и ее дети» Л. Улицкая так же подробно рассказывает о фамилии рода Мендэс, о ее родовой линии.

Несколько расплывчато в романе представлен тип античной биографии. Автор показывает влияние воспитания на человека: «С детства Павел Алексеевич испытывал тайный интерес к устройству всего живого», «он, замирая сердцем, доставал со средней полки шведского, с тяжелыми выдвигаемыми стеклами шкафа три заветных тома известнейшей в свое время медицинской энциклопедии Платена» [4].

Автор расширяет пространство небольшого кабинета отца, обращая читателя к иным пространствам и временам. Л. Улицкая очень внимательна к деталям, временами возникает ощущение, что даже излишне, но мы не раз столкнемся с тем, как детали «работают» в произведении Улицкой. Например, надтреснувшая чашка служит барометром благополучия семьи, когда между Еленой и Павлом происходит конфликт из-за

судьбы Тома, чашка, которую собиралась мыть Елена, «коснувшись дна мойки... развалилась» [4].

В романе происходит соединение двух тайных пространств, двух личностей: «Два тайновидца жили рядом. Ему была прозрачна живая материя, ей открывалась отчасти прозрачность какого-то иного, не материального мира» [Там же]. При появлении в доме нового человека (Томочки Полосухиной) общее пространство спальни разобщилось. «Они почти не разговаривали, только по домашней необходимости. В первый же вечер, когда дети Полосухины появились дома, Елена постелила мужу на диване в кабинете» [Там же]. Так, при появлении в доме Томочки пространство каждого члена семьи уменьшилось, герои стали теснее соприкасаться друг с другом, и это соприкосновение повлияло на судьбу самих девочек: Таня забросила свое увлечение музыкой, Томочка же, наоборот, заметно преобразилась.

При частом изменении ситуаций, при внедрении новых героев, которые чужды и неорганичны дому, очень трудно говорить о какой-либо гармонии, идиллии в доме, как это было в романе «Медея и ее дети». Слишком много переломных моментов происходит с семьей Кукоцких. Единственным местом, где встречается в чистом виде идиллический хронотоп [1], так активно проявивший себя в романе «Медея и ее дети», служит дача Кукоцких.

Единение с природой, медленное течение времени, беззаботность. Автор представляет нам идиллический пейзаж. На даче практически не бывает посторонних, девочка, приемная дочь Кукоцкого, живет вдвоем с Василисой: «Утренняя порция сладкого козьего молока в белой фарфоровой кружке, законные сугробы» [4]. В жизни героев абсолютная гармония (по Бахтину, «единение разных возрастов, еда, питье, гармония»), которую никто не пытался нарушить, «ничего насильного в ее [Таниной] жизни не было» [Там же]. Данное пространство описывается в определенный отрезок времени, практически не существует каких-либо динамических изменений. Дача Павла Алексеевича напоминает дом Медеи по своей атмосфере и пространственной организации. Дом же Кукоцких создан автором в абсолютно ином воплощении, вследствие другого типажа главного персонажа.

Поскольку главным героем является мужчина, а не женщина (как это было в романе «Медея и ее дети»), большее внимание уделяется работе, самореализации себя вне дома. Работа частично переносится на дом; даже свою будущую жену Павел сам оперировал, привез из больницы к себе в дом. С изменением расстановки акцентов (Медея — дом,

Павел — работа) происходит и изменение ведущего хронотопа. В романе «Медея и ее дети» основным хронотопом является идиллический хронотоп, в романе «Казус Кукоцкого» трудно однозначно определить ведущий тип хронотопа, но немаловажное место занимает хронотоп раблезианский.

Главный герой, Павел Кукоцкий, так же как и Медея, медик, но очень талантливый, погруженный в науку. Для него органичное местонахождение — смотровые кабинеты и больничные палаты. Как отмечает в своей диссертации Н. А. Егорова [2], наделяя персонажа фамилией Кукоцкий, автор делает установку на знание читателем истории медицины, отсылает его к имени известного хирурга С. И. Спасокукоцкого. Но Л. Улицкая опровергает это: «У самого Кукоцкого нет цельного прототипа...» [3].

Проза Л. Улицкой всегда онтологична, в центре ее внимания всегда стоит человек, «он — самое интересное» [5]. В романе происходит следующий процесс: необъятное пространство и время заключаются внутри человеческого существа. Как отмечал М. М. Бахтин, человек всегда хронотопичен [1]. Пространство работы врача, т. е. человеческое тело и его органы, описываются Л. Улицкой поэтизированно, что указывает на черты, присущие раблезианскому хронотопу: «...чувство неловкости от разглядывания ее лица было столь сильным, что он опустил глаза вниз, туда, где полагалось быть волнистой укладке перламутрового кишечника» [4]. Построение рядов — специфическая особенность раблезианского хронотопа. По М. М. Бахтину, все разнообразнейшие ряды у Рабле могут быть сведены в следующие основные группы: 1) ряды человеческого тела в анатомическом и физиологическом разрезе; 2) ряды человеческой одежды; 3) ряд еды и питья; 4) половые ряды (совокупление); 5) ряды смерти и др. [1].

В раблезианском хронотопе можно показать всю необычайную сложность и глубину человеческого тела и его жизни и раскрыть новое значение, новое место человеческой телесности в реальном пространственно-временном мире. В соотнесении с конкретной человеческой телесностью и весь остальной мир приобретает новый смысл и конкретную реальность, материальность, вступает не в символический, а в материальный пространственно-временной контакт с человеком.

Раблезианский хронотоп является одним из ведущих хронотопов произведения, так как напрямую соотнесен с главным героем Павлом Кукоцким и его дочерью Таней. Дом изображен динамически, герои не привязаны к определенному месту проживания, нет четкого традиционного семейного уклада, как это было в романе «Медея и ее дети».

- 
1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
  2. Егорова Н. А. Проза Л. Улицкой 1980–2000-х годов: проблематика и поэтика : дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2007.
  3. Мартюшева Т. Мировой компот, или Казус Кукоцкого [Электрон. ресурс]. URL: [http://www.erfolg.ru/culture/\[\]ulizkaya.htm](http://www.erfolg.ru/culture/[]ulizkaya.htm)
  4. Улицкая Л. Е. Казус Кукоцкого. М., 2001.
  5. Улицкая Л. Е. Я пишу для Вас: [Беседа с писательницей Л. Улицкой] // *Семья и школа*. 2002. № 3. С. 24–27.

Е. Ю. Шер

г. Екатеринбург

**«Последний Колонна» В. К. Кюхельбекера  
и русский «роман в письмах» первой трети XIX в.:  
к проблеме жанровой идентификации**

К моменту создания В. К. Кюхельбекером «Последнего Колонны» в западноевропейской литературе уже существовала богатая традиция эпистолярного романа, на которую писатель, несомненно, мог опираться (например, «Памела» (1740), «Кларисса» (1747–1748) С. Ричардсона; «Новая Элоиза» (1761) Ж.-Ж. Руссо; «Страдания юного Вертера» (1774) И. В. Гете; «Опасные связи» (1782) П. Ш. де Лакло и др.).

