

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ  
КОММУНИКАЦИИ

# **УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК**

№ 3 /2015

серия  
**РУССКАЯ КЛАССИКА:**  
**ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ**  
(Вып. 7)

Екатеринбург 2015

УДК 821.161.1  
ББК Ш15 (2Рос=Рус)  
У 68

**Редакционная коллегия:**

С.И. Ермоленко, докт. филол. наук, проф.  
(Уральский государственный педагогический университет)  
Т.А. Ложкова, докт. филол. наук, доц.  
(Уральский государственный педагогический университет)  
Т.В. Зверева, докт филол. наук, проф.  
(Удмуртский государственный университет)  
О.В. Зырянов, докт филол. наук, проф.  
(Уральский федеральный университет  
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина)  
Юхнова И.С., докт. филол. наук, доц.  
(Нижегородский государственный университет  
им. Н.И. Лобачевского)  
Н.Л. Блищ, докт. филол. наук, доцент,  
(Белорусский государственный университет,  
Минск, Белоруссия)

У 68                    Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО  
«Уральский государственный педагогический  
университет» / гл. ред. С.И. Ермоленко; отв. ред. Т.А.  
Ложкова. – Екатеринбург, 2015. – 248 с.  
(Серия «Русская классика: динамика  
художественных систем». Вып. 7)

Статьи, вошедшие в данный выпуск, посвящены проблемам развития русской литературы XVIII-XIX вв. в параметрах метода, жанра и стиля, вопросам литературных контактов и диалога с русской классикой в современной культуре. Особое внимание уделяется факторам трансформации, смены направлений и течений. Тексты публикуются в авторской редакции.

*Ответственные за выпуск: С.И. Ермоленко, Т.А. Ложкова*

ISSN 2306-7462

© ФГБОУ ВПО «УрГПУ», 2015  
© Уральский филологический вестник, 2015

## СОДЕРЖАНИЕ

### СЕМАНТИКА ЖАНРОВ И ЖАНРОВЫЕ ПРОЦЕССЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

- Терешкина Д. Б.* «Четы-Минеи» как художественная система и динамика ее трансформации в литературе нового времени.....5
- Приказчикова Е. Е.* Русская карусельная ода в контексте гинекратического начала русской литературной культуры XVIII столетия.....22
- Зверева Т. В.* Роман Н.М. Карамзина «Письма русского путешественника» как энциклопедия надписей.....41
- Ермоленко С. И.* Два отклика на смерть А.И. Одоевского – два жанровых решения («Памяти А.И. О<доевско>го» М.Ю. Лермонтова, «Кавказские воды» Н.П. Огарева).....51

### ТЕКСТ – ДИСКУРС - ПОЭТИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ

- Мосалева Г. В.* Лирика Лермонтова: поэтология молитвенного дискурса.....63
- Калашикова А. Л.* Мотив парения души в любовной лирике Ф.И. Тютчева 1850-1860-х гг.....77
- Зырянов О. В.* «Река времен...» как сверхтекстовое образование в русской поэзии XIX–XX вв.....87
- Семухина И. А.* «Не желайте... сказать... “последнее слово”»: автор-текст-читатель (роман И.С. Тургенева «Дым»).....101
- Догнал Йосеф.* Один из андреевских чертей и его коннотации (несколько заметок по поводу рассказа «Черт на свадьбе»).....116

### РУССКАЯ КЛАССИКА В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЭПОХ

- Канарская Е. И.* Гоголевские персонажи в пьесе Николая Коляды «Иван Федорович Шпонька и его тетушка».....125
- Кулагин А. В.* Романы Л. Толстого в творческом восприятии А.Кушнера.....136
- Кубасов А. В.* Фридрих Ницше в русской прозе конца XIX века: ироники и адепты (А. П. Чехов и П.Д.Боборькин).....158

<i>Дайхин Т. Л.</i> Образ иудейки в русской литературе второй половины XIX века в фокусе культурной игры, иронии и социальных коллизий.....	175
<i>Турьшиева О. Н.</i> «Легенда о Великом инквизиторе» в составе интертекстуального кода кинотекста Ларса Фон Триера «Догвилль».....	186
<i>Сухих О. С.</i> Две судебные ошибки («Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского и «Американская трагедия» Т. Драйзера).....	195
<i>Макарова Л.Ю.</i> «Невесты» в малой прозе А. П. Чехова и Д. Джойса.....	205

### ПРОЕКТЫ И РЕЦЕНЗИИ

<i>Лобкарева А. В., Клевогина Е. Б., Маршалова И. О.</i> Проектная деятельность музея И. А. Гончарова: виртуальная выставка-путешествие «По Симбирским местам “Обрыва”».....	216
<i>Ложкова Т. А.</i> Творческое наследие П. П. Ершова: итоги и перспективы изучения .....	232
<b>Сведения об авторах</b> .....	237
<b>SUMMARY</b> .....	240

## СЕМАНТИКА ЖАНРОВ И ЖАНРОВЫЕ ПРОЦЕССЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Д. Б. ТЕРЕШКИНА

(Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого,  
г. Великий Новгород, Россия)

УДК 811.161.1'42:821.161.1-343.5

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-41

### «ЧЕТЬИ-МИНЕИ» КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИСТЕМА И ДИНАМИКА ЕЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

**Аннотация.** «Четьи-Минеи» рассматривается комплексно – как книга и текст. Фактографический материал, содержащийся в архивных источниках и зафиксированный в комментариях, переписке, свидетельствующий о прямом обращении к «Четьим-Минеем» как к тексту-источнику, представляет прежде всего *традицию* памятника в русской литературе Нового времени. Продуктивно также изучение *интертекста* «Четьих-Миней» в литературе как гипертекста. Инструментом анализа становится минейный код, т.е. система элементов, свойственных первичному агиографическому тексту и вторичным по отношению к нему: имя героя, тезоименитого святому; дата сакрального календаря, биография героя, линейно понимаемое время спасения; многовершинность персонажной архитектоники текста; явления энергичной интерференции имен (судеб) героев и *imitationis imitation*, возможные в рамках минейно понимаемой традиции прославления святых в русской словесности.

**Ключевые слова.** «Четьи-Минеи», житие, святость, минейный код, поэземплирное описание, интертекстуальность, агиографические топосы, околотекстовое пространство, отождествление

Среди текстов русскоязычной книжности Нового времени «Четьи-Минеи» Дмитрия Ростовского занимают особое место: они стали одним из концептов русского менталитета.

«Четьи-Минеи» представляют собой корпус текстов агиографического жанра, составляющих двенадцать томов по числу месяцев календарного года. Всего в корпусе Четьих-Миней содержится 765 статей, в том числе 91 русская и славянская статья [Круминг 1994: 7]. Славянские Четьи-Минеи существовали уже в XI веке, несколько миней дошло до нас за период XII – XV вв. Однако

расцвет жанра начинается с XVI в. Предпринятые новгородским (позже – общерусским) митрополитом Макарием усилия по собиранию всех книг «чтомых, которые в русской земле обретаются», а также по организации создания колоссального 12-томного труда по агиологии, названного «Великие Четьи-Минеи», поставили этот жанр во главу угла русской письменности, наряду с летописанием. При Макарии было создано три редакции Минеи Четьих, с 1529 по 1554 гг. Дело Макария продолжил священник церкви Рождества Христова Троице-Сергиевой лавры Иоанн Милютин. Время составления его комплекта Четьих-Минеи приходится на середину XVII в. (1646 – 1654 гг.).

Славянские печатные Четьи-Минеи обязаны своим происхождением св. Дмитрию Ростовскому. Известно, что «в старопечатной (книжности – Д.Т.) вообще нет никаких Четьих Минеи, кроме Димитриевых» [Круминг 1994: 6]. Дмитрий Ростовский (Даниил Саввич Туптало) (1651 – 1709) [Костомаров 1874; Шляпкин 1991, Федотова 1992, Стрижев 2004, Федотова и др. 2007] – один из наиболее ярких церковных деятелей в истории русской церкви и в целом русской культуры. Работа над «Книгой житий святых» («Четьими-Минеями») стала для Дмитрия Ростовского подвижническим трудом, полным больших сложностей, искушений и даже нравственных страданий. Составление свода житий, начатое около 1684 г., длилось до самой смерти святителя. Умер Дмитрий Ростовский, согласно монашескому обету, «не стяжах имени... кроме книг святых», завещав положить в его гроб оставшиеся черновики сочинений. «При вскрытии гробницы в 1752 г. они оказались истлевшими, поэтому автографов святителя до нашего времени дошло немного» [Федотова и др. 2007: 11].

Почитание Дмитрия Ростовского началось сразу по его преставлении. В 1752 г. актом было засвидетельствовано нетление его мощей. «В 1757 г. <...> были установлены дни празднования святителю: 21 сент. – в день обретения мощей, 28 окт. – в день преставления. Димитрий стал первым святым, канонизированным в синодальный период истории Русской Церкви, и единственным подвижником, прославленным к общерусскому почитанию в XVIII в.» [Федотова 2007: 19]. Служба Дмитрию Ростовскому была издана в 1759 г., житие святителя – в 1786 г. (всего известно несколько редакций жития) [Федотова 2008, 2009, 2010, 2011].

Труд Дмитрия Туптало выдержал множество изданий. Первое издание было осуществлено в Киеве в 1689 – 1705 гг.; переиздания: 1711 – 1716, 1756 – 1759, 1762, 1764, 1767, 1782, 1789, 1805, 1815,

1829, 1835, 1840, 1852, 1859, 1880 – издания четырьмя книгами в лист. В XIX в. появились издания двенадцатью томами (по одному месяцу в каждом томе) «в осьмушку»: 1837, 1845, 1852, 1856, 1864, 1875, 1888-1889. В Киеве были также издания в лист в 1764 и 1827 гг., в осьмушку – 1859, 1868-1870, 1877 – 1881, 1902 – 1904 гг. «Таким образом, в среднем выходило одно издание в пять лет, что свидетельствует о широчайшем распространении Четьих Миней» [Круминг 1994: 38 – 39]. Как отмечает исследователь, «издательская история сочинений Дмитрия Ростовского заслуживает особого внимания уже из-за огромного числа вышедших изданий» [Круминг 1994: 5]. Несмотря на это, спрос превышал предложение, поэтому известны рукописные списки отдельных томов, а также отдельных житий в составе сборников. Н.И. Костомаров писал: «Литературные труды Дмитрия имеют важное значение именно потому, что были сильно распространены в русском обществе до последнего времени. Едва ли какой другой духовный писатель имел такой обширный круг читателей» [Костомаров 1874: 524].

Жития святых в русской словесности стоят особняком, что объясняется специфическими особенностями агиографического жанра, его неполемичностью, нравственной императивностью, однотонностью повествования. Изучение агиографических традиций в классических произведениях русской литературы уже стало привычным и ожидаемым явлением, особенно в текстах, где влияние агиографического канона либо конкретных житийных текстов очевидно («Житие Федора Васильевича Ушакова» А. Н. Радищева, «Отец Сергей» Л. Н. Толстого, «Шинель» Н. В. Гоголя, «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, произведения Н. С. Лескова, А. И. Герцена, И. С. Аксакова, А. М. Ремизова, Б. К. Зайцева, И. А. Бунина, А. И. Куприна, Ф. Абрамова, и др. [Травников 1978, Курилов 1978, Державина 1990, Де Лотто 1993, Ветловская 1999, Гродецкая 2000, Минеева 2003, Растягаев 2007, Руди 2008, Климова 2009, Терещенко 2011]) и прослеживается на уровне композиции, образа главного героя, агиографических топосов, тезоименитости персонажа его небесному покровителю. Однако характер бытования *минейного* текста в русской словесности не изучался; до сих пор не существует минимальной фактической и теоретической базы взаимодействия «Четьих-Миней» как концептообразующего для русской словесности текста и русской литературы, заключающей инвариантные формы минейного интертекста. Нас интересуют непосредственные отсылки к Четьим-Миней в произведениях русской словесности и авторских комментариях к ним, а также *система, степень и формы* влияния

«Четых-Миней» на новую русскую литературу – те признаки интертекстуальности, которые позволяют говорить о скрытом влиянии памятника на произведения русской словесности Нового времени, действовать в «диффузном», «растворенном», а потому еще более глубинном виде.

Большие тиражи и многократные переиздания поставили «Четых-Миней» в ряд наиболее важных книг в русской словесности и культуры в целом<sup>1</sup>. Отличающийся активной жизнью в читательской среде, свод житий Дмитрия Ростовского бытовал во множестве форм: собственно сводом – в наиболее «статусных» книжных собраниях; отдельными томами – в частных, небольших приходских, общественных городских библиотеках; в выписках – в личных собраниях; в извлечениях – дешевых, общедоступных изданиях отдельных житий. Наконец, само развитие текста «Четых Миней» в XVIII и XIX вв., представленное в адаптации языка, стиля, в появлении новых переложений, редакций памятника, а также влияния их повествовательной (чаще – русской или славянской) части на Прологи издания XVIII - XIX вв. – значительная составляющая письменной культуры.

Несмотря на множественные переиздания «Четых-Миней» и концептуальный характер этого текста для русской культуры, собственно «Четых-Миней» имели хождение в весьма узких кругах. Издания были недоступны – особенно в их полном варианте годового круга чтения, – и не только потому, что были дороги, но и потому, что грамотность населения была чрезвычайно низкой. По-настоящему массовой традиция четых-минейных текстов стала с появлением дешевых доступных изданий «для народа». При этом, с одной стороны, эта традиция имела расширительный характер, т.е. включала в себя, в том числе, тексты, не входившие в канонический корпус Четых-Миней. С другой стороны, это была именно минейная традиция, распространяемая «в розницу», по частям (отдельным памятникам), но серийно, что в итоге составляло четых-минейный круг

---

<sup>1</sup> «Многократно издаваемые произведения имеют (как источники выявления концептов – Д.Т.) первоочередное значение, поскольку вошли в круг чтения» [Демидов 2004: 121]. О значимости тиражей и количества переизданий в определении роли произведений в культурной среде русского общества пишет и Т. А. Афанасьева: «Значительными были тиражи «четых» книг» (Пролога, «Маргарита» и проповедей). «Многократные переиздания той или иной книги свидетельствуют о сохранении интереса к ней на протяжении долгого времени»; «Пролог в XVIII в. переиздавался 14 раз, Патерик Печерский с 1759 г. – 13 раз, а произведений житийной литературы известно около 40 изданий» [Афанасьева 1988: 135, 133].



наиболее востребованных текстов наиболее почитаемых святых, образуя цикл (хоть и представленный в его утилитарном варианте «серии»). Собственно, именно в этот момент четь-минейный текст и становится по-настоящему концептуальным для русской массовой культуры, во многом определявшим ее сознание и формировавшим ее вкусы.

Народные представления о заступничестве святых и покровительстве ими дней церковного года наиболее ярко проявились в народном календаре. Русский народный календарь, как это давно установлено исследователями, представляет собой такую организацию годового круга, в которой совмещены два основных взгляда на человеческое бытие во времени: повседневная, природная цикличная (и прежде всего – сельскохозяйственная) жизнь человека, целиком зависевшая от условий окружающей среды, и вневременное житие, символически отраженное в церковных праздниках года<sup>1</sup>. Несомненно, двенадцатые праздники, связанные с жизнью, крестным путем и вознесением Христа, являются «костяком» организации сакрального календаря. Однако праздники, установленные в честь святых, занимают в этом календаре совершенно особое место. Подвижники, чьи жития со временем составили годовой круг текстов, приуроченных ко дню поминовения каждого святого («Четьи-Миней»), являлись для народа своего рода «покровителями» того или иного дня года, прочно связывались с действиями, в этот день совершаемыми.

В любом более или менее замкнутом локусе (город, область) наблюдается тенденция сохранения, наряду с Господскими и Богородичными посвящениями, «костяка» святых, во имя которых освящаются храмы и приделы. Традиция именованья храмов влекла за собой и формирование определенного состава икон в каждом храме, приделе и в регионе в целом. Несомненно, особым образом была организована приходская жизнь: престольные праздники каждого храма, сменяя друг друга, составляли годовой круг «именин» каждого прихода, села, конца, улицы, в которые включались, на правах «гостей», члены других приходов, приобщались к праздникам, отмеряли ими свою повседневную и церковно-обрядовую жизнь. На богослужении вспоминалось житие святого, разъяснялась суть его подвига, осуществлялись призывы воздать славу угоднику и хотя бы отчасти стяжать его добродетели.

---

<sup>1</sup>Об отражении в художественной литературе совмещения двух планов человеческой жизни, явленных в народно-церковном календаре, уже написано (прежде всего по отношению к творчеству А. С. Пушкина): [Кошелев 1994, Гайворонская 2006 и др].

Широкое распространение лубка, в том числе религиозного, в XVIII – нач. XX в. сделало возможным освоение широкими массами не только изображений святых, но и текстов их житий, избранных деяний и легенд. Лубок стал со временем «иллюстрированной нравоучительной энциклопедией для народа» [Воронина 2013: 459]. Исследователи отмечают, что, несмотря на значительный интерес к картинкам светского содержания, наибольшую популярность получили листы на духовную тему, которые объединяются в работах по русскому лубку названием «религиозный лубок». Д.А. Ровинский отмечал, что лубки на религиозные темы висели едва не в каждой деревенской избе; долгое время религиозный лубок бытовал, наряду с традиционными иконами, даже в храмах, а печатные святцы до конца XIX в. были почти в каждой церкви. Листы религиозного лубка изображали Николая Чудотворца, Симеона Столпника, Иова Многострадального, Алексия Человека Божия, Екатерины, Марии Египетской; русских подвижников Александра Невского, Сергия Радонежского, Нила Столобенского. Часто это были не только изображения ликов святых (позже – их вполне реалистичных «портретов»), но и сцены из их жизни, чудеса, ими совершенные. Происходило расширение сюжетов религиозного лубка. «Лубочная минея» пополнялась за счет новых подвижников: Митрофана Воронежского, преподобного Лукиана, святого Арсения Тверского, Серафима Саровского (преставился в 1833 г.).

Основной чертой «Четьих-Миней» как текста является их энциклопедизм. «Четьи-Минеи» содержали широчайшие сведения по всемирной истории, истории христианства, Византии, славянских народов, по богословским вопросам, по библиестике, повествования о жизни, деяниях, подвигах и прославлении христианских святых. Памятник носит справочный характер, поскольку содержит разветвленную систему отсылок к цитатам из Священного Писания, к источникам исторического характера, к соседним текстам и ко всему корпусу в целом. Представляя, таким образом, своеобразную «энциклопедию святости» (это название применяется прежде всего к «Великим Четьим-Минеям» митрополита Макария; с полным правом оно может быть отнесено к труду Дмитрия Ростовского), «Четьи-Минеи» и использовались как энциклопедия. Существовая как огромный фонд, «Четьи-Минеи» могли читаться «по частям»: по дням месяцев года либо выборочно, в силу разных причин (например, жития святых, тезоименитых читателю и его близким людям, жития почитаемых в конкретном месте или конкретным человеком святых, «популярные» жития, всегда входившие в «активный запас» православных). «Четьи-

Минеи» могли читаться спонтанно «на любом месте», как часто читают Евангелие, либо планомерно, осваивая весь материал (как это наблюдается в критичном чтении всех томов «Четьих-Минеи» в Московской духовной семинарии, судя по сохранившимся экземплярам, бывшим в активном чтении студентов в конце XIX – начале XX в.), либо в воспитательных, обучающих целях, при выборе имени ребенку и т.д. и т.п.

Следует отметить, что произведений энциклопедического характера в русской словесности было немало еще в древний период. «Великие Минеи-Четьи» стали лишь самым масштабным из них. Были еще многочисленные сборники нравоучительного характера – «Златоуст», «Пчела», «Торжественник», «Златая цепь», «Маргарит», «Пролог», «Златая Матица», «Лествица» Иоанна Лествичника, «Златоструй», «Паренесис» Ефрема Сирина, сборники слов Василия Великого, Григория Богослова и др. [Черторицкая и др. 1985]. В век крупных литературных предприятий (так назван Д. С. Лихачевым XVI в.), кроме «Великих Минеи Четьи», была создана грандиозная «Степенная книга», которая, подобно «Четьим-Минеям», носила энциклопедический и во многом элитарный характер<sup>1</sup>. Энциклопедический характер носили многие произведения, предназначенные для преподавания в учебных заведениях XVII – XVIII вв.<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>Степенная книга «предстает перед нами как пример (едва ли не первый в русской литературе) сочетания писателем традиций житийной литературы с запросами светского читателя <...> Это выразилось, с одной стороны, в особой литературной обработке соответствующих сочинений, с другой - в том, что «темных сторон» в биографиях <...> не было или они были сокращены до минимума. <...> отметим необычайную заботу <...> книжника о читателе. <...> на протяжении всего текста памятника фиксируется стремление его составителя облегчить знакомство с ним. Это проявилось: в четкой структуре Степенной книги, состоящей из целого ряда разделов (глав и титл), которые группировались в рамках житий-степеней; в написании оглавления (гранесования), существенно облегчавшего работу с текстом; в наличии многочисленных пояснений и толкований тех или иных топонимов, этнонимов и прочих терминов, значение которых растолковывалось в специальной справочной статье <...>; в помещении в текст Степенной книги 50 внутренних ссылок, в большинстве случаев отсылающих читателя к княжеским жизнеописаниям. На наш взгляд, очевидное стремление писателя облегчить читателю работу с текстом свидетельствует о том, что, по всей видимости, Степенная книга предназначалась для элиты общества» [Усачев 2009: 669 - 670].

<sup>2</sup>«Сочинение Феофана Прокоповича “Десять книг об искусстве риторики”, по-видимому, создавалось автором как риторика энциклопедического типа. Оно является настоящим сводом всех риторических законов и правил, знакомит со многими другими риториками — как древними, так и новыми — и представляет собой настоящую энциклопедию риторических примеров. В этом отношении “Риторика” Феофана уникальна для всей русской культуры и может быть сопоставлена лишь с западноевропейскими

Еще одной важной характеристикой «Четых-Минеи» является связь текста с его составителем. Дмитрия Ростовского, как и его предшественников – составителей «Четых-Минеи», принято называть «составителями» свода житий, поскольку в полной мере «авторами», «творцами» текстов они сами себя не считали, продолжая традиции древнерусского самоуничтожения книжника и подкрепляя своим примером постулаты христианского образа жизни и оценки своих деяний. Эта внутренняя установка авторов колоссального труда, а также факт их канонизации (напомним: к лику святых были причислены и Симеон Метафраст, и митрополит Макарий, и Дмитрий Ростовский) поставил «Четых-Минеи» в ряд текстов непререкаемого авторитета в русской словесности. Тем самым словно снята была «проблема» критики текста; также исключалась «полемика» с автором. Кроме того, агиография, являясь «образцовой», вне-полемичной литературой, не давала оснований для неоднозначных толкований и споров. Она либо воспринималась как образцовая (и тогда ее восприятие лежало только в области веры), либо уходила на периферию литературного интереса как не дающая почвы для вариантных интерпретаций. Факт же причисления писателя к лику святых прежде всего за его литературное творчество во многом способствовал явлению сакрализации поэта в русской словесности.

Эта традиция, когда составитель житий был канонизирован, наряду с героями его произведений, сохранилась и усилилась в светской словесности Нового времени, когда писатели становились не только «выразителями национального сознания», но и «честью нации», почти святыми, пророками, в атеистической рецепции XX века воплотившись в формуле «поэт в России больше чем поэт»<sup>1</sup>. Следует отметить, что подобное отношение к писателю – как пророку – формировалось не сразу, в том числе и в европейском сознании [Клейн 2005]. В русской литературе самовозвеличивание поэта (основанное, несомненно, на реально существовавшей рецепции поэта в обществе) начинает ясно звучать в поэзии Державина, проявляется в официально поддерживаемом культе Ломоносова, а у Пушкина достигает высочайшего предела: «... тот факт, что Пушкин характеризует свой

---

ренессансными риториками, например с сочинением Никола Коссена “XVI книга о духовном и светском красноречии”» [Кибальник 1983: 205].

<sup>1</sup> См. эпизод, рассказанный в книге «Несвятые святые» арх. Тихоном (Шевкуновым), о портрете Льва Толстого в кабинете Сергея Бондарчука, которому великий человек и режиссер поверял свои мысли и «исповедался» и с которым расстался только перед смертью, согласившись на церковное причастие. См. также исследование с симптоматичным заглавием: [Новикова 1998].

памятник как “нерукотворный”, отсылает к традиции иконопочитания: поэтическое “я” становится объектом христианской сакрализации. <...> культ собственной поэзии и собственного “я” вырастает у Пушкина до небывалых размеров, вплоть до кощунства. Однако это превознесение самого себя ограничено принятой ролью: поэзия Пушкина притязает на то, чтобы служить не монарху, но русскому “народу” и его “свободе”» [Клейн 2005: 520]. Примечательно также, что эта роль, взятая на себя поэтом и не воспринимаемая как кощунство вследствие давней традиции поэтического мотива «поэт-пророк», а также вследствие канонизации духовных писателей, перешла затем и к великим художникам слова, ставшим выразителями философии эпохи, уже не претендовавшим открыто на роль «прорицателей истины». За них это сделало народное сознание.

«Четьи-Минеи» представляют собой явление национальной книжности, а не только круга чтения. Важно подчеркнуть особую значимость понятия «книжность» в истории любого народа. В отличие от круга чтения, имеющего непостоянный состав и стремительно меняющийся в зависимости от потребностей читающей публики и множества прочих обстоятельств (моды, тиража, действия цензуры и проч.), книжность всегда национальна и представляет собой поступательно развивающуюся традицию.

О «Четьих-Миней» можно говорить как о гипертексте, поскольку они представляют собой не просто корпус однотипных текстов, расположенных по четко заданной схеме – согласно датам церковного года; как художественная система они обладают свойствами гипертекста. Поэтому и влияние свода житий на русскую словесность было не только на уровне отдельных входящих в него агиографических текстов, но и на уровне всей художественной системы «Четьих-Миней».

«Гипертекст – это текст, в котором обнаруживаются какие-либо ссылки на другие фрагменты. Простейший пример гипертекста – это любой словарь, в котором каждая статья имеет отсылки к другим статьям этого же словаря. В литературоведении гипертекст – это такая форма организации текстового материала, при которой его единицы представлены не в линейной последовательности, а как система явно указанных переходов, связей между ними. Следуя этим связям, можно читать материал в любом порядке, образуя разные линейные тексты. <...> количество значений исходного текста расширяется, благодаря внедрению в формирование его сюжетных линий читателя. Структурной составляющей многих произведений новейшей литературы являются ссылки, комментарии, примечания,

воплощающие особенности гипертекстовой организации» [Черняк 2009]. «Четьи-Минеи» обладают всеми указанными признаками гипертекста в нашем сегодняшнем его понимании<sup>1</sup>, тем более что уже давно говорится о гипертексте даже применительно к устному народному творчеству<sup>2</sup>.

В современном литературоведении термином «гипертекст» обозначаются разные понятия. В строгом смысле классическим гипертекстом является электронная система совокупности текстов с гиперссылками, выводящими на другие тексты, благодаря чему читатель выстраивает свой текст в зависимости от конкретных целей и задач акта чтения. Понятие гипертекста может быть распространено на печатные тексты, разбитые на фрагменты «таким образом, что это дает возможность читать их в любом порядке (Библия, энциклопедия и др.)» [Масалова 2003: 12]. «Четьи-Минеи» являются гипертекстом не только потому, что представляют собой «энциклопедию христианской святости», но и потому, что все тексты, составляющие «Четьи-Минеи», являются однотипными и когерентными. «Фрагменты гипертекста обладают свойствами и характеристиками, отличными от свойств абзацев и сверхфразовых единств линейных текстов. Они должны обладать смысловой законченностью, целостностью и когерентностью (как внешней, так и внутренней)» [Масалова 2003: 12]. М.В. Масалова отмечает, что в гипертексте «обязательно должны быть реализованы два элемента <...>: 1) отдельная информационная единица – фрагмент (узел, гнездо <...>)» и др.; 2) «гипертекстовая ссылка – средство, делающее возможным переход от одной информационной единицы к другой» [Масалова 2003: 12]. «Читатель сам выбирает те узлы гипертекста, которые ему необходимы, таким образом, komponуя свой собственный законченный текст. Узлы, содержащие определенные темы и субподтемы авторского варианта текста, составляют текст, наиболее полно и достаточно раскрывающий тему для данного конкретного читателя» [Масалова 2003: 11]. В «Четьих-Минях»

---

<sup>1</sup> Следует обратить внимание и на гипертекстовые пометы читателей Четьих-Миней (см., напр., Четьи-Минеи на декабрь – февраль. М., 1759. РГБ, инв. № 5854), обращающихся к другим текстам Священного Писания и Предания, сопоставляющим разные чтения, комментирующим прочитанное и т.д.

<sup>2</sup> «... В реальном процессе бытования отношения между фольклорными текстами разной жанровой природы организуются как многоуровневые, гипертекстовые. Это означает, что в сознании и восприятии информанта фольклорные произведения существуют не изолированно, автономно, а взаимосвязаны, т.е. имеют тематическую, мотивную или поэтическую общность и образуют своеобразные жанровые и сюжетные “пучки” (или гипертекстовые системы)» [Иванова URL].

признаками гипертекстуальности являются также ссылки на источники цитат, указываемые на правом или левом поле непосредственно возле цитируемого фрагмента. Указание на цитируемый текст актуализирует его в сознании читателя, расширяя контекст и выводя повествование читаемого текста на уровень общецерковной истории, создавая необходимую агиографическому дискурсу абстрагированность изображаемого. Свойственные классическому гипертексту способ передвижения по нему в виде «прыжка» (от текста к тексту) и нелинейный способ прочтения (и за счет актуализации даваемых в виде ссылок текстов, и путем выборочного чтения нужных читателю житий) также указывает на гипертекстуальный характер «Четьих-Миней». В отличие от электронного гипертекста, где путем мгновенного перехода по гиперссылке перед читателем предстает текст, упоминаемый в основном тексте, в печатном гипертексте отсылочные тексты моделируются в памяти и сознании читателя в той мере, в какой позволяют его начитанность, опыт, степень заинтересованности в содержании читаемого и другие факторы продуктивного чтения. В этом смысле гипертекст «Четьих-Миней» имеет двойственный характер. С одной стороны, справочный аппарат с указанием источника цитирования либо аллюзивных отсылок адресован широкому читателю, не всегда обладающему энциклопедическими знаниями в области священных текстов; таким образом, гипертекстуальность свода житий схожа с явлением современного электронного гипертекста, в котором гипертекстуальность, по мнению Е. Г. Соколова, - «это материализованная интертекстуальность для “нищих духом”, т.е. для тех читателей, интеллектуального и культурного потенциала которых недостаточно для самостоятельной расшифровки авторских аллюзий» [Соболева 2014: 73]. С другой стороны, гипертекст «Четьих-Миней» рассчитан на пытливого и благочестивого читателя, в котором постоянная актуализация знаний конкретных чтений Священного Писания и отсылок к Священному Преданию является частью его регулярных занятий в умном делании и воспитанием добродетелей. Наконец, именно система гиперссылок делает «Четьи-Миней» не просто корпусом однотипных текстов, а живым художественным организмом, генетическими и образными связями объединяющим всю религиозную письменность. В этой системе продуктивное чтение предполагало и индивидуальную навигацию читателя в гипертексте «Четьих-Миней», и множественные варианты маршрутов чтения.

Находясь в рамках чтения «Четьих-Миней», читатель погружался в гипертекстуальные связи памятника, выраженные прежде всего

эксплицитно. Однако имплицитная гипертекстуальность в «Четьих-Миней» не менее важна, поскольку не оговариваемые в ссылках множественные аллюзии на уровне агиографической топики, несомненно, угадывалась и осознавалась читателем. Корпус текстов «Четьих-Миней», таким образом, воспринимался не как их механический свод, а как художественная система, в которой общие изобразительные средства подкрепляли единую идею корпуса: равновеликость святых при множественности их индивидуальных судеб, общее делание во имя Христа, совокупный опыт подвижничества в разных образцах этого опыта, явившихся на протяжении почти двух тысячелетий истории христианства.

Именно в рамках художественной системы «Четьих-Миней» можно говорить об интертексте гипертекста свода житий в русской словесности Нового времени. Об агиографической традиции и прямых отсылках к житийным произведениям уже многожды писалось. В случае с «Четьими-Минейми» можно говорить как о традиции на уровне отдельных памятников (наиболее популярных житий), так и об интертекстуальных связях, мыслимых масштабом свода житий – несомненно, не всех их, которых несколько сотен, а тех, которые, в разных комбинациях, актуализированы во вторичном тексте.