Согласно общепринятой точке зрения, русская литература второй половины XVIII в., реагируя на уже сложившуюся традицию европейского эпистолярного романа, на готовый жанровый канон, не участвовала в процессе становления жанра, лишь осваивая его на русской почве. Так, выполняя функцию «перевода» на русский язык европейского романа в письмах, воспроизводя его жанровый канон, «Письма Эрнеста и Доравры» (1766) Ф. Эмина, «Роза» (1788), «Игра судьбы» (1789) Н. Эмина оказываются «близким подражанием» «Новой Элоизе» Руссо — «примером внешнего, поверхностного усвоения новой формы романа, выработанной Ричардсоном и Руссо, формы романа эпистолярного, романа в письмах» [9, с. 41].

Лишь будучи вписан в контекст русской классической прозы XIX в., эпистолярный жанр приобретает свои оригинальные черты, встает на свой путь развития. Именно русская эпистолярная художественная проза начала XIX в. стремится преодолеть подражательность классическому роману XVIII в., используя переписку не только как способ рассказа о том или ином событии, но, в первую очередь, как средство психологического анализа.

В то же время в начале XIX в. фиксируется резкий спад популярности эпистолярного романа. Основной причиной «остановки» развития жанра исследователи считают невозможность уместить в «маленькой раме» эпистолярного романа «картины света и людей» в новых социально-исторических условиях: «Теперь письмо сохраняет свое значение лишь для малых повествовательных форм и для прозы публицистической и документальной» [8, с. 27].

Действительно, в русской литературе первой трети XIX в. произведения, написанные в форме писем, представлены не очень широко: «Всеволод и Велеслава. Происшествие, сохранившееся в письмах» Н. Н. Муравьева, «Евгений, или Письма к другу» И. Георгиевского, «Роман в семи письмах» А. Бестужева-Марлинского, «<Роман в письмах>», «<Марья Шонинг>» А. С. Пушкина, «Роман в двух письмах» О. Сомова, «Княжна Зизи», «4438-й год» В. Ф. Одоевского, «Суд света» Е. А. Ган. Однако по большей части это произведения малого жанра — эпистолярные повести, а не романы.

В заголовках произведений начала XIX в. слово «роман» встречается довольно часто. Тем не менее это широкоупотребительное определение в применении к прозаическим произведениям имело абсолютно нетерминологическое значение. То, что в романе XVIII в. было жанровым подзаголовком, а теперь стало заглавием, на самом деле к жанровой характеристике отношения не имеет, поскольку слово «роман» авторами используется прежде всего в значении любовной истории, находящейся в центре сюжета.

Если верна формула В. Г. Белинского о соответствии «идеям времени» своих «форм», то именно такой «формой времени» и стала в 1820-х гг. русская повесть. Это тяготение к более краткому повествовательному жанру имело, безусловно, свои основания.

Размышляя о роли и признаках жанра повести вообще, о генетической связи с романом, В. Г. Белинский стремится обосновать ее своеобразие и специфику. Так, повесть, с точки зрения В. Г. Белинского, определяется как жанр, востребованный эпохой с ее возросшей динамикой,

усложнением, необходимостью отражения мироощущения современного человека, «схватывания» многообразных явлений действительности, ситуаций, когда «в одном мгновении» сосредоточивается существенный смысл происходящего [1, с. 271–272].

Значимый признак повести, следовательно, — оперативность жанра, его способность живо отражать текущую действительность, изменения в общественном умонастроении, появление новых веяний и идей.

В отличие от романа, повесть не может претендовать на широту, панорамность изображения и многоплановость сюжетного развития, на «полифонизм» структуры. Как правило, повесть посвящена какому-либо одному событию. В соответствии с этим герои и характеры раскрываются не в длительном временном развитии, а в каком-то «ударном», решительном сюжетном переломе.

Б. С. Мейлах, например, эту характеристику повести считает определяющей, полагая, что именно «возможность одновременного развития самых различных пересекающихся сюжетных линий» обусловила «превращение лермонтовского “Героя нашего времени” (составные части которого были предварительно напечатаны как отдельные повести) в роман» [4, с. 8].

Итак, главное, основополагающее отличие эпистолярной повести от романа в письмах заключается в специфике построения художественного мира произведения. Поскольку в центре повести находится всегда одна (как правило, частная) проблема, одна сюжетная (чаще всего — любовная) линия, одна история и, соответственно, малое количество персонажей — ее участников, то и образ мира в повести всегда менее емкий, более лаконичный, нежели в романе, ограниченный, как правило, лишь рамками внутренней (в данном случае — частной) жизни героев, ведущих переписку.

Так, например, «Роман в семи письмах» А. Бестужева-Марлинского, состоящий из писем некоего офицера С. другу Жоржу, раскрывает историю любви, «перемогшей честолюбивую душу», и «жесточких жгучих мучений ревности» к более счастливому сопернику, приведших героя к убийству на дуэли. В повести последовательно прослеживаются основные стадии душевной жизни главного героя: от зарождения робкой надежды на взаимность (письмо 1) — через упоения восторгом любви (письма 2, 3, 4) — к ослеплению жаждой мести (письма 5, 6) — и, наконец, к отчаянию от свершенного злодейства (письмо 7).

О. Сомов, автор повести «Роман в двух письмах», также сосредоточен на изображении этапных моментов любовной истории. Главный

герой, Лев Константинович, в двух письмах, одно из которых является «письмом с продолжением», описывает свою жизнь в деревне и историю встречи и женитьбы на провинциальной барышне Надежде Бедринцевой.

Итак, в центре сюжета эпистолярной повести начала XIX в. находится, как правило, частная проблема, личная судьба героя. Сама же форма письма используется чаще всего в дневниковой, исповедальной функции (фигура адресата в таком случае весьма формальна).

Особый интерес при рассмотрении русской эпистолярной прозы начала XIX в. представляет «<Роман в письмах>» А. С. Пушкина, намекающий своим названием на жанровую принадлежность произведения, однако не ставший, как и «Последний Колонна» В. К. Кюхельбекера, литературным фактом своего времени.

Но является ли «<Роман в письмах>» А. С. Пушкина романом? Произведение свое Пушкин не закончил. При этом, прервав работу на 10-м письме, сам Пушкин так и не дал названия своему творению. Впервые с пропусками оно было напечатано в 1857 г. под заголовком «Отрывки из романа в письмах» в собрании пушкинских сочинений, изданных П. В. Анненковым. В дальнейшем этот отрывок публиковался под условным названием «Роман в письмах», закрепившимся в сознании исследователей не только в качестве заглавия, но и в виде жанрового обозначения а priori.

Сам текст «<Романа в письмах>» недвусмысленно свидетельствует о том, что некогда популярная эпистолярная традиция становится в нем предметом рефлексии, переосмысляется.

В письмах Сашеньке Лиза, главная героиня «<Романа в письмах>», пространно рассуждает по поводу «старинных романов»: «Надобно жить в деревне, чтоб иметь возможность прочесть хваленую Клариссу. Я, благословясь, начала с предисловия переводчика и, увидя в нем уверение, что хотя первые шесть частей скучненьки, зато последние шесть в полной мере вознаграждают терпение читателя, храбро принялась за дело. Читаю том, другой, третий, — наконец, добралась до шестого — скучно, мочи нет. Ну, думала я, — теперь буду я награждена за труд. Что же? Читаю смерть Клариссы, смерть Ловласа — и конец. Каждый том заключал в себе 2 части, и я не заметила перехода от шести скучных к шести занимательным» [7, с. 63]. Так Пушкин (устами своей героини) критикует старый роман XVIII в. за дидактичность, нравоучительность, многословность и отсутствие занимательного сюжета, что явно говорит об устаревании жанрового канона, по «выкройке» которого продолжали создаваться произведения и в начале XIX в.