Интертекст гипертекста «Четьих-Миней» является не только вторичным образованием по отношению к тексту-источнику, но и в каждом случае уникальным построением читательской рецепции, включающей множественные связи посредством прямых отсылок (например, в цитировании), опосредованных явлений, отсылающих к гипертексту «Четьих-Миней» (например, в системе образов), агиографической топики (используемой автором либо намеренно, либо интуитивно, но угадываемой читателем), а также системой маркеров «минейного кода». По мнению Е. В. Зыковой, понятия интертекстуальности и гипертекстуальности частично пересекаются, но не совпадают. Принципиальным различием, с ее точки зрения, является то, что «для “включения” интертекстуальности необходимы устоявшиеся в культурном, социальном, историческом контексте ключевые слова, в то время как в условиях гипертекстуальности роль значимого понятия может сыграть любой фрагмент текста, включая графические средства и звук» [Зыкова 2006: 6]. Кроме того, при интертекстуальных связях ключевые слова привносят в текст багаж смыслов, накопившийся за время бытования первоисточника. Напротив, гипертекстуальность подразумевает, что любой фрагмент информационной единицы», связываемый при помощи гиперссылки с



другими информационными единицами, «обрастает новыми коннотационными, информационными и другими значениями лишь по мере построения реципиентом своего гипертекста» [Соболева 2014: 73]. В связи с этим считаем обоснованным применение термина «интертекст гипертекста» применительно к интертексту «Четьих-Миней» во вторичных по отношению к ним художественных текстах – как ориентированных на традицию Священного Предания (в «ориентированных» текстах), так и к этой традиции не отсылающих напрямую (в «диффузных» текстах), но имеющих потенциальную возможность реализации интертекстуальности гипертекста в восприятии читателя, в рамках христианской традиции находящегося.

Это не мешает находиться читателю и в рамках интертекста отдельного произведения из корпуса житий (если минейный код считывается реципиентом только как агиографический, т.е. располагающийся на уровне одного конкретного жития). При этом интертекстуальные связи на уровне гипертекста могут быть и гораздо более сложными. М. В. Масалова, говоря о межтекстовой гипертекстуальности как о связи любого (т.е. каждого) текста с предшествующими, параллельными или последующими текстами, утверждает, что «в художественных текстах межтекстовая гипертекстуальность предстает в менее явных формах. Понятие межтекстовой гипертекстуальности предлагается использовать как более общее понятие по отношению к другим типам взаимодействия текстов (интертекстуальности как сопричастности в одном тексте двух или более текстов; паратекстуальности как отношения текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу; метатекстуальности как комментирующей ссылки на претекст, архитектурности как жанровой связи текстов...» [Масалова 2003: 22]. Практически все виды интертекстуальности гипертекста «Четьих-Миней» наблюдаются, в той или иной форме, в художественных произведениях русской словесности, находящейся в русле христианского менталитета.

Необходимостью адекватного определения и описания традиции «Четьих-Миней» во вторичных по отношению к ним текстах продиктовано введение понятия минейного кода текста. Маркерами присутствия минейного кода являются имена героев, даты сакрального и народного календаря, время как символ течения жизни и движения ее к Абсолюту, биографически житийная схема (в том числе смерть или гибель героя, особенно если она нетипична), система персонажей как модель минейного *communio sanctorum* («общения святых»), семья героя (в том числе «духовная семья», образуемая смертными и покровительствующими им святыми), духовная красота героя (портрет

персонажа, связь жития героя с его визуальным обликом, в том числе утрированно иконописном), абстрагированность повествования (уход от реальности, превращение жизни в житие), радость «во Христе» как превалирующее состояние героя и как модус его восприятия жизни.

Одним из ведущих принципов минейного изображения событий и лиц является принцип подобия (героев друг другу, а также персонажей тому агиотипу, который в них актуализирован, чаще всего в кризисные моменты их судеб). В определенной степени в минейном коде обнаруживается принцип *imitationis imitationis*, т.е. «подражания подражанию», в котором святые («*imitatio Christi*») являются посредниками между человеком и Богом в художественном и религиозно-символическом значениях.

Композиционная схема агиографического текста является иерархической, вершинной. В минейно организованных произведениях (которые в классической литературе встречается гораздо чаще агиографически ориентированных «вершинных» текстов) система персонажей существует как система дополняющих друг друга образов, а архитектура текста выстраивается по схеме параллельных вертикальных линий, связанных друг с другом многомерными горизонтальными связями. В многовариантности судеб и их значений обнаруживается поливариантность смысла, что является, в том числе, свидетельством трансформации агиографической традиции в ее минейном контексте.

Представляется возможным говорить о минейном коде в текстах, отстоящих друг от друга во временном и историко-литературном отношении: в документальной прозе (дневниках священнослужителей), в массовой литературе третьего ряда (панегирической прозе времени Александра Благословенного), в современной гимнографической литературе (службе Евгению воину) – с одной стороны, и с другой – в торжественном красноречии петровской эпохи (Стефан Яворский, Феофан Прокопович и др.) и других классических произведениях русской литературы (А. С. Пушкина, А. С. Грибоедова, А. Н. Островского, А. К. Толстого, Н. С. Лескова, Л. Н. Толстого, К. К. Случевского, И. С. Шмелева, Б. К. Зайцева, А. А. Ахматовой, А. И. Солженицына). При всей разнице в художественных системах, произведения русской литературы, всегда находящейся в поле активно присутствующей и обсуждаемой религиозности (во всем многообразии проявления и интерпретации этого понятия), не могли не содержать тех констант, которые составляют, кроме прочих смыслов, тот, что может быть интерпретирован как минейный код, как традиция и интертекст

«Четых-Миней» в русской словесности.

Исследование «Четых-Миней» как книги и как текста позволяет сделать системные выводы о многообразии форм проявления традиции памятника в русской словесности, скорректировать представления о роли текстов Священного Предания в отечественной культуре, определить значение «Четых-Миней» как одной из скреп русского и в целом славянского менталитета.

## ЛИТЕРАТУРА

*Афанасьева Т. А.* Распространение кириллической книги в России в XVIII в. // Рукописная и печатная книга в России. Проблемы создания и распространения. Л. : Библиотека Российской академии наук, 1988. С. 131 – 138.

*Ветловская В. Е.* Житийные источники гоголевской «Шинели» // Русская литература. 1999. № 1. С. 18 – 34.

*Воронина Т. А.* Религиозный лубок в XIX – начале XX вв. Его просветительская и назидательная функции. Тема. Сюжет. Образ // Народное искусство. Русская традиционная культура и православие. XVIII – XXI вв. Традиции и современность / автор-сост., науч. ред. М. А. Некрасова. М. : Союз Дизайн, 2013. С. 459 – 483.

*Гайворонская Л. В.* Семантика календаря в художественном мире Пушкина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2006.

*Гродецкая А. Г.* Ответы предания : жития святых в духовных поисках Льва Толстого. СПб. : Наука, 2000.

*Давыдова К. В.* Гипертекстуальность как свойство художественного текста : дис. ... канд. филол. наук. Армавир, 2006.

*Демидов Д. Г.* Нехудожественные источники выявления концепта // Отражение русской ментальности в языке и речи : Материалы всеросс. научно-практ. конф. Липецк : Изд-во ЛГПУ, 2004. С. 121 – 130.

*Державина О. А.* Древняя Русь в русской литературе XIX века : (Сюжеты и образы древнерусской литературы в творчестве писателей XIX века). М. : Б. и., 1990.

*Зыкова Е. В.* Организация гипертекста в сети Интернет: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб-Пушкин, 2006.

*Лотто Ч. де.* Лествица «Шинели» // Вопросы философии. 1993. № 8. С. 58 – 83.

*Иванова А. А.* Гипертекстовые системы как феномен локальной фольклорной традиции // URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/tyabinin-2003/8.html> (дата обращения: 24.03.2015).

*Кибальник С. А.* О «Риторике» Феофана Прокоповича // XVIII век / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л. : Наука, 1983. Сб. 14. С. 193 – 206.

*Клейн И.* Поэт-самохвал : «Памятник» Державина и статус поэта в русской культуре XVIII века // Клейн И. Пути культурного импорта : труды по русской литературе XVIII века. М. : Языки славянской культуры, 2005. С. 498 – 520.

*Климова М. Н.* К изучению житийной традиции в русской литературе XIX – XX веков // Вестник ТПГУ. Томск : Изд-во ТПГУ, 2009. Вып. 4 (82). С. 156 – 161.

*Костомаров Н. И.* Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. Второй отдел: Господство Дома Романовых до вступления на престол Екатерины II. Вып. V (XVII столетие). СПб., 1874. Раздел XII : Ростовский митрополит Димитрий Туптало. С. 519 – 536.

*Кошелев В. А.* Евангельский «календарь» пушкинского «Онегина» (к проблеме внутренней хронологии романа в стихах) // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков : Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр : сб. науч. тр. Петрозаводск : Изд-во Петрозаводск. гос. ун-та, 1994. С. 131-150.

*Крумлинг А. А.* Четьи Минеи святого Димитрия Ростовского : очерк истории издания // Филевские чтения. М. : Соратник, 1994. Вып. IX: Святой Димитрий, митрополит Ростовский. Исследования и материалы. С. 5 – 52.

*Курилов А. С.* Жанр жития и русская филология XVIII в. // Литературный сборник XVII века. Пролог. М. : Наука, 1978. С. 142-153.

*Масалова М. В.* Гипертекстуальность как имманентная текстовая характеристика : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2003.

*Минеева И. Н.* Древнерусский Пролог в творчестве Н. С. Лескова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2003.

*Новикова Н. А.* Жизнь как житие : Пушкин и Чехов // Московский пушкинист – V : Ежегодный сборник / сост. и науч. ред. В. С. Непомнящий. М. : Наследие, 1998. С. 22 – 31.

*Растягаев А. В.* Агиографическая традиция в русской литературе XVIII в. (Кантемир, Тредиаковский, Фонвизин, Радищев). Самара : Изд-во СГПУ, 2007.

*Руди Т. Р.* Из комментария к рассказу Н. С. Лескова «Александрит» // Русская литература. 2008. № 3. С. 119 – 129.

*Соболева О. В.* К проблеме определения понятия «гипертекстуальность» // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2014. № 7

(336). Филология. Искусствоведение. Вып. 89. С. 72 – 75.

*Стрижев А. Н.* Святитель Димитрий митрополит Ростовский. Источники к библиографии. 1976 – 2003 // Богословские труды. Вып. 39. М., 2004. С. 378 – 391.

*Тереженко С. О.* Житийная традиция в повести Н. В. Гоголя «Шинель» : диалог интерпретаций // Известия ВГПУ. 2011. № 10 (64). С. 108 – 111.

*Травников С. Н.* Традиции агиографической литературы в повестях А. Н. Радищева // Литература Древней Руси. М. : Изд-во МГПИ, 1978. С. 74-84.

*Федотова М. А.* Житие, почитание и прижизненные чудеса святого Димитрия Ростовского // Святитель Димитрий, митрополит Ростовский. Исследования и материалы. Ростов Великий : Спасо-Яковлевский Димитриев монастырь, 2008. С. 273-310.

*Федотова М. А.* Димитрий (в миру Даниил Саввич Туптало) // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб. : Наука, 1992. Вып. 3. Ч. 1. С. 258 – 271.

*Федотова М. А.* Житие святого Димитрия Ростовского (к вопросу об истории текста) // ТОДРЛ. СПб. : Наука, 2009. Т. 60. С. 150-182.

*Федотова М. А.* О конклюзии святому Димитрию Ростовскому (и еще раз о дате крещения святого) // ТОДРЛ. СПб. : Наука, 2010. Т. 61. С. 311-328.

*Федотова М. А., Турилов А. А., Зеленина Я. Э.* Димитрий (Туптало) // Православная энциклопедия. М. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2007. Том XV. С. 8-30.

*Федотова М. А.* Источники жития Димитрия Ростовского // Русская агиография : Исследования. Материалы. Публикации / отв. ред. Т. Р. Руди, С. А. Семячко. СПб. : Изд-во «Пушкинский Дом», 2011. Т. II. С. 180-222.

*Черняк В. Д., Черняк М. А.* Базовые понятия массовой литературы : учебный словарь-справочник. СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2009. С. 30 – 32.

*Черторицкая Т. В., Дробленкова Н. Ф., Фомина М. С., Творогов О. В., Прохоров Г. М., Буланин Д. М., Фет Е. А.* Четыре сборники Древней Руси // ТОДРЛ. Л. : Наука, 1985. Т. 39. С. 236 – 273.

*Шляпкин И. А.* Св. Димитрий Ростовский и его время (1651 – 1709). СПб. : Типография и хромофотография А. Траншель, 1891.

Е. Е. ПРИКАЗЧИКОВА

*(Уральский федеральный университет имени первого Президента России*

*Б.Н. Ельцина,*

*г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-141  
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-453

## РУССКАЯ КАРУСЕЛЬНАЯ ОДА В КОНТЕКСТЕ ГИНЕКРАТИЧЕСКОГО НАЧАЛА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КУЛЬТУРЫ XVIII СТОЛЕТИЯ

**Аннотация.** Статья посвящена идейно-стилевому своеобразию русской карусельной оды, являющейся одним из вариантов русской похвальной оды II половины XVIII столетия. Автор статьи доказывает, что жанр русской карусельной оды, представленный именами В. Петрова и Г. Державина, в русской литературной культуре XVIII столетия был тесно связан с гинекратическим началом, находящим своё отражение в гендерном маскараде и амазонском мифе начала екатерининского правления. Одновременно с этим карусельная ода являла собой один из вариантов русской пиндарической оды, в которой национально-патриотический пафос прославления спортивных доблестей лучших представителей своей эпохи, вроде братьев Орловых, не требовал обязательно присутствия дидактически-просветительского элемента, столь привычного для государственных од XVIII столетия.

**Ключевые слова:** русская карусельная ода, гинекратическое начало, гендерный маскарад, амазонский миф.

В XVIII веке гражданская панегирическая ода представляла собой не просто один из самых важных поэтических жанров, она давала возможность читателю познакомиться с государственным мировидением своего времени, составляющим «пафос торжествующей государственности» эпохи Просвещения. Н. Алексеева предлагает различать понятия государственная ода и панегирическая ода, так как панегирическая ода представляет собой «более общий, чем государственный, вид оды. В XVIII веке панегирической одой называлась ода «похвальная» [Алексеева 2005:10]. Это справедливое замечание, так как панегирический пафос резко отличает «похвальную» оду от других разновидностей одического искусства XVIII столетия: горацанской, анакреонтической, сапфической. С другой стороны, похвальная ода могла быть не только собственно гражданской (государственной), но и натурфилософской, или, например, карусельной, для которой были характерны элементы гинекратической культуры русского XVIII века.

Термин «карусельная ода» был тесно связан с культурным

феноменом «рыцарские карусели», пришедшим на смену рыцарским турнирам в XVI веке после того, как в 1559 году французский король Генрих II погиб во время турнирного поединка с графом Монтгомери. В отличие от турниров (в переводе с французского языка *tournoi* как раз и означает «крутиться», «вращаться», то есть карусель) карусели не предполагали индивидуальных поединков рыцарей друг с другом. Участники карусельных состязаний соревновались в умении управлять лошадьми, владеть различными видами оружия: метать дротик и бросать копьё, стрелять из лука, рубить мечом чучела. Кроме того, карусели часто приобретали исторический или этнографический характер. Их участники состязались не только в рыцарских доспехах, но и в одежде античных героев или турецких янычар, что придавало карусели необходимую для зрелищ подобного рода театральность. Например, во время одной из самых известных каруселей XVII века, проводимой в 1661 году, французский король Людовик XIV руководил римской кадрилию. Популярность такого рода зрелищ во Франции была так велика, что площадь, на которой они устраивались, получила название Карусельной.

В России о карусельных забавах узнали ещё в эпоху Петра I, но лишь в начале правления императрицы Екатерины II «рыцарская карусель» становится не просто важным элементом культурной жизни империи, но литературным фактом, вызвавшим к жизни феномен карусельных од, одной из важнейших тем в которых становится отражение гинеκραтического начала русской культуры.

XVIII век принято рассматривать как «классический век женщины» [Фукс 1994: 67], когда реализует себя принцип гинекократии – исключительной власти и силы женщин. Данный термин впервые был использован применительно к российской действительности Екатерининской эпохи французским мемуаристом Ш. Массоном в его «Тайных записках о России». Проявлению гинеκραтического начала способствовало почти столетнее (с 1725 по 1796 гг.) правление в России женщин-императриц. Однако парадокс российской гинекократии заключался в том, что женщины-правительницы, в соответствии с принципом андрогинности, должны были с необходимостью обладать набором мужских качеств. Об этом с достаточной степенью откровенности писала Екатерина II в третьем варианте своих мемуаров, создаваемых в начале 90-х годов XVIII века и ориентированных на суд потомков. Она писала: «... я была честным и благородным рыцарем, с умом *несравненно более мужским, нежели женским*; но в то же время внешним образом, я ничем не походила на мужчину; в соединении с мужским умом и характером во мне

находили все приятные качества женщины, достойной любви» [Екатерина II 2003: 507. Курсив наш. – Е.П.]. Русский философ Иван Ильин, как бы комментируя данное высказывание Екатерины II, отмечал, что русская женщина «по-особому женственная», она «умеет подать и реализовать ставший мужественным характер в форме вечно-женственного» [Ильин 1996: 190].

Проблему женского извода государственного мифа русской цивилизации не без остроумия комментировал историк И. Н. Ионов, считающий, что для XVIII столетия присутствие женщин на престоле было единственно возможной гендерной альтернативой, так как «правление мужчин в XVIII веке (Петр II, Петр III, Павел I) все время вызывало угрозу нового Смутного времени» [Ионов 2000: 77]. Это происходит потому, что в XVIII веке «только женщины-императрицы, несмотря на все их слабости, противоречия, непоследовательность и зависимость от фаворитов, производят впечатление взрослых людей, под ногами которых, прячась за широкие юбки, бегают вечные мальчишки-императоры» [Ионов 2000: 77]. Именно правление женщин-императриц культивировало свободу светской жизни (следование моде, чтение галантной литературы, необходимость изучения иностранных языков).

Одним из направлений реализации принципа андрогинности в XVIII веке был гендерный маскарад, во время которого женщины и мужчины на время менялись своими гендерными ролями. В результате осуществлялся «перехват женщинами мужских ролей и власти», как охарактеризовал данное явление английский социолог и фольклорист В. Тэрнер в книге «Символ и ритуал» [Тэрнер 1983: 188]. Правда, Екатерина II в своих «Записках» рассматривает гендерные маскарады эпохи Елизаветы Петровны как проявление женского тщеславия «тетки Эльзы». Елизавета гордится своей красотой и, чтобы подчеркнуть ее, часто приказывает устраивать маскарады, в которых женщины надевают мужские костюмы, а мужчины – женские платья. Это делается лишь потому, что императрице очень идет мужской костюм, и молодая Екатерина не может сдержать своего искреннего восхищения: «Хотелось бы все смотреть, не сводя с нее глаз, и только с сожалением их можно было оторвать от нее, так как не находилось никакого предмета, который бы с ней сравнялся» [Екатерина II 2003: 321]

Вполне в традициях гендерного маскарада во время дворцового переворота 1762 г. сама Екатерина II, равно как и княгиня Е. Р. Дашкова, предстают перед россиянами в гвардейских мундирах, что было зафиксировано во многих мемуарных источниках эпохи, прежде



всего, в воспоминаниях самой Дашковой. Для этой умнейшей женщины XVIII века день дворянской революции 28 июня 1762 года был днём наивысшего триумфа её жизни. В этот день она в гвардейском мундире Преображенского полка, одолженном у сослуживца своего мужа поручика Михаила Пушкина, в котором она была похожа на пятнадцатилетнего мальчика, верхом, со шпагой в руке, под звон колоколов въезжает в Петербург вместе с новой императрицей России. Сама Екатерина II во время переворота «одолила» мундир гвардейского Семеновского полка, принадлежащий подпоручику Александру Талызину. Дашкова вспоминала: «... мундир не совсем пришелся впору к бюсту императрицы, его нельзя было застегнуть на пуговицы и пришлось наскоро сделать к верхним петлям завязки; к подпоручичьему мундиру императрица сама приколотла шитую Андреевскую звезду и возложила голубую ленту» [Из прошлого 1911: 170]. Впоследствии императрица вернула Талызину его мундир и обеспечила ему блестящую карьеру. Ко времени своей смерти в 1787 году Талызин был тайным советником, сенатором, женатым на дочери фельдмаршала Степана Апраксина Марии, что породило его с первейшими дворянскими родами екатерининской России: графами Паниными и князьями Курагиными. «Гендерный маскарад» дворянской революции 1762 года нашел отражение в знаменитом портрете Екатерины II кисти В. Эриксона, изобразившего императрицу в мундире полковника Семеновского полка верхом на коне Бриллиант во время «Похода на Петергоф».

В первые годы своего правления Екатерина II разыгрывает роль «амазонки на троне» (термин В. Проскуриной), что должно было соответствовать её желанию продемонстрировать свою мужественность, необходимую для российской правительницы.

Переодевание в военный мундир, знаковую мужскую одежду, играло в данной демонстрации очень важную роль. С. А. Порошин, воспитатель наследника престола Павла Петровича, в своих записках оставил много свидетельств этого. Например, он вспоминает, как 8 апреля 1765 года, на Святой неделе, Екатерина посещает народное представление: «Государыня севодни на публичной комедии быть изволила, верхом в мундире конной гвардии. Пожаловала денег» [Порошин 1869: 16]; «Государыня севодни в мундире пешей гвардии верхом ездил до трёх Рук и там кушала» [Порошин 1869: 16]. Или: «верхом же, в мундире мужском конной гвардии» [Порошин 1869: 46] императрица появляется во время учений войск летом (июнь) 1765 года в Красном Селе. В. Проскурина была совершенно права, когда

утверждала: «Екатерина на протяжении всего царствования будет постоянно играть муже-женскими элементами своего облика. Мужской костюм делается на первые годы её “официальной” одеждой для встреч с народом или армией» [Проскурина 2006: 51–52].

14 июня 1766 года Екатериной II, по предложению братьев Орловых, была устроена великолепная карусель, т. е. турнир, в котором принимали участие не только мужчины, но и женщины во главе с императрицей.

Со статьи Михаила Пыляева «Эпоха рыцарских каруселей и аллегорических маскарадов в России», опубликованной в журнале «Исторический вестник» за 1885 год, принято стало считать, что «этими играми императрица воскрешала времена рыцарства» [Пыляев 1885: 317]. Рыцарская составляющая в карусели, действительно, присутствовала очень отчетливо. Так, карусельные кавалеры-рыцари, демонстрируя свою ловкость, должны были отрубать головы куклам, изображающим <...> мавров, что сразу же воскрешало историю Крестовых походов. Организацией карусели 1766 года заведовал Церемониймейстер с 8 герольдами, в качестве главного судьи выступал фельдмаршал Миних: через трубачей он давал сигнал к выезду карусельных кавалеров на ристалище. Кавалеры имели оруженосцев, которые несли их дротики, пики и значки. В карусели могли принимать участие и неизвестные кавалеры с условием, что у них будет свой девиз или эмблема, и они откроют своё настоящее имя с доказательствами дворянства или обер-штальмейстеру императрицы, или кому-либо из знатных особ, присутствующих на ристалище, которые могут за них поручиться. После окончания турнира кавалеры получали призы из рук прекрасной дамы. М. Пыляев утверждает, что этой прекрасной дамой была графиня Бутурлина, обращаясь к которой главный судья Миних сказал: «По поручению ея величества, вам, милостивая государыня, должен я вручить первый приз, приобретенный ловкостью необыкновенной, заслужившей всеобщее одобрение: позвольте, милостивая государыня, мне первому принести поздравление с сим почетным отличием, доставляющим вам право на раздачу из рук ваших прочих заслуженных призов» [Пыляев, 1885: 319]. В. Л. Пушкин писал в 1811 году в брошюре «О каруселях», вспоминая карусель 1766 года: «Первый преис из рыцарей получил кадрили полковник и унтер-штальмейстер Василий Михайлович Ребиндер. Второй преис получил турецкой кадрили подполковник кирасирского полку князь Иван Андреевич Шаховской. Третий преис получил римской же кадрили конной гвардии ротмистр граф Штейнбок» [Пушкин 1998: 19]. В качестве призов, по традиции

XVIII века, выступали украшения: бриллиантовая пуговица и петлица на шляпу, трость с бриллиантовым набалдашником, бриллиантовый перстень.

В XX столетии в «рыцарской карусели» Екатерины II В. Проскурина видела следование имперскому мифу о троянских корнях царствующих европейских домов, включая российский [Проскурина 2006]. Н. Алексеева в монографии «Русская ода: Развитие одической формы в XVII–XVIII веках» видела в «рыцарских каруселях» «прекрасный повод для создания настоящей пиндарической оды» [Алексеев 2005: 277], посвященной не военным победам, как большинство торжественных од XVIII столетия, а спортивным состязаниям. Жанровая память эпиникиев Пиндара, действительно, хорошо ощущалась людьми XVIII века. Не случайно в честь карусели 1766 года была выбита золотая медаль, на одной стороне которой была изображена императрица Екатерина II, а на обороте находилось изображение ристалища, над которым парит орёл с венком (один из любимых поэтических образов Пиндара – Е. П.), сопровождаемый надписью «С Алфейских берегов на Невские брега». Алфей – река на полуострове Пелопоннес, протекающая близ Олимпии, города, давшего название Олимпийским играм, воспеваемым Пиндаром.

В одном из последних по времени исследовании данного вопроса – статье Александра Ивинского «Екатерина II, В. П. Петров и “великолепный карусель” 1766 г.» – отмечается, что подобными «каруселями» «императрица провозглашает синтез идей империи и галантности» [Ивинский 2013: 325]. Последнее обстоятельство напрямую выводит нас на проблему имперской гинекокрации XVIII века, характерной не только для России, но и для Европы в целом.

Так, в качестве исторического прецедента для своей «карусели» Екатерина II могла использовать не только карусели Людовика XIV, о чём писал ещё М. Пыляев, но и «дамскую карусель» 1743 года, устроенную австрийской императрицей Марией Терезией в честь взятия Праги во время войны с прусским королем Фридрихом II. Фридрих, как известно, не признал условий так называемой Прагматической санкции 1713 года, в соответствии с которой была гарантирована территориальная целостность Священной Римской империи, где власть, в условиях отсутствия у императора Карла VI сыновей, передавалась дочери. Следовательно, военный успех женщины-императрицы в войне с мужчиной-императором приобретал определенный гендерный характер, что и символизировала во время карусели 1743 года кавалькада благородных наездниц, которую возглавляла 25-летняя императрица верхом на белоснежном коне.

«Рыцарские карусели» очень отличались от классических маскарадов, моду на которые в России ввел ещё Пётр I. Так, во время самого известного маскарада XVIII столетия «Торжествующая Минерва» 1763 года Екатерина II объезжала улицы Москвы в позолоченной карете, запряженной восьмью красивыми неаполитанскими лошадьми, в «ало-бархатном русском платье, унизанном крупным жемчугом, с звездами на груди и в бриллиантовой диадеме на голове» [Пыляев 1885: 317]. Сопровождающие императрицу дамы были одеты со всей роскошью женской моды эпохи: «в атласных робронтах и калишах на проволоке, в пышных полонезах, в глазетовых платьях и длиннохвостых робах с прорезами на боку, с фижмами или бочками, головы были также распудрены— прическа à la Valliere, или палисадником; ноги в белых атласных башмаках стерлядкою (т. е. востроносые)» [Пыляев 1885: 317]. В данном случае, как мы видим, «гендерный маскарад» полностью отсутствует.

В. Проскурина назвала карусель 1766 года «амазонским мифом». Как известно, одним из первых сравнил Екатерину II с амазонкой Фалестрой сам великий Вольтер. В письме от 24 июля 1765 года он писал российской императрице: «Если бы я не был так стар, я бы просил Ваше Величество разрешить мне принять участие в первой карусели, устроенной в вашей стране. Фалестра никогда не проводила каруселей, она лишь явилась к Александру, чтобы соблазнить его. Однако теперь стоило бы Александру явиться к Вам и поухаживать за Вами» [Цит. по: Проскурина 2006: 12–13]. Как видим, в духе галантной культуры своего времени, Вольтер изменяет содержание известного исторического анекдота. Теперь уже не амазонка Фалестра является к завоевателю мира, сыну Зевса, Александру Македонскому, но Александр Македонский должен явиться к Екатерине Великой, российской амазонке на троне<sup>1</sup>.

При этом «амазонский миф» не был исключительно изобретением поэтической мифологии эпохи. Известно, что Г. Потемкин приказал создать к приезду Екатерины II в Крым в 1787 году «амазонскую роту», составленную из гречанок, которая должна была приветствовать свою царицу. Вскоре рота была сформирована, во главе её встала 19-летняя Елена Сарандова, которая была в это время женой старшего капитана Бакалаврского полка. По воспоминаниям Е. Сарандовой, собралось 100 дам в наряде «крымских амазонок»,

---

<sup>1</sup> О месте амазонского мифа в жизни Екатерины II писала болгарская исследовательница А. Вачева [См.: Вачева 2005].

который составляли «юпки из малинового бархата, обшитые золотым галуном и золотою бахромой, курточки зеленого бархата, обшитые также золотым галуном; на голове тюрбаны из белой дымки, вышитые золотом и блестками, с белыми страусиновыми перьями. Вооружение состояло из одного ружья и трех патронов порошу» [Записка 1844: 268]. При встрече «царицы амазонок» Екатерины II с «амазонской ротой» произошло следующее: «Потемкин, вышедши из кареты, просил позволения у Государыни стрелять Амазонской роте, встретившей Её. Она запретила, и, подозвав чрез переводчика Таврено начальника их, Сарандову, подала ей руку, поцеловала в лоб и, потрепав по плечу, сказала: “Поздравляю вас, Амазонский Капитан, — ваша рота исправна, — Я ею очень довольна”» [Записка 1844: 268]. Впоследствии Екатерина II прислала Сарандовой из Акмечета (впоследствии Симферополя. — Е. П.) свое монаршее благоволение и бриллиантовый перстень, остальные дамы, составлявшие амазонскую роту, получили награждение 10 000 руб.

«Карусель» 14 июня 1766 года нашла отражение, по крайней мере, в двух русских одах XVIII века. Автором одной из них был Василий Петров, ныне практически забытый автор, но в своё время оспаривающий лавры российского Пиндара. Екатерина II в своем «Антидоте» (1770) писала о нём: «Сила поэзии этого молодого автора уже приближается к силе Ломоносова, и у него более гармонии» [Антидот 1869: 428]. В своей «Оде на великолепный карусель» 1766 года Петров дает поэтическое, в духе Пиндара, изображение карусели, ориентируясь на её описание, опубликованное в «Прибавлении к Московским ведомостям» 7 июля 1766 г.

Примечательно, что данная ода вызвала непонимание современников за счет своего специфического стиля, для которого был характерен усложненный синтаксис с использованием многочисленных инверсий, архаических славянских форм, многосоставных прилагательных, сложных сравнений. Некоторые строки оды провоцировали язвительные насмешки читателей из-за своей неуклюжести, вроде «Дают мах кони грив на ветр <...> Встает прах вихрем из-под бедр» и т. д. Н. Алексеева делает предположение, что «изобилие средств, использованных в оде “На великолепный карусель”, отвечало особой задаче, поставленной ее творцом. <...> Усложненный стиль первой оды Петрова <...> был, очевидно, имитацией пиндарического стиля». Правда, исследователь не забывает уточнить, что в данной оде «было примерно столько же сходства с одой Пиндара, сколько в Каруселе — с греческими Олимпийскими играми» [Алексеева 2005: 277].

Помимо Петрова, оду, посвященную петербургской Карусели 1766 года, написал Вольтер, дав ей название «Galimatias Pindarique sur un carrousel donne par Timperatrice de Russie» (Пиндарическая галиматья на карусель, устроенный императрицей в Петербурге). Н. Алексеева характеризует стиль данной оды как «ультрапиндарический стиль» [Алексеева 2005: 278]. Тем не менее, для Вольтера его ода лишь «галиматья», то есть бессмыслица, вздор, чепуха, не заслуживающая серьезного внимания.