В 1824 г. Пушкин писал брату по поводу романа Ричардсона: «...Читаю Кларису, мочи нет какая скучная дура!» [5, с. 123]. Спустя 10 лет он придерживается все того же мнения: «Многие читатели согласятся со мною, что Клариса очень утомительна и скучна» [6, с. 270]. Аналогичную пушкинскую оценку «классического, старинного» эпистолярного романа даст позже (в 1845 г.) В. Г. Белинский: «Ричардсон делает из своего романа картину частной семейной жизни с целью установить для нее неизменяемые моральные правила, и потому роман... был длинен, растянут, чопорен, поучителен и сух» [2, с. 104].

Пушкинская оценка «старинного» эпистолярного романа ясно говорит о том, что уже к 1820-м гг. начинает ощущаться явление, названное Ю. Н. Тыняновым «усталостью литературного рода» [10, с. 484].

Отталкиваясь от уже «устаревшей» традиции, Пушкин ратует за создание «романа» в новой стилистической манере, что, несомненно, должно было стать следствием изменения его сюжетно-композиционной организации. Однако, как уже отмечалось, свой опыт Пушкин не осуществил до конца, его «<Роман в письмах>» остался незаконченным, прерываясь на 10-м письме, из которого читателю становится ясно, что главных героев в романе не двое, а трое. Расширение рамок романа за счет введения третьего действующего лица, вероятно, должно было привести к укрупнению, обогащению художественного мира. Тем не менее, обрисовав систему персонажей и лишь намекнув на возможное направление движения сюжета, художник отказывается от попытки «вышить новые узоры» «по старой канве».

Вопрос о жанровой природе пушкинского произведения в отечественном литературоведении до настоящего времени остается открытым, неразрешенным. С одной стороны, вроде бы безоговорочно принято считать «<Роман в письмах>» романом; с другой — незавершенность отрывка не позволяет делать окончательных выводов о его жанровой принадлежности, предоставляя исследователям лишь возможность предположений.

Нам представляется, что одной только пушкинской критики ричардсоновского романа недостаточно для однозначного утверждения жанровой принадлежности «<Романа в письмах>». Вполне вероятно, что Пушкин и задумывал «<Роман в письмах>» как роман, однако, оборвав работу, писатель не довел свой замысел до конца. Можно лишь предполагать, что после «дали свободного романа» в стихах («Евгений Онегин») узкая «маленькая рама» романа в письмах была тесна Пушкину.

Итак, так называемый «роман в письмах» как художественный феномен развивался в русской литературе начала XIX в. в качестве уже

сложившейся и вполне устоявшейся традиции — в большинстве случаев в виде повести. Именно в русле этой традиции и был задуман «Последний Колонна» В. К. Кюхельбекера.

Безусловно, Кюхельбекер не мог знать пушкинского текста, поскольку опубликован тот был лишь в 1857 г. Следовательно, писатели почти одновременно (с разницей всего в несколько лет) движутся параллельными путями в нащупывании новых возможностей «старой» художественной формы.

Характерно, что сам Кюхельбекер изначально задумывал повесть в письмах, а не роман. 8 марта 1832 г. Кюхельбекер записывает в дневнике: «Начал я сегодня повесть в прозе “Италиянец”» [3, с. 106]; 12 марта 1832 г.: «И сегодня я продолжал повесть свою; она довольно продвинулась вперед» [Там же, с. 107]. Но уже 17 марта 1832 г. художник отмечает: «Поутру я занимался своим романом (романом, а не повестью, потому что “Италиянец” мой для повести будет слишком длинен)» [Там же, с. 108]. Так возникает новое жанровое обозначение, свидетельствующее, очевидно, об углублении и усложнении первоначального замысла. И далее в дневнике Кюхельбекер называет свое произведение романом, придав ему при окончательной переписке подзаголовок «Роман в двух частях 1832 и 1843 г.» и изменив само название с «Италиянца» на «Последнего Колонну».

Зададимся вопросом: только ли увеличением размера произведения определяется изменение Кюхельбекером жанровой характеристики произведения? Вероятно, все же не «длина» текста стала тому причиной.

По признанию самого Кюхельбекера, над «Италиянцем» «воображение стало работать», когда он читал «глупейшую повесть» Арно «Адельсон и Сальвини» [Там же, с. 106], т. е. произведение Арно стало первым творческим импульсом, подтолкнувшим Кюхельбекера к созданию романа. Однако «Адельсон и Сальвини» не эпистолярная повесть, следовательно, выбор жанровой формы «Италиянца» не был подсказан Кюхельбекеру французским писателем.

Вероятно, именно содержание повести Ф. Арно «Адельсон и Сальвини» оказало заметное влияние на фабулу «Колонны». Действительно, между произведениями писателей можно обнаружить некоторое сходство сюжетов. Однако при сопоставлении сюжетных схем романа Кюхельбекера и повести Арно видно значительное усложнение (по сравнению с Арно) проблематики «Колонны», затрагивающего основные вопросы романтической поэтики.

Наполнение старого сюжета актуальной проблематикой обусловлено, в первую очередь, коренным пересмотром Кюхельбекером образа главного героя – художника, получившего совершенно новое содержание. Страсти и вытекающие из них поступки Сальвини никоим образом не зависят от его творческого дара; у Колонны во всем складе мыслей и чувств, во всех порывах и деяниях проявляется именно художник, тонко и сильно чувствующая личность, традиционный персонаж литературы романтизма.

Пока «Италиянец» был частной (любовной) историей, случившейся с Джиованни Колонной, он мог оставаться повестью, но содержание «Последнего Колонны» не уместается в рамки личной судьбы. Тем самым раздвигаются предначертанные жанром повести границы, «Колонна» «перерастает» в роман.

Типичная для традиционного эпистолярного романа XVIII — начала XIX в. история любви под пером писателя превращалась в повествование о духовной трагедии героя-индивидуалиста, мучительно размышляющего над важнейшим философским вопросом 1830-х гг. — о свободе воли личности, ее праве на свободный выбор. Благодаря своей идейно-философской проблематике, «Последний Колонна», будь он известен читателям-современникам, был бы воспринят как произведение, созвучное «эпохе философствующего духа, размышления, рефлексии» (В. Г. Белинский).

---

1. *Белинский В. Г.* О русской повести и повестях г. Гоголя // Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 1953. Т. 1. С. 259–307.

2. *Белинский В. Г.* Тереза Дюнойе // Там же. Т. 10. С. 102–122.

3. *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979.

4. *Мейлах Б. С.* Русская повесть XIX века: введение // Русская повесть XIX века: история и проблематика жанра. Л., 1973. С. 3–20.

5. *Пушкин А. С.* Письмо Л. С. Пушкину // Полн. собр. соч. : в 16 т. М. ; Л., 1937–1959. Т. 13. С.123.

6. *Пушкин А. С.* Путешествие из Москвы в Петербург // Там же. Т. 7. С. 268–305.

7. *Пушкин А. С.* Роман в письмах // Полн. собр. соч. : в 10 т. М. ; Л., 1949. Т. 6. С. 57–76.

8. *Рогинская О. О.* Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе : дис. ... канд. филол. наук. М., 2002.

9. *Серман И. З.* Становление и развитие романа в русской литературе XVIII века // История русского романа : в 2 т. М. ; Л., 1962. Т. 1. С. 47–65.

10. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

## Исследования сибирских историков-краеведов об Иоанне Максимовиче

В период с середины XIX — до начала XX в. возникают повествования легендарного и литературно-документального характера об Иоанне Тобольском, различные по объему, степени подробности и стилевым особенностям. Общим для них является ориентация на поэтику житийного жанра, хотя авторы работали с установкой на создание исторически реальной биографии новоявленного святого. До настоящего момента эти памятники письменности остаются малоизученными и представляют интерес для филологического исследования по нескольким причинам. Во-первых, возросло внимание к проявлению в литературе региональной тематики. И это не только поэтика места (геопэтика), но и поэтика личности, ставшей для региона воплощением существенных сторон бытия (своеобразная антропоэтика). Во-вторых, тема позволяет более глубоко осознать единство развития русской литературы на разных этапах и значение древнерусской житийной традиции для создания пантеона идеальных героев, служащих для подражания. В-третьих, памятники дают неповторимый материал для раскрытия целого ряда страниц истории православной культуры в Урало-Сибирском регионе.

Видимо, не случаен и тот факт, что почитаться начинает реальная историческая личность, талантливый писатель и человек, известный не только в данном регионе, но прославившийся делами и на западе Российской империи. Перед нами поиски идеала, отвечающие интересам городского купеческого, посадского, «светского» населения, нуждающегося в небесном покровителе. Желание иметь патроном одного из самых талантливых и уважаемых митрополитов говорит о претензиях тобольчан рассматривать себя и свой город как культурный центр Урало-Сибирского региона. Именно такой покровитель мог придать Тобольску дополнительный блеск духовного центра.

Поэтому закономерным становится обращение региональных историков в середине XIX в. к личности Иоанна Тобольского именно в таком историко-культурном контексте. Первым текстом, где появился

художественный образ митрополита Иоанна Максимовича, было произведение А. И. Сулоцкого (1812–1884), известного церковного историка, просветителя, сибирского краеведа. Родился он в с. Сулость (от названия которого и происходит его фамилия) Ростовского уезда Ярославской губернии в семье бедного священника. После окончания Тобольской духовной семинарии и Петербургской духовной академии в 1837 г. ему было присвоено звание старшего кандидата богословия, и он был назначен преподавателем в Тобольскую духовную семинарию, где и прослужил до 1847 г. [12]. Ревностное желание донести до своих учеников знания об истории христианства в Сибири, о просвещении и быте коренных народов Севера, о сибирских реликвиях побуждали его знакомиться с архивами семинарии и древлехранилища Тобольского кафедрального Софийско-Успенского собора, изучать печатный и рукописный материал о Сибири, вести переписку с людьми, хорошо знавшими сибирскую старину. Как отмечает сам Сулоцкий в своей авторской исповеди, в годы учебы он не отличался даром сочинительства, и лишь желание собрать и систематизировать как можно больше материала о Сибири с целью «наиздания» потомкам говорит о формировании его просветительских взглядов, происходившем под влиянием русских миссионеров XIX в. — архимандрита Макария; свят. Иннокентия, митрополита Московского и Коломенского; известного сибирского краеведа Н. Абрамова; декабристов, находившихся на поселении, и молодого поэта П. Ершова. Исследовательская работа, вбравшая в себя его краеведческие интересы и просветительские взгляды, нередко сталкивалась с запретами высокопоставленных лиц духовного сана. Тщательно выверяя все факты, взвешивая каждое слово, иногда подписываясь вымышленным именем, преднамеренно путая даты написания своих работ или вовсе не подписываясь, опасаясь жестких требований епархиальной цензуры, Сулоцкий все же продолжал работать, в полной мере осознавая всю ответственность за содеянное. Он был одним из первых, кому самостоятельно пришлось работать в архивах, изучая и систематизируя памятники сибирской старины. Всего им опубликовано около 100 статей в различных периодических изданиях, 9 работ вышли отдельными книгами. За свои заслуги перед отечеством и церковью А. И. Сулоцкий был награжден орденом Святой Анны 2-й степени с короною, украшенной драгоценными камнями, и орденом Святого Владимира 4-й степени. И сегодня убедительно и точно звучат слова, написанные в некрологе более 100 лет назад: «Едва ли кто может приступить теперь к изучению Сибирского края

в церковно-историческом отношении, не ознакомившись предварительно с литературными трудами Александра Ивановича» [12].

Составленная им биография церковного иерарха называлась «Жизнь Иоанна Максимовича, митрополита Tobольскаго и всея Сибири» и впервые была опубликована в 1849 г. Востребованность жизнеописания тобольского митрополита привела к переизданию биографии о нем в 1854 г. Обращает на себя внимание название текста — «Жизнь Иоанна Максимовича...», где автор использует слово «жизнь» в древнерусском значении «век человека от рождения до смерти» [8, с. 109]. А. И. Сулоцкий проделал немалый труд по сбору источников жизнеописания. Во-первых, он использовал сочинение Александра Максимовича, потомка большого рода Максимовичей, в котором тот описывал на основании родовых легенд и документов события конца XVII в., связанные с родом митрополита [2]. Во-вторых, многие сведения Сулоцкий почерпнул из сочинений самого митрополита Иоанна, которые он хорошо знал, включая рукописные. Третьим источником были для него устные легенды о святителе, широко распространенные в Tobольске. Наконец, Сулоцкий и последующие авторы обращаются к летописи Черепанова [1, с. 308–323], хранившейся в то время в Tobольской духовной семинарии.

Сулоцкий, составляя жизнеописание митрополита, искусно соединяет все эти источники в единое целое, при этом канвой, позволяющей ему скреплять разнородные сведения, служит тип изложения, отточенный в жанре древнерусского жития. Но в отличие от классического жития, в тексте отсутствует введение, которое предваряло бы жизнеописание святого обращением к Богу. Основное повествование состоит из двадцати главок, в которых рассказывается о жизни святителя. И хотя в тексте нет красоты агиографического стиля, но явно присутствуют житийные мотивы. Мельчайшие факты в повествовании об Иоанне Максимовиче имели, помимо биографической подробности, символическое звучание, предуготовляя читателя к мысли об особом Провидении, ведущем святителя в его духовном восхождении.

В произведении, пронизывая друг друга, соединяются пласты описания житейского, мирского и небесного, вечного смысла, наполняющего самые, казалось бы, обыденные моменты жизни святителя. Черты историко-биографического очерка через обращение к жанру жития обретают метафорический смысл. В конце сочинения автор отдает должное творческой энергии митрополита и приводит список его сочинений, как печатных, так и рукописных. Кроме того, он дает краткую характеристику художественных особенностей сочинений Иоанна Максимовича.

Указывая на устарелость языка, наличие многочисленных польских, латинских заимствований и просторечных слов, бедность рифмы, силлабическое стихосложение, затруднявшее восприятие, А. Сулоцкий тем не менее видит в них настоящие глубокие чувства, назидательные мысли, что «суть отражение души сочинителя или переводчика» [11, с. 20].