Идейная установка оды Петрова была совершенно другой: рассмотреть карусель как символ окончательного вхождения России в «культурное поле» Европы, где рядом с традиционными «римскими» и «турецкими» кадриями, возглавляемыми братьями Орловыми, появляется кадрили, во главе которой рисуется «герой, во блеск славян одеян» [Петров 1972: 328], то есть предводительствующий славянской кадрилию. Это генерал-майор граф Иван Петрович Салтыков. Таким образом, рядом с «порфирой» Рима, Стамбула и Индии появляется «славы под венцом» Россия. А. Ивинский рассматривал карусель 1766 года в контексте политической и культурной программы российской императрицы, когда «имперский пафос» «опирался на представление об органичности самодержавия русской истории». Основной целью данной программы можно считать «пересмотр европейского мнения о России как об отсталой азиатской стране, “реабилитация” русской истории в контексте культурных ценностей романо-германского мира, утверждение величия русского языка, обличение пороков и исправление нравов посредством произведений образцовых русских авторов» [Ивинский 2012: 45]. С этой точки зрения, сама «амазонская» тема приобретала патриотический славянский характер, так как большинство русских историков и писателей, полемизируя с «нормандской теорией» Г. З. Байера, трактовали «амазонов» как славянское племя. Примечательно мнение В. Татищева: «Геродот здесь довольно о языке их изъяснил, что не были ни скифы, ни сарматы, то не иначе как славяне, ибо других, кроме сих трех языков, в сей стране не было» [Татищев 1768: 111]. С мнением Татищева были согласны М. Ломоносов и В. Третьяковский. Так, М. Ломоносов в главе «О дальней древности Славянского народа» отмечал: «Плиний о сарматах гинекократуменах (это ломоносовский вариант термина гинекократия – Е. П.), то есть женами обладаемых, упоминает, супружество с амазонами имеющих; также и о сарматских амазонах. Посему они были славянского племени» [Ломоносов 1766: 14]. В. Третьяковский в трактате «Три рассуждения о трех главнейших древностях российских» 1773 года доказывал, что от амазонок и

скифов произошли сарматы, а от них – современные русские, прибегая к филологическим, а точнее, этимологическим аргументам. По мнению поэта, скифы жили за Волгой, называемой ими Ра, а амазонки - на Дону: «Может статься, что молодые Скитфченки, пребывая с переправившимися своими отцами, а матерей не видя, спрашивали отцов, где б их матери были? Но отцы им и сказывали: ЗА-РА-МАТИ, то есть матери их живут за Волгой; отчего те дети и прозваны Зараматами, или Скитфами, имеющими своих матерей за Волгою на запад. <...> Были оне подлинно не Амазоны по-Гречески, но Омужоны по-Словенски, то есть были оне жены мужественные» [Тредиаковский 1773: 40, 42].

В самом деле, при описании «великолепной карусели» в Санктпетербургских ведомостях от 27 июня 1766 года тема древности и величия русской цивилизации просматривается весьма отчетливо: «Кадрилия Славенская представляла древность своего народа, всегда храбро воюющего и изобилие тех богатств, <которые> Север раздает в другие части света» [Санктпетербургские ведомости 1766, 27 июня, II]. Важно и то, что первоначально, когда карусель планировали провести в 1765 году, Екатерина II хотела самолично её возглавить. Это, безусловно, имело бы большой политический эффект. Однако думается, что к моменту проведения Карусели в 1766 году Екатерина II отказалась от этой цели. Об этом свидетельствует тот факт, что два наиболее близких ей в середине 60-х гг. человека - Алексей и Григорий Орловы - возглавили соответственно турецкую и римскую кадрили, а среди награжденных призами карусельных кавалеров ни один не представлял собой славянскую кадрили. В. М. Ребиндер представлял кадрили римскую, И. А. Шаховской – турецкую, граф Штейнбок – снова римскую. Это подтверждает тот факт, что задача публичного возвеличивания именно славянской кадрили, а вместе с ней и древней России Екатериной II специально не ставилась.

Гораздо более убедительным представляется мнение А. Ивинского о том, что участие в карусели благородных дам позволило празднику сочетать в себе «патриотизм» и «нежность», то есть «приятство», когда «все увидели в таком же ополчении и с такими же Кавалерскими доспехами Дам благородных в брони военной на колесницах по древнему обыкновению каждого народа устроенных, которые богатством и аллегорическими фигурами, а при том и хитростию художников воображали зрителям дух победоносия» [Санктпетербургские ведомости 1766, 27 июня, II]. Однако сам по себе синтез идей империи и галантности, о которых пишет А. Ивинский, не соответствует выводу, к которому приходит исследователь: «Россия не

просто “равна” другим европейским державам. Ее “галантность” восходит к глубокой древности и ничем не уступает не только современной Франции, но даже и древним Греции и Риму» [Ивинский 2013: 325]. Между тем в карусели 1766 года дамы не просто украшали собой состязание, даря награды и возлагая венцы на головы благородных рыцарей, как это происходило на реальных рыцарских турнирах. Они соревновались друг с другом, как это делали рыцари-мужчины и одерживали победы. И данный гендерный аспект понятен и очевиден современникам карусели, например, тому же В. Петрову. В его произведении он выдержан в ярко выраженном «амазонском» контексте, помноженном на идею российского (славянского) патриотизма. Во время карусели «природные Российски дщери, В дозволены вшед чести двери, Оспорить тщатся лавр мужам» [Петров 1972: 327]. Видя российских амазонок, предводительствуемых самой императрицей Екатериной II, царица амазонок Пентасилея признается:

Все б греки в Илионе пали,  
Коль сии б девы их сражали;  
Ручьями б кровь их в понт текла.

Более того, сам

...грозный в шлеме Ахиллес,  
Кем Гектор сам влачен был долу,  
От рук прекрасного б здесь полу  
Сражен, лег труп, достойный слез.

[Петров 1972: 327]

Подобное проявление воинственной гинекократии екатерининского правления немало смущало иностранцев, наблюдавших вблизи российские нравы. Так, Ш. Массон в своих «Тайных записках о России» с раздражением писал: «... Екатерина, обладая таким умом и кругозором, могла быть вместе с тем <...> бесстрашной и жестокой. У себя в Таврическом дворце она обедала, имея перед глазами две отвратительные картины, на которых изображены ужасные боины при Очакове и Измаиле, где Казанова с чудовищной достоверностью передал ручьи текущей крови, оторванные и трепещущие части тел, ярость убийц и судорожную агонию жертв» [Массон 1996: 52].

Разумеется, сами по себе карусельные состязания дам были далеки от подобной кровожадности. Благородные дамы на ристалище стреляли в цель из луков и метали дротики, за что получали призы-прейсы. Так, В. Л. Пушкин утверждал, что первый прейс получила «ее сиятельство графиня Наталья Петровна Чернышева, ныне



вдовствующая княгиня Голицына, штатс-дама и ордена Св. Екатерины второго класса кавалерственная дама» (это знаменитая «пиковая дама» А. С. Пушкина). Второй прейс достался графине Екатерине Александровне Бутурлиной (в 1811 году она была штатс-дама и кавалерственная дама, супруга его сиятельства князя Юрия Володимировича Долгорукова). Третий прейс получила Анна Васильевна Лопухина» [Пушкин 1998: 19].

Разумеется, не следует думать, что гинекратическая воинственность женщин начала проявлять себя лишь в екатерининскую эпоху. Это произошло гораздо раньше, ещё во время правления императрицы Анны Иоанновны. Так, леди Д. Рондо свидетельствует в письме из Петербурга 1737 года о повальном увлечении русского двора стрельбой в цель из ружей, пример чему подавала сама российская императрица: «Но, кажется, скоро мы обратимся в драгунов, потому что в настоящее время главное развлечение при дворе заключается в стрельбе в цель и на лету, от которой я не могла избавиться» [Рондо 1874: 124]. И хотя леди Рондо однажды даже удалось попасть в цель, она сохранила уверенность в том, что «все женщины, ищущие подобных забав, должны бы носить брюки» [Рондо 1874: 125]. В данном случае, может быть и против воли самого адресанта, звучит критика «мужских» забав русской императрицы, представление о которых нам дают «Примечания» к письмам: «Известно, что императрица Анна Иоанновна очень любила охоту и стрельбу из ружей, в чем приобрела такую сноровку, что без промаха попадала в цель и на лету убивала птиц. Во внутренних покоях ее стояли всегда заряженные ружья, и она стреляла из них через окна, в мимо летевших ласточек, воробьев, галок» [цит. по: Рондо 1874: 203].

Среди российских источников XVIII столетия нам удалось обнаружить только одно мемуарное свидетельство этой страсти императрицы, которое принадлежит А. Ф. Шестаковой, которую Анна Иоанновна не раз приглашала к себе для рассказывания различных историй. Однажды между императрицей и придворной рассказчицей произошел следующий диалог: «“Скажи-ка: стреляют ли дамы в Москве?” - “Видела, Государыня, князь Алексей Михайлович (Черкасский – Е. П.) учит стрелять княжну из окна, а мишень поставлена на заборе”. - “Попадает ли она?” - “Иное, матушка, попадает, а иногда кривенько”. - “А в птиц стреляет ли?” - “Видела, Государыня; посадили голубя близко мишени и застрелили в крыло, и голубь ходил на кривобок, а в другой раз уж пристрелила”. - “А другие дамы стреляют ли?” - “Не могу, матушка, донести не видала”»

[Шестакова 1904: 525–526].

По сравнению с подобной стрельбой благородные упражнения карусельных дам 1766 года были наполнены принципиально иным культурным смыслом, что и нашло своё отражение в оде В. Петрова. Можно сказать, что, взяв на вооружение пафос пиндарической олимпийской оды, Петров создает аналог европейской комплиментарной оды в духе Ф. Малерба, не рискуя быть обвиненным в полном отсутствии в оде того просветительского дидактического начала, который с необходимостью присутствовал в лучших одах М. Ломоносова. Более того, Петров одним из первых из русских поэтов XVIII века смог дать репрезентацию античности не в привычном воинственно-героическом ключе с ономомифами Муция Сцевола, Квирина Курция, Горация Коклеса как героев войны, но в ключе мирной спортивной состязательности, имеющей черты гинекратического начала. Олимпийский дискурс пиндарической оды Петрова особенно заметен в 1 и последней 23 строфе произведения, что позволяет говорить о кольцевой композиции при разработке данной поэтической темы у автора. В первой строфе Петров пишет:

Молчите, шумны плесков грома,  
Что слышны в Пиндара устах,  
Взмущенны прахом ипподромы,  
От коих в Тибра стон брегах,  
И вы, позоры Олимпийски,  
Вы в равенстве стать с оным низки,  
Что нам в зефирны дни открыть  
Екатериной державы,  
Когда среди утех, забавы  
В россиян дух геройства лить.

[Петров 1972: 326]

Тем самым, он не только ставит новую императорскую Россию вровень со спортивными доблестями греческой Олимпиады и римских ипподромов, но провозглашает безусловное преимущество Екатерининской державы, вступившей в эпоху золотого века. В последней строфе оды поэт восклицает:

Благополучен я стократно,  
Что в сем живу златом веку,  
Где мал, велик, все безызъятно  
Щедрот монарших пьют реку.

Вслед за этим происходит поэтическая расшифровка «благополучия», которое заключается в том, что благодаря великолепной карусели автор получил возможность видеть

Исфм, Олимп, Пифию,

Великолепный Рим, Нимию  
В иных огромности чудес;  
Я зрел Демоклов и Феронов,  
Которых шумом лирных звонов  
Парящий фивянин вознес.

[Петров 1972: 332]

Однако в оде В. Петрова присутствует ещё один важный для русской поэзии XVIII века аспект. Это намечающийся поэтический дискурс фаворитизма, полностью отсутствующий в русских одах первой половины века, когда тема фаворитов и фаворитизма ещё не воспринималась в качестве темы поэтической. Напротив, во второй половине столетия поэтический образ мужчины-фаворита, воспринимаемого в статусе героя, становится важнейшим изводом гинекратического мифа. И, прежде всего, на этот статус начинают претендовать братья Орловы. При этом своеобразии российской ситуации заключалось в том, что мужчина-фаворит – это не просто человек, которого допускают на ложе императрицы и который представляет собой некую политическую партию, но, прежде всего, «вельможа», т. е. человек, который воистину «много может». В идеале – это Герой, полководец, и государственный деятель, вписанный в контекст героической мифологии античности. Так, в поэме М. Хераскова «Чесмесский бой» «северные орлы» братья Орловы мыслятся как «новые Тезеи, Сципионы», посланные Минервой в Архипелаг для освобождения Эллады.

М. Херасков пишет:

Является вдали мне Марсово лице;  
Конечно, то Орлов? Он зрится мне в венце! <...>  
О Вас известен свет, о храбрые Орловы!

[Херасков 1961:150].

У Петрова образ братьев Орловых становится композиционным центром маскулинной части оды, несмотря на то, что, как мы уже писали выше, награды за подвиги в ристалище официально были присуждены другим героям. Однако известно, что после официальной части присуждения наград на второй день происходили неофициальные состязания двух самых известных из братьев Орловых: Григория и Алексея, где победу одержал фаворит императрицы, за что он и заслужил золотой лавровый венок, подобный тому, какие, по преданию, вручались античным олимпийцам.

В оде Петрова при создании героического образа Г. Орлова вначале намечается традиционная цепочка античных ономоффов, символизирующих собой военную доблесть: в нём жив «дух и взгляд» героев, чтящих своими праотцами Ромула и Рема, то есть римлян,

подобный «взор и дух» имел Камилл, великий римский полководец V в. до н. э. Далее Орлов последовательно сравнивается с Декием, Курцием и Маркеллом (Марцелл – римский консул и полководец прославившимся своим поединком с галльским вождем Бритомартом в 222 г. до н. э.). Однако Петров подчеркивает, что на этот раз в эпоху «золотого века» Екатерины II лирический герой оды имеет возможность в «восхищении глубоком» зреть «театр войны бескровной», каковой и являлась карусель. После этого следует традиционное для одической поэзии XVIII столетия сравнение братьев Орловых с царём птиц Орлом, когда он преследует в воздухе свою добычу. У этого сравнения в жанре карусельной пиндарической оды имеется важный античный подтекст. Сам Пиндар часто сравнивал себя с вещью птицей Зевса Орлом, сидящей у трона властителя людей и богов. Фамилия фаворитов императрицы давала возможность неоднократно апеллировать к данному сравнению. Но самым неожиданным в части оды, посвященной прославлению братьев Орловых, следует признать прием временной ретроспекции, отсылающей читателей к Петровской эпохе и событиям Северной войны. Сравнив братьев Орловых, выполняющих карусельные упражнения, с воинами Петра I, которые быстро «скакали в Марсовых полях» [Петров 1972: 329], поэт неожиданно заявляет, что у этих воинов в груди бились «сердца Орловы». В результате оказывается, что не Орловы воскрешают своей спортивной доблестью память о подвигах воинов Петра Великого, но воины Петра Великого, сжинавшие «главы с шведских плеч» в «жару кровавых сеч» [Петров 1972: 330], могли бы гордиться карусельными подвигами своих потомков и последователей. Этот поэтический прием Петрова воскрешает в памяти идейную проблематику знаменитой VI песни «Энеиды» Вергилия. В ней Эней, спустившись в подземный мир, видит души ещё не родившихся героев Рима, гордящихся своим будущим родством с великим Октавианом Августом, и воплощающих собой величие римского государственного мифа. Не надо забывать, что именно В. Петров в 80-х годах XVIII столетия сделал перевод «Энеиды» александрийскими стихами, посвятив его наследнику престола великому князю Павлу Петровичу.

Так, по воле «царицы амазонок» в эпоху «золотого века» российской империи фавориты императрицы в духе пафоса пиндарических од-эпиникиев присовокупили к бранным лаврам лавры победителей спортивных состязаний. И произошло это в жанре «карусельной оды», где рыцарские подвиги мужчин во имя прекрасных дам не мешали и самим дамам в ключе гинеκραтической

традиции демонстрировать доблесть амазонок.

Через 30 лет после карусели 1766 года Г. Р. Державин в оде «Афинейскому витязю», посвященной графу А. Орлову и также написанной в пиндарическом духе, ориентируясь на текст оды В. Петрова, придает описанию «карусели» совсем другую гендерно-идеологическую тональность. Пониманию этого способствует не только текст самой державинской оды, но и «Объяснения на сочинения Державина», где сам поэт разъясняет читателю образы и сюжетные линии своих произведений. В результате становится очевидным, что для Державина было принципиально важно противопоставить первому десятилетию правления императрицы Екатерины II, когда, по его словам, «двор состоял, гвардия, так и сенат из людей видных, крепких как духом, как и телом» [Державин 1866: 668] последнее «зубовское» десятилетие, когда на смену «орлам» пришла «солома», умеющая лишь «кубарить», то есть играть в кубари. Поэтому мы бы не согласились с мнением Н. Алексеевой, что перед нами лишь «реминисценция одиозной оды “На карусель”» [Алексеева 2005: 279].

В последний год Екатерининского царствования Державин вновь воскрешает миф об амазонках, дав императрице вместо обычных ономофифов Минервы и Фелицы имя мифической амазонки Пентезилеи. В «Афинейском витязе» подчеркивается, что помимо «полков витязей» на каруселе явился и «Прекрасных вслед Пентезилее Строй дев» [Державин 1957: 242].

Комментируя строку о Пентезилее в своих «Объяснениях», Державин замечал: «С нею (Пентезилеей – Е. П.) сравниваются здесь те девицы и дамы, которые были в кадрили, ездили на колесницах и снимали дротиками венцы» [Державин 1866: 668]. Однако воинственный дискурс амазонского мифа, хорошо заметный у В. Петрова, у Державина уже полностью отсутствует. Его заменяет важнейший извод гинекратического культурного мифа, связанный с образом мужчины-фаворита, на статус которого в оде претендует А. Орлов. «Исполин» Орлов во время «великолепной карусели» нанизывает на свой дротик «венцы бодрее Ахиллеса», выступая тем самым славянским вариантом греческого героя, которого он превосходит в доблести и силе. В то время как у В. Петрова Ахиллес выступает лишь в качестве возможной жертвы воинственных славянских амазонок.

Державин сознательно выбирает из жизни А. Орлова эпизоды, когда тот мог наиболее естественно проявить лучшие черты своей многогранной натуры: мужество, удаль, необыкновенную физическую

силу. Отталкиваясь от ситуации карусели, когда

На бурном видел я коне

В ристаньи моего героя

[Державин 1957: 242], -

поэт вспоминает, как Орлов, подобно Милету Кротонскому, демонстрировал исключительную силу: своею «жилистой рукой Он шесть коней на ипподроме / Вмиг осаждал в бегу» [Державин 1957: 242]. Отличился Орлов у Державина и в морских баталиях на «огнескачущих волнах» Чесменского сражения. И, наконец, в оде предстает основной подвиг героя, когда он выступает в роли сотера-спасителя по отношению к Екатерине-Минерве. Державин в «Объяснениях», комментируя данный эпизод, замечал, что, описывая, как «афинеийский витязь» «Минерву удержал в паденье» [Державин 1957: 242], имел в виду совершенно конкретный случай: «Граф Орлов спас императрицу Екатерину от неизбежной смерти, когда в Царском Селе на устроенных деревянных высоких горах каталась она в колеснице и выпрыгнуло из колеи медное колесо: граф, стоя на запятках, на всем раскате, спустя одну ногу на сторону, куда упала колесница, а рукой схватясь за перилы, удержал от падения оную» [Державин, 1866: 669]. Таким образом, в культурном пространстве русской словесности творится миф о *герое-фаворите*, боге Марсе, служащем российской Минерве, что представляет собой важнейшую составляющую гинеκραтического мифа XVIII столетия.

Так, на смену амазонскому мифу 60-х годов, поддерживаемому традициями гендерных маскарадов I половины XVIII столетия, приходит культурная мифология фаворитизма. Однако, проецируясь на пространство русской карусельной оды, оба данных мифа оказываются тесно связанными друг с другом, представляя собой важное воплощение гинеκραтического начала русской литературной культуры XVIII столетия.

## ЛИТЕРАТУРА

Алексеева Н. Ю. Русская ода : Развитие одической формы в XVII– XVIII веках. СПб. : Наука, 2005.

Антидот (Противоядие). Полемическое сочинение Екатерины II, или Разбор книги аббата Шаппа д’Отероша о России // Оснадцатый век. Исторический сборник, издаваемый П. И. Бартевым. М., 1869. Кн. 4. С. 225–463.

Вачева А. «... Я страшно люблю верховую езду». Топос амазонки в автобиографии Екатерины II // Болгарская русистика. 2005. №3-4.

*Державин Г. Р.* Объяснения на сочинения Державина относительно тёмных мест, в них находящихся, собственных имен, иносказаний и двусмысленных речений, которых подлинная мысль автору токмо известна; также изъяснение картин, при них находящихся и анекдоты, во время их сотворения случившиеся // Державин Г. Р. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота : в 9 т. СПб., 1866. Т. 3. С. 592–728.

*Державин Г. Р.* Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1957.

Записка об амазонской роте [записал Г. Дуси] // Москвитянин. 1844. № 1. С. 266–268.

*Екатерина II.* Мемуары // Памятник моему самолюбию. М. : ЭКСМО, 2003. С. 171–541.

Из прошлого. Исторические материалы о лейб-гвардии Семеновском полке. СПб. : Товарищество Р. Голике и А. Вильборга, 1911.

*Ивинский А.* Екатерина II, В. П. Петров и «великолепный карусель» 1766 г. // Проблемы истории, филологии, культуры. 2013. № 4. С. 320–327.

*Ивинский А. Д.* Литературная политика Екатерины II : «Собеседник любителей русского слова». М. : Либроком, 2012.

*Ильин И. А.* О вечно-женственном и вечно-мужском в русской душе // Ильин И. А. Собр. соч. : в 10 т. М. : Рарог, 1996. Т. 6. Кн. 3. С. 165–195.

*Ионов И. Н.* Женщины и власть в России: история и перспектива // Общественные науки и современность. 2000. № 4. С. 75–87.

*Ломоносов М. В.* Древняя российская история от начала российского народа до кончины великого князя Ярослава Первого или до 1054 года. СПб. : Тип. Императорской Академии Наук, 1766.

*Массон Ш.* Секретные записки о России, и в частности о конце царствования Екатерины II и правления Павла. М. : Новое литературное обозрение, 1996.

*Петров В. П.* Ода на великолепный карусель, представленный в Санкт-Петербурге 1766 года // Поэты XVIII века. Л. : Сов. писатель, 1972. Т. 1. С. 326–332.

*Порошин С. А.* Сто три дня из детской жизни императора Павла Петровича (Неизданная тетрадь Записок С. А. Порошина). 1765 г. // Русский архив. 1869. Вып. 1. Стб. 1–68.

*Проскурина В.* Мифы империи : Литература и власть в эпоху Екатерины II. М. : Новое литературное обозрение, 2006.

*Пыляев М. И.* Эпоха рыцарских каруселей и аллегорических маскарадов в России // Исторический вестник. 1885. Т. 22. № 8. С. 309–339.

Письма леди Рондо. СПб. : Изд. Я. А. Исакова, 1874.

Санктпетербургские ведомости 1766, 27 июня // Санктпетербургские ведомости. СПб., 1728-1914.

*Татищев В. Н.* История Российская с самых древнейших времен неусыпными трудами через тридцать лет собранная и описанная Васильем Никитичем Татищевым. М., 1768. Кн. 1. Ч. 1.

*Тредиаковский В. К.* Три рассуждения о трех главнейших древностях российских. СПб., 1773.

*Тэрнер В.* Символ и ритуал. М. : Наука, 1983.

*Фукс Э.* Иллюстрированная история нравов. Галантный век. М. : Изд-во «Республика», 1994.

*Херасков М.* Чесмесский бой // Херасков М. М. Избранные произведения. Л. : Сов. писатель, 1961. С. 143–177.

*Шестакова А. Ф.* Черты домашней жизни императрицы Анны Иоанновны / прим. П. И. Бартенева // Русский архив. 1904. Кн. 1. Вып. 3. С. 323–326.



Т. В. ЗВЕРЕВА

*(Удмуртский государственный университет,  
г. Ижевск, Россия)*

УДК 821.161.1-31(Карамзин Н. М.)

ББК ШЗ3(2Рос=Рус)5-8,44

## **РОМАН Н.М. КАРАМЗИНА «ПИСЬМА РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА» КАК ЭНЦИКЛОПЕДИЯ НАДПИСЕЙ**

**Аннотация.** В статье рассмотрен вопрос о функционировании жанра надписи в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина. Цитирование надписей является осознанной авторской стратегией в романе. Автор исследования уделяет большое внимание жанру эпитафии, так как надгробные надписи являются самыми многочисленными в романе. Показан процесс десакрализации жанра: будучи вечным напоминанием о невечной жизни эпитафия обнаруживает свою временную природу.

**Ключевые слова:** Жанр, надпись, эпитафия, эпиграмма, «текст в тексте».

В настоящий момент в литературоведении нет общепринятого определения жанра надписи. Можно указать на уже ставшую классической работу Н. В. Брагинской, в которой говорится о генезисе надписи [Брагинская 1983]. Впервые история осмысления данного термина была подробно описана в работе О. А. Прокопович «Жанр надписи в русской поэзии XVIII – первой трети XIX века». Здесь же были уточнены жанровые границы: «Надпись - это малый лирический жанр, ведущий происхождение от греческой эпиграммы. Он характеризуется особым видом пространственно-временных отношений (ситуация длящегося посвящения / чтения надписи, схематично определяемая как «надписываемый предмет – зритель; сейчас, здесь») и неременным условием наличия субстанции (предмета или действия), воспринимаемой автором как надписываемая» [Прокопович 2000: 21]. Большим вкладом в изучение русской стихотворной эпитафии стало исследование Т. В. Царьковой [Царькова 1999]. В монографии определены жанровые черты древнейшего жанра, но термины «эпитафия» и «надпись» почти сливаются друг с другом. Еще одно приближение к обозначенной проблеме можно увидеть в недавней работе С. Н. Пузанковой «Жанр надписи в творчестве М. В. Ломоносова: поэтика экфрасиса» [Пузанкова 2013]. Объектом изучения в перечисленных исследованиях являлась сама надпись, в то время как мы обращаемся к проблеме ее функционирования в составе романного целого.

Актуализация этого жанра в творчестве Н. М. Карамзина

закономерна в условиях русской культуры XVIII столетия. Его возникновение исследователи приурочивают к XVII в., однако только при классицизме надпись становится ведущим жанром. Пространственные интуиции определяют движение эпохального стиля. Пространственная природа жанра очевидна – надпись неотделима от материального объекта, ее породившего, она является словесным сопровождением и продолжением памятника (или другого материального объекта). Это пластическое слово, отчасти преодолевшее свою эфемерную природу.

На протяжении своего европейского путешествия Карамзин занят пристальным рассматриванием всяческих надписей. Помимо эпитафий на монументах, гробницах и урнах автор упоминает самые необычные «письмена»: это и вырезанная рукой Жана Жака Руссо надпись на дереве [Карамзин 1980: 424]; написанное Вольтером на стене посвящение Буало [Карамзин 1980: 413]; надпись на канаве [Карамзин 1980: 427]; надпись на мшистом камне [Карамзин 1980: 425]; готическая надпись на колодезе [Карамзин 1980: 362]; надпись к снежному обелиску в Лувре [Карамзин 1980: 344]; прекрасная Грувелева надпись к амуру [Карамзин 1980: 430]; «латинские, французские и английские надписи, выбранные из разных поэтов» в саду [Карамзин 1980: 217]; это «тысячи имен и примечаний», написанных на стенах открытой гробницы в Лозанне [Карамзин 1980: 215-216]. В фокусе зрения оказываются многочисленные надписи над домами и над воротами, на картинах и на медальонах, на книгах и в записных книжках. Совершенно очевидно, что мы имеем дело с беспрецедентным текстом, в котором прослеживается определенная авторская стратегия.

Карамзин не ограничивается воспроизведением написанного слова. В «Письмах русского путешественника» автор рассказывает и о других надписях. Важное значение имеет мотив *стершейся надписи*, когда зрение путешественника не в состоянии различить древних письмен. К этому же смысловому ряду относится мотив *отсутствующей надписи*: в церкви св. Жермена погребены муж и жена Дасье, но «на гробе их нет греческой надписи!!» [Карамзин 1980: 395]; бессмертный Томсон погребен «без монумента, без надписи» [Карамзин 1980: 516]; «найдете вы гроб Расина без всякой эпитафии» [Карамзин 1980: 392]. Укажем также на *возможные надписи*, когда автор предлагает различные варианты посвящения ушедшему. Так, черная мраморная доска на гробнице Франциска I ждет эпитафии («для чего не вырежут на ней следующих стихов, не знаю кем сочиненных: Честь Франции, Тюрэн, / С царями погребен...»

[Карамзин 1980: 413-414]). Еще более интересен вариант *будущей эпитафии*. На гробнице Лаланда, который есть «Талес нашего времени, и прекрасную эпитафию греческого мудреца *можно будет* вырезать на его гробе:

Когда от старости Талесов взор затмился,  
Когда уже и звезд не мог он различить,  
Мудрец на небо преселился,  
Чтоб к ним поближе быть».

[Карамзин 1980: 360].

Таким образом, в «Письмах русского путешественника» использован едва ли не полный арсенал всех жанровых разновидностей надписей. В своем генезисе они восходят к эпиграмме и эпитафии, хотя очевидно, что в подавляющем большинстве случаев читатель имеет дело с надписью-эпитафией. При этом можно говорить о следующей закономерности: при описании надгробий или памятников, сопровождаемых надписью, последняя непременно воспроизводится в тексте. Более того, предметом авторской рефлексии чаще всего становится именно надпись, которая зачастую вытесняет описания памятника. Эпитафия обнаруживает способность к «перемещению» в пространство литературного текста и репрезентирует себя не столько в качестве знака, замещающего (или подменяющего) собой реальность, сколько в качестве самой реальности.

Часто путешественник настолько увлекается чтением надписей, что на какое-то время утрачивает авторские функции и обращается в читателя (граница автор/читатель в романе крайне подвижна). Длинные вставки разрушают линейное движение сюжета и генерируют новое смысловое пространство. Предшествующие описания сменяются размышлениями о судьбах человека и мира, прошедшее время трансформируется в актуальное настоящее. Приведем в качестве примера одну из развернутых эпитафий: «Он верил богу, христианству, бессмертию, добродетели; не верил лицемерам суеверия и счастью порока; жил 50 лет с женою своею и всякий наступающий год желал провести с нею, как минувший; любил в будни работу, а в праздник гостей; учил добру детей своих, иногда умными словами, а чаще примером. Мнение и свидетельство его уважались во всем околотке, и люди говорили: *так сказал Матвей Шартъё, добрый человек!* Прохожий! Не дивись, что гробница его сделана не из паросского мрамора и не украшена фригийскою работою; богатые памятники нужны для тех, которые жизнью и делами не оставили по себе доброй памяти; имя Матвея Шартъё есть и

будет живым его монументом. 1559» [Карамзин 1980: 394-395]. (Заметим, что это не самая большая надпись, включенная в состав «Писем».)

Перед нами не только пример использования «чужого слова», но и классический пример «текста в тексте» – структуры, о которой в свое время подробно писал Ю. М. Лотман. Как известно, в подобных фрагментах повышается степень условности текста: «Игра на противопоставлении “реального/условного” свойственна любой ситуации “текст в тексте” [Лотман 1992: 156]. Высеченные на монументах и надгробных памятниках надписи в таком случае становятся теми знаками подлинности, по отношению к которым роман обнаруживает свою фиктивную природу.

«Письма русского путешественника» – роман, ориентированный на запечатленное слово. Казалось бы, Карамзин следует традиции, сформированной во французской поэзии, – «мимолетной поэзии». Непосредственная цель романа – запечатлеть неуловимые мгновения душевной жизни человека в недолговечных «письмах» (Интересно, что в тексте отражена авторская рефлексия о «летащем» слове: «Все говорили, но в памяти у меня ничего не осталось. Французские разговоры можно назвать беглым огнем: так быстро летят слова одно за другим, и внимание едва успевает следовать за ними» [Карамзин 1980: 401].) Однако на другом полюсе романа – «каменное» слово – письма, принадлежащие Вечности. Так в пространстве текста возникает напряжение между временем и Вечностью, «письмами» и «эпитафиями».