Таким образом, А. Сулоцкому удастся главное — привлечь внимание к фигуре Иоанна Максимовича, показать масштабность творческой личности, выявить как историко-церковное, культурно-просветительское, так и праведническое значение дел митрополита. Однако, несмотря на огромную работу, проделанную по сбору и систематизации материала, вне круга внимания писателя остались особенности личности митрополита Иоанна, психологическая характеристика, душевные переживания и духовные искания, что в середине XIX в. было существенным недостатком повествования, не отвечало читательским ожиданиям. А. Сулоцкий сам понимал необходимость приближения величественной фигуры Иоанна Максимовича к интересам простого прихожанина. В дальнейших редакциях своего сочинения он не случайно обращается к прямому заимствованию из сочинения тобольского историка и краеведа Николая Абрамова (1812–1870) [10], где фигура митрополита Иоанна предстает более человеческой.

Н. А. Абрамов родился в г. Кургане Тобольской губернии в семье священника. После успешного окончания Тобольской духовной семинарии его оставили там же преподавателем. Интерес к истории Сибири, к ее древности подвиг Абрамова к исследовательской работе, которой он занимался до конца своих дней. Несомненно, этот интерес сформировался под влиянием П. А. Словцова (1767–1843) — первого историографа и публициста Сибири, незаурядной личности и прекрасного организатора, создавшего в Тобольске первый кружок краеведов-любителей и ревнителей местной старины. Словцов после своей смерти завещал передать рукописи Абрамову для продолжения работы. Аккуратность и щепетильность в делах, добропорядочность и кроткий нрав Абрамова вызывали глубокое уважение окружающих к нему. Не имея своих детей, он с любовью и теплом относился ко всем своим воспитанникам, проявляя искреннюю заботу, прививая им интерес к знаниям и развивая нравственную составляющую духовного воспитания. По воспоминаниям современников, Абрамов трепетно и ответственно относился к написанию статей, особенно если это касалось жизни иерархов, например, биографии Иоанна Максимовича. Он усердно молился, до пяти дней держал пост и старался об умерших писать и говорить только хорошее. Недаром

семипалатинский протоиерей П. Любомудров назвал его «усердным почитателем святых, ревнителем просвещения и истинным христианином».

Впервые Н. А. Абрамов опубликовал описание жизни Иоанна Максимовича в 1850 г. в «Журнале Министерства народного просвещения» (1850, № 10), затем расширенный материал был напечатан в периодическом издании «Тобольские губернские ведомости» (1857, № 20, 21), а более полный вариант биографии митрополита — в журнале «Странник» (1863, № 10).

В отличие от сочинения А. Сулоцкого, Н. Абрамов ставит перед собой цель не только создать биографическое повествование о митрополите Иоанне, но, в первую очередь, возвеличить христианское начало в характере героя и вызвать у читателя чувство благоговейного отношения к святителю. Поэтому текст Абрамова отличается повышенной эмоциональностью, избытком многочисленных старославянизмов, этикетных формул, разработанных в древнерусской литературе для описания святоотеческих персонажей. Так, о переживаниях верующих, почитавших митрополита, говорится, что сказание о нем «приятно для сердец, почитающих блаженную память его», царь Федор Алексеевич «в молодом посланнике увидел мужа красноречивого и мудрого», после смерти митрополита «рыдания и слезы были сердечной данью любимому архиерею», после погребения святителя верующие приходили «со слезами умиления и с теплой молитвой».

Не менее показательны стиливые особенности изложения биографии митрополита Иоанна. Н. Абрамов склонен к обобщениям в христианско-философском духе, а также к насыщению текста цитатами из Священного Писания, преимущественно с указанием источника, но иногда частично перефразированными: «Господь не скрывает светильника под спудом, поставляет же его на свещение, да светит другим».

Заостряя интерес читателя, Н. Абрамов использует традиционный для жития «бродячий» мотив тайной милости, для чего митрополит даже переодевался в простое платье и посещал бедных под покровом ночи. Также тайно он посылал деньги вдовам и сиротам, приносил обильное угощение заключенным. Подобного рода эпизод характерен, например, для Жития Николая-угодника (архиепископа Мирликийского), откуда он, вероятно, и был позаимствован. Именно этот эпизод был включен А. Сулоцким в новую редакцию его сочинения о жизни Иоанна Тобольского, опубликованную в 1854 г. Осторожный А. Сулоцкий, более профессионально относящийся к источникам, указал, что сведения он почерпнул из статьи Н. Абрамова. Цитирует А. Сулоцкий

не дословно, а с некоторыми уточнениями. Так, например, он указывает устное происхождение легенды о посещениях митрополита Иоанна: «как рассказывают...».

Существенную часть повествования Н. Абрамова составляет описание распространения православия в Китае и деятельность митрополита Иоанна в этом направлении. Этот рассказ контрастирует с другими частями произведения, так как он основан на статье Г. И. Спасского, посвященной началу государственных взаимоотношений между Россией и Китаем [9, с. 190]. Н. Абрамов приводит точную информацию о мирном трактате между указанными государствами, заключенном в 1689 г., об основании Православной церкви в Пекине в 1695 г., об экономической выгоде между странами, об отношениях китайского императора с Петром I и, конечно же, о важной роли Иоанна Максимовича, который в организации китайской миссии проявил себя и как миссионер, и как хороший организатор, и как государственный деятель. Цитируя источник, Н. Абрамов сохраняет деловой стиль повествования с точными датами, цифрами вознаграждений, именами китайских и калмыцких ханов, способствовавших организации посольства в Китае и основанию там православного храма.

Также Н. Абрамов обращает внимание читателей и на литературную деятельность Иоанна Максимовича. Указывает, что «душеспасительные сочинения» он писал «прозой и стихами силлабическими, с рифмами и цезурой» [10, с. 192], был очень начитан, хорошо знал Священное Писание, а потому «указывая путь другим, он шел впереди, представлял собою живой образец добродетелей, научал ближних словом и жизнью» [Там же, с. 193]. Составляя текст, историк вместе с тем вносит и собственные наблюдения. Он повествует о могиле митрополита Иоанна, об обновлении придела в алтаре и переносе мощей святителя в 1826 г. с благословения Святейшего синода.

Более пространным и велеречивым становится описание кончины митрополита. Н. Абрамов создает образную картину в эмоционально-приподнятом стиле, обходясь без ссылок на устные источники. Описывая состояние митрополита Иоанна перед кончиной, автор художественно фантазирует в духе рассказов о преподобнической святости: «Все видели, что на лице его отражается ангельское спокойствие, во всем его виде сияет величие неземное, слова его исполнены отеческой нежности и назидания». Подчеркивая величественность и знаменательность произошедшего, автор пишет, что это событие должно вселять в верующих «благоговейную веру в будущее», имея ввиду возможность спасения.

Вновь к имени Иоанна Максимовича неоднократно обращаются на рубеже XIX–XX вв. Следующий автор не был так известен, как Сулоцкий и Абрамов, не оставил после себя литературного наследия, но, находясь на службе в Тобольске, взялся за написание текста. И в 1899 г. в Тюмени публикуется достойный исследовательского внимания текст «Иоанн Максимович, митрополит Тобольский и вся Сибирь. 1651–1715 года». Автор текста — А. М. Карпинский, предположительно имевший отношение к древнему роду Карпинских. В «Памятной книжке для Тобольской губернии на 1908 г.» сказано, что некто А. М. Карпинский сначала был становым приставом статского уездного управления, а затем — делопроизводителем губернского управления.