Роман «Письма русского путешественника» был написан Н. М. Карамзиным в начале 1790-х гг. (первая полная публикация текста – в 1801 г.). Однако уже к 1770-1780 гг. надпись обнаруживает знаки времени, становясь неотъемлемой частью «руинного текста»<sup>1</sup>. Падение жанра связано с тем, что образ вечного неподвижного мира, на создание которого был ориентирован классицизм, находился в противоречии с временем, властно заявляющем о своем существовании. Надпись по своей внутренней сути неотделима от идеи Вечности. Союз Слова и Камня являлся едва ли не единственным гарантом устойчивости и неизменности мира. Возникшие к концу столетия представления об изменяющейся реальности неминуемо привели к обесцениванию тех жанров, которым присуща установка на преодоление времени.

В творчестве Н. М. Карамзина в полной мере нашли отражение

---

<sup>1</sup> О «руинном тексте» см.: [Зверева 2007].

общие эпохальные процессы, в том числе связанные с десакрализацией надписи. Именно поэтому так часто в голосе автора слышится ирония: «Всякий желает оставлять по себе памятники – сочинители сих надписей, конечно, ничего более в жизнь свою не сочинявшие, хотели в рифмах своих наслаждаться бессмертием. Внук чтит произведение дедушкина ума, и надпись из века в век переходит» [Карамзин 1980: 190]; «Где не обнаруживается склонность человека к распространению бытия своего или слуха о нем? Для сего открывают новые земли; для сего путешественник пишет имя свое на гробе бургундцев» [Карамзин 1980: 216]. Надписи перестают нести в себе былое значение. В Париже путешественник посещает сад актрисы Дервье: «Дорожки, извиваясь, приводят вас к мшистой скале, к дикому гроту, где вы читаете надпись “Искусство ведет к Натуре; она дружески подает ему руку”, а в другом месте: “Здесь я наслаждаюсь задумчивостью”. Молодой англичанин, который был с нами, взглянув на последнюю надпись, сказал: “Grimace, grimace, mademoiselle Dervieux!” (“Кривлянье, кривлянье, мадемуазель Дервье!”)» [Карамзин 1980: 357].

Несмотря на то, что в истории человеческой культуры эпитафия относится к священным текстам, в «Письмах русского путешественника» она становится частью авторской игры. Принцип игры – один из конструктивных принципов «Писем русского путешественника», реализующий себя на различных уровнях текста. Показательно, что путешественнику очень нравятся надписи, построенные на каламбуре: «В церкви св. Северина списал я следующие стихи, вырезанные над темным коридором ее кладбища и служащие примером *игры слов*:

Passant, penses-tu pas passer par ce passage,

Où pensant j'ai passé?

Si tu n'y penses pas, passant, tu n'es pas sage,

Car en n'y pensant pas tut e verras passer.

(“Прохожий! Не полагаешь ли ты, что тебе придется перейти этот порог, через который я в размышлении переступил? Если ты об этом не подумаешь, прохожий, это не умно, так как, даже не помышляя об этом, ты поймешь, что переходишь через этот порог”») [Карамзин 1980: 397].

Еще один вариант надписи, демонстрирующий игру слов, размещен в замке Св. Ангела во Франкфурте, слова *aurea Roma* (золотой Рим) расположены в трех линиях:

AUR

EAR

OMA [Карамзин 1980: 137].

С удовольствием путешественник вспоминает и забавную эпитафию Пирона, написанную самому себе:

Ci-git Piron; il ne fut rien,  
Pas même Académicien.

Здесь погребен Пирон; он был ничем,  
Он не был даже академиком. [

Карамзин 1980: 360]

Один из интересных примеров связан с женевским эпизодом. Путешественник посещает захоронение Танкреда и воссоздает *уничтоженную надпись*: «Здесь лежит Танкред, сын герцога Рогана, истинный наследник добродетели и великого имени отца своего. Он умер на девятнадцатом году от рождения, сражаясь за своих сограждан. Небо показало – и скрыло его, к горести всех родственников и всех истинных сынов отечества. Маргарита Бетюн, герцогиня де Роган, печальная вдова, неутешная мать, соорудила сей памятник, да будет оный вечным свидетельством ее скорби и любви к милому сыну» [Карамзин 1980: 258]. Далее рассказана история, как злобная Танкредова сестра, питая ненависть к мертвому брату, приказала стереть эпитафию. Путешественник не видит эпитафии на гробнице героя, но воспроизводит ее по памяти, поскольку она осталась запечатленной в «Истории Танкреда». Не камень, а книга оказывается в данном случае хранительницей памяти, но еще более важно, что в процитированном фрагменте автор осуществляет игру на границе присутствия/отсутствия<sup>1</sup>.

Противоположный пример – присутствие эпитафии при отсутствии объекта. В Фернее, в комнате Вольтера, путешественник видит черный монумент, на котором высечены следующие слова: «*Son esprit est partout, et son coeur est ici*» («Дух его везде, сердце его здесь»)» [Карамзин 1980: 229]. Но само сердце Вольтера, некогда погребенное в Фернее, увезено в Париж.

Замечательна история, связанная с базельским портретом Гольбейна. Карамзин недвусмысленно намекает на занятия женщины, изображенной под именем Лаисы («по чему легко можно догадаться, какого рода была слава ее» [Карамзин 1980: 152]). Между тем женский

---

<sup>1</sup> Важность данного приема для Карамзина демонстрирует следующий «апофатический» фрагмент: «Гробница нежной Лауры, прославленной Петrarком! Воклюзская пустыня, жилище страстных любовников! Шумный, пенный ключ, утолявший их жажду! Я вас не увижу!.. Луга прованские, где тимон с розмарином благоухают! Не ступит нога моя на вашу цветущую зелень!.. Нимский храм Дианы, огромный амфитеатр, драгоценные остатки древности! Я вас не увижу! – Не увижу и тебя отчизна Пилата Понтийского! Не взойду на ту высокую гору, на ту высокую башню, где сей несчастный сидел в заключении; не загляну в ту ужасную пропасть, в которую он бросился из отчаяния!» [Карамзин 1980: 302].

портрет был найден на алтаре, и народ поклонялся ей под именем богоматери: «на черных рамах ее надписано золотыми буквами “Verbum Domini manet in aeternum” (“слово господне пребывает вовеки” [Карамзин 1980: 152]. В данном случае надпись не соответствует объекту, автор провоцирует читателя, играя на столкновении «высокого» и «низкого», «сакрального» и «профанного».

В карамзинских «Письмах» отражена и откровенная профанация жанра: путешественник с явным удовольствием перечисляет увиденные им «глупые и смешные» надписи: «Например, над домом одного баденского горшечника написано: «“Dies Haus der liebe Gott behut; hier ist Hafner Geschir aufs Feuer und gluht”» (“Сей дом господь да сохранит! Здесь глиняная посуда на огне горит”) – а над другим: «Behut uns Herr vor Feuer und Brand, den dies Haus wird zum geduldigen Schaaf genannt” (“Сохрани нас господь от пожара ночью порою, ибо сей дом называется терпеливою овцою”» [[Карамзин 1980: 190]. Подобных примеров в романе много. Наиболее показательным в этой связи является эпизод посещения Эрменонвиля – последнего пристанища Жан-Жака Руссо. Эпитафия на монументе уступает здесь место иным надписям: «Прежде всего поведу вас к двум густым деревьям, которые сплелись ветвями и на которых рукою Жан-Жака вырезаны слова: «Любовь все соединяет» [Карамзин 1980: 424]<sup>1</sup>. Рядом с этой надписью располагаются и другие надписи на дереве и деревьях: «На хижине, покрытой сосновыми ветвями, написано: “Царю хорошо в своем дворце, а леснику в своем шалаше: всякий у себя господин”, а на древнем густом вязе:

Под сению его я с милой изъяснился;

Под сению его узнал, что я любим!»

[Карамзин 1980: 425].

Характерно, что эрменонвильский эпизод заканчивается упоминанием непристойных надписей, вырезанных на монументе Руссо. *Бесстыдные надписи* – последняя возможная ступень профанации жанра.

Обратимся к еще одному аспекту проблемы. В «Письмах русского путешественника» надпись обнаружила свою брентную природу. Вспомним упоминание снежного монумента в Лувре, который бедные люди соорудили для своего короля, покупавшему для

---

<sup>1</sup> См. также интересное исследование С. И. Николаева, обращенное к исследованию мотива «надписи на дереве»: «Имя на дереве (Из истории идилического мотива)» [Николаев 2002].

них дрова в жестокою зиму:

Мы делаем царю и другу своему  
Лишь снежный монумент; милее он ему,  
Чем мрамор драгоценный,  
Из дальних стран на счет убогих привезенный  
[Карамзин 1980: 344].

Снежные надписи обречены на недолговечность. И даже тот факт, что впоследствии г. Жюбо соорудил перед своим домом мраморный обелиск и высек на нем надписи снежного монумента, не затмевает авторской мысли о бренности всего сущего.

Уже в конце своего путешествия автор посещает Вестминстерское аббатство, названное им «храмом бессмертия». Августовское письмо 1790 г., рассказывающее о Вестминстере, – не что иное как воспроизведение надгробных надписей. Перед нами едва ли не полный перечень возможных «жанровых» решений эпитафии. Это и простые надписи («На гробе славного поэта Драйдена стоит его бюст с простой надписью “Иоанн Драйден родился в 1632, умер в 1700 году”») [Карамзин 1980: 510]; это и изысканные поэтические цитаты («Вот Шекспир!... стоит, как живой, в одежде своего времени, опершись на книгу, в глубокой задумчивости... Вы узнаете предмет его глубокомыслия, читая следующую надпись, взятую из его драмы “The Tempest”»:

Колоссы гордые, веков произведенье,  
И храмы славные, и самый шар земной  
Со всем, что есть на нем, исчезнет, как творенье  
Воздушные мечты, развалин за собой  
В пространствах не оставив!»

[Карамзин 1980: 510-511]).

Имеются и развернутые описания монументов («Музыкант Гендель, изображенный славным Рубильяком, слушает ангела, который в облаках, над его головою, играет на арфе. Перед нами лежит его оратория “Мессия”, разогнутая на прекрасной арии: “I know that my Redeemer lives”, – “Знаю, что жив Спаситель мой!”») [Карамзин 1980: 511]). Отдельную группу составляют «эпитафии самому себе» («Эпитафия сочинена самим Геєм: “Все в свете есть игра, жизнь самая ничто: / Так прежде думал я, а ныне знаю то”») [Карамзин 1980: 511]). Вместе с тем столь подробно описываемый автором «храм бессмертия» обречен на исчезновение, о чем недвусмысленно сообщено в тексте: «Все «погребется во тьме времен и будет памятником собственного своего разрушения!» [Карамзин 1980: 513].

На временные параметры жанра также указывает неразборчивая или стершаяся надпись. Напомним, что «чтение надписи» – один из



устойчивых мотивов в русской поэзии XVIII – XIX веков. При этом в классицистском дискурсе надпись всегда читаема, что связано с общей установкой эпохи Просвещения на принципиальную видимость и «прозрачность» (М. Фуко) языка. Однако уже в творчестве Н. М. Карамзина появляются стершиеся надписи, сигнализирующие о недоступности смыслового кода. В условиях последующей романтической культуры, с ее ориентацией на скрытые смыслы, надпись окончательно утрачивает свою прозрачность, становится «подобной узору надписи надгробной на непонятном языке» (А.С. Пушкин). И еще одно замечание, касающееся специфики карамзинского текста. Разглядывание неразборчивой надписи, которое так часто возникает в «Письмах», – это всегда сверхусилие зрения, призванное прорвать завесу и проникнуть к сокровенное. Но, наталкиваясь на непроницаемость надписи, путешественник отказывается от ее прочтения. Вместо этого, он обращается к игре собственного воображения и перечисляет возможные варианты. Действительность отступает перед фантазиями путешественника. Не случайно роман, претендующий на воспроизведение реальных впечатлений, заканчивается следующим признанием: «А вы, любезные, скорее, приготовьте мне опрятную хижинку, в которой я мог бы на свободе веселиться китайскими тенями моего воображения, грустить с моим сердцем и утешаться с друзьями!» [Карамзин 1980: 528]. (В скобках отметим, что в творчестве Карамзина сама жизнь осмысляется в качестве романа, который необходимо прочитать живущему: «Что наша жизнь? Роман. – Кто автор? Аноним // Читаем по складам, смеемся, плачем... спим» [Карамзин, Дмитриев 1958: 207].

Итак, эпитафия обнаруживает свою временную природу, почти сливаясь с таким противоположным для нее жанром как элегия. Следует обратить внимание на исходную противоречивость древнейшего жанра, которая обнажена в карамзинском тексте. Говоря о бренности жизни, эпитафия всегда нацелена на преодоление этой бренности. Ее первичная функция – быть вечным напоминанием о невечной жизни. Карамзин обнажает скрытое противоречие, разоблачая данный жанр и тем самым лишая его претензий на особый сакральный тип слова. В результате надпись обнаружила свою принадлежность энтропии, что разрушило ее исходную функцию – противостояние времени.

В 1796 году Карамзин сочинит шутивное стихотворение: «Надписи на статую Купидона». Данный текст – не что иное как ироническая игра с жанром. «Сочинитель сих надписей увидел в одном доме мраморного Амура и с позволения хозяйки исписал его

карандашом с головы до ног» [«Русская литература XVIII века» 1990: 613]. Надпись на поверхности скульптуры в буквальном смысле теряет целостность, распадаясь на ряд отдельных фрагментов: это надписи «на голову», «на глазную повязку», «на сердце», «на палец, которым Купидон грозит», «на руку», «на крыло», «на стрелу, которую Амур берет в руку», «на ногу» и «на спину».

К началу XIX века надпись утрачивает свое ведущее место в иерархии жанров. Однако воскрешение надписи произойдет в системе романтической культуры – романтическая элегия оценит все возможности «невостребованного» жанра и выявит его смысловые глубины.

## ЛИТЕРАТУРА

*Брагинская Н. В.* Эпитафия как письменный фольклор // Текст : семантика и структура. М. : Наука, 1983. С. 119 – 139.

*Зверева Т. В.* Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половине XVIII века. Ижевск : Изд. дом «Удмуртский университет», 2007.

*Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Повести. М. : Правда, 1980.

*Карамзин Н. М., Дмитриев И. И.* Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1958. (Малая библиотека поэта.).

*Лотман Ю. М.* Текст в тексте // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Таллинн : Александра, 1992. Т.1.

*Николаев С. И.* Имя на дереве (Из истории идилического мотива) // XVIII век. СПб. : Наука, 2002. Сб. 22. С. 46 – 65.

*Прокопович О. А.* Жанр надписи в русской поэзии XVII – первой трети XIX вв. : дис. ... канд. филол. наук. Караганда, 2000.

*Пузанкова С. Н.* Жанр надписи в творчестве М. В. Ломоносова: поэтика экфрасиса : дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2013.

Русская литература XVIII века. Лирика. М. : Худож. лит., 1990.

*Царькова Т. В.* Русская стихотворная эпитафия XIX-XX в. : Источники. Эволюция. Поэтика. СПб. : Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1999.

С. И. ЕРМОЛЕНКО

*(Уральский государственный педагогический университет,  
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1(Одоевский А. И.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-4

## **ДВА ОТКЛИКА НА СМЕРТЬ А. И. ОДОЕВСКОГО – ДВА ЖАНРОВЫХ РЕШЕНИЯ: («ПАМЯТИ А. И. ОДОЕВСКОГО» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА, «КАВКАЗСКИЕ ВОДЫ» Н. П. ОГАРЕВА)**

**Аннотация.** Статья посвящена двум откликам на смерть поэта-декабриста А. И. Одоевского – стихотворению М. Ю. Лермонтова «Памяти А. И. Одоевского» (1839) и автобиографическому очерку «Кавказские воды» (1860-1861) – фрагменту из задуманных, но незавершенных мемуаров Н. П. Огарева. Устанавливается, что, несмотря на разные жанровые решения одной и той же темы, оба произведения объединяет выразившееся в них авторское понимание личности и судьбы поэта-декабриста. Делается вывод о том, что категория памяти является важнейшей в системе художественных координат как Огарева, так и Лермонтова. В свете памяти обретает бессмертие образ А. И. Одоевского как обобщенное выражение высокой романтической личности.

**Ключевые слова:** М. Ю. Лермонтов, Н. П. Огарев, «Памяти А. И. Одоевского», «Кавказские воды», мемуарный очерк, жанровый синтез, категория памяти.

15 августа 1839 года на Кавказе умирает поэт-декабрист Александр Иванович Одоевский, находившийся в то время в действующей армии, куда он был определен рядовым после 7-летней каторги и 3-х-летнего поселения в Сибири, автор знаменитого ответа на послание А. С. Пушкина «Во глубине сибирских руд» (1827) - «Струн вещей пламенные звуки» (конец 1828 или начало 1829). Откликом на это событие стали стихотворение «Памяти А. И. Одоевского» М. Ю. Лермонтова, созданное в том же 1839 году, и воспоминания Н. П. Огарева «Кавказские воды» (1860-1861), написанные спустя почти 20 лет после смерти Одоевского (жанр произведения определяется то как автобиографический или мемуарный очерк, то как фрагмент из задуманных, но незавершенных мемуаров). Два текста, о которых пойдет речь, - один - лирический со свойственной ему родовой спецификой - субъективной окрашенностью, ассоциативными сплетениями дополнительных (порой скрытых) смысловых и интонационных нюансов, призванных воздействовать на эмоциональную сферу читателя, а другой – очерково-мемуарный, который по своей жанровой природе должен тяготеть к документальности, фактографичности, - разумеется, отличны друг от

друга, но их объединяет выразившееся в них авторское понимание личности и судьбы поэта-декабриста.

Александр Иванович Одоевский, - пишет Огарев, - «был тот самый князь... корнет конногвардейского полка, которому было девятнадцать лет, когда он пошел на площадь 14 декабря» и который произнес, вошедшие в историю слова: «Мы умрем! Ах, как мы славно умрем!»<sup>1</sup>. «Несмотря на ранний возраст, - продолжает автор воспоминаний, - он принадлежал к числу тех из членов общества, которые шли на гибель сознательно, видя в этом первый вслух заявленный протест России против чуждого ей правительства и управления, первое вслух сказанное сознание, первое слово гражданской свободы; они шли на гибель, зная, что это слово именно потому и не умрет, что они вслух погибнут» [II, 383]<sup>2</sup>.

Огарев, как и А. И. Герцен, относивший себя к поколению, «разбуженному выстрелами на Сенатской площади», «принявшему завет и продолжающему задачу» «распятого поколения», испытал сильное воздействие личности Одоевского, «самого замечательного из декабристов», с которыми он встретился на Кавказе в 1838 году. Эта встреча «возбудила» в Огареве все его «симпатии *до состояния какой-то восторженности*» (Курсив наш. – С.Е.), граничащей с «религиозитетом». Пребывая в этом восторженном состоянии духа, Огарев тут же, на Кавказе, напишет стихи, которые, как он потом признается в «Кавказских водах», «вероятно, были плохи по форме... но которые по содержанию, наверно, были искренни до святости, потому что иначе не могло быть» [II, 385].

Речь, идет о стихотворении «Я видел вас, пришельцы дальних стран» («Написано в июне - июле 1838 г. в Пятигорске» [II, 443]), в котором уже появляется развитый впоследствии в «Кавказских водах» мотив «хриstopодобности» декабристов, призванный выразить высоту и святость их духовного подвига:

Скажите мне: среди печальных дней,  
Не правда ль, были светлые мгновенья?

---

<sup>1</sup> Комментируя эти слова Одоевского (в несколько иной передаче «Умрем, братцы, ах, как славно умрем!»), с которыми он вышел из квартиры Рылеева на Сенатскую площадь, Ю. М. Лотман вводит их в контекст общего формирующегося к 1824-1825 годам трагического мироощущения людей декабристского круга, обусловленного идеей «жертвенной гибели», «добровольного жертвоприношения на алтарь отечества», и в то же время присущим им осознанием себя «на высокой исторической сцене», когда в глазах потомков «героическая смерть может выглядеть величественнее, чем прозаическая победа» [Лотман 2008: 228, 338].

<sup>2</sup> Здесь и далее произведения Н. П. Огарева цит. по: [Огарев 1956] с указанием тома (римскими цифрами) и страницы (арабскими цифрами).

И, вспоминая, как *среди людей*  
*Страдал Христос за подвиг искупленья,*  
Вы забывали ль гнет своих скорбей,  
Вы плакали ль тогда от умиленья?

[I, 55. Курсив наш. - С.Е.]

В «Кавказских водах» Огарев уже прямо относит Одоевского «к числу личностей хриstopодобных»: в его глазах «выражалось спокойствие духа, скорбь не о своих страданиях, а о страданиях человека, в них выражалось милосердие» [II, 384, 383].

Слезы, которые исторглись тогда из глаз Огарева, в момент его встречи с Одоевским, заново переживаемой им с такой эмоциональной силой и потрясенностью, как будто бы и не прошли эти 20 с лишним лет («... я бросился к нему на шею и заплакал, как ребенок. Нет! и теперь не стыжусь я этих слез... В эту минуту я слишком любил его и их всех... Они были чисты, эти минуты, как редко бывает в жизни» [II, 385]), кажется, и теперь не высохли еще на щеках автора «Кавказских вод».

С тем же глубоким сердечным чувством о встрече с Одоевским и другими декабристами на Кавказе как важном событии своей личной жизни будет вспоминать Огарев и в стихотворении «И если б мне пришлось прожить еще года» (1860-1861), которое он включит в свои воспоминания:

И тот из них, кого я глубоко любил,  
Тот — муж по твердости и нежный, как ребенок,  
Чей взор был милосерд и полон кротких сил,  
Чей стих мне был, как песнь серебряная, звонок -  
В свои объятия меня он заключил,  
И память мне хранит сердечное лобзанье,  
Как брата старшего святое завещанье. [I, 351]

Временная дистанция, отделяющая событие-встречу с Одоевским и последовавшую вскоре его смерть от самого факта создания «Кавказских вод», не только не сгладила боль утраты, но, кажется, даже еще усилила ее. Время («большое видится на расстоянии») «высветило» главное в личности того, кого Огарев назвал своим «учителем», «старшим братом», подчеркнув его высокие нравственные качества: благородное «спокойствие духа» («Он носил свою солдатскую шинель с тем же спокойствием, с каким выносил каторгу и Сибирь»), «любовь к товарищам», «преданность своей истине» и «равнодушие к своему страданию» [II, 384].

Пиететным отношением к личности Одоевского (как и ко всей когорте декабристов<sup>1</sup>), состоянием восторженности, которое испытывает Огарев при встрече с ним, обусловлен экспрессивно-эмоциональный стиль изложения (повторы, короткие, обрывающиеся «от волнения» фразы, паузы: «Я стоял лицом к лицу с нашими мучениками, я - идущий по их дороге, я - обрекающий себя на ту же участь... это чувство меня не покидало» [И, 384. Курсив наш. – С. Е.]), ярко выраженная интимно-личная, даже страстная манера повествования в «Кавказских водах», которым не случайно же автор дает подзаголовок «Отрывок из моей исповеди» (так называется в приведении очерково-мемуарного жанра лирическое дарование Огарева)<sup>2</sup>.

Таким же сильным было воздействие личности Одоевского и на Лермонтова. Однако характер отношений между ними был иным. Если отношения между Огаревым и Одоевским строились по типу «ученик» - «учитель», «младший» - «старший» (отсюда пиететность, почти сакрализация личности декабриста), то Лермонтов, можно сказать, ровесник автора «Кавказских вод», состоял с Одоевским, как известно, в иных - дружеских отношениях (оба они были определены в 1837 году в один и тот же Нижегородский драгунский полк). И это, очевидно, не могло не сказаться на характере лирического переживания, получившего выражение в стихотворении Лермонтова.

В отличие от очерка-воспоминаний Огарева, стихотворение «Памяти А. И. О<доевско>го» создается, что называется, «по горячим следам» («написано было, видимо, осенью 1839 года» [343])<sup>3</sup>. Как считает Э. Э. Найдич, стихотворение «Памяти А. И. О<доевско>го» «по жанру близкое к элегии» [Лермонтовская энциклопедия 1981: 362]. Не отрицая жанрового родства «Памяти А. И. О<доевско>го» с элегией, обусловленного самим поводом к его написанию, мы все же полагаем, что жанровая природа лермонтовского стихотворения сложнее. Здесь, вероятно, как и в случае со стихотворениями «Смерть Поэта» (1837), «Как часто, пестрою толпою окружен» (1840), «Валерик» (1840), уместно говорить о жанровом синтезе, которым отмечено лирическое творчество Лермонтова последних лет. Результатом жанрового синтеза становится такой характер

<sup>1</sup>В стихотворении «Памяти Рылеева» (1859), вспоминая о личности казненного декабриста, Огарев скажет: «*Отец!* по духу мне родной...» [I, 342. Курсив наш. – С. Е.].

<sup>2</sup>О декабристах Огарев вспомнит еще раз в стихотворении «Героическая симфония Бетховена» (1874), посвятив его «Памяти А. Одоевского»:

Я вспомнил вас, торжественные звуки,  
Но применил не к витязю войны,  
А к людям доблестным, погибшим среди муки,  
За дело вольное народа и страны... [I, 416]

<sup>3</sup>Здесь и далее цит по: [Лермонтов 1954] (с указанием страницы).

лирического переживания, которое рождается на стыке разных жанровых структур, органически срастающихся друг с другом. Нам уже приходилось писать о природе жанрового синтеза в лирике<sup>1</sup>, поэтому позволим себе лишь кратко обозначить, в чем же состоит, по нашему пониманию, сущность данного феномена, поскольку это необходимо для понимания дальнейшей логики нашего анализа.

Опираясь жанровую концепцию Н. Л. Лейдермана [Лейдерман 2010: 17-143], мы исходим из представления о лирическом жанре как такой художественной структуре, которая порождает определенный тип миропереживания и в которой с большей или меньшей степенью отчетливости проступают контуры образа мира, соответствующего данному миропереживанию [см. подробнее: Ермоленко 2008: 31-34]. Следовательно, постановка вопроса о синтезе жанров предполагает рассмотрение того, как в одном произведении соотносятся, сопрягаются разные типы миропереживания (и стоящие за ними разные образы мира). Методологически верной, с нашей точки зрения, представляется основанная на известной бахтинской формуле мысль А. И. Журавлевой о том, что ««смешивающиеся», взаимодействующие жанры не делаются аморфными. Они... *“помнят” себя*, и именно в этой памяти – залог особого художественного эффекта взаимодействия различных жанров в *новом художественном единстве*» [Журавлева 1981: 8. Курсив наш. - С. Е.].

Формы сопряжения, сочленения жанровых структур в целом лирического стихотворения при всем их конкретном многообразии, вероятно, могут быть двух основных типов. Первый тип – *контаминация*, когда два жанра оказываются рядом, один в соответствии с какой-то внутренней логикой «переходит», не исчезая, в другой («Умирающий гладиатор», 1836).

Второй – *ассимиляция*, когда один жанр, являясь «основанием» синтеза, «поглощает» в себе другой жанр; последний же напоминает о себе в структуре «большого» целого мотивом, настроением, усложняя и обогащая образ миропереживания. Один из самых простых видов ассимиляции – использование так называемых «вставных» жанров, как бы сохраняющих свою целостность внутри «большой» структуры, но в то же время получающих новый, дополнительный смысл и значение только в контексте целого («Как часто, пестрою толпою окружен»).

Возможно и более гибкое «включение» одних жанровых структур в другие – через вхождение образных координат одного жанра в

---

<sup>1</sup> См., напр.: [Ермоленко 2013: 49-53].

образные координаты другого: ритмов одного жанра в интонационно-мелодическую организацию другого, через внедрение элементов сюжета, свойственного одному жанру, в сюжет другого и т.д. При этом совсем не обязательно, чтобы в структуру «большого» целого входила другая жанровая форма во всем своем объеме. Ее «полномочным представителем» может быть лишь какой-то один характерный жанровый элемент: образ-эмблема ли, типичный ли ритмический рисунок или какая-то устойчивая деталь поэтического мира. Но обязательно это будет такой элемент, который вызывает память о целом жанре (так, в стихотворении «Валерик» «основанием» синтеза является послание («Я к вам пишу...»), вбирающее в себя и исповедь сердца, и философскую медитацию, свойственные элегии или монологу, и батальные сцены, восходящие к стихотворному очерку).

Наконец, встречается и третий, *смешанный тип*, сочетающий в себе и ассимиляцию, и контаминацию различных жанровых структур (такова структура стихотворения «Смерть Поэта», двужанровая природа которого определяется взаимодействием элегии и сатиры в форме инвективы).

Анализ поздней лермонтовской лирики показывает, что могут сочетаться друг с другом жанры не только контрастные по типу миропереживания («Смерть Поэта», «Как часто, пестрою толпою окружен») но и сходные, близкие, как это происходит, например, в стихотворении «Памяти А. И. О<доевско>го». В этом случае синтез оказывается основанным на принципе взаимодополнения, когда рождается такой «сплав» образов миропереживания, при котором ни один из этих образов не вытесняется другими, не исчезает, «растворяясь» в другом (что обычно бывает при ассимиляции), но продолжает «жить» в новом целом как его органическая составная часть.

Стихотворение Лермонтова навеяно воспоминаниями о встречах с Одоевским на Кавказе, размышлениями о его короткой жизни (1802-1839) и трагической судьбе. В связи с этим, как уже было отмечено, естественным становится элегический дискурс, в котором разворачивается лирическая медитация поэта. Но в отличие от «Смерти Поэта», где отсутствие временной дистанции, мгновенность, сиюминутность лирического отклика на трагедию (гибель Пушкина), порождает необычайно острое переживание (к тому же антитетичное по своей природе – сложное переплетение чувств скорби и ненависти), в «Памяти А. И. О<доевско>го» то же отсутствие отстраненности от события (напомним, стихотворение было написано, очевидно, сразу по получении известия о смерти Одоевского), тем не менее, порождает иное по своему характеру лирическое чувство.

Медитативная, задумчивая неторопливость, даже повествовательность



интонации задается с самого начала стихотворения:

Я знал его: мы странствовали с ним  
 В горах востока, и тоску изгнания  
 Делили дружно.....  
 .....и время испытанья  
 Промчалось законной чередой;  
 А он не дождался минуты сладкой... [131]

Такой характер интонации обуславливается, прежде всего, 5-стопным почти речитативным ямбом с переходом на 6-стопный в каждой одиннадцатистрочной (очень редкой у Лермонтова) строфы. ««Удлинение» последнего стиха» (нетипичный в русском стихосложении случай), тонко подчеркивающее «скорбно-размышляющую медлительность повествования» [Лермонтовская энциклопедия 1981: 362]), интонационно как бы «закругляет» строфу, «тормозя» движение стиха. Этому же способствуют многочисленные межстрочные переносы (enjambement) - несовпадения синтаксического и ритмического членения стихового отрезка: «... мы странствовали с ним / В горах востока, и тоску изгнания / Делили дружно; но к полям родным / Вернулся я...»; «... Твоих последних слов / Глубокое и горькое значенье / Потеряно...». Это интонация, *вспоминающая*, требующего глубокой внутренней сосредоточенности, знакомая по пушкинскому «... Вновь я посетил...» («Уже десять лет ушло с тех пор - и много / Переменилось в жизни для меня...»). Само неторопливое течение ямба создает ощущение потока времени, его безостановочности и необратимости, способствуя созданию философского подтекста стихотворения:

..... всё исчезло без следов,  
 Как легкий пар вечерних облаков:  
 Едва блеснут, их ветер вновь уносит;  
 Куда они? зачем? откуда? – кто их спросит... [132]<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Подобный характер лирического высказывания позволяет говорить не только о дружеских связях Лермонтова и Одоевского, но и об их внутреннем поэтическом родстве. Как полагает М. А. Брикман, Одоевский был «одним из поэтических предшественников» Лермонтова: «ему принадлежат философские элегии медитативного характера» [Лермонтовская энциклопедия 1981: 352]. По мнению исследователя, Лермонтов «несомненно, знал стихи Одоевского, опубликованные анонимно» или услышанные им от самого поэта-декабриста. Так, в стихотворении Лермонтова «Он был рожден для счастья, для надежд» (1832) есть «реминисценция из “Элегии” Одоевского (“Что вы печальны, дети снов...”, 1829), опубли. в 1831 в “Литературной газете” под заглавием “Пленник”; эти стихи в переработ. виде вошли затем в поэму «Сашка» (1835-36) и в стих. «Памяти А. И. Одоевского» (1839), где они характеризуют самого О. <...> В стих. “Казбеку” (“Спеша на север издалека”, 1837) отразилась концовка стих. О. “Куда несетесь вы, крылатые станицы”, по-видимому, написанного накануне и известного Л. со слов автора» [Лермонтовская энциклопедия 1981: 351]. (Одоевский «обычно отклонял всякое записывание своих стихов...») [Огарев 1956: II, 384]

Но уже в конце первой строфы в голосе лирического субъекта начинают звучать высокие ноты, отчетливо выделяясь на фоне сдержанно-сосредоточенной интонации раздумья-вспоминания:

В могилу он унес летучий рой  
Еще незрелых, темных вдохновений.  
*Обманутых надежд и горьких сожалений!* [131]

Далее эта взволнованность не только поддерживается, но и усиливается благодаря многократно используемой анафоре, нередко с повторами «напряженного» союза «и» внутри строки («*И* сердце бросил ... / *И* свет не пощадил – и бог нее спас! »; «*И* звонкий детский смех, и речь живую / *И* веру гордую в людей и жизнь иную»; «*Или* тоска по жизни молодой / *Иль* просто крик последнего недуга...»; «*Как* от любви ребенка безнадежной, / *Как* от мечты...»; «*И* мрачных гор зубчатые хребты... / *И*, вокруг твоей могилы...»), лексическим повторам («Он был рожден *для них, для тех* надежд...»; «*Ты* не служил ему. *Ты* с юных лет / Коварные его отвергнули цепи: / Любил *ты* моря шум...»), обилию восклицательных и вопросительных синтаксических конструкций («Обманутых надежд и горьких сожалений!»; «Кто скажет нам?...», «Куда они? зачем? откуда?...», «Что за нужда?», «Зачем тебе венцы его вниманья...?» и т.д.), также придающих экспрессивную выразительность лирическому тексту. Напряженность интонации достигает наивысшей точки в строке:

И свет не пощадил – и бог не спас! –

Эмоциональную выразительность и силу этой строки безошибочно почувствовал Огарев, избравший ее в качестве эпиграфа к своим «Кавказским водам» в редакции «Отечественных записок» (1839. Т.7. №12. Отд. III), где стихотворение Лермонтова было впервые напечатано: «И свет не пощадил, и рок не спас»<sup>1</sup>.

Элегия сообщает образу миропереживания, который воплощается в сложной жанровой структуре стихотворения, специфическую эмоциональную окрашенность: в нем доминирует грусть, даже скорбь, но уже смягченная, если не временем (как уже отмечено, слишком мала временная дистанция, отделяющая событие реально-биографического плана от лирического отклика на него), то, значит, какими-то другими факторами, очевидно, художественного порядка. Какими же именно? И здесь мы подходим к выявлению значения других «составляющих» жанровой структуры «Памяти А. И. О-доевско>го».

Время воспоминаний, промчавшись «законной чередой», «стирает» в образе умершего друга все второстепенное, несущественное, оставляя

<sup>1</sup>В журнальной публикации «слово “бог” было заменено словом “рок”» в 16-м стихе, «вероятно, под воздействием цензуры» [Лермонтов 1954: 343].

только самое главное:

В нем тихий пламень чувства не угас:  
Он сохранил и блеск лазурных глаз,  
И звонкий смех, и речь живую,  
И веру гордую в людей и жизнь иную. [131]

«Лермонтов списал его с натуры», - скажет Огарев в «Кавказских водах», подчеркивая верность портретных деталей, которые «не забудет никто из знавших» Одоевского [Огарев 1956: 383]<sup>1</sup>. Но это меньше всего портрет «внешнего» человека, хотя и «созерцаемого» как будто бы «извне»: «блеск лазурных глаз», «звонкий смех», «речь живая» - все это действительно может быть увидено и услышано «другим», «со стороны». Портретная характеристика «А.И. О<доевско>го» вовсе не рассчитана на то, чтобы читатель «узнал», «зрительно» представил героя стихотворения как исторически реальную личность. Лермонтов художественно воссоздает именно *образ* «А.И. О<доевско>го». Его задача вызвать эмоциональный отклик читателя, потрясти его гибелью духовно высокой личности.

Вместе с тем благодаря такому «портретированию» образ героя как бы оживает, приближаясь к читателю, вызванный из «немного кладбища памяти» лирического субъекта силою его переживания. Между героем и лирическим субъектом устанавливается незримая духовная связь, что сразу же изменяет манеру повествования. Форма третьего лица «он», как и подобает говорить об умершем, неожиданно сменяется формой второго лица – «ты». Лирический субъект начинает говорить не «о» своем герое, а «с» героем, прямо обращаясь к нему как живому: «Мир сердцу *твоему*, мой милый *Саиш!*»

Стихотворение принимает облик дружеского послания. Это третье жанровое начало, которое, смягчая скорбь и «растворяясь» в элегии, сообщает ей какую-то особую задушевность тона, трогательную, почти «домашнюю» теплоту («*Саиш*»). Однако «домашность» не заземляет образ героя. Лермонтов, как и в «Смерти Поэта»<sup>2</sup>, стремится к обобщению. Собственно, кроме имени да указаний, скорее даже намеков, на некоторые

<sup>1</sup> Эпоха становления портрета («как формально-содержательной категории» в русской литературе приходится, по мнению В. В. Бакшеевой, «на последнюю четверть XVIII - первую треть XIX века [Бакшеева 2000; см. также: Уртминцева 2005].

<sup>2</sup> Трактовка образа «певца» в стихотворении «Смерть Поэта» обусловлена эгегическим жанровым канонем, на который ориентировался Лермонтов. Конечно, за данной трактовкой стояли обстоятельства гибели Пушкина, хорошо известные современникам, и не учитывать этого нельзя. Но нельзя также не видеть и того, что историю гибели Пушкина Лермонтов стремится ввести в некий общий, философский контекст, в котором участь Поэта предстает как трагически предопределенная («по воле рока»): «Судьбы свершился приговор!» [см. подробнее: Ермоленко 1997: 63-67].

биографические реалии («... мы странствовали с ним / В горах востока...»); «... тоску изгнания / Делили дружно...»; «... он не дождался минуты сладкой»; «Под бедною походною палаткой / Болезнь его сразила...»), данных в самом начале, в первой строфе, в стихотворении нет больше ничего, что говорило бы о точном «слепке с натуры». И снова, как и в «Смерти Поэта», Лермонтов романтизирует образ героя, наделяя его «незрелыми, темными вдохновениями», «обманутыми надеждами и горькими сожалениями», а главное – загадочностью («Таинственная дума / Еще блуждала на челе твоём...»), недосказанностью («Твоих последних слов / Глубокое и горькое значение / Потеряно...»)<sup>1</sup>.

Подчеркивая в «портрете» героя «родовое», романтическое начало, Лермонтов тем самым укрупняет его образ, делает более значительным. Такому образу соответствует финал стихотворения:

И, вокруг твоей могилы неизвестной,  
Всё, чем при жизни радовался ты,  
Судьба соединила так чудесно:  
Немая степь синее, и венцом  
Серебряным Кавказ ее объемлет;  
Над морем он, нахмурясь, тихо дремлет,  
Как великан, склонившись над щитом,  
Рассказам волн кочующих внимая,  
А море Черное шумит не умолкая (II, 133).

«Вот истинно бесконечное и в мысли и в выражении; вот то, что в эстетике должно понимать под именем высокого...» - напишет восхищенный В. Г. Белинский [Белинский 1954: IV, 529]. Поэт не просто рисует грандиозный кавказский пейзаж, который становится своего рода памятником «А. И. О<доевско>му». Это универсальный образ Мира в лермонтовском его варианте, «составленный» из трех вечных стихий – первоэлементов Природы: Земли («синей степи») – основы всего сущего на ней, источника жизни; воды (моря, которое «шумит не умолкая») – символа ее бесконечного движения и обновления; гор (Кавказа - «великана») – олицетворения высот человеческого духа. Это все тот же образ Мира, уже знакомый по юношеской лирике Лермонтова (ср.: «1831-го июня 11 дня»), где поэт воссоздает грандиозный образ Мира как Бытия – Вечности, в сиюминутное переживание которого напряженно и страстно втянут

---

<sup>1</sup>О стремлении Лермонтова к обобщению косвенно может свидетельствовать тот факт, что он переносит «почти без изменений» в стихотворение «Памяти А. И. О<доевско>го» первые пять стихов из другого, уже упомянутого стихотворения, написанного в 1832 году, - «Он был рожден для счастья, для надежд» [см.: Лермонтов 1954: 324], где уже появляется поэтическая формула «И свет не пощадил – и бог не спас!», с помощью которой поэт характеризует судьбу избранной романтической личности.

лирический герой), только ставший более конкретным, предметным, не утратив, однако, своей универсальности.

Так возникает контраст двух миров: «света» с его «коварными цепями», который скоро «забудет» «столь чуждое ему существование», и другого – истинного, любимого героем («Любил ты моря шум, молчанье синей степи – / И мрачных гор зубчатые хребты...»), – мира, с которым он волею судьбы навсегда соединяется после смерти. Контраст обнажает трагизм бытия не только героя стихотворения, но и всякой высокой, духовно значительной личности вообще, обреченной на двоemiрие. И в то же время трагизм, если не снимается полностью, то в определенной мере преодолевается в финале стихотворения, в котором В. Г. Белинский находил «что-то кроткое, задушевное, отраднo успокаивающее душу» [Белинский 1954: IV, 528]. Образ величественной Природы утверждает идею вечности жизни и бессмертия тех, кто продолжает жить в памяти людей.

Категория памяти, преодолевающей время, оживляющей прошедшее, вводящей его уже в преобразованном самой этой памятью виде в настоящее, является, как видим, важнейшей в системе художественных координат как Огарева, так и Лермонтова. В свете памяти обретает бессмертие образ Александра Ивановича Одоевского как обобщенное выражение личности декабриста, воссозданный по-разному и в разное время двумя поэтами, но с одинаковым вдохновенным чувством.

## ЛИТЕРАТУРА

*Бакшеева В. В.* Русский словесный портрет : автореф. ... дис. докт. филол. наук. М., 2000 // URL: <http://cheloveknauka.com/russkiy-slovesnyy-portret#ixzz3nhrDgpwk> (дата обращения: 03.08 2015).

*Белинский В. Г.* Стихотворения М. Лермонтова // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Изд-во АН СССР, 1954. Т.4. С. 479-547.

*Ермоленко С. И.* «Смерть Поэта» М. Ю. Лермонтова : опыт жанрового анализа // Филологический класс / Урал. гос. пед. ун-т. 1997. № 2. С. 63-67.

*Ермоленко С. И.* К теории лирического жанра: основные проблемы изучения // Семантическая поэтика русской литературы : сб. науч. трудов к 70-летию проф. Н. Л. Лейдермана / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2008. С. 30-44.

*Ермоленко С. И.* Границы жанра и жанровый синтез в лирике // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2013. №4 (2). С. 49-53.

*Журавлева А. И.* А. И. Островский – комедиограф. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1981.

*Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. Исследования и разборы / Ин-т филол. исследований и образоват. стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010.

*Лермонтов М. Ю.* Сочинения : в 6 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. Стихотворения. 1832-1841.

Лермонтовская энциклопедия / Ин-т рус. лит. АН СССР (Пушкин. дом); гл. ред. В. А. Мануйлов. М. : Сов. энциклопедия, 1981.

*Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре : Быт и традиции русского дворянства (XVIII - начала XIX века). 2 изд., доп. СПб. : «Искусство – СПб», 2008.

*Огарев Н. П.* Избранные произведения : в 2 т. М. : ГИХЛ, 1956. Т.1. Стихотворения. Т. 2. Поэмы. Проза. Литературно-критические статьи.

*Уртминцева М. Г.* Жанр литературного портрета в русской литературе второй половины XIX века : генезис, поэтика, типология : автореф. дис. ... докт. филол. наук. Нижний Новгород, 2005 // URL: <http://cheloveknauka.com/zhanr-literaturnogo-portreta-v-russkoy-literature-vtoroy-poloviny-xix-veka-genezis-poetika-tipologiya> (дата обращения: 03.08.2015).

## ТЕКСТ – ДИСКУРС - ПОЭТИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ

Г. В. МОСАЛЕВА

*(Удмуртский государственный университет,  
Г. Ижевск, Россия)*

УДК 811.161.1'42:821.161.1-1(Лермонтов М. Ю.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,445

### ЛИРИКА ЛЕРМОНТОВА: ПОЭТОЛОГИЯ МОЛИТВЕННОГО ДИСКУРСА

**Аннотация:** предметом рассмотрения в статье являются некоторые мифологемы, сформированные в лермонтоведении в результате субъективных представлений критиков или под влиянием идей времени. Основное внимание уделяется изучению «молитвенной» лирики Лермонтова и ее особенностей.

**Ключевые слова:** лирика Лермонтова, молитвенный дискурс, звуковые сюжеты, визуализация

#### *Лермонтов и критика*

Личность Лермонтова и его творчество являются одним из самых загадочных феноменов русской литературы. Парадоксальность поэтического мира Лермонтова способствовала рождению о нем в критике не менее парадоксальных взглядов и представлений, со временем превратившихся в настоящие мифы.

Одним из самых необычных представлений о Лермонтове является убеждение В. С. Соловьева в «демоничности» творчества и самой личности поэта [Соловьев 1990]. Защита Лермонтова Розановым [Розанов 1989] на деле не ослабила процесс «демонизации» поэта в литературной критике, а статья Д. С. Мережковского «Лермонтов — Поэт сверхчеловечества» [Мережковский 1991] окончательно оформила эти представления в настоящий миф.

Отметим, что представители Серебряного века, включая В. С. Соловьева, сумели выявить масштаб личности и творчества Лермонтова, увидели в нем категории «космического», «личного», «природного» в их историко-культурном и индивидуально-стилистическом выражении, однако зачастую эти категории осмыслились ими абстрактно и субъективно, вне соотнесения части с

целым. В результате утверждение о Лермонтове-богоборце, апологете человекобожеской личности оказалось существенно преувеличенным.

Назовем еще одно расхожее представление о Лермонтове, сложившееся уже в советском литературоведении, согласно которому поэт осмысливается как «последний сын вольности», «узник», «изгнанник» и ненавистник самодержавной России, как создатель «особого жанра революционно-тюремной поэзии». Одним из авторов этой идеологии стал Л. В. Пумпянский [Пумпянский 2000].

В статьях «Лермонтов» (1922) и «Стиховая речь Лермонтова» (1939) Л. В. Пумпянский движется от идей субъективных метафизиков Серебряного века к социологии В. Г. Белинского, вульгаризируя их в соответствии с идеологической конъюнктурой.

В работе 1922 года Пушкин и Лермонтов олицетворяют у Пумпянского «две России»: «Расставшись с вполне завершенной Россией Пушкина, мы ныне начинаем Россию Лермонтова...» [Пумпянский 2000: 621]. Заявляя об «исчерпанности» «круга пушкинской цивилизации», цивилизации православно-христианской, Пумпянский приветствует «Россию Лермонтова», некую новую Россию. Идея «исчерпанности» оказывается неизбежно связанной у критика с идеей прогресса в цивилизации и культуре.

В этой статье Пумпянский еще опирается на идеи критиков Серебряного века, в частности на представление Мережковского о сверхчеловечестве Лермонтова, но уже включает ее в иной социально-исторический контекст объяснения: «... поэзия Лермонтова... есть оправдание всего поэтического дела Пушкина. Вечность личности, не умещавшаяся в историческом человечестве, уместилась в природно-царственном сверхчеловечестве» [Пумпянский 2000: 626].

В статье же «Стиховая речь Лермонтова» Пумпянский уже совершенно «по-новому» прочитывает Лермонтова, указывая на водораздел между «дореволюционной наукой» и «наукой советской» [Пумпянский 2000: 372]. «Новое» прочтение Лермонтова Пумпянский осуществляет в рамках «науки советской». Из «дореволюционной науки» в статье о Лермонтове критик привносит знание об акаталектическом и каталектическом строе стиха и других особенностях стихосложения, которые он, к сожалению, то связывает с «борьбой стилей» и «кризисом творчества», то с «новой» советской идеологией: «“Железный” стих Лермонтова... “новая форма революционного движения”» [Пумпянский 2000: 357]. От Лермонтова, как полагает Пумпянский, идет «путь к политической поэзии Некрасова» [Пумпянский 2000: 344]. В духе главы культурно-исторической школы Пумпянский пишет о «политическом» значении



Лермонтова для русской культуры: Лермонтов, по мнению критика, «закономерное звено между декабристами и уже вырвавшимся тогда поколением Чернышевского» [Пумпянский 2000: 344]. Пумпянский вслед за Белинским видит среди основных тем поэзии Лермонтова тему «несостоявшейся и искомой социальной деятельности», отмечает «мнимость лермонтовского индивидуализма» (с чем мы согласимся), говорит о создании Лермонтовым особого жанра народной оды в «Бородино» и былинного стиля в «Песне про купца Калашникова». Понятно, что в советскую эпоху невозможно было ожидать от исследователя изучения связи категории «народности» с православной духовностью.

Если критика эпохи Серебряного века настойчиво закрепляла в читательском сознании утверждение, что Лермонтов сверхличностен и асоциален, то Пумпянский не отказывал Лермонтову в социальности и народности, но относил их исключительно к сфере социологии, способствуя закреплению советского мифа о Лермонтове – борце с самодержавной Россией.

Однако достаточно обратиться к творчеству самого Лермонтова, чтобы увидеть, что Лермонтов историчен и социален в той же мере, как и любой поэт XIX века, однако его социальность вовсе не связана с оппозиционностью власти.

Лермонтов отзывается в своем творчестве на многие памятные исторические эпохи и события России. Здесь и хрестоматийные «Песня про царя Ивана Васильевича...» и «Бородино» и менее хрестоматийные «Поле Бородина», «Баллада» («В избушке поздною порою...») – стихотворение, изображающее эпоху монголо-татарского ига; «Опять народные витии...» — антирусские настроения в западной печати по поводу польского вопроса, «Валерик» — эпизоды Кавказской войны. В этих текстах Лермонтов предстает, скорее, защитником монархии, чем ее противником. Знаменитое стихотворение «Смерть Поэта» имело, кстати, эпиграф (из трагедии Ротру «Венцеслав» в переделке А. А. Жандра), в котором автор просит царя об отмщении убийцам поэта:

Отмщенья, государь, отмщенья!  
Паду к ногам твоим:  
Будь справедлив и накажи убийцу,  
Чтоб казнь его в позднейшие века  
Твой правый суд потомству возвестила,  
Чтоб видели злодеи в ней пример [Лермонтов 1979: 372].

С точки зрения придворного этикета XIX века, это было дерзким поступком. Но, по сути, автор стихотворения обращается к государю

как воплощению справедливого суда. Финальные строки о суде Божиим для «наперсников разврата» обнаруживают в Лермонтове человека традиционных ценностей России.

*«Бунт» и «молитва»: экзистенциальные полюса героя*

В свое время мы обращали внимание на тот факт, что помимо «богоборчески-демонического» полюса поэзии Лермонтова, в ней присутствует и полюс «молитвенный», представленный значительным корпусом стихотворений, причем количественно равным так называемому «демонически-мятежному» [Мосалева 2005]. Однако он до сих пор менее изучен, поэтому его рецепция является одной из актуальных задач современного лермонтоведения. Это важно еще и потому, что изучение молитвенной, храмовой [Ходанен 2014] семантики способствует пониманию творчества Лермонтова в большом историко-культурном контексте, связанном с самобытными истоками национальной культуры. Своеобразие русской классической словесности состоит в том, что она относится к молитвенно-иконическому типу культуры, в отличие западноевропейской литературы, принадлежащей к пластическому (античная культура) и живописно-иллюзионистскому типу. По определению И. А. Ильина, само русское искусство родилось из «действия молитвенного» [Ильин 1996: 204].

На наш взгляд, «бунт» и «молитва» как противоположные друг другу экзистенциальные состояния героя в творчестве Лермонтова уравновешены. Обращение к молитве для лирики Лермонтова так же характерно, как и для лирики, скажем, А. С. Хомякова, поэтические образы которого во многом повлияли на Лермонтова. Достаточно назвать «Клинок» Хомякова, вызвавший лермонтовского «Поэта». Другое дело, что сам характер обращения к молитве у Хомякова и Лермонтова является различным в силу иного жизненного пути и опыта. Хомяков представляет собой цельный тип личности, Лермонтов — рефлектирующий. «Мятежность» Лермонтова имеет и просто возрастной характер. Сознание лермонтовского героя — это сознание еще становящегося духа, еще ставящего под вопрос вечные истины и саму Истину, но все-таки воспитанного в благоговении перед ней. В стихотворении «Благодарность» выражено сознание не кощунствующего человека, но переживающего предельно трагическое состояние уныния и отчаяния. Лермонтов с особой силой выразил то, что как раз свойственно еще формирующемуся самосознанию,

поэтому вопрос учитывания хронологии произведений Лермонтова при их интерпретации — один из самых существенных.

Как факт исключительной принадлежности автора и героя к миру демоническому в лермонтоведении объясняется и проблема звуко- и словотворчества («страшная жажда песнопенья»). В лирике Лермонтова можно увидеть своеобразную иерархию слов и звуков, в которой, конечно, угадывается и иерархия смыслов. На одном полюсе у Лермонтова — божественные слова и звуки, на другом — земные, человеческие.

Внимать божественным звукам у Лермонтова — значит обратиться к сердцу, к снам как чудесному пространству, помогающему вспомнить милый образ и оживить былое. Воплощение звука в слово представляет собой в «Звуках» (1831) Лермонтова следующую метафорическую цепочку: «сердце — вода — сны — образ — плач — душа в огне — слова людей». Сюжет этого стихотворения можно передать так: сердце героя жадно ловит сладкие звуки, подобные капле вод живых в пустыне безотрадной. Сладость звуков рождает в герое мысль о Боге: «Всемогущий! что за звуки!». Обращением к Богу событийность получает молитвенное измерение. Затем звуки вызывают веселые сны, в которых герою является милый образ и слышится плач разлуки, отчего душа героя пребывает в огне, а звуки заставляют героя безумно упиваться «ядом прежних дней» и полагаться в мыслях на слова людей, то есть вновь низводят героя на землю. В «Звуках» Лермонтов, по сути, открывает читателю тайну рождения художественного образа и самой поэзии.

В стихотворении «Звуки и взор» (1831) метафорическая цепочка образов оказывается отчасти подобной: «арфа - сердце — слеза — трепет любви (огонь) — взор — роковое воспоминанье». Игра на арфе вызывает в сердце героя желание воли, печали пролетевших дней, роковое воспоминание, которое герой хотел бы преодолеть «трепетом» новой любви. Поэтому он призывает героиню остановить на нем свой взор, способный оторвать героя от прошлого и соединить «в едином миге»: «И все свое существованье / В единый миг переселил».

Подобный сюжет-метафору можно увидеть во многих «звуковых» стихотворениях Лермонтова. Кстати, одним из самых распространенных жанров в лирике Лермонтова является песня (романс, мелодия). Прочтение «мелодических стихотворений» позволяет увидеть, что герой Лермонтова проявляет невероятную активность в сфере слушания, а не действия. Действующей силой надделено сознание героя, «деятельный ум». Божественные звуки и речи людей — еще два полюса, между которыми существует

лермонтовский герой. Речь людей «пронзает» героя: «Пронзила эта речь меня» («Песнь барда», 1830). Во всех «стихотворениях-песнях» герой оплакивает свою «оторванность», отдельность от чего-то некогда цельного:

Что за важность, если ветер  
Мой листок одинокой  
Унесет далеко, далеко;  
Пожалеет ли об нем  
Ветка сирая... (226)

*Песня* («Желтый лист о стебель бьется»), 1831

Звуковые сюжеты Лермонтова говорят о связи героя-поэта и личности как таковой с Богом, социумом, этносом, историей. Помимо обычных стихотворений-песен, Лермонтов создает и своеобразные этно-культурные: «Русскую песню» и «Русскую мелодию», «Казачью колыбельную песню», две «Еврейских мелодии» («Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!») и «Я видал иногда, как ночная звезда», «Грузинскую песню». Так, образ России у Лермонтова воплощается и через звуковые ассоциации: через «балалайки звук народный» и «томный вечера припев», через «стон колокола» или звон колокольчика:

В коляску сел, дорогой скучной,  
Закрывшись в плащ, он поскакал;  
А колокольчик однозвучный  
Звенел, звенел и пропадал! (22)

Последнее четверостишие этого стихотворения-романса («Коварной жизнью недовольный», 1829) является оптимистическим разрешением прежнего конфликта героя и со средой, и с самим собой. «Изгнанничество» героя, как и «узничество» и «невольничество», часто оказывается «самовольным» («Летел изгнанник самовольный»). «Снега и вихрь зимы холодной» противопоставлены «Италии златой», скалам Гельвеции и многолюдному Риму. Но «севера вино» веселит друзей поэта, а взор московских дев оказывается «горячим». «Взор» здесь синоним памяти:

Душа души моей! тебя ли  
Заглядят в памяти моей... (22).

Герой и героиня объединяются топосом памяти, взора: «Всё будешь ты в моих очах!»

Наиболее характерным пространством для героя Лермонтова является «пустыня», в которой отсутствие звука является не показателем пустоты, а ситуацией слушания, активным восприятием: «Пустыня внемлет Богу». Слово у Лермонтова — осуществление божественных сил: «звезда с звездой говорит». Постоянной

устремленностью своего героя в «Небеса» и ситуацией напряженного слушания Лермонтов указывает на Божественный источник Слова.

В поэзии Лермонтова лирический герой и задает вопросы, обращенные к Творцу, и получает ответы, поскольку характерной чертой в лермонтовских сюжетах богообщения является настойчивость героя, обнаруживающая в нем горячность сердца. Ответом на бесчисленные вопрошания героя в одном из стихотворений Лермонтова является «весть» «чудного голоса»:

«Чего ты просишь? — он вещал. —

Ты жить устал? — но я ль виновен;

Смири страстей своих порыв;

Будь, как другие, хладнокровен,

Будь, как другие, терпелив...»

*«Когда надежде недоступный...»*

Если до получения этой «вести» странничество, гонимость героя воспринимаются им как «несчастье», как действие злой судьбы, то сама «весть» ставит героя в ситуацию осознанного выбора странничества, показывая пути ее преодоления:

«Пойдешь ли ты через пустыню,

Иль город пышный и большой,

Не обожай ничью святыню,

Нигде приют себе не строй» (501).

*«Когда надежде недоступный...»*

Концепт *странничества*, как видим, претерпевает в лирике Лермонтова существенные изменения, так как его причины осмысляются поэтом в разные моменты по-разному: в свете романтической модели поведения как результат взаимодействия с миром, с обществом; позднее герой способен увидеть причину частой «перемены мест» в себе, в своем внутреннем беспокойстве; наконец, феномен странничества предстает как сознательный выбор героя-поэта, как намерение смириться перед Богом и, следовательно, перед обстоятельствами. Лермонтовский «Пророк» словно является сюжетным продолжением пушкинского. Герой-пророк Лермонтова изображен вышедшим на проповедь к людям. Его проповедь вызывает покорность у «твари земной» и у звезд, а у людей лишь презрение и злобу. Но истинный поэт, по Лермонтову, и должен жить в отвержении («Кто близ небес, тот не сражен земным»).

Чудные звуки, воспринимаемые лермонтовским героем, или язык божественных звуков, скорее всего, связаны с ветхозаветной образностью, в частности, с Книгой Песни Песней Соломоновых. В юношеских стихотворениях Лермонтова герой растворяется в природе

ветхозаветной. Отсюда и чудные, небесные звуки, которые душа героя не может забыть:

И звуков небес заменить не могли  
Ей скучные песни земли (213).

*Ангел* («По небу полночи ангел летел»), 1831

Помимо «природы небесной», ветхозаветной, Лермонтов изображает и природу реального мира, связанного с конкретным временем и местом: «Прекрасны вы, поля, земли родной» (1831), «Родина» (1841). В ранней лирике Лермонтова можно увидеть редуцирование социального мира с его родственными, человеческими связями до мира природного. Герой раннего Лермонтова скорее назовет себя братом бури, чем братом себе подобного («Мцыри», «Крест на скале»). В стихотворении «Воля» (1831) говорящий делится своим представлением о собственной родословной, по которой «Богом дана / Молодая жена / Воля-волюшка»:

А моя мать — степь широкая,  
А мой отец — небо далекое;

<...>

Мои братья в лесах —  
Березы да сосны (196).

Природа вбирает в себя и утоляет «мятежную тоску» героя. Она говорит с ним, а герой понимает ее язык еще как первочеловек, но уже после своего отпадения от Бога. Природа посредничает между героем и Богом. В стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива» (1837) пространства ветхозаветное и новозаветное соположены во времени («в едином миге»), но не соприкасаются. В первом четверостишии возникают образы леса и сада. Две последних строки представляют пространство райского сада:

И прячется в саду малиновая слива

Под тенью сладостной зеленого листка (379).

Это пространство сохраняется и во втором четверостишии («румяный вечер», «утра час золотой»), где герой наделен свойством сверхчувствительности: «Когда росой обрызганный душистой». Водоразделом служит уже первая строчка третьего четверостишия, в котором появляется образ «студеного ключа» — посредника между миром сада и миром леса (оврага). Ключ «лепечет» герою «таинственную сагу» «про мирный край, откуда мчится он». Логико-грамматическая связка «когда» — «тогда» является здесь не только обозначением условия, при котором событие может осуществиться; но и связкой безусловной, и в этом случае «когда» совпадает с «тогда»:

Тогда смиряется души моей тревога,

Тогда расходятся морщины на челе, —

И счастье я могу постигнуть на земле,  
И в небесах я вижу Бога... (379).

Мы обращали внимание на то, что Лермонтов – один из «слушающих» поэтов. Другим определяющим свойством его поэзии является *визуализация образа*. Глагол *видеть* часто оказывается у Лермонтова в сильной позиции: «Я видел юношу...» («Видение»), «Я видел вас: холмы и нивы» («Черкешенка»). Слух и зрение героя Лермонтова направлены не на повседневность, а ввысь и внутрь души, потому что сфера близлежащего, земного часто приводит героя к разочарованию. Так одной из распространенных тем в лирике Лермонтова является *изменчивость и непрочность всего земного* (славы, любви, жизни). Возможно, никто из русских лириков не выразил идею изменчивости и непрочности земного бытия, так полно и драматично, как Лермонтов. И в силу этого он никак не мог не задуматься над вопросом о духовных опорах личности, о чем свидетельствует существенный пласт созданной им «молитвенной» лирики.

*Лирические молитвословия Лермонтова: природно-космическая  
литургичность*

К корпусу лирических молитвословий Лермонтова относятся прежде всего три его одноименных стихотворения «Молитва»: «В минуту жизни трудную...», «Не обвиняй меня, Всесильный...», «Я, Мать Божия, ныне с молитвою...». «Молитвословное пространство» лирики Лермонтова включает в себя и другие стихотворения, вносящие в него новые смысловые моменты: «Покаяние», «Стансы» («Люблю, когда борясь с душою...»), «Отрывок» («Три ночи я провел без сна...»), «Ветка Палестины», «Ребенку», «Когда надежде недоступный...». К стихотворным молитвам стоит отнести и те, в которых представлен разговор героя с Богом или созерцание героем небесных сил: «Благодарность», «Ангел» («По небу полуночи ангел летел»), а также стихотворения, связанные с молитвенным состоянием героя: «Выхожу один я на дорогу...», «Когда волнуется желтеющая нива...».

У Лермонтова мы встречаем разнообразный пласт определений, связанных с молитвой: «детская», «безрассудная», «тихая». Есть «юнкерская» молитва в одноименном шуточном поэтическом тексте Лермонтова, в силу своей жанровой прагматики эта «юнкерская молитва» не имеет ни малейшего отношения к молитвенной лирике

поэта. В «Стансах» герой Лермонтова вспоминает героиню «среди моленья»:

Но слаще встретить среди моленья  
Ее слезу очам моим:  
Так, зря Спасителя мученья,  
Невинный плакал херувим (73).

*Стансы* («Люблю, когда борясь с душою...»), 1830

В ранних «молитвенных» стихах Лермонтова, созданных им в отроческом или подростковом возрасте (15—17 лет), самым значимым конфликтом оказывается выбор героя между личной свободой и необходимостью. Неготовность к покаянию лирического субъекта оборачивается для него неспособностью к прощению и милосердию. Так, стихотворение «Покаяние» организуется как драматическая сцена, в которой участвуют Дева и Поп, но за этой сценой ощущается голос того, кто эту сцену изобразил. Дева, не находя в себе истинного покаяния, исповедуется в грехе вождления и слышит в ответ:

— Если таешь ты в страданье,  
Если дух твой изнемог,  
Но не молишь в покаянье:  
Не простит великий Бог!.. (28)

В «Исповеди» (1831) позиция говорящего соответствует позиции Девы: «Я верю, обещаю верить / Хоть сам того не испытал...» (187).