Произведение Карпинского более объемное по сравнению с предыдущими очерками Сулоцкого и Абрамова, хотя общая последовательность сохраняется. Эта объемность достигается за счет нескольких моментов. Автор соединяет явную беллетризацию повествования с многочисленными уточнениями историко-документального характера. Он привлекает все имеющиеся к тому моменту описания жизни митрополита, проводит работу по их критической оценке и выбирает наиболее достоверные, по его мнению, варианты. Текст отчасти обретает вид научного исследования, снабжается многочисленными постраничными ссылками, дополняется рассуждениями автора о степени документальности повествований предыдущих авторов. Так, например, приводя сведения о получении Иоанном в начале своей карьеры должности эконома Киево-Печерской лавры, Карпинский приводит мнение архиепископа Казанского Владимира, считавшего, что Иоанн никогда не был экономом, но тут же замечает, что это заявление «ни документально, ни ссылками на документы не подкрепленное» [3, с. 9]. В данном пассаже и в остальном тексте Карпинский не обходится без рефлексии, оценивая как источниковед уровень документальности и сам тип источника, которым воспользовались предыдущие авторы. К известным фактам Карпинский добавляет новые и дает более основательные обобщения делам и поступкам героев.

Карпинский в своем сочинении не описывает события из жизни митрополита Иоанна, а создает фактически биографическую повесть-«сказание», восстанавливая в меру своего таланта внутренние побудительные мотивы поведения героя, пытаясь передать его переживания, соотнося логику биографических событий с историческими обстоятельствами. При этом перед читателем возникает тип абсолютно идеального героя, что в контексте литературных устремлений конца XIX в. — непросто стоящая задача.

С патриотическими чувствами митрополита Иоанна А. Карпинский связывает и уже известный по предыдущим очеркам эпизод предсказания победы Петра I в Полтавской битве, а также и то, что многие сочинения Максимовича, посвященные императору, «удостаивались царского внимания — подарков и похвальных грамот». Все это говорит об особом отношении государя к Иоанну Максимовичу.

В «Сказании» Карпинского создается жанр беллетризованной биографии, где недостающие сведения о характере, переживаниях героя воспроизводятся автором в контексте праведничества русской литературы XIX в., сохраняя житийные моменты, подкрепляемые пересказом легендарных событий, наиболее ярко запечатлевших время и отношение паствы к своему проповеднику. Скрепляется это все ссылками на документальные свидетельства и писателей-предшественников, что позволяет создать более яркий и запоминающийся в сознании современников идеальный образ митрополита Иоанна и его эпохи.

Следующий автор текста — Н. Д. Скосырев (1842–1905), человек, известный в Tobольской епархии. Он родился в Кондинской волости Tobольской губернии в семье дьякона. После окончания Tobольской духовной семинарии сначала служил священником в Омском округе, а затем, в 1878 г., по своей просьбе был переведен в Tobольскую епархию на должность ключаря Софийского кафедрального собора, где он служил до конца своих дней при шести tobольских архиереях. Должность ключаря по своей значимости и ответственности вторая после настоятеля собора. И состоять в этой должности 27 лет может человек, обладающий тихим нравом, деликатный, беззаветно преданный своему служению и, конечно, хороший администратор и хозяйственник. Хорошо знавший Софийский собор, он составил «Путеводитель по Tobольскому кафедральному собору», который подарил Николаю II в один из его приездов в 1891 г., за что получил в подарок золотые часы. Имея архитектурные способности и обладая энергичным и деятельным характером, Н. Д. Скосырев принимал участие в строительстве нового здания духовного училища, инициатором создания которого и проводимых там реформ он был. Также являлся председателем комитета по строительству свечного завода, нового каменного храма в Знаменском монастыре. Одновременно интересовался архивами древлехранилища, принимал участие в организации первого музея в Tobольске, писал статьи, приуроченные к 200-летию Tobольска. В последние годы жизни получил сан протоиерея, был награжден орденом Святой Анны 2-й степени, серебряной медалью на Александровской ленте. Похоронен Н. Д. Скосырев на территории Софийского

собора. Сыновья его — Александр, Василий и Константин — получили духовное образование, но после революции Василий и Константин были расстреляны на территории Тобольской тюрьмы. Дочери вышли замуж за священников, младшая закончила Тобольское епархиальное училище, осталась там работать, а в 1910 г. стала начальницей этого училища.

В тексте Н. Д. Скосырева «Иоанн Максимович, митрополит Тобольский и всея Сибири» (1892) так же, как и в ранних текстах местных историков, ярко охарактеризован образ Сибири, ее просторы, умственное и нравственное состояние паствы, что подчеркивало тяжелые условия служения митрополита. Следуя общей характеристике агиографического типа и опираясь на исследования А. Сулоцкого, Н. Абрамова и черниговские епархиальные источники, автор текста подробно повествует о происхождении, воспитании и образовании Иоанна Максимовича, при этом все время подчеркивая, что родом он из Киева и его высокий образовательный уровень — большая заслуга Киево-Печерской лавры. Рисуя образ Иоанна Тобольского, автор настаивает на особо уважительном отношении архипастыря к государю Петру I, которому он посвящал свои произведения.

Вообще, отношения Иоанна Максимовича с властью, будь то гетман Мазепа или гетман Скоропадский, русский царь Федор Алексеевич или Петр I, всегда складывались на основе признания ее безусловного божественного происхождения. Праведная, мудрая власть дается народу за его послушание и терпение, неправедной властью Бог наказывает за грехи. В качестве особых добродетелей архипастыря, востребованных в конце XIX в., автор награждает Иоанна умением идти на компромисс, чувством меры, деликатностью и тактичностью по отношению к окружающим. Поэтому, когда в Тобольскую епархию потребовался митрополит, выбор Петра I пал именно на Иоанна Максимовича.

В отдельную главу Н. Д. Скосырев поместил сведения о литературной деятельности митрополита, что свидетельствует об особо уважительном отношении к творчеству Максимовича. С первых же строк автор восхищается уровнем творческой активности выпускников Киевской академии конца XVII в., у которых была склонность к сочинительству и умение писать. Автор сожалеет о том, что некоторые сочинения Иоанна Максимовича остались в рукописях и не дошли до потомков. Существенно, что автор встраивает сочинения Максимовича в богословско-литературный процесс, присущий украинской школе. Писательский талант митрополита не только отвечал понятию христианского служения, но и соответствовал гражданственному направлению деятельности

Иоанна Максимовича. Поэтому, сохраняя представление о писателе как вершителе чаяний и ожиданий общества, Скосырев акцентирует внимание читателей на литературных трудах Иоанна Тобольского.

В соответствии с жанром жития автор завершает повествование чудесами исцеления, за что, собственно, по агиографической традиции и причислен к лику святых митрополит Иоанн Максимович. Приведа известные ему факты исцеления, автор в своем выводе концентрирует внимание на народном почитании святителя, завершая тем самым процесс, начало которому было положено верой тобольчан в целительную силу усопшего митрополита: «Благочестивая жизнь приснопамятного митрополита Иоанна Максимовича, дивная его кончина и благодатныя знамения при гробе, в жителях Сибири вообще и в особенности у тоболяков проливают надежду на то, что этот светильник не всегда будет сокрытым, но, если благоугодно Господу, будет поставлен и на свещнице, да вси видят и прославляют Отца Небеснаго» [7, с. 106].