«Ропот» героя на Бога в связи с неприятием им «смертности» человека отражен в двух «ночных» стихотворениях Лермонтова «Ночь. I» и «Ночь. II». В «Ночи. I» всё происходит в сновидческом пространстве. «Сон о собственной смерти героя» — один из распространенных сюжетов у Лермонтова. В «Ночи. I» душа героя, освободившись от «оков телесных», встречается со «светозарным ангелом», который заставляет ее вернуться на землю, где «труп зарыт». Повеление ангела: «Молись — страдай... и выстрадай прощенье...» — не находит отклика в душе героя. Только прекращение сна, являющееся одновременно и финалом стихотворения, спасает героя от богоборчества:

— И я хотел изречь хулы на небо —  
Хотел сказать: ...

Но голос замер мой — и я проснулся (80).

Основной эмоцией героя в «Ночи. II» тоже является «бунт»: «Я на творца роптал, страхась молиться!» (83). Мотивы смерти и бессмертия являются основными в диптихе «ночных» стихотворений Лермонтова. Эти мотивы сопряжены с мотивами жизненных мучений и страданий героя, являющихся выражением жизненной полноты. Поэзию Лермонтова можно назвать апологией страдания. А Поэт, по



Лермонтову, должен страдать вдвойне: «Что без страданий жизнь поэта?». Однако в этой позиции согласия героя на страдание и даже сознательный выбор героем страдания обнаруживается не столько богоборчески-романтическая, как мы увидели, сколько христианская модель поведения, потому что помимо статуса страдальца, отверженного, лермонтовский герой позиционирует себя как боец, воин, ратник на бранном поле.

В «Отрывке» («Три ночи я провел без сна — в тоске...») (1831) изображается молитвенный опыт героя:

Три ночи я провел без сна — в тоске,  
В молитве, на коленях... (228)

Молитва героя Лермонтова часто изображается вне храма как здания, что подчеркивает сам герой: «...степь и небо / Мне были храмом, алтарем курган...» (228). Храмом у Лермонтова является сама природа, служащая космическую литургию. Но «природа» и «небо» у Лермонтова в этом стихотворении оказываются разделенными. «Природа» принимает героя «в объятия», а небо продолжает оставаться далеким. Тем не менее, молитвенный опыт позволяет герою соединиться со своей душой, обрести цельность:

Я небо не любил <...>  
Но, потеряв отчизну и свободу,  
Я вдруг нашел себя, в себе одном  
Нашел спасенье целому народу... (229)

Новым развитием «молитвенного сюжета» в лирике Лермонтова являются три стихотворения-молитвы, представляющие собой своеобразный триптих, сюжет которого в смысле эволюции сознания героя, его религиозного обращения можно рассматривать как единый. Первая часть этого триптиха — стихотворение «Молитва» («Не обвиняй меня, Всесильный...») датирована 1829 годом и в соответствии с хронологией является «начальным». Оно представляет собой в большей степени прошение о милости и исповедь. И эта исповедь даже не дневникового (потайного) характера, поскольку дневник может быть найден и прочитан. Исповедь героя здесь рассчитана не на читателя, а на Слушателя, причем Единственного:

Не обвиняй меня, Всесильный,  
И не карай меня, молю,  
За то, что мрак земли могильный  
С ее страстями я люблю... (68)

«Страшная жажда песнопенья» героя-поэта, имеющая стихийную, языческую природу, является препятствием для собственного спасения. Лермонтовский герой-поэт оказывается перед выбором: на одном полюсе — «струя» «живых речей» Бога, на другом — «чудный

пламень», «всесожигающий костер», препятствующий утолению жажды. Топос героя — инфернально-огненный: «лава вдохновенья», «дикие волнения мрачат стекло моих очей». «Очи» героя, по сути, вбирают в себя «мрак земли могильный / С ее страстями». Поэтический дар и спасение души оказываются разведены по разные ценностные полюса.

Вторая по хронологии создания «Молитва» Лермонтова (1837) «за деву невинную» обращена к Божией Матери («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...»). Герой предстоит образу Богоматери в «ярком сиянии». Молитва героя здесь начинается не с утверждения, а с отрицания:

Не о спасении, не перед битвою,  
Не с благодарностью иль покаянием.

Первая строка второй строфы вновь начинается с отрицания, но уже ее вторая строка неожиданно становится утвердительной:

Не за свою молю душу пустынную,  
За душу странника в свете безродного.

Мотив одиночества героя, особенно звучащий в этих двух строках, передается при помощи приема градации: «душу пустынную», «душу странника», «в свете безродного». «Теплая Заступница» и «мир упования» противопоставлены «миру холодному». «Счастье», которого просит герой для «сердца незлобного», выражается в преодолении одиночества («Дай ей спутников, полных внимания») и в упразднении смерти души:

Ты воспрять пошли к ложу печальному  
Лучшего ангела душу прекрасную (380).

Молитва о «деве невинной» оказывается вместе с тем и молитвой о «душе безродной».

Третья «Молитва» («В минуту жизни трудную...») (1839) является молитвой о молитве, о личном опыте молящегося героя, ощутившего благодатную, преображающую силу «слов живых». «Страшная жажда песнопенья», прежняя отдаленность от Бога — «Мой ум далеко от тебя» — все сомнения — «Сомненье далеко» преодолеваются здесь верой как чудесно обретенным благодатным состоянием:

С души как бремя скатится,  
Сомненье далеко -  
И верится, и плачется,  
И так легко, легко (415).

Сам плач героя уже оказывается не знаком бунта и разочарованности, а смирения.

Освобождение героя-поэта «от страшной жажды песнопенья» происходит только через молитву, и прежний его ропот исчезает в

молитве. Конечно, это состояние не является для героя постоянным, но оно чрезвычайно показательным.

Лермонтов один из немногих поэтов, кто так остро ощущал «земную неволю», «цепь бытия», и поэтому «узничество» героя Лермонтова связано не с его общественным положением, а с мироощущением души, стремящейся вырваться из царства социальной необходимости и обрести истинную свободу, противоположную «воле-волюшке». В стихотворении «Ветка Палестины» (1837) мы не находим, казалось бы, ожидаемого мотива об одинокой пальмовой ветке, оторвавшейся от дерева. Напротив, здесь явно проявляется пасхальный мотив: увянув, пальмовая ветвь не погибает, но обретает второе рождение:

Заботой тайною хранима  
Перед иконой золотой  
Стоишь ты, ветвь Ерусалима,  
Святыни верный часовой! (375)

Судьба дерева неизвестна: «И пальма та жива ль поныне?» — в то время как ее ветви сохраняется жизнь, наследующая вечность:

Прозрачный сумрак, луч лампы,  
Кивот и крест, символ святой...  
Всё полно мира и отрады  
Вокруг тебя и над тобой. (376)

Последняя лермонтовская строфа перекликается с последней строфой из «Бахчисарайского фонтана» Пушкина:

Лампады свет уединенный,  
Кивот, печально озаренный,  
Пречистой Девы кроткий лик  
И крест, любви символ священный.

[Пушкин 1975: 3-134]

Однако при всем подобии строф, лермонтовское описание иконостаса отличается от пушкинского простотой и лаконичностью эпитетов, отсутствием явных поэтизмов. Это означает, что Лермонтов, идя вслед за Пушкиным, смог предложить свое поэтическое видение духовной реальности.

Данная статья является скромной попыткой взглянуть на лирику Лермонтова в контексте молитвенного дискурса, входящего в огромный мир храмово-литургической поэтики, изучение которой в масштабах личности и творчества Лермонтова является, на наш взгляд, насущной задачей современного лермонтоведения.

## ЛИТЕРАТУРА

*Ильин И. А.* Основы искусства. О совершенном в искусстве // Ильин И. А. Собр.соч. : в 10 т. М. : Русская книга, 1996. Т. 6.

*Лермонтов М. Ю.* Собр. соч. : в 4 т. Л. : Изд-во АН СССР, 1979. Т. 1. Ссылки даются на это издание с указанием страницы в тексте.

*Мережковский Д. С.* Лермонтов — Поэт сверхчеловечества // Мережковский Д. С. В тихом омуте. М. : Сов. писатель, 1991. С. 378—416.

*Мосалева Г. В.* Молитвенный Лермонтов // Кормановские чтения. Ижевск : Изд-во Удмурт. ун-та, 2005. С. 33-45.

*Розанов В. В.* Лермонтов (К 60-летию кончины) // Розанов В. В. Мысли о литературе. М. : Современник, 1989. С. 263-274.

*Соловьев В. С.* Лермонтов // Соловьев В. С. Литературная критика. М. : Современник, 1990. С. 274-291.

*Пумпянский Л. В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М. : Языки русской культуры, 2000. Ссылки даются на это издание с указанием страницы в тексте.

*Пушкин А. С.* Собр. соч. : в 10 т. М. : Худож. лит., 1975. Т. 3.

*Ходанен Л. А.* Семиосфера храма и поэтика монастырских сюжетов в творчестве М. Ю. Лермонтова // URL: <http://russian-literature.com/ru/hodanen-semiosfera-hrama-i-poetika-monsktyrksih-sjuzhetov-v-tvorchestve-lermontova> (дата обращения: 08.08.2014).

А. Л. КАЛАШНИКОВА

(*Кемеровский государственный университет,  
г. Кемерово, Россия*)

УДК 821.161.1-141(Тютчев Ф. И.)

ББК ШЗЗ(Рос=Рус)5-8,445

## **МОТИВ ПАРЕНИЯ ДУШИ В ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКЕ Ф. И. ТЮТЧЕВА 1850-1860-х гг.**

**Аннотация.** В статье исследуется динамика мотива парения души в стихотворениях Ф. И. Тютчева 1850-1860 гг. В стихотворениях этого периода указанный мотив маркирует аксиологическую дистанцию между лирическим субъектом и его возлюбленной, которой присущ дар трансцендирования, «душевного полета». Осмысление этого феномена становится точкой отсчета в преображении внутреннего мира лирического героя. Существенным представляется и то, что в стихотворении 1865 г. лирический герой обретает дар молитвы за возлюбленную, совершая тем самым необходимое волевое усилие для приобщения к аксиологической сфере «героини» любовной лирики.

**Ключевые слова:** Ф. И. Тютчев, лирика, образ души, мотив парения.

При всем разнообразии способов отражения внутреннего мира в творчестве романтиков следует отметить своеобразные «поэтические константы», связанные с художественным воплощением образа души. Несомненно, одним из устойчивых признаков душевной сущности является способность воспарять над миром, отрешаясь от земного пространства. Истоки образа крылатой (парящей) души восходят к архаической традиции.

На раннем этапе развития культуры «внетелесная» душа зачастую предстает в образе птицы (насекомого): покидая тело человека, она улетает в потусторонний мир. А. Ф. Лосев указывает, что такие представления следует считать наиболее древними вариантами осмысления духовной сущности: «...именно души умерших мечутся над Гераклом (когда тот спускается в царство Аида. – *А. К.*) так, как мечутся птицы в страхе по воздуху» [Лосев 1957: 24]. Значимость указанной аналогии (душа-птица) подтверждается устойчивостью образа крылатой души в культурной традиции (в мифологии, фольклоре, литературе, искусстве и т.д.). Представления о наличии у души крыльев, способных вознести ее к сакральному миру, характерны также и для христианской антропологии (см. об этом у Антония Великого [Добролюбие 2001: 44], Иоанна Лествичника

[Иоанн Лествичник 2001: 44], Августина Блаженного [Августин Блаженный 1998: 588] и т.д.).

Исследователи лирической ситуации духовного полета отмечают ее органическую связь с эстетикой русского романтизма и, в частности, с ситуацией двоемирия и метафизическими устремлениями романтиков. Г. В. Косяков указывает, что «метафорическое сближение бессмертной души с образами птиц (жаворонком, лебедем, ласточкой, орлом) в лирике русских романтиков помогает не только раскрыть антитезу дольного и горнего миров, оформить метафизическую вертикаль, но и отразить стремление человека к полноте бытия, к единству с природой, Творцом» [Косяков 2007: 26].

Мотив душевного парения, воспринятый сквозь призму лирики В. А. Жуковского [Глушкова 2009: 34], оказался необычайно продуктивным на русской почве, присутствуя в разной степени вариативности в творчестве А. С. Пушкина, В. К. Кюхельбекера, Е. А. Баратынского, А. А. Дельвига, М. Ю. Лермонтова, А. С. Хомякова, Ф. И. Тютчева и др.

Реализация мотива душевного парения в лирике Ф. И. Тютчева во многом определена существующими традициями русского романтизма. В одном из ранних стихотворений, «Проблеск» (1825), мотив душевного полета по семантике близок к поэтике В. А. Жуковского, тщета земного существования на краткий миг преодолевается стремлением души к «бессмертному»:

О, как тогда с земного круга  
Душой к бессмертному летим!  
Минувшее, как призрак друга,  
Прижать к груди своей хотим.

Как верим верую живою,  
Как сердцу радостно, светло!  
Как бы эфирною струею  
По жилам небо протекло. (I, 52)<sup>1</sup>

Родственным поэзии Жуковского является также образ «воздушной арфы» («ангельской лиры»), являющейся знаком соприкосновения человеческого и божественного миров: «Слышал ли в сумраке глубоко / Воздушной арфы легкий звон, / Когда полуночь, ненароком, / Дремавших струн встревожен сон?.. <...> Дыханье

---

<sup>1</sup> Стихотворения Ф. И. Тютчева цит. по: *Тютчев Ф. И.* Полное собрание сочинений и писем: в 6 т. М.: Издат. центр «Классика», 2002–2004. В круглых скобках римской цифрой обозначен том, арабской – страница.

каждое Зефира / Взрывает скорбь в ее струнах... / Ты скажешь: Ангельская лира / Грустит, в пыли, по небесах!» (I, 52).

Однако тютчевская логика лирической мысли не останавливается на преобразении души в ситуации полета, финал стихотворения связан с возвращением к тщете существования, подкрепленным декларативным утверждением: «И не дано ничтожной пыли / Дышать божественным огнем» (I, 53). В результате «душевное парение» дает лишь кратковременное ощущение сопричастности бесконечному.

Особую функцию обретает мотив душевного полета в любовной лирике Тютчева 1850–1860 гг. Чаще всего в поэзии этого периода способностью к духовному парению обладает возлюбленная лирического субъекта. Один из первых вариантов воплощения мотива возникает в стихотворении «День вечереет, ночь близка...» (1 ноября 1851 г.). Исследователи творчества Тютчева возводят текст стихотворения сразу к нескольким адресатам: к Е.А. Денисьевой [Маймин 1975: 198] и к Э. Ф. Тютчевой (II, 383). Между тем, для нас будет существенна не столько биографическая адресация, сколько формирование в художественном мире Тютчева особого мотива, связанного с женским образом.

В стихотворении «День вечереет, ночь близка...» возлюбленная предстает как пришелец из иного мира – «волшебный призрак». Образ волшебного призрака обнаруживает следование традиции русского романтизма и находит много общего с воплощениями женских образов в поэзии В. А. Жуковского (ср. образ призрака, неземного ангела в стихотворении «Лалла Рук»). Однако если Жуковский приходит к заключению, что «не с нами обитает / Гений чистой красоты...», то в стихотворении Тютчева осуществляется попытка приближения идеала, наделения небесного «волшебного призрака» земными чертами. Первая стадия приближения – его наименование («волшебный призрак мой»). Происходит «присваивание» призрака (мой), подкрепляющееся просьбой: «не покидай меня». Дальнейшие императивные формы усиливают эффект приближения: от зрительного и осязательного контакта («Крылом своим меня одень...») до возможности восприятия любимой сердцем и душой («Волненья сердца утиши, / И благодатна будет тень / Для очарованной души» (II, 46)).

Финальная строфа стихотворения содержит ряд вопросов, демонстрирующих попытку определения ориентиров для постижения природы «волшебного призрака». Здесь задаются две ценностные сферы (небо и земля) как возможные источники происхождения прекрасного образа. Антиномия земли и неба примечательным образом разрешается в финале, когда возникает уникальный

синкретический образ, парадоксально соединяющий в себе черты небесного существа и земной женщины:

Кто ты? Откуда? Как решить:

Небесный ты или земной?

Воздушный житель, может быть, –

Но с страстной женскою душой! (II, 46)

Художественная реальность стихотворения в некотором роде опровергает богословские догматы, не приемлющие «страстной женской души» у небесного существа. Крылатый посланник небес, «воздушный житель» оказывается как бы на границе мира идеального и реального. Этот образ, примиряющий земное с небесным, устраняет страх перед ночным мраком, умиротворяет сердце и гармонизирует бытие лирического героя, делает возможной ситуацию непосредственного взаимодействия души («очарованной») и «волшебного призрака». Идеал неожиданно становится достижимым, небесное и земное взаимопроницаемыми и слитыми в едином целом.

Такой вариант абсолютизации гармонии любви в лирике Тютчева 1850–1860 гг. практически исключителен. Уже в 1852 г. мотив душевного парения обретает иное содержание в стихотворении «Чему молилась ты с любовью...» (II, 53). В основе лирического сюжета – мотив вторжения толпы во внутренний мир, которое приводит к разрушению его целостности. Образ души предстает в двух ипостасях: душа как замкнутое пространство («святилище души») и душа, парящая над толпой. Эти ипостаси вызваны необходимостью решить проблему существования души в мире. Первый вариант (святилище души) имеет много общего с образами внутреннего пространства, возникающими в лирике Тютчева 1830-х гг. («Silentium!», «Душа моя, Элизиум теней...»). Тематическую близость стихотворений «Silentium!» (1830-е гг.), «О, как убийственно мы любим...» и «Чему молилась ты с любовью...» (1851–1852), объединенных мотивом «опустошенного святилища или растоптанного, уничтоженного вторжением оазиса», отмечает Л. М. Лотман [Лотман 1982: 420]. Заметим однако, что в 1830-х гг. образ мира в душе является незабываемым, защищенным от вторжения внешних сил. Так, в стихотворении «Душа моя, Элизиум теней...» соприкосновение мира души и толпы абсолютно невозможно. Тогда как в лирике 1850-х гг., воссоздающей душевный мир возлюбленной, границы внутреннего и внешнего становятся зыбкими и проницаемыми, в результате чего священное внутреннее пространство может быть подвержено разрушению, подобному осквернению храма. Лирическое событие в стихотворении «Чему молилась ты с любовью...» моделирует



нарушение ценностных норм, получающее выражение в целом ряде оппозиций (молитва – суесловье, святыня – поруганье, любовь – стыд и т.д.). Сакральное знание профанируется: тайна души становится достоянием толпы. В финальном четверостишии возникает мотив душевного полета, но удивительным образом парение над толпой не устраняет действия «бессмертной пошлости». В результате, ни интровертная («святыхлице души»), ни трансцендентная («души, парящей над толпой...») ипостаси душевного бытия не дают защиты от разрушительного проникновения толпы.

Другой примечательный вариант воплощения мотива парения души в ситуации взаимодействия лирического героя и женского образа представлен в стихотворении 1858 г. «Она сидела на полу...». Ситуацию сожжения писем, являющуюся завязкой лирического события, нередко наполняют биографическим содержанием, связывая с образом Э. Ф. Тютчевой, которая, по семейному преданию, сожгла часть своей переписки (II, 441). Следует отметить, что мотив «сожженного письма» традиционен в русской любовной лирике XIX в. Оригинальным преломлением существующей традиции в стихотворении Тютчева является своеобразный текстовый парадокс: как такового акта сожжения писем (или рефлексии о нем) в стихотворении нет, мотив вводится через сравнение:

Она сидела на полу  
И груды писем разбирала – II, 89)

Этот прием мгновенно переводит происходящее из реально-бытового плана в условно-символический, в котором письма уже как бы сожжены. Подобным же образом «размывается» конкретика времени и пространства. Событие, происходившее в прошлом (перебирание писем), помещается в рамки давно прошедшего («О, сколько жизни было тут, / Невозвратно пережитой...» (II, 89)), но в то же время производит впечатление происходящего здесь и сейчас («И страшно грустно стало мне, / Как от присущей милой тени» (II, 89)).

Еще более условно в стихотворении художественное пространство. Помимо далеких от конкретики обозначений сфер локализации субъектов («Она сидела на полу...», «Стоял я молча в стороне...»), важнейшей чертой их бытия в мире является возможность (или невозможность) пространственного перемещения. При этом субъект лирического высказывания и объект его видения («она») характеризуются разными моделями кинетического поведения. В первой строфе стихотворения «она» помещена в нижнюю точку

пространства (сидит на полу), но уже во второй строфе ситуация кардинально меняется:

Брала знакомые листы  
И чудно так на них глядела,  
Как души смотрят с высоты  
На ими брошенное тело...

Как и в предыдущем случае, прием сравнения служит средством перенесения реальной ситуации в метафизический план (ср.: «как остывшую золу», «как души смотрят с высоты»), в результате чего лирический герой становится свидетелем чуда воспарения души над телом. Ситуация перебирания старых писем становится символическим фоном чудесного события. В данном случае важную роль играет и символика письма в культурной традиции, и кинетические свойства писем в стихотворении («брала их в руки и бросала»), и их содержание, относящееся к сфере далекого прошлого:

И сколько жизни было тут,  
Невозвратно пережитой –  
И сколько горестных минут,  
Любви и радости убитой... (II, 89)

Воспоминания о прошедших чувствах не воскрешают их в настоящем, напротив – героиня, бросающая письма, демонстрирует абсолютное равнодушие и отрешение от прошлого (жизни). Логика художественного целого парадоксальным образом превращает жизнь в не-жизнь («*невозвратно пережитой*», «*любви и радости убитой*»). Перебирание писем (как остывшей золы!) символически представляет ситуацию расставания с жизнью, которая позже находит подтверждение в образе души, покидающей тело и созерцающей его с высоты.

Положение субъекта лирического высказывания в стихотворении также заслуживает специального комментария. В отличие от «героини», сидящей и занимающей центральное место в пространстве, он изображается стоящим в стороне: «Стоял я молча в стороне / И пасть готов был на колени...» (II, 89). Особенности пространственного положения субъекта лирического высказывания относительно женского образа в стихотворении «Она сидела на полу...» отмечает Ю. М. Лотман: «...сюжетная схема дает носителя речи стоящим и героиню – сидящей перед ним на полу. Можно было бы ожидать направленности текста сверху вниз. Однако героиня как бы возвышается над своей собственной фигурой некоей душевной отрешенностью от реально-бытовой ситуации...» [Лотман 1996: 585]. Подобное соотношение героев в пространстве выявляет особенности

ценностной организации стихотворения: кажущееся метафизическое парение оказывается первичным по отношению к реальной действительности. Положение «в стороне» проводит аксиологическую границу между субъектом речи и «героиней»: он не сопричастен совершающемуся на его глазах чуду, а способен лишь наблюдать его со стороны. Готовность пасть на колени может быть воспринята как жест преклонения перед духовным совершенством возлюбленной, который сродни молитвенному коленопреклонению, и в то же время указывает на эмпатическую устремленность к ней. В данном случае пространственное приближение знаменовало бы устранение ценностной дистанции, однако вербально выражена лишь возможность («пасть готов был на колени»), субъект лирического высказывания не принадлежит миру возлюбленной, они оказываются на принципиально разных уровнях бытия (реальном и метафизическом). Доказательством тому является эмоциональная реакция субъекта речи на созерцаемое бытовое событие, которая совпадает с впечатлением от явления призрака: «И страшно грустно стало мне, / Как от присущей милой тени». Лирическое событие в стихотворении отражает переворот в сознании лирического субъекта, который прозревает неординарное в обыденном, созерцает душевное парение и осознает непреодолимую границу между своей и «ее» сферой. Художественный мир стихотворения характеризуется удивительным балансом реального и ирреального, когда сквозь кажущуюся привычность жизни просвечивают черты иного бытия, которое оказывается первичным и по отношению к действительности.

Мотив душевного парения, демонстрирующий аксиологическую дистанцию между героем и героиней в лирике Тютчева, возникает также в стихотворении «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.» (3 авг. 1865 г.), посвященном памяти Е. А. Денисьевой. Переживание утраты любимого человека порождает в художественном мире поэта несколько этапов творческой рефлексии: первоначальная реакция – ощущение лирическим героем внутренней опустошенности и духовной смерти сменяется попытками воскресить образ возлюбленной в памяти, прозреть его в запредельном бытии. Стихотворение воплощает стремление к воссоединению с душой умершей возлюбленной, образ которой соотносится с ангелом. Сопоставление с ангелом в данном случае не просто иллюстрация идеализации женского образа, аналог романтического культа мадонны, предполагающего наделяние «земного образа небесными чертами, религиозного преклонения перед земной женщиной...» [Афанасьева 2000: 163]. Ангельская сущность возлюбленной начинает проявляться

после ее смерти, когда душа очищается от всего земного и обретает свое истинное воплощение (ср.: движение от образа «волшебного призрака» в начале 1850-х гг. к ангельскому облику во второй половине 1860-х гг.).

Лирический герой в стихотворении «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.» предстает на фоне символического пейзажа: он бредет «вдоль большой дороги». Дорога – образ, который традиционно воспринимается как модель жизненного пути [Топоров 1997: 352]. Характеристика движения в данном случае («бреду») означает жизнь лирического героя как нелегкий путь. Образ времени в стихотворении обретает символическое значение: угасание дня соотносится с постепенным угасанием жизни лирического героя, а приближающаяся ночь – символический аналог смерти.

Дополнительные смысловые оттенки обнаруживаются при анализе стиха: «Вот тот мир, где жили мы с тобою...» (II, 149), который может быть воспринят как воспоминание о совместном бытии героя с возлюбленной в «этом мире» (в таком случае акцент делается на местоимение «мы») и как констатация собственной отчужденности от мира и от жизни (если акцент смещается на слово «жили»). Субъект лирического высказывания парадоксально утверждает, что он земному миру уже как будто не принадлежит. Указанный парадокс усугубляется логикой развития лирического события: движение героя представляет собой модель условного восхождения от реальной дороги к пространству «над землею». Символическое перемещение в пространстве совершается одновременно с обращением к возлюбленной, являя собой своеобразную попытку приближения к «ней» или, как указывает Ю. М. Лотман, «параллельно с отделением “я” от мира происходит сближение его с “ты”» [Лотман 1996: 181].

Композиционные особенности стихотворения (повтор в финале каждой из строф) и общее медитативное настроение способствуют своеобразной ритуализации обращения к возлюбленной. В частности, Э. М. Афанасьева акцентирует молитвенную основу этого стихотворения, возводя второй стих («В тихом свете гаснущего дня...») к древнему светильничному гимну «...неизменно на протяжении многих лет входящему в состав вечернего Богослужения православной Церкви: “Свете тихий, святые славы...”. Это создает фон погружения в первосуть тихого света, дарующего успокоение и упование на лучшее в состоянии смиренной печали» [Афанасьева 2000: 221]. Таким образом, стихотворение уподобляется авторской молитве, порожденной в момент тяжелого душевного переживания. Особенностью тютчевского осмысления молитвы является не только

восприятие ее как способа духовного восхождения и приобщения к высшему миру, но и как сакрального слова, дарующего возможность приобщения к возлюбленной после ее смерти. Однако в данном случае упраздняется типичная для молитвенной архитектоники императивная формула: в стихотворении Тютчева просьбы нет, есть лишь вопрос, который на протяжении всего текста остается неразрешенным: «Друг мой милый, видишь ли меня?», «Ангел мой, ты видишь ли меня?» (II, 149). Мотив невозможности созерцания, достижения полного знания свидетельствует о непреодолимой ценностной границе между миром лирического героя и сферой «ангела».

Как представляется, значимой для художественного целого является семантика кануна как переходного времени. В стихотворении раскрываются символические границы между мирами, становятся проницаемыми сферы земного и небесного, прошлого и настоящего, света и тьмы, жизни и смерти. Очевидна ритуализация поведения лирического героя, который воссоздает в памяти образ возлюбленной, обращается к ней накануне памятной даты с целью обретения возможности духовного общения. Однако финал стихотворения не проявляет степень действенности «молитвы» лирического героя, вопрос которого и в финальных стихах остается безответным. В то же время земное существование лирического героя обретает смысл в памяти, о чем свидетельствует появляющееся на фоне ретроспективного взгляда на земную жизнь обращение к ближайшему будущему: «Завтра день молитвы и печали, / Завтра память рокового дня...». Память о возлюбленной, молитва о ее душе дают возможность идентификации «моего ангела» в сфере внеземного абстрактного «витания душ».

Взаимодействие душ лирического героя и его возлюбленной наглядно воплощено в ситуации душевного парения. Даром трансцендирования, «душевного полета» зачастую обладает «героиня» зрелой любовной лирики Тютчева. В начале 1850-х гг. в стихотворении «День вечереет, ночь близка...» возникает ситуация обратная парению: «волшебный призрак», «воздушный житель», наделенный «страстной женской душой», слетает с «небес», а любовь становится источником благодати для «очарованной души» лирического героя. В дальнейшем очевидным становится, что чрезмерная «приближенность к земле» является губительной для души «героини», «живые крылья» не могут спасти ее от «бессмертной пошлости людской». Особого внимания заслуживает соотносительность позиций лирического героя и «героини» в стихотворении «Она сидела на полу...», в котором очевидной становится ценностная дистанция

между субъектами лирического события. Эволюция образа души возлюбленной проявляется при сопоставлении «волшебного призрака» («День вечереет, ночь близка...») и «моего ангела» («Накануне годовщины 4 августа 1864 г.»). Общность этих образов обнаруживается в мотиве присвоения души, через который утверждается возможность взаимодействия лирического героя и возлюбленной при всем различии их ценностных позиций. Существенным представляется и то, что в стихотворении 1865 г. лирический герой обретает дар молитвы за возлюбленную, совершая тем самым необходимое волевое усилие для приобщения к аксиологической сфере «героини» любовной лирики.

### ЛИТЕРАТУРА

*Августин Блаженный Аврелий.* Творения : в 4 т. / сост. и подгот. текста С. И. Еремеева. СПб. : Алетейя; Киев : УЦИММ-Пресс, 1998.

*Афанасьева Э. М.* Молитва в русской лирике XIX в. : логика жанровой эволюции : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2000.

*Глушкова М. А.* «Нездешнее» Владимира Соловьева и «Невыразимое» Афанасия Фета // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2009. № 6 (2). С. 32 – 36.

*Добротолубие* / сост. и предисл. Л. С. Кукушкина. М. : ООО «Издательство АСТ»; Харьков : Фолио, 2001.

*Иоанн Лествичник.* Лествица, возводящая на небо / репринт 1889 г. М. : Правило веры, 1997.

*Косяков Г. В.* Мифопоэтика образа крылатой души в русской романтической поэзии // Вестник ТГУ. 2007. № 294. С. 24–28.

*Лосев А. Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. М. : Современник, 1957.

*Лотман Л. М.* Тютчев // История русской литературы : в 4 т. Л. : Наука, 1982. Т. 3. Расцвет реализма. С. 398 – 445.

*Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии. СПб. : Искусство-СПб, 1996.

*Маймин Е. А.* О русском романтизме. М. : Просвещение, 1975.

*Топоров В. Н.* Путь // Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. М. : Российская энциклопедия, 1994. Т. 2. С. 352 – 353.

О. В. ЗЫРЯНОВ

*(Уральский федеральный университет имени первого Президента России*

*Б. Н. Ельцина,*

*г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 811.161.1'42:821.161.1-1(Державин Г. Р.)

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,445

## **«РЕКА ВРЕМЕН...» КАК СВЕРХТЕКСТОВОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XIX–XX вв.**

**Аннотация.** Анализируется сверхтекстовое образование, складывающееся в русской поэтической традиции вокруг последнего стихотворения Г.Р. Державина «Река времен в своем стремлении...». Выявленный рецептивный цикл определяется как «ситуационный» сверхтекст (наряду с уже известными видами сверхтекстов – локальным и персональным). На отдельных примерах (стихотворения В. Капниста, К. Батюшкова, Ф. Тютчева, О. Мандельштама, В. Ходасевича) показывается, как в ходе литературной эволюции в «интертекстуальном потомстве» державинского сверхтекста увязываются воедино экзистенциальный и историософский аспекты, традиции Екклесиаста и Горация.

**Ключевые слова:** Г.Р. Державин, рецептивный цикл, сверхтекст, лирическая ситуация, последнее стихотворение, традиция поэтического «памятника»

Предметом филологии является «текст во всех его аспектах и внешних связях» (С. С. Аверинцев). Но текст в таком случае выступает не просто как лингвообъект, или «внешнее произведение», но именно как образование ментальной природы, иначе говоря, как «своеобразная монада, отражающая в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы» [Бахтин 1986: 299]. В национальной поэтической традиции особое внимание следует обратить на сильные в «энергетическом» отношении прецедентные тексты, вокруг которых складываются всевозможные рецептивные циклы, или сверхтекстовые образования. Обладая огромным заразительным воздействием, данные тексты-прецеденты порождают вокруг себя многочисленный ряд текстов, своего рода «интертекстуальное потомство» (термин А. К. Жолковского). Обозначенный данным явлением феномен интертекстуальных связей (по принципу «избирательного сродства») может быть с полным основанием уподоблен некоему рецептивному циклу, разворачивающемуся по ходу литературной эволюции и обнаруживающемуся в виде «своеобразной монады, отражающей в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы».

Присмотримся в этой связи к такому сверхтекстовому

образованию, которое складывается в русской поэтической традиции вокруг последнего стихотворения Г. Р. Державина «Река времен в своем стремлении...». Опубликованный в журнале «Сын отечества» (1816, № 30), данный текст сопровождался примечательной редакторской припиской: «За три дня до кончины своей, глядя на висевшую в кабинете его известную историческую карту: Река времен, начал он стихотворение “На тленность” и успел написать первый куплет» [Державин 2002: 688]. Заметим, что в системе жанров классицизма и в свете эстетического сознания классицистической эпохи указанный текст и не мог восприниматься иначе, как незавершенный фрагмент, отрывок более крупного стихотворного целого – на правах отдельной восьмистишной строфы в контексте незавершенного одического жанра. В эстетической же перспективе рецептивного сознания Нового времени державинская «Река времен...» предстает как вполне автономный образец лирико-философской миниатюры, органически вписывающийся в круг антологической лирики, что, кстати, подкрепляется уже неоднократно отмечаемой (еще со времен американского исследователя Мориса Халле) формой акростиха: по вертикали начальные буквы стихотворных строк образуют связное высказывание РУИНА ЧТИ.

Река времен в своем стремлении

Уносит все дела людей

**И** топят в пропасти забвенья

Народы, царства и царей.

**А** если что и остается

**Ч**рез звуки лиры и судьбы,

**Т**о вечности жерлом пожрется

**И** общей не уйдет судьбы! [Державин 2002: 541–542].

К сказанному следует добавить, что «Река времен...», буквально предсмертное стихотворение Державина, открывает в русской поэзии Нового времени устойчивую традицию такой сверхтекстовой общности, как парадигма «последнего стихотворения». Примечательный опыт в этом отношении – выделить и описать проявленный в русской поэтической традиции сверхтекст «последнего стихотворения» – принадлежит екатеринбургскому поэту и филологу Ю. В. Казарину, составителю объемной антологии «Последнее стихотворение 100 русских поэтов XVIII–XX вв.» (Екатеринбург, 2011). Подобная структурно-семантическая или жанровая парадигма «последнего стихотворения» определяется исследователем как «особый, итоговый поэтический текст духовно-идентифицирующего и метатекстового характера», приобретающий к началу XIX в. «типичные,



повторяющиеся формально-содержательные параметры» [Последнее стихотворение... 2011: 48]. Несомненно, что семантическое «ядро» указанного свертхтекста задает именно предсмертная ода Державина «На тленность». Она же определяет и еще одну не менее характерную черту данной свертхтекстовой общности. Представляется далеко не случайным тот факт, что парадигма «последнего стихотворения» включает в себя многие примеры восьмистиший, или двухкратенных стиховых композиций, наподобие державинской оды «Река времен...». Вот только некоторые примеры подобных восьмистишных миниатюр: «Жуковский, время все поглотит...» К. Батюшкова, «Последние стихи» («Люби питомца вдохновенья...») Д. Веневитинова, «Милый друг, я умираю...» Н. Добролюбова, «Черный день! Как нищий просит хлеба...» Н. Некрасова, «До свиданья, друг мой, до свиданья...» С. Есенина, «Революция губит лучших...» М. Волошина, «Поговори со мной еще немного...» Г. Иванова, «Элегия» («Отложу свою скудную пищу...») Н. Рубцова, «Вот какое намерение» Б. Слуцкого, «Все люди – живопись, а я чертежник...» С. Липкина. Однако пожалуй, лишь только первое стихотворение из приведенного списка («Жуковский, время все поглотит...» Батюшкова) самым непосредственным образом наследует мотивно-семантическую структуру державинского текста-прецедента.

Указанный свертхтекст, ведущий свое происхождение от державинской «Реки времен...», уместнее обозначить именно как «ситуационный» свертхтекст (наряду с уже известными видами свертхтекстов – локальным и персональным). Понятие «ситуация», с нашей точки зрения, наиболее полно выражает мотивную структуру произведения, ценностно-иерархическую систему смыслов, интенциональность лирического сознания. В плане генеративной поэтики «ситуация» выступает как модель текстопорождения, некая дискурсивная практика. В онтологическом плане «ситуация» – это та основа, которая обуславливает «самовоспроизводимость кластера», представляя собой «убедительную манифестацию поэтической памяти» [Жолковский 2005: 396]. В структурном отношении ситуация – «ядро» смыслового континуума («смысловой сферы») на языке М. М. Бахтина), некая формально-содержательная константа, скрепляющая свертхтекстовую общность. Именно о свертхтекстовом образовании, сложившемся в русской поэтической традиции вокруг последнего стихотворения Державина «Река времен...», и пойдет речь в данной статье.

Отметим уже имевшую место попытку представить державинскую оду «На тленность» как логическое завершение, своего

рода эталонное выражение «руинного текста» русской культуры второй половины XVIII века [см.: Зверева 2007]. В этом плане напрашиваются параллели из лирики не только самого Державина, но и других поэтов – его современников (так, уже были отмечены в плане генезиса сближения державинского текста с лирическим циклом Н.Е. Струйского «Эротоиды» [Васильев 2003] и фрагментом А. Н. Радищева из «Осмынадцатого столетия» [Лаппо-Данилевский 2000: 157])<sup>1</sup>. Однако гениальное поэтическое завещание Державина, несомненно, обращенно к традиции «руинного текста» русской культуры, далеко не ограничивается только «руинной» семантикой. Его смысловое содержание внутренне противоречиво и парадоксально. Приведем лишь одну достаточно оригинальную трактовку текста, данную А. А. Левицким в аспекте соотношения образа воды и образа поэта: «Но если раньше воды времени истекали из урн, то в этом стихотворении, олицетворяя себя самого в руине, Державин одновременно сам становится источником “реки времен”. Будучи ее “ключом”, он “уходит” общей судьбы вечности и воздвигает себе грандиознейший последний памятник – надгробие над звуками своей лиры, которое прочнее самого жерла вечности. Такого памятника не воздвиг и сам Гораций» [Левицкий 1996: 69]. Действительно, внутренняя парадоксальность смысловой структуры текста Державина как раз и заключается в противоречивой взаимообусловленности двух принципов – «руины» и «памятника».

Смысловое пространство державинской «Реки времен...» образуется пересечением двух сюжетно-тематических линий. Одна, экзистенциальная и историософская, идет от Екклесиаста: «Нет памяти о прежнем; да и о том, что будет, не останется памяти у тех, которые будут после» (гл. 1, ст. 11). Другая, творческо-онтологическая, – исходит из горацианской традиции «Памятника» («Non, omnis moriar...»). Не случайно центральная метафора стихотворения «река времен» задает идею тленности, или быстротечности, всех дел человеческих, всего, что присуще историческому процессу (ср. «И топят в пропасти забвенья / Народы, царства и царей»). При этом в разряд человеческих дел, казалось бы, включается и то, что «остается чрез звуки лиры и трубы» (обратим внимание на парадоксальное

---

<sup>1</sup> Заметим, что в известном канте петровской эпохи «Песня застольная» («Для чего не веселиться?»), частично восходящем к студенческому гимну «Gaudeamus igitur», уже появляется характерный для позднейшей державинской оды мотив: «Время скоро изнурится, / Яко река, пробежит: / И еще себя не знаем, / Когда к гробу прибегаем» [Западов 1979: 26]. Державин, создавая «Реку времен...», вполне мог (сознательно или бессознательно) ориентироваться на этот текст.

сочетание глагольной формы «остается» и выражения «общей не уйдет судьбы»). «Остается», надо полагать, именно то, что избегает полного «потопления» – пусть даже не навечно, а лишь на какой-то неопределенный срок (какой? – остается так до конца и не ясно). Эффект неопределенности еще более усиливается за счет того, что тема духовной составляющей «памятника», хотя и подводится под власть «общей судьбы», но в то же время вызывает в читательском воображении амбивалентный образ «жерла вечности» («вечности» и «забвение» вряд ли могут рассматриваться как банальные синонимы). Однако, на фоне обнаруживающейся позитивной тенденции «памятника»<sup>1</sup> семантика поглощения (ср. «топят – пожрется») – это логически последовательное развитие исходной еkkлесиастической линии – приобретает все более зловещий вид.

Загадочность державинского текста заключается в его смысловой неоднородности, которая поддерживается за счет динамического равновесия двух указанных жанровых традиций, идущих одновременно от Еkkлесиаста и Горация. Но, как показывает «интертекстуальное потомство» державинского сверткста, последующие поэты либо редуцируют смысловой континуум текста-прецедента, сводя его к какому-то одному семантическому центру, либо кардинально переакцентируют содержащиеся в нем смысловые полюса.

Анализ сверткстового единства «Реки времен...» позволим себе начать не с рассмотрения «интертекстуального потомства», а с современного Державину текста малоизвестного поэта Василия Тихоновича Феонова (1791–1835). Одно из самых ранних его произведений – «Ода, сочиненная и читанная 5 дня 1816 года при торжественном собрании императорского Казанского университета студентом Василием Феоновым». В ней еще совсем молодой сочинитель демонстрирует искусное владение устоявшимся к тому времени жанровым каноном похвальной оды. Но, пожалуй, самое примечательное, что выдает знакомство поэта-студента с античной традицией, – это близость к гораццианскому оригиналу, знаменитой «Оде к Мельпомене», воспринятой как напрямую (Феонов прекрасно

---

<sup>1</sup> Ср.: «...В последних строках Державина присутствует и какая-то странная радость, нет, точнее, не радость, но некий свет, приобщение к вечности. В чем тут секрет? Может быть, так: гениальные стихи даже на самую печальную тему всегда заключают в себе и выход, “бессмертья, может быть, залог”. Если на свете создаются такие стихи – не все потеряно. И Державин объясняет: все проходит, уносится, пожирается, но если поэт, человек способен все это охватить, понять, то самим этим пониманием он уже как бы вечен, бессмертен» [Эйдельман 1985: 32].

владел латинским языком), так и через поэзию великого русского посредника, Державина. В аспекте интересующей нас темы отметим лишь самый колоритный пример – 17-ю строфу, с ее противопоставлением разрушительному бегу времени – вечной славы России:

Ликуй! О славная Россия,  
И пресловутых мать племен!  
Твои деяния благие  
Переживут и смерти плен.  
Пусть время острою косою  
Все зримое перед собою  
Сразит, разрушит и сотрет;  
Пусть вся Вселенна изменится,  
Пусть в ряд развалин превратится,  
И все живущее умрет... [Бурцев 2003: 115].

Поэт, казалось бы совсем в духе Державина, рисует апокалипсическую картину, но при этом тотальному разрушению мира (как материального, так и духовного) противопоставляет нетленность славы россос, причастность их вечности:

Но слава подвигов великих  
Твоих героев и сынов  
Сквозь ужас естества толикий,  
Сквозь дым сгорающих миров,  
Сквозь красны зарева, пожары,  
Сквозь треск, громовые удары  
Себе проложит путь прямой;  
Прорвет мраки вековые,  
Туманы влажные, седые,  
Достигнет вечности самой [Бурцев 2003: 116].

Как явствует из заглавия, ода сочинена Феоновым «5 дня 1816 года», т. е. 5 января, практически за полгода до «Последних стихов» Державина. Но это оригинальная трактовка горацанской темы, к тому же скрещенная с темой Экклезиаста, совсем как в державинской оде «На тленность».

Две последующие оды поэта посвящены морально-религиозным предметам: «Вера» и «Совість». По форме это оды горацанские, по содержанию же – духовно-философские. Но и здесь примечателен, ставший уже «визитной карточкой» Феонова, мотив разрушительного хода времени, вызывающий в воображении поэта поистине апокалипсическую картину:

Исчезнет все и помрачится,  
Как сон, пройдет и превратится

В ничтожество своей чредой:  
И блеск честей, богатства, славы  
И роскошь, пышность и забавы  
С своею прелестью земной...

Исчезнет бытие Вселенны,  
И племена земли прейдут;  
Как лист, от древа отрясенный,,  
Светила с тверди ниспадут  
И тьмою в безднах облекутся,  
Как свиток, небеса свиются:  
Едина не исчезнешь ты [Там же: 120].

Лишь одна Вера пребывает бессмертной, сливаясь, по словам самого автора, «с началом жизнедарным». То же, между прочим, наблюдается и с совестью: обретающая место в человеческом сердце, она выступает как данная свыше «указка», мистический проводник от Бога к человеку. Не случайно в тексте Феонова (и прежде всего на уровне ритмико-синтаксическом) появляются многочисленные реминисценции из державинской оды «Бог»:

Ты есть – я опытом то знаю,  
Ты есть – присутствуешь во мне,  
Ты есть – я живо ощущаю,  
Ты есть, ты сердца в глубине  
С могучей властью обитаешь,  
Моей свободой управляешь,  
Душевных чувств, рассудка свет,  
Источник истины, познаний,  
Судья всех дел моих, желаний!  
Ты есть – и в том сомненья нет [Там же: 121].

Феонов, как видим, разрабатывает тему тленности всего земного параллельно Державину (и независимо от него), акцентируя прежде всего то, что «остается» от всеобщего разрушения. А остаются, по мысли поэта, именно духовные ценности – благие деяния России, Вера и Совесть.

Теперь можно перейти к непосредственному рассмотрению «интертекстуального потомства» державинской оды «Река времен...». По сути, первой реакцией на нее следует признать оду В.В. Капниста «На тленность» (1816). К уже имеющейся 8-стишной строфе Державина Капнист приписывает еще две такие же строфы, одна из которых носит преимущественно нарративный характер, а другая, выдержанная исключительно в горацианской традиции, содержит категорическое опровержение Екклесиаста:

Из века в век сей звук прольется.

Державин, нет! Всежруща тлень  
К венкам твоим не прикоснется,  
Пока светящий смертным день  
Чредиться будет с ночью звездной,  
Пока ось мира не падет, –  
Времен над реюющею бездной  
Венок твой с лирою всплывет [Капнист 1973: 255–256].

Как видим, державинские метафоры «река времен» и «потопление» людских дел в «пропасти забвения» получают у Капниста свое полемическое продолжение в виде «реюющей бездны времен» и всплывающего «венка с лирою». Ход поэтической мысли Капниста (противопоставление «всежрущей тлени» и удостоенных бессмертия духовных ценностей венка славы и лиры) очень напоминает тот же самый сюжетный ход, что мы уже наблюдали в одах Феонова. Однако полемическое опровержение державинского текста-прецедента (как мы видели, откровенно парадоксально в семантическом отношении) достигается у Капниста исключительно за счет риторического усилия, которое не затрагивает философско-онтологической глубины и потому не предьявляет какого-то достойного контраргумента-опровержения, выдержанного в экзистенциально-онтологическом духе поэта-предшественника. Редукция смыслового пространства державинского текста выступает здесь особенно наглядно.

Достоинным откликом на державинскую «Реку времен...», сохраняющим драматическую двойственность исходного текста-прецедента, можно считать 8-стишную миниатюру К. Н. Батюшкова «Жуковский, время все проглотит...» (1821). Хотя концовка текста уводит к традиции жанра комической эпиграммы, начало его выдержано в предельно серьезном тоне:

Жуковский, время все проглотит,  
Тебя, меня и славы дым,  
Но то, что в сердце мы храним,  
В реке забвенья не потопит! [Батюшков 1989: 424].

Исходным моментом, свидетельствующим о включении данного стихотворения в державинский сверхтекст, опять-таки выступает развитие уже знакомой нам метафоры «реки времен»: только на смену «пропасти забвенья» приходит «река забвенья», а место пожирающего «жерла вечности» занимает время, «глотающее» друзей и «славы дым». Все это продолжение столь органичной для Батюшкова традиции Екклесиаста (ср. элегию «К другу» и фрагмент «Изречение Мельхиседека»). Но в пику данной традиции в стихотворении можно усмотреть и развитие темы горацианского «памятника», причем

углубление ее за счет романтической эстетики «памяти сердца», особенно полно развитой в трактате Батюшкова «О лучших свойствах сердца».

Пожалуй, наиболее адекватное соответствие барочно-одической традиции Державина находим в поэзии Ф. И. Тютчева. Так, мотивика державинской «Оды на тленность» прослеживается в стихотворении поэта «Сижу задумчив и один...» (начало 1830-х гг.):

Былое – было ли когда?  
Что ныне – будет ли всегда?..  
Оно пройдет –  
Пройдет оно, как все прошло,  
И канет в темное жерло

За годом год [Тютчев 1965: т. 1, 70].

Именно с державинским образом «темного жерла» («жерла вечности») связывается в стихах Тютчева, равно как вообще в отечественной поэзии, первые ростки экзистенциального мироощущения.

Продолжением этой державинской линии – в ее принципиально экзистенциальном изводе – может служить тютчевское стихотворение «Смотри, как на речном просторе...» (1851). Образ плывущих во всеобъемлющем море и тающих льдин наводит Тютчева-поэта на схожие с Державиным размышления:

На солнце ль радужно блистая,  
Иль ночью в поздней темноте,  
Но все, неизбежимо тая,  
Они плывут к одной мете.

Все вместе – малые, большие,  
Утратив прежний образ свой,  
Все – безразличны, как стихия, –  
Сольются с бездной роковой!..

О, нашей мысли обольщенье,  
Ты, человеческое Я,  
Не таково ль твоё значенье,  
Не такова ль судьба твоя? [Тютчев 1965: т. 1, 130].

Особенно паразителен у Тютчева образ «роковой бездны», идущий в сопровождении мотивов «неизбежности» и «судьбы» (одной и роковой «меты»). Приравниваясь к стихийному процессу, судьба захватывает «малых» и «больших», как у Державина – «народы, царства и царей». Блестящий анализ данного текста в аспекте поэтического диалога с державинской традицией произведен С.В. Галян, что освобождает нас от подробного разговора на эту тему.

Приведем только одно любопытное наблюдение исследовательницы, касающееся поэтики времени в сравниваемых произведениях обоих поэтов: «Заданное с помощью глаголов действия время в державинском тексте отчетливо делит его на два фрагмента: в первом – настоящее протяженное время (глаголы настоящего времени несовершенного вида “уносит”, “топит”), во втором – два глагола будущего времени совершенного вида (“пожрется” и “не уйдет”). Это созданная на грамматическом уровне «река времен», текущая и оборвавшаяся в вечность. Аналогично выстроено художественное время в стихотворении Тютчева. Несмотря на то, что слова “время” (или производных от него) в тексте нет, ощущение времени очень сильно. В “пейзажной” части, как и у Державина, движение реки создается глаголами настоящего времени несовершенного вида (или глагольными формами): “плывет”, “блистая”, “тая”. И внезапный переход – единственный глагол будущего времени (“солятся”), и совершенный вид этого глагола как будто свидетельствуют о неизбежности общего конца. Но два последних стиха тютчевского стихотворения вовсе лишены категории времени: они создают впечатление его отсутствия, безвременья или, если угодно, вечности» [Галян 2012: 95].

Нетривиальный аспект поэтического диалога с державинской традицией, и в первую очередь, с «Рекой времен...», являет стихотворение Тютчева «Михаилу Петровичу Погодину» (1868). Особенно примечательна вторая, заключительная строфа этого стихотворного послания, своего рода стихотворения на случай:

В наш век стихи живут два-три мгновенья,  
Родились утром, к вечеру умрут...  
О чем же хлопотать? Рука забвенья  
Как раз свершит свой корректурный труд  
[Тютчев 1965: т. 2, 200].

Эпиграмматическая концовка нуждается в своем объяснении. В данном контексте «рука забвенья» может быть обусловлена паронимической аттракцией (сближением сходнозвучных слов «река» и «рука»), а также невольной контаминацией в сознании поэта двух державинских словосочетаний («реки времен» и «пропасти забвенья»). Получив от Тютчева сборник стихов с указанным текстом-посланием (эпиграммой), М. П. Погодин парировал – совершенно в том же духе, что и В. Капнист Державину: «Вы заставили меня пожалеть, что не пишу стихов, любезнейший Федор Иванович. Возражу вам прозою, что такие стихи, родясь утром, не умирают вечером, потому что чувства и мысли, их внушающие, принадлежат к разряду



вековечных...» [Там же: 396]. Опять-таки истинная поэзия сталкивается с риторической природой прозаического суждения!

Державинская «Река времен...» находит заслуженный отклик и у поэтов XX века. Достаточно вспомнить О. Э. Мандельштама с его знаменитой «Грифельной одой» (1923), в интертекстуальном пространстве которой уживаются образно-тематические линии, идущие одновременно от Державина, Лермонтова и Тютчева. Пожалуй, самая наглядная преемственность с прецедентным текстом Державина обнаруживается в черновой редакции оды:

<И что б ни> вывела рука  
<Хотя> бы жизнь или голубка  
<Все> смоем времени река  
И ночь сотрет мохнатой губкой

[Мандельштам 1995: 468].

Попутно отметим у Мандельштама контрастирующую в семантическом плане рифму *рука – река* (у Тютчева в послании М. Погодину, как мы помним, проявлялась бессознательная подмена того и другого). «Выводящая» нечто рука однозначно связывается с творческим, созидательным процессом, тогда как река (именно «времени река»), восходящая к ночной стихии небытия, «стирает» все очертания сущего. Державинская традиция дает о себе знать и в окончательном тексте «Грифельной оды»: вслед за поэтом XVIII века Мандельштам предлагает «свою интерпретацию проблемы времени, которая в первом приближении сводится к откату от линейной модели в пользу циклической» [Левченко 1996: 199]. Циклическая же модель времени – в силу ее культурно-исторического генезиса – опять заставляет вспомнить древнего мудреца Экклезиаста.

Более ранний пример существенной реминисценции из державинской «Реки времен...» находим в стихотворении Мандельштама «С веселым ржанием пасутся табуны...» (1915). «Сухое золото классической весны / Уносит времени прозрачная стремнина» [Мандельштам 1995: 126] напрямую перекликается с державинским «Река времен в своем стремленьи...». Интересно, что слово «стремнина» означает «обрыв, крутизна, пропасть, бездна», а также «быстрота течения». Словарь В. Даля даже фиксирует устойчивое словосочетание: «Века низринутись в стремнину вечности» [Даль 1991: 338]. Звуко-семантическая близость мандельштамовской «стремнины» и державинского «стремленья реки времен» может показаться поразительной. «Державиным яблоком катящиеся годы» [Мандельштам 1995: 127] – это выражение анаграмматически намекает на традицию классического поэта-

предшественника, а именно Державина, прославившегося, как известно, своим державно-одическим слогом. Хотя «сухое золото классической весны» ассоциируется у Манделштама не только с Державиным, но и, прежде всего, с античным Овидием и, конечно же, с Пушкиным, нельзя игнорировать тот факт, что общий строй манделштамовского стихотворения полемически направлен против трагического скепсиса Державина. Как это ни покажется странным, но именно в Пушкине (подтверждением тому следующие реминисценции: «Средь увядания спокойного природы», «Я вспомню Цезаря прекрасные черты», «Да будет в старости печаль моя светла») Манделштам находит опору для духовного противостояния – историческому времени и судьбе, таким образом преодолевая трагическую концепцию предсмертного стихотворения Державина.

В аспекте интересующего нас державинского сверхтекста не менее примечательно стихотворение В. Ф. Ходасевича «Памятник» («Во мне конец, во мне начало...», 1928). Выполненное, казалось бы, исключительно в горацанской традиции (отсюда и «прочное звено»), и памятник поэту в виде «двуликого идола» («в России новой, но великой»), данное стихотворение оказывается насквозь пронизано двусмысленно-иронической интонацией.

Во мне конец, во мне начало.  
Мной совершённое так мало!  
Но все ж я прочное звено:  
Мне это счастье дано.

В России новой, но великой,  
Поставят идол мой двуликий  
На перекрестке двух дорог,  
Где время, ветер и песок... [Ходасевич 1989: 254–255].

Авторская ирония ощущается уже с первого стиха – в реминисценции из «Откровения св. Иоанна Богослова («Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель»). Да и в образе «двуликого идола», поставленного «на перекрестке двух дорог, / Где время, ветер и песок...», что удивительным образом смахивает на египетского сфинкса в пустыне, не предчувствуется ли апокалипсическое дыхание ветра, своего рода знак конца времен? Не сказывается ли кризисный характер новой исторической эпохи на самом повороте авторского интереса от ветхой книги Екклесиаста к новозаветной тематике апокалипсиса? Но, пожалуй, здесь и сегодня остается больше предположений и вопросов, нежели готовых ответов.

Подведем некоторые итоги. Как мы имели возможность убедиться, в ходе литературной эволюции на протяжении XIX–XX вв. увязываются воедино экзистенциальный и историософский варианты державинской «Оды на тленность», вступают между собой в конкуренцию открывающиеся в ее смысловой структуре традиции Екклесиаста и Горация. «Река времен...» Державина – по сути, корректив к его более раннему программному стихотворению «Памятник» (1795), а также «мостик» к позднейшему поэтическому завещанию Пушкина (ср.: «Нет, весь я не умру – душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит...» [Пушкин 1977: 340]). Именно так: пушкинское «тленья убежит» – одновременно и полемика, и творческое состязание с Державиным-предшественником, одним словом, продолжение державинской традиции.

В теоретическом плане важен еще один момент. На примере «интертекстуального потомства» державинского текста-прецедента «Река времен...» становится очевидным, что «ядро» образуемого им рецептивного цикла задается сюжетной ситуацией, иначе говоря, качественно определенной структурой мотивов, а не их количественным набором, пусть и взятым в разнообразной комбинации. Именно следование исходной, заданной текстом-прецедентом, лирической ситуации (несмотря на неизбежно пунктирный характер рассмотренной нами линии поэтической преемственности от Державина к Ходасевичу) – испытанно-надежный критерий в определении рецептивных границ любого свертхтекстового образования.

## ЛИТЕРАТУРА

- Батюшков К. Н.* Соч. : в 2 т. М. : Худож. лит., 1989. Т. 1.
- Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М. : Искусство, 1986.
- Бурцев Г. Н.* Пермский пленник, или Житие и стихи В. Т. Феонова. Пермь : Арабеск, 2003.
- Васильев Н. Л.* Г. Р. Державин и Н. Е. Струйский (Об одном из возможных источников предсмертного стихотворения Державина) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2003. Т. 61. № 2. С. 44–50.
- Галян С. В.* «Река времен...» у Г. Р. Державина и Ф. И. Тютчева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1 (17). С. 93–96.
- Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М. : Рус. яз., 1991. Т. 4.

*Державин Г. Р.* Сочинения. СПб. : Академический проект, 2002.

*Жолковский А. К.* Интертекстуальное потомство «Я вас любил...»

Пушкина // Жолковский А. К. Избр. статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М. : РГГУ, 2005.

*Западов В. А.* Русская литература века. 1700–1775: Хрестоматия. Учеб пособие / сост. В. А. Западов. М. : Просвещение, 1979.

*Зверева Т. В.* Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века. Ижевск : Издательский дом «Удмуртский университет», 2007.

*Капнист В. В.* Избранные произведения. Л. : Сов. писатель, 1973.

*Лапто-Данилевский К. Ю.* Последнее стихотворение Г. Р. Державина // Русская литература. 2000. № 7. С. 146–158.

*Левицкий А. А.* Образ воды у Державина и образ поэта // XVIII век: сб. 20. СПб. : Наука, 1996. С. 47–71.

*Левченко Я.* «Грифельная ода» О. Э. Мандельштама как логодицея // Критика и семиотика. 2005. Вып. 8. С. 197–212.

*Мандельштам О. Э.* Полн. собр. стих. СПб. : Академический проект, 1995.

Последнее стихотворение 100 русских поэтов XVIII–XX вв. : антология-монография / авт.-сост. Ю. В. Казарин. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011.

*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. : в 10 т. 4-е изд. Л. : Наука, 1977. Т. 3.

*Тютчев Ф. И.* Лирика : в 2 т. М. : Наука, 1965.

*Ходасевич В. Ф.* Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1989.

*Эйдельман Н. Я.* Последние стихи // Знание – сила. 1985. № 8. С. 32–34.

И. А. СЕМУХИНА

(Уральский государственный педагогический университет,  
г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1-31(Тургенев И. С.)  
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,44

## «НЕ ЖЕЛАЙТЕ... СКАЗАТЬ... “ПОСЛЕДНЕЕ СЛОВО”»: АВТОР-ТЕКСТ-ЧИТАТЕЛЬ (РОМАН И. С. ТУРГЕНЕВА «ДЫМ»)

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема взаимодействия автора с читателем, который понимается как полноправный участник коммуникативного события, оказывающий существенное влияние на уровни художественной формы произведения. Характер взаимосвязи автора-творца с имплицитным («воображаемым») читателем в романе И. С. Тургенева «Дым» выявляется посредством анализа ряда установок восприятия, заложенных в «рамочных» компонентах текста: провоцирующее заглавие, соотношение «горизонтов ожидания» автора и читателя в особой тургеневской манере начала романа, внутритекстовые формы обращения к читателю и т.д. Формулируются выводы о стремлении Тургенева-романиста к максимальной объективности изображения, предоставлению свободы читателю в оценке героя и событий.

**Ключевые слова:** история литературы, И. С. Тургенев, роман, «Дым», автор, герой, читатель.

Проблема взаимодействия автора и его художественного текста с воспринимающим сознанием уже достаточно давно стала одной из важнейших в литературоведении. Современная наука все более обогащается пониманием читателя как равноправного субъекта в создании художественного произведения.

Уже Д. Н. Овсяннико-Куликовский смотрел на читателя как на «художника в миниатюре»: «...*понимание* художественного произведения есть в некоторой мере *повторение* творчества художника. Если я *понял* <...> “Евгения Онегина”, “Отцы и дети”, “Войну и мир”, картину Репина <...> это значит, что я, не будучи ни поэтом, ни живописцем, ни скульптором, способен, однако, воссоздать в своей мысли, силами своего воображения, художественные образы, данные в этих произведениях. Я не просто воспринимаю их как готовый продукт мысли, а *отвечаю* на художественную мысль поэта, живописца, скульптора *аналогичными движениями моей художественной мысли...*» [Овсяннико-Куликовский 1912-1914: 79].

Рассматривая литературное произведение как «сложное событие» в единстве «события, о котором рассказано» и «события самого

рассказывания», М. М. Бахтин не только переносит акцент в проблеме автора на высказывание, но и (как следствие) видит в читателе полноправного участника коммуникативного события. Художественный текст как целостное высказывание «с самого начала строится с учетом возможных ответных реакций, ради которых оно, в сущности, и создается», и роль *других* в этом высказывании «исключительно велика» [Бахтин 1986: 290]. Читатель оказывает существенное влияние и на уровни художественной формы произведения: «форма всегда учитывает влияние третьего – слушателя», который «меняет и взаимоотношение двух других (творца и героя)». Игнорирование самостоятельной роли читателя ученый считает пагубным для эстетики, потому что читатель никогда не равен автору: «У него свое, *незаместимое, место* в событии художественного творчества; он должен занимать особую, притом *двустороннюю позицию* в нем: по отношению к автору и по отношению к герою, – и эта позиция определяет стиль высказывания» [Бахтин 1995: 81]. При этом для каждой эпохи, направления, стиля «характерны свои особые концепции адресата литературного произведения», ощущение и понимание своего читателя [Бахтин 1986: 294].