Следующий текст о митрополите Иоанне — «Жизнеописание святителя Иоанна (Максимовича), митрополита Тобольскаго и всея Сибири» (1915) был написан П. В. Остроуховым и приурочен к 200-летию кончины архипастыря. Данных о личности автора в архивах не найдено, но, учитывая скандал перед канонизацией, в который были вовлечены Г. Распутин, митрополит Варнава, члены Святейшего синода и Николай II, можно предположить, что текст был написан по заказу и не представителем Тобольской епархии. Задачей П. Остроухова становится создание законченного образа Иоанна Максимовича как святого Иоанна Тобольского, поэтому его произведение ближе, чем «Сказание...» Карпинского, к каноническому житию. Это становится ясно уже по заголовку произведения, где в титуловании митрополита отмечается его статус святителя.

В традиционном вступлении автор говорит о необходимости создания текста в связи с подготовкой к канонизации. По характеристике автора, Иоанн Максимович внес огромный вклад в русскую духовную литературу XVII в. проповедями и духовными сочинениями, написанными с целью назидания и поучения прихожан. В основной части автор излагает биографию святителя, где в качестве святительских достоинств отмечены особые способности и прилежание к наукам. Подобно Феодосию Печерскому, Иоанн с детских лет стремился к иночеству и принял пострижение в Киево-Печерской лавре. Используя известные ему по предыдущим сочинениям факты жизни митрополита, П. В. Остроухов добавляет новые эпизоды, появление которых порождено временем. Это пространные авторские рассуждения о врагах и войнах: «Таким же

образом должно рассуждать о врагах и войнах. Бог неоднократно допускал неприятелям покорять еврейский народ, чтобы последний не бесчинствовал и не забывал о Боге своем... Кто врачует болезнь, гасит огонь или борется с врагом, тот не воле Божией противится, а стремится уничтожить причину человеческого страдания» [6, с. 11].

Учитывая, что текст был написан в 1915 г., очевидно, что речь идет о войне 1914 г., принесшей много бед русскому народу, показавшей несостоятельность военной доктрины правительства, отношение к которой, в отличие от предыдущих войн, в обществе оказалось неоднозначным, если не сказать полярным. Автор отстаивает официальную позицию, когда участие в войне против Германии есть исполнение воли Божьей. И примеры тому автор находит прежде всего в Священном Писании, в его ветхозаветной части, описывающей испытания, которые Бог посылал избранному народу. Само участие в войне обретало общечеловеческий смысл противостояния злу. Война – следствие человеческого несовершенства, и исправление человека приведет к исправлению мира. Но человек не может быть исправлен только волей Божьей, он и сам должен приложить усилия к исправлению. Жизнь Иоанна — пример достижения праведности, что, по мысли автора, должно привести к совершенствованию мира.

Новым является желание автора показать глубину размышлений Иоанна Максимовича и их непреходящее значение. Остроухов высоко оценивает сочинение митрополита «Илиотропион», посвященное теме послушания человека воле Бога на основе любви к нему. Следуя за писателем, автор жития подробно останавливается на проблеме соотношения зла и добра, рассматривая зло как неизбежное наказание людям за грехи. Зло проистекает из греховной природы человека, причина же греха «своеволье горделивого грешника» [6, с. 8].

Вторая часть, относящаяся к тобольскому периоду жизни митрополита, оказывается достаточно лапидарной. Автор останавливается здесь только на конкретных фактах. Как незначительное событие, он полностью опускает описание приезда митрополита в Тобольск, ничего не рассказывая о той торжественной встрече и присутствующих на ней официальных лицах, которая составляла важную часть предшествующих описаний жизни Иоанна. Точно так же будут сняты все подробности открывания двери в келью митрополита после его благочестивой смерти. При этом автор добавляет важные оценки деятельности Иоанна Тобольского.

В тексте 1915 г. Иоанн предстает как воин духовного священного воинства: он способствовал укреплению православия на Украине

в начале архипастырской биографии и сражался за укрепление православия на территории Сибири в дальнейшей жизни. Это позволяет автору рассматривать образ Иоанна в качестве покровителя русскому воинству.

Поскольку речь шла о подготовке к канонизации, в тексте подробно говорится о чудесах исцеления от мощей святителя. В соответствии с требованиями официальной канонизации автор приводит свидетельства очевидцев, где указывает даты, имена, дает подробное описание болезней и их чудесное исцеление святительской силой. Всего в тексте указано шесть таких чудес. Заканчивается произведение словами, в которых автор описывает чувства верующих, убеждая читателя в общенародной значимости акта канонизации.

Таким образом, обращение местных историков, священников к литературному канону жития позволяет увидеть в деяниях и биографии Иоанна Тобольского воплощение вневременного бытия, промысла Божия; ввести героя в парадигму святоотеческой традиции и заставить читателя «узреть» праведника сквозь суету обыденных дел [4].

- 
1. *Андреев А. И.* Черепановская летопись // Ист. зап. 1942. № 13. С. 308–323.
  2. Журнал Министерства народного просвещения. 1850. Ч. 68.
  3. *Карпинский А. М.* Иоанн Максимович, митрополит Тобольский и всея Сибири. Тюмень, 1899.
  4. *Лосев А. Ф.* О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 6–15.
  5. *Мангилева А. В.* Духовное сословие на Урале в первой половине XIX века. Екатеринбург, 1998.
  6. *Остроухов П. В.* Жизнеописание святителя Иоанна. [Б. м.], 1915.
  7. *Скосярев Н. Д.* Иоанн Максимович, митрополит Тобольский и всея Сибири. Тобольск, 1892.
  8. Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1975. Вып. 1; М., 1978. Вып. 5.
  9. *Спасский Г. И.* О начале торговых и государственных сношений России с Китаем и о Духовной миссии в Пекине. СПб., 1822. Ч. 19. С. 165–196.
  10. Странник. 1863. № 5.
  11. *Сулоцкий А. И.* Жизнь Иоанна Максимовича. М., 1854.
  12. Тобольские епархиальные ведомости. 1884. № 10.

# СОДЕРЖАНИЕ

## Художественные системы и жанры

<i>Абельская Р. Ш.</i> О некоторых библейских образах в поэзии Б. Окуджавы.....	3
<i>Агеева Ю. П.</i> Поэтика микроцикла новелл Н. Гумилева «Радости земной любви».....	11
<i>Алексеева М. А.</i> Роман воспитания в современной прозе .....	16
<i>Алехютина В. А.</i> Актуализация жанра мелодрамы в современной массовой литературе (на примере творчества Ю. Лаврышиной).....	25
<i>Алферьева Т. А.</i> Любовь-филия в интимной лирике Н. М. Карамзина .....	28
<i>Атрошенко А. И.</i> Об особенностях иллюстрирования «Казанской истории» XVII в. (один из лицевых списков).....	36
<i>Ащеулова И. В.</i> Проза В. Шарова в контексте постмодернистского псевдоисторического дискурса .....	42
<i>Балашова И. А.</i> О любовной лирике А. С. Пушкина второй половины 1830 г. ....	50
<i>Белобородова Л. А.</i> Лексические средства выразительности в армейских рассказах А. И. Куприна .....	53
<i>Белоусова Е. Г.</i> Образная система и стилевые механизмы ее создания в романе М. Горького «Жизнь Клим Самгина» .....	56
<i>Бирючева Е. С.</i> Донские литературные традиции в творчестве И. Д. Сазанова .....	61
<i>Варда А.</i> Личное начало в стихах на случай Нового года С. С. Боброва .....	66
<i>Варзаева М. А.</i> Элегия в творчестве В. А. Жуковского: к вопросу об авторской реализации жанрового канона.....	74
<i>Васильев В. К.</i> Художественная система в отношении к сюжету и жанру .....	79
<i>Гайдукова Е. Б.</i> Сюжет о старце Федоре Кузьмиче в жанровой традиции русского романа (символистский роман, роман-версия, роман-предупреждение, роман-испытание) .....	84
<i>Григорьева М. А.</i> Художественные особенности романного творчества Анатолия Королева.....	98
<i>Гутрина Л. Д.</i> «И губы оловом зальют...»: «блоковский» контекст размышлений О. Мандельштама о Поэте и Веке (по стихотворению «1 января 1924») .....	102

<b>Драгайкина Т. А.</b> Повествовательные стратегии «волшебной повести» М. М. Хераскова «Бахариана» .....	107
<b>Дудорова М. В., Цыганов Т. В.</b> Пространственный образ «Кабак» в поэзии А. Блока и С. Есенина .....	114
<b>Жилякова Э. М.</b> И. С. Тургенев и «Подлиповцы» Ф. М. Решетникова: поэтическая составляющая «этнографического очерка» .....	121
<b>Житкова Л. Н.</b> Мифологический метод Д. С. Мережковского-критика .....	131
<b>Загороднева К. В.</b> Аллюзии и реминисценции в повести Ю. М. Полякова «Подземный художник» .....	137
<b>Зубарская О. С.</b> Символистский подтекст конфликта отцов и детей в драме Зинаиды Гиппиус «Зеленое кольцо» .....	143
<b>Кислова Л. С.</b> Миф о стюардессе в отечественной драматургии: Э. Радзинский, «104 страницы про любовь» — Р. Литвинова, «Небо. Самолет. Девушка» .....	147
<b>Коледич Е. Н.</b> Особенности модификации цитат в сочинении Тихона Задонского «Сокровище духовное, от мира собираемое» .....	152
<b>Кондакова Ю. В.</b> Феномен ономастического хамелеонства Н. В. Гоголя .....	157
<b>Кошелева М. В.</b> Образ идиллического хронотопа в повести А. Н. Толстого «Детство Никиты» .....	164
<b>Красильникова А. А.</b> Канон Великой субботы: комплексный лингвистический анализ .....	168
<b>Кудреватых А. Н.</b> Своеобразие психологизма в «таинственной повести» Н. М. Карамзина «Остров Борнгольм» .....	174
<b>Кундаева Н. Н.</b> Вариативные жанровые формы малой импрессионистской прозы .....	178
<b>Лаптева Е. Р.</b> Развитие мотива игры в романе И. А. Гончарова «Обломов» ....	183
<b>Ларкович Д. В.</b> Жанровый синтез как фактор авторской стратегии Г. Р. Державина на рубеже 1770–1780-х гг. ....	192
<b>Левкович О. В.</b> Портрет как художественная единица поэтики А. П. Чехова: особенности ранних рассказов .....	201
<b>Лобинская С. С.</b> Организация хронотопа в романе Марка Алданова «Истоки» .....	207
<b>Ложкова А. В.</b> Формы выражения авторского сознания в ранней лирике М. Ю. Лермонтова .....	212
<b>Ложкова Т. А.</b> «Агасфер» В. К. Кюхельбекера как философская поэма .....	217
<b>Максимова О. В.</b> Особенности сюжетного построения цикла Л. Улицкой «Девочки» .....	223
<b>Маренина Е. П.</b> Стилевое воплощение образа мира в романе М. Осоргина «Времена» .....	227

<b>Маслова А. Г.</b> Художественный хронотоп русской торжественной оды: связь с государственной идеологией и мифологией.....	232
<b>Маштакова Л. В.</b> Система женских образов-мифологем и их метаморфозы в сборнике Вячеслава Иванова «Сог Ardens» (первая часть).....	237
<b>Мельничук В. А.</b> Авторская презентация исторических фактов в киевском своде XII в. ....	242
<b>Михайлова Е. В.</b> «Палаццо Форли» Е. П. Ростопчиной: к проблеме жанрового своеобразия.....	249
<b>Налегач Н. В.</b> Поэтика циклизации в книге стихов Г. Адамовича «Единство» (в аспекте поэтического диалога с И. Анненским).....	254
<b>Никкарева Е. В.</b> К вопросу о романском модусе: от Пушкина до Бродского.....	259
<b>Новосёлова Е. А.</b> «Димитрий Донской» В. А. Озерова как образец «патриотической» драматургии эпохи Наполеоновских войн.....	269
<b>Первалова О. А.</b> К вопросу о динамике жанра стихотворной молитвы в русской лирике XIX в. ....	274
<b>Пономарева Е. В.</b> Сюрреалистические опыты в малой прозе Е. Габриловича.....	280
<b>Пономарева М. Г.</b> Способы организации ретроспективного повествования в рамках исторического художественного дискурса.....	287
<b>Прокофьева О. С.</b> Русская литература на постсоветском пространстве Средней Азии: трансформация темы истории в творчестве русского поэта Кыргызстана В. Шаповалова.....	298
<b>Прохорова Т. Г.</b> К вопросу о неосентиментализме в современной русской прозе (на материале творчества Л. Улицкой и Л. Петрушевской).....	307
<b>Раковская Н. М.</b> Литературно-критический текст (к проблеме системного анализа).....	316
<b>Рудакова С. В.</b> «Филида с каждою зимою» в контексте книги стихов «Сумерки» Е. А. Боратынского.....	323
<b>Садовникова Т. В.</b> Повесть Анны Матвеевой «Итальянское вино» как энологическое путешествие.....	329
<b>Санников И. А.</b> Риторическое начало в творчестве Феофана Прокоповича (на примере трагедокomedии «Владимир» и «Слова на погребение Петра Великого»).....	333
<b>Сарсенова И. Ж.</b> Тема любви в творчестве А. И. Герцена.....	338
<b>Семькина Р. С.-И.</b> «Самоизвольные мученицы» в романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени».....	346
<b>Синякова Л. Н.</b> Человек, событие, история: художественно-антропологическая архитектура цикла Н. С. Лескова «Рассказы кстати».....	354

<b>Слепцова О. А.</b> Исповедь в русской прозе 1830–1850-х гг. (В. Печерин, М. Бакунин).....	361
<b>Тихомирова Л. Н.</b> Литературная колыбельная песня как жанр «ночной» поэзии .....	367
<b>Хабибуллина М. Н.</b> Своеобразие жанра «маленькой поэмы» Е. Шварц (на примере поэмы «Сочинения Арно Царта»).....	372
<b>Химич В. В.</b> Жанрово-стилевой коллаж сценария Гр. Горина «Дом, который построил Свифт» .....	377
<b>Хоруженко Т. И.</b> Православное фэнтези как явление современной литературы.....	380
<b>Шведюк Н. А.</b> Изображение дома в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого».....	389
<b>Шер Е. Ю.</b> «Последний Колонна» В. К. Кюхельбекера и русский «роман в письмах» первой трети XIX в.: к проблеме жанровой идентификации .....	392
<b>Шильникова Т. В.</b> Исследования сибирских историков-краеведов об Иоанне Максимовиче.....	399

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 2

Составитель  
Подчинов 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 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная. Гарнитура Times.  
Уч.-изд. л. 27,6. Усл. печ. л. 24,18. Тираж 200 экз. Заказ № 2409.

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](mailto:press.info@usu.ru)