Литературное произведение, по определению одного из представителей рецептивной эстетики, Х. Р. Яусса, «не монумент, монологически возвещающий о своей вневременной сущности, а партитура, рассчитанная на постоянно обновляющееся восприятие, высвобождающее текст из материи слов и дающее ему реальное бытие». «Высвобождение» текста происходит посредством содержащихся в нем явных и скрытых «сигналов». При этом взаимоотношения между произведением и читателем носят не однозначно детерминированный характер, поскольку писатель не всегда следует ожиданиям публики, порождая эффект несовпадения «горизонтов ожидания» произведения и читателя [Современное зарубежное литературоведение 1996: 132-135]. Исследуя текст в плоскости «воздействия» и «восприятия», рецептивисты настаивают на понимании категории «воздействия» не как однонаправленного вектора, направленного на читателя, но подразумевают и «обратную связь» – воздействие читателя на произведение, которое, собственно, и «возникает» только в процессе этой двунаправленной «встречи» [Там же: 273].

М. Науман, также выступая против монологической концепции творчества, понимает и очевидные опасности обозначенного направления в анализе творческого процесса и структуры

завершенного произведения. Возможные интерпретации художественного текста все же не безграничны, поскольку обусловлены определенным «потенциалом восприятия», направляющим вероятные прочтения [Науман 1978: 38].

О границах интерпретации текста говорит и В. С. Александров: в ходе восприятия «ожидания и выводы читателя воздействуют на текст», «текст особым образом «откликается» на запросы каждого конкретного читателя»; но в конечном итоге ни один читатель не способен переделать текст «под себя», потому что любое литературное произведение насыщено «герменевтическими указателями», своеобразными векторами, определяющими «возможные прочтения текста». Они очерчивают смысловые зоны и «устанавливают границы возможных интерпретаций»; особенно явны «герменевтические указатели» в многоголосом жанре романа [Александров 2002: 87, 92-96].

Таким образом, художественное произведение становится «миром» во многом благодаря формированию определенной направленности восприятия, благодаря творческой встрече, диалогу автора и читателя. Художественное единство, пишет М. М. Гиршман, «*производится* в процессе творчества и *воспроизводится* в процессе читательского восприятия». Поэтому для конкретизации внутренней структуры произведения становится необходимым рассмотрение «диалектических отношений между субъектом, объектом и адресатом художественного высказывания» [Гиршман 1991: 63, 66]. В.В. Федоров также подчеркивает, что «внутренняя форма слова <...> осуществляет себя как внутренняя форма сознания говорящего и слушающего субъектов, а также и объекта речи». Иначе говоря, «поэтический мир» не может быть отождествлен «ни с миром персонажей, ни с действительностью повествователя», так как он «не готов и формируется» в самом событии восприятия произведения [Федоров 1984: 57, 62].

В рамках обозначенной проблемы интересным, на наш взгляд, представляется рассмотрение специфики диалога автора и читателя в пореформенных романах И. С. Тургенева «Отцы и дети» (1862) и «Дым» (1867), публикация которых вызвала крайне неоднозначную реакцию современного читателя. Как известно, «Отцы и дети», с одной стороны, были названы «памфлетом» на демократов (М .А. Антонович), а с другой - «чуть не апофеозой “Современника”» (М. Н. Катков). Вопрос о своеобразии эстетической позиции автора в этом романе уже становился предметом нашего исследования [Семухина 2012]. В данной работе мы сосредоточимся на потенциале восприятия

романа «Дым».

Примечательно то, что именно после публикации «Дыма» Тургеневым осмыслялась и недавняя ситуация бурных споров вокруг «Отцов и детей». Связано это было с тем, что полемика вокруг нового романа оказалась не менее оживленной, чем после предыдущего. В письме Герцену от 23 мая (4 июня) 1867 г. писатель признается: «...знаю, что меня ругают все – и красные, и белые, и сверху, и с низу, и сбоку – особенно сбоку» [Тургенев 1981 (Т. 7): 573]. Если Б. М. Маркевич назвал «Дым» «превосходной вещью», «по мастерству и магистральности приемов лучшей изо всего, что было до сих пор написано Тургеневым» [Тургенев 1981 (Т. 7): 522], а А. Н. Плещеев пришел от этой «высокохудожественной вещи» «в неистовое восхищение» [Русская мысль 1913: 121], то большинство современников все же ругали автора – и Герцен, и Огарев, и Писарев, и Достоевский, и Л. Толстой, и Фет, и др. Писарев, например, недоумевал: «...куда вы девали Базарова? Вы смотрите на явления русской жизни глазами Литвинова, Вы подводите итоги с его точки зрения, Вы его делаете центром и героем романа, а ведь Литвинов это тот самый друг Аркадий Николаевич, которого Базаров безуспешно просил не говорить красиво» [Писарев 1956: 424-425].

Спустя полвека в литературоведении вновь обострится вопрос о значительном изменении романной формы писателя, начиная с «Дыма». В 1930-е годы Л. В. Пумпянский скажет о «падении» романного творчества Тургенева, «распаде жанра» тургеневского «культурно-исторического» романа в «Дыме» [Пумпянский 2000]. Но позднее большинство тургеневедов заговорит не о «падении» тургеневского романа, а о жанровых новациях писателя, «новых идейно-художественных принципах» [Муратов 1972: 5]. Так, Г. А. Бялый, заметив изменение привычной схемы тургеневского романа, будет считать «Дым» «по жанру и по типу» близким роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина» [Бялый 1962: 197]. Г. Б. Курляндская напишет о том, что значительное изменение жанровой формы «Дыма» отражается в расширении «масштабности в охвате действительности», «новых способах психологического изображения в связи с обострением интереса к противоречивой сложности человека» [Курляндская 1972: 218-219]. Значительные «качественные смещения» в тургеневском романе Ю. Сазонов свяжет и с изменениями в структуре образа автора [Сазонов 1968].

Невольно сближая полемические ситуации, возникшие вокруг двух романов, писатель приходит к глубоким выводам об эстетической позиции автора. Тургеневское понимание эстетики авторско-



читательского диалога в это время находит свое отражение, помимо переписки, в «Предисловии к отдельному изданию “Дыма”» (1868), статье «По поводу “Отцов и детей”» (1869) и чуть позже в «Предисловии к романам» (1879).

Очевидно, современники надеялись найти в «Предисловии к отдельному изданию “Дыма”» авторские ответы на многие возникшие вопросы. Но читательское ожидание было обмануто, поскольку Тургенев намеренно отказывается от каких-либо разъяснений: «Ввиду многообразных нареканий, которым подверглась повесть “Дым”, некоторые приятели автора советовали ему снабдить отдельное ее издание предисловием, в котором он бы постарался разъяснить возникшие недоразумения. Но по зрелом обсуждении дела автор не почел нужным последовать данному совету. <...> Печатая второе отдельное издание “Дыма”, автор не находит нужным прибавить что-либо новое к словам, которые он предпослал первому изданию» [Тургенев 1981 (Т. 7): 408].

В статье «По поводу “Отцов и детей”» Тургенев по-прежнему не ставит цель объяснить читателю свою позицию, «задачи» и «идеи» произведения. Писатель замечает, что критика «по поводу» «Отцов и детей» обострилась «с еще большей силой по появлении “Дыма”» [Тургенев 1983: 92]. Поэтому он не просто вновь уклоняется от обнаружения своих идеологических пристрастий или прямого обсуждения, например, фигуры Базарова, а стремится разъяснить современникам свою эстетическую позицию в построении отношений между автором и читателем вообще: «Господа критики вообще не совсем верно представляют себе то, что происходит в душе автора, то, в чем именно состоят его <...> стремления...», «...они вполне убеждены, что автор непременно только и делает, что “проводит свои идеи”...». Будучи противником навязывания «своих идей» читающей публике, Тургенев считал «высочайшим счастьем» для литератора «точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни <...> даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями» [Тургенев 1983: 88]. Несмотря на увиденное им «недоумение» и даже «досаду» читателя, романист продолжает обращаться «с изображаемым характером, как с живым существом», не показывая «явной симпатии или антипатии к собственному детищу». Тургенев не предлагает читателю «начертанный» путь, а дает ему возможность «самому протаривать дорожку» в осмыслении героя. Понимая, что такая писательская стратегия ведет к очевидной опасности навязывания читателем (критиком) автору «небывалых симпатий» или «небывалых антипатий», Тургенев остается убежденным в том, что

необходимым условием настоящего творчества является свобода – «полная свобода воззрений и понятий», свобода от «своих окрашенных очков», «в отношении к самому себе, к своим предвзятым идеям и системам, даже к своему народу, к своей истории» – «без этого воздуха дышать нельзя» [Тургенев 1983: 91-95].

Своей позиции Тургенев останется верен и в конце 1870-х – в «Предисловии к романам»: будучи противником сочинителей, проникутых «злополучной “тенденцией”», призывает к изображению «чего-нибудь смутного, психологически сложного, даже болезненного», выдвинутого «из глубины недр своих <...> самой народной, общественной жизнью...» [Тургенев 1982: 396].

Убежденность Тургенева в том, что художник не должен быть «связан внутри себя» формирует особый характер взаимоотношений автора и читателя в структуре его романов.

В «Дыме», как и предшествующих романах писателя, лишенном личностной формы образа автора, мы можем рассматривать лишь характер взаимосвязи автора-творца с имплицитным читателем («воображаемым», «концептированным»). Имплицитный читатель принадлежит не эмпирической, а эстетической реальности и соотносится с автором-творцом как «конститутивным моментом художественной формы» [Бахтин 1994: 306], «носителем концепции произведения, некоего взгляда на действительность, выражением которого является все произведение» [Корман 1977: 65-66]. Как элемент эстетической реальности «воображаемый» читатель – субъектная величина не изначально данная и неизменная, а постепенно «создаваемая» произведением. Облик читателя и характер его взаимосвязи с автором выявляется на определенных уровнях текста как единого высказывания.

По наблюдениям Б. А. Успенского, позиция адресата (читателя, зрителя) обычно совмещена с позицией автора: читатель «как бы присоединяет себя к автору и вместе с ним принимает то ту, то другую точку зрения» [Успенский 2000: 207]. Наиболее ощутимо это совпадение точек зрения в моментах композиционного эффекта, удачно названного Б. А. Успенским «рамкой». В таких моментах происходит синхронный переход автора и читателя от внешней точки зрения к внутренней, и наоборот.

Из всех возможных первоначальных установок восприятия в «Дыме» Тургенев традиционно обращается лишь к такому «рамочному» компоненту текста, как название произведения (подзаголовок, жанрового определения, предисловия, названий частей и глав и т.д. мы здесь не найдем). Провоцирующее заглавие

тургеневского романа, как и многих других в полемическую эпоху 1860-х годов («Идиот», «Некуда», «Обрыв» и т.п.), выражало авторскую заявку на диалог с читателем.

В пореформенные годы мировоззрение художника осложняется восприятием эпохи как «безумия», «хаоса» [Тургенев 1988: 74], «каши», «которая пучится, кипит», «крутится перед глазами, как лица макабры пляски» [Тургенев 1988: 44]. Пореформенная Россия, по образному выражению В. А. Чалмаева, «как громадный сказочный музыкальный «инструмент» с сотней больших и малых «струн», освобожденный, расколдованный – не переставала изумлять Тургенева обилием диссонансов, какофонией, режущим хаотичным звучанием взаимоисключающих аккордов» [Чалмаев 1989: 318]. Эпоха диссонансов обострила проблему необходимости поиска выхода из хаоса, поиска гармонии. Это обусловило коренные сдвиги в тургеневской романной поэтике, связанные с общими тенденциями развития русской романистики второй половины 60-х годов, которые проявились в усложнении этической проблематики, углублении психологического анализа.

Глубокие размышления Тургенева о «хаосе» современной эпохи в момент создания «Дыма» не могли вылиться лишь в злободневное социально-политическое содержание романа. Не случайно писатель неоднократно предостерегал от прямого отождествления его персонажей с историческими современниками: «Я не копирую действительные эпизоды или живые личности, но эти сцены и личности дают мне сырой материал для художественных построений» [Тургенев 1981 (Т. 7): 512]. Несмотря на это критики и литературоведы настойчиво анализировали прототипов действующих лиц «Дыма» (Губарев – Н. П. Огарев, Ворошилов – К. К. Случевский, Биндасов – Н. Х. Кетчер, Ирина – А. С. Долгорукая и т.д.). В рамках такой интерпретации роман зачастую превращался в иллюстрацию эпохи.

В силу тех же причин сюжет романа в тургеневедении очень долго рассматривался как включающий в себя два слабо связанных плана, соответствующих двум коллизиям – любовной и общественно-политической. Но тургеневское «художественное построение» нельзя разрывать на изолированные планы, поскольку один вырастает из другого. В «Дыме» нравственно-психологический аспект не дополнение социальному, а конструирующая доминанта всего художественного мира. Полнота идейно-художественного смысла романа не может быть постигнута без учета его изменившихся хронопических параметров и сложной мотивной структуры (мотивов хаоса, кружения, тепла/холода, света/тьмы, игры, театральности,

страсти и т.д.).

Хронотопические параметры всегда задаются Тургеневым в первых строках романа. В «Дыме», казалось бы, по-прежнему совпадали «горизонты» автора и читателя в узнавании особой тургеневской манеры начала текста – читатель находил привычное указание исторически точного времени описываемых почти современных событий: «10 августа 1862 года, в четыре часа пополудни...» [Тургенев 1981 (Т. 7): 249]. Но буквально в следующих словах ожидание читателя оказывалось обманутым. Читатель хорошо помнил зачины первых тургеневских романов с установкой на домашнюю, уютную, семейную атмосферу усадебного текста: в «Рудине» – «Было тихое летнее утро. Солнце уже довольно высоко стояло на чистом небе...» [Тургенев 1980: 199]; в «Дворянском гнезде» – «Весенний, светлый день клонился к вечеру; небольшие розовые тучки стояли высоко в ясном небе и, казалось, не плыли мимо, а уходили в самую глубь лазури» [Тургенев 1981 (Т. 6): 7]; в «Накануне» – «В тени высокой липы, на берегу Москвы-реки, недалеко от Кунцева, в один из самых жарких летних дней 1853 года...» [Тургенев 1981 (Т. 6): 161]. А в «Дыме» читатель неожиданно находил: «...в Баден-Бадене, перед известною Conversation толпилось множество народа». И, несмотря на то, что «Погода стояла прелестная; все кругом – зеленые деревья, светлые дома уютного города, волнистые горы, – все празднично, полною чашей раскинулось под лучами благосклонного солнца; все улыбалось», читателя не могло не удивить неожиданное изменение пространственных параметров художественного мира романа – с усадебного на городское, да еще и заграничное. Да и атмосфера предлагаемого автором мира была далека от прежнего усадебного уюта: читатель сталкивался с диссонансами толкотни, «тесноты», «трескотни» «безобразных и красивых» лиц, «всем знакомых фигур, с тем же тупым и жадным, не то изумленным, не то озлобленным, в сущности хищным выражением», лихорадкой картежной и рулеточной игры и т.п. [Тургенев 1981 (Т. 7): 249].

Прежний размеренный ритм усадебного уклада тургеневских романов сменила хаотичная жизнь Баден-Бадена. Местом действия в городском романе стали уже не усадебные парки и гостиные, а площадь, скамейки, гостиничные номера, углы, лестницы, железнодорожная платформа, игорный дом. Подобный топос давал возможность погрузить героя в толпу, организовать сюжет по принципу случайных встреч. Пространство Баден-Бадена, в которое погружается Литвинов, не просто другое, «не свое» для героя, а враждебное. Центральный персонаж не только выявляется в

несовпадении с этим пространством, а испытывается им, доводится до несовпадения с самим собой.

Не отказывается Тургенев и от такой важной внутритекстовой формы воплощения авторско-читательского контакта, как обращение к читателю, широко распространенной в предшествующей литературе.

На материале прозы XIX – XX веков исследователь Н. А. Кожевникова выявила несколько возможных вариантов апелляции автора к читателю [Кожевникова 1994]. Но в первых четырех романах Тургенева обращения к читателю представлены достаточно скупой и лишены того активного оценочного начала, которое присуще другим романистам-современникам. Для повествовательной манеры Тургенева-романиста были чужды настойчивые разъяснения представленных событий и героев, однозначно расставляемые акценты, характерные писателям-монологистам (Чернышевский, Гончаров, Лесков, Л. Толстой и др.). Гораздо ближе Тургеневу была позиция Достоевского с его установкой на объективность изображения, кажущееся самоустранение автора.

Стремление Тургенева скрыть «собственные симпатии» обусловило все большее – от романа к роману – сужение сферы применения форм авторской субъективности. Самым объективным тургеневским романом по праву считаются «Отцы и дети», поскольку формы субъективного авторского повествования в нем сведены к минимуму.

Но в «Дыме» писатель вновь возвращается к приемам авторской субъективности.

Возвращение Тургеневым авторской субъективности, как ни странно, сопрягается с процессом вытеснения из повествовательной структуры романа прямых форм выражения авторского начала. Этот процесс, в частности, выразился в развитии несобственно-прямой речи, способной к активному проявлению точки зрения как персонажа, так и автора. «Обузданность» автора и героя (В.М. Маркович) в «Отцах и детях» нарушается в «Дыме» ориентацией на точку зрения персонажа и в то же время усилением звучания авторского голоса. Выстраивание Тургеневым принципиально новой повествовательной стратегии повлекло за собой и изменения в отношениях автор-читатель.

В «Дыме» обращения автора к читателю становятся необычайно (для Тургенева) интенсивными, активно подчеркивая внесюжетное положение повествователя и адресата. Читатель начинает более определенно мыслиться как субъект, хорошо знающий изображаемую среду и даже принадлежащий ей. Знакомство читателя с окружающей

героя средой фиксируется формой приобщения: «*тому князю Коко, который в Париже, в салоне принцессы Матильды, в присутствии императора, так хорошо сказал...*», «*княгиня Babette, та самая...*», «*графиня Ш., известная законодательница мод*», «*наш несравненный дилетант*», «*наш восхитительный барон Z.*» и т.п. (курсив наш – И.С.).

Тургенев представляет вопросы читателя, определяющие дальнейшее повествование: «Но почему же он в Бадене, спросите вы опять? А потому он в Бадене...» [Тургенев 1981 (Т. 7): 255]. Дает указания автора на порядок изложения: «Он не кончил курса по обстоятельствам (читатель узнает о них впоследствии)...» [Тургенев 1981 (Т. 7): 254]. Даже вводит элементы воображаемого диалога с читателем. Например, по поводу данных Литвиновым Биндасову ста гульденов: «...гнушался им и знал наверное, что денег своих не получит век; притом он сам в них нуждался. Зачем же он дал их ему? – спросит читатель. А черт знает зачем! На это русские тоже молодцы» [Тургенев 1981 (Т. 7): 307]. Вступает в непринужденную беседу по поводу генерала Ратмирова: «Отец его был естественный... Что вы думаете? Вы не ошибаетесь – но мы не то желали сказать... естественный сын знатного вельможи...» [Тургенев 1981 (Т. 7): 316]. Зримый контакт автора с адресатом явлен и предвосхищением реакции читателя на баденский «театр мертвых кукол»: «(Просим читателя не удивляться и не негодовать: кто может отвечать за себя...» [Тургенев 1981 (Т. 7): 336].

Апелляция к читателю, помимо проявления осязаемого образа носителя речи, в «Дыме» прочно связана с оформлением *метаструктурного* пласта произведения (повествование о повествовании), где автор наиболее явлен как творец, одновременно проясняющий сотворческую роль читателя. Метаструктурные элементы в романе Тургенева не обильны – нет распространенных размышлений о повествовании, а лишь лаконичные указания. Но, все же, погружая читателя в художественный мир, автор время от времени нарушает иллюзию изображаемой реальности, втягивая читателя в процесс построения повествования.

В ранних тургеневских романах перебои в последовательности изложения событий зачастую ничем не мотивировались, переходы к ретроспекциям далеко не всегда оговаривались автором, исходившим из своей неограниченной свободы (например, при переходах к биографиям Елены Стаховой, четы Стаховых, Н. П. Кирсанова или Одинцовой). А в «Дыме» буквально все отступления от хронологии изложения сопряжены с обращением к читателю: при переходе к предыстории Литвинова, Ирины, Потугина или Ратмирова автор

обязательно закрепляет как выход из последовательности повествования, так и возвращение к ней. Например, переход к предыстории Ирины обозначен в конце шестой главы, когда Литвинов вдруг догадывается о том, кто была та дама, которая в его отсутствие принесла букет гелиотропов и не хотела назваться, и восклицает: «Неужели *она*, не может быть!». После чего автор предлагает читателю вернуться в прошлое: «Но для того, чтоб объяснить это восклициание Литвинова мы должны попросить снисходительного читателя вернуться с нами за несколько лет назад...» [Тургенев 1981 (Т. 7): 279]. А по завершении рассказа о юности Ирины автор вновь возвращает читателя вместе с собой в рамки основного сюжета: «Теперь читателю, вероятно, понятно стало, что именно вспомнилось Литвинову, когда он воскликнул: «Неужели!» – а потому мы снова вернемся в Баден и снова примемся за нить прерванного нами рассказа» [Тургенев 1981 (Т. 7): 295].

Намеки на процесс «прочтения» текста читателем содержатся зачастую в едва заметных, но значимых для выявления характера связи между автором и читателем метаструктурных штрихах. Например, увлеченный сюжетной линией романа читатель вдруг неожиданно может наткнуться на такую помету: «граф X., наш несравненный дилетант (*смотри главу I*)» (курсив автора) [Тургенев 1981 (Т. 7): 337], – и, таким образом, сразу оказаться за пределами художественного мира, с текстом романа в руках. Процесс прочтения / создания текста акцентирован автором и при обозначении границы между «нитью» основного рассказа и эпилогом: «Однако пора кончить; да и прибавлять нечего; читатель догадается и сам...» [Тургенев 1981 (Т. 7): 406].

Рельефность внутритекстовых границ при перемещении автора и читателя с одного уровня текста на другой, создающих зримый эффект «рамки», обусловлена иной, нежели в «Отцах и детях», композиционной позицией повествователя. Как и в прежних романах, в «Дыме» позиция повествователя остается подвижной (от стороннего наблюдателя до абсолютного всеведения), субъективные авторские интонации, выражающие отношение к разным группам персонажей, представлены в нескольких вариантах (сочувствие, ирония и др.). Но исключительно высокой становится сопряженность повествователя с главным героем, в кругозоре которого дано большинство событий романа.

Повествователь, «прикрепляясь» к герою, совпадает, таким образом, с ним в *пространственной точке зрения*. В романе почти нет эпизодов, лишенных присутствия главного героя, и все персонажи

предстают перед читателем только в момент встречи с ними Литвинова. Поэтому никакой предварительной мотивировки персонажа до того, как он попадет в кругозор Литвинова, и быть не может: «Он поднял голову – и узрел одного из своих немногочисленных московских знакомых, некоего Бамбаева...»; «Он вдруг очутился перед скамейкой, увидел возле нее чьи-то ноги, повел вверх по ним глазами... Ноги эти принадлежали человеку, сидевшему на скамейке и читавшему газету; человек этот оказался Потугиным» и т.п.

Хотя иногда автор показывает читателю то, что пока осталось незаметным для героя. Как, например, в эпизоде первой встречи Литвинова с Ириной на лестнице гостиницы: она «остановилась, как бы пораженная изумлением», но «Литвинов ее не заметил». Хотя и в этом случае осведомленность автора ограничена: он, как и читатель, еще не знает, кто эта «высокая стройная дама в шляпке с короткою вуалеткой» [Тургенев 1981: 259].

Совмещение *психологической точки зрения* автора и героя обусловило смену собственно авторского времени «Отцов и детей» на отсчет времени в «Дыме» с точки зрения Литвинова, что привело к высокой степени интенсивности событийной динамики. При описании мира Бадена, в который попадает Литвинов, автор посредством несобственно-прямой речи, внутреннего монолога пользуется языком героя и тем самым совпадает с ним во *фразеологической точке зрения*. А идентичная оценка окружающей среды приводит зачастую к единству *идеологической точки зрения*. Но, будучи в значительной мере солидарным с восприятием героя, автор все же видит субъективную ограниченность его мировоззрения, а потому одновременно и находится с ним в отношениях согласия, и полемизирует с ним. Эта оценочная дистанцированность автора (и читателя) от героя не позволяет говорить об абсолютном отождествлении автора и героя в романе Тургенева.

Особенно эта «неслиянность» голосов автора и героя (при сохранении единства фразеологической точки зрения) обнаруживается во фрагментах несобственно-прямой речи, где к оценке окружающего мира примешивается саморефлексия героя: «Его гордость, его честная, плебейская гордость так и возмущалась. Что было общего между ним, сыном мелкого чиновника, и этими военными петербургскими аристократами? Он любил все, что они ненавидели; он ненавидел все то, что они любили; он *слишком* ясно это осознал, он *всем существом* своим это чувствовал. <...> в самой мягкости речей ему слышалось *возмутительное* презрение – и *однако* же он как будто



робел перед ними, перед этими людьми, этими врагами» (курсив наш. – И. С.) [Тургенев 1981 (Т. 7): 304-305]. Перед нами авторская речь, но вся ее экспрессивная структура принадлежит сфере внутренней речи Литвинова. Несовпадение голосов просматривается в разоблачающих оговорках, близких к ироническим (выделенных нами курсивом), в чрезмерной периодичности и пафосности речи, которые характеризуют не только петербургский свет, но и ущемленное самолюбие Литвинова. Тут же автор может прямо обозначить несоответствие своей позиции с позицией героя: «“Презренные, пошлые люди!” – пробормотал он, не соображая того, что несколько мгновений, проведенных в обществе этих людей, еще не давали ему повода так жестоко выражаться. И в этот-то мир попала его Ирина!» [Тургенев 1981 (Т. 7): 305].

Форма несобственно-прямой речи позволяет органически соединить внутреннюю речь героя с авторским контекстом, насаивающим на нее свои акценты, и, таким образом, организовать диалог между автором и героем. Ведя повествование в интонации и акцентах героя, выстраивая особый взгляд на события, автор тут же может диалогически оспорить эту позицию, что порождает многовариантную оценочность происходящего.

Наряду с формами свободного самовыражения героя автор допускает и прямые комментарии, разрывающие или завершающие фрагмент речи героя, но они не выходят за пределы житейского понимания: «...лишь бы не кружиться более в этой бестолковой полутьме. Людям положительным, вроде Литвинова, не следовало бы увлекаться страстью; она нарушает самый смысл их жизни... Но природа не справляется с логикой, с нашей человеческой логикой; у ней есть своя, которую мы не понимаем и не признаем до тех пор, пока она нас, как колесом не переедет» [Тургенев 1981 (Т. 7): 373].

Романные художественные системы всегда, в той или иной мере, подразумевают средства выражения субъективного авторского начала, но при этом отличны друг от друга. С одной стороны, мы наблюдаем романы с сильно выраженной авторской субъективностью (и главное – в сфере идеологии, оценки), их авторы – яркие монологисты, подчиняющие читательское восприятие (Чернышевский, Гончаров, Лесков, Л. Толстой). С другой стороны, развитие субъектной многоплановости породило романы с ведущей ролью субъектного плана персонажа и отдельными элементами субъективного авторского начала, отражающими взаимодействие «расцвета художественного диалога» и «архаических форм» монологического слова [Тамарченко 1985: 83]. К этой тенденции и принадлежит Тургенев. Стремление к

максимальной объективности изображения, предоставление свободы читателю позволило писателю в «Отцах и детях» организовать диалог о герое между автором и читателем. И не смотря на то, что в «Дыме» устанавливается более прочная связь автора с читателем, писателю удалось сохранить свободу читательской оценки героя и событий.

Тургенев, отстаивающий «свободу воззрений и понятий», чуждый отождествления автора с героем и неприкрытого субъективизма, организует диалог автора и читателя «по поводу» героя в самом романе. Отсутствие в тургеневском романе неприкрытого авторского вмешательства создает у читателя ощущение собственного выбора в оценках героев. Доверие к читателю, склонному к «самосознанию», «размышлению» и «сомнению», обусловило открытость автора к свободе в оценке его героя, нежелание сказать свое «последнее слово». Именно эта мысль заложена Тургеневым в его совете молодым литераторам в статье «По поводу “Отцов и детей”»: «Друзья мои, не оправдывайтесь никогда, какую бы ни возводили на вас клевету; не старайтесь разъяснить недоразумения, не желайте ни сами сказать, ни услышать “последнее слово”» [Тургенев 1983: 96].

## ЛИТЕРАТУРА

*Александров В. С.* Другость : герменевтические указатели и границы интерпретации // Вопросы литературы. 2002. № 6. С. 79-96.

*Бахтин М. М.* Работы 1920-х годов. Киев : Next, 1994.

*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986.

*Бялый Г. А.* Тургенев и русский реализм. М. ; Л. : Сов. писатель, 1962.

*Волошинов В. Н. (Бахтин М. М.)* Слово в жизни и слово в поэзии // Волошинов В.Н. Философия и социология гуманитарных наук. СПб. : Аста-Пресс Ltd., 1995.

*Гиришман М. М.* Литературное произведение: теория и практика анализа. М. : Высш. шк., 1991.

*Кожевникова Н. А.* Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. М. : Ин-т рус. яз. РАН, 1994.

*Корман Б. О.* Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977.

*Курляндская Г. Б.* Художественный метод Тургенева-романиста. Тула : Приок. кн. изд-во, 1972.

*Муратов А. Б. И. С.* Тургенев после «Отцов и детей» (60-е годы). Л. : ЛГУ, 1972.

*Науман М.* Введение в основные теоретические и методологические проблемы // Общество. Литература. Чтение: Восприятие литературы в теоретическом аспекте / пер. с нем. М. : Прогресс, 1978. С. 29-83.

*Овсянко-Куликовский Д. Н.* Собр. соч. : в 9 т. СПб. : «Деятель», 1912-1914. Т. 6.

*Писарев Д. И.* Сочинения: в 4 т. М. : Гослитиздат, 1956. Т. 4.

*Пумпянский Л. В.* «Дым» (Историко-литературный очерк) // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / отв. ред. А. П. Чудаков. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 464-481.

Русская мысль. 1913. Кн. VII.

*Сазонов Ю.* Образ автора в романе И. С. Тургенева «Дым» // Второй межвуз. тургенев. сб. / Курск. пед. ин-т. Уч. зап. Орел, 1968. Т. 51. С. 50-72.

Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник / под ред. И. П. Ильина, Е. А. Цургановой. М. : Интрада – ИНИОН, 1996.

*Семухина И. А.* Автор – герой – читатель: право на свободу («Отцы и дети» И. С. Тургенева) // Филологический класс. 2012. № 4(30). С. 83-87.

*Тамарченко Н. Д.* Реалистический тип романа. Кемерово : Изд-во КГУ, 1985.

*Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М. : Наука, 1978 – 1991.

1980. Т. 5. 1981. Т. 6. 1981. Т. 7. 1982. Т. 9. 1983. Т. 11. 1988. Письма: Т. 5.

*Успенский Б. А.* Поэтика композиции. СПб. : Азбука, 2000.

*Федоров В. В.* О природе поэтической реальности. М. : Сов. писатель, 1984.

*Чалмаев В. А.* И. С. Тургенев : Жизнь и творчество. Тула : Приокское кн. изд-во, 1989.

ЙОСЕФ ДОГНАЛ

*(Университет им. Масарика, г. Брно, Чешская Республика –  
Университет им. св. Кирилла и Мефодия,  
г. Трнава, Словацкая Республика)*

УДК 821.161.1-32(Андреев Л.Н.)  
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)53-8,44

## **ОДИН ИЗ АНДРЕЕВСКИХ ЧЕРТЕЙ И ЕГО КОННОТАЦИИ (НЕСКОЛЬКО ЗАМЕТОК ПО ПОВОДУ РАССКАЗА «ЧЕРТ НА СВАДЬБЕ»)**

**Аннотация.** Статья посвящена анализу рассказа Л. Н. Андреева «Черт на свадьбе» (1909), который не так уж часто становится объектом внимания исследователей. Несмотря на некоторое структурное родство с другими произведениями Андреева начала века, рассказ отдельными существенными чертами отличается от них, что свидетельствует о поисках писателем экспрессивной манеры передачи динамики изображаемого действия (это проявляется, прежде всего, в использовании многочисленных междометий). В статье устанавливается связь между аллегорическим содержанием рассказа, опирающимся на ключевые понятия (дом, танец, черт), и общественными проблемами времени, которые волновали писателя. Выводы, к которым приходит автор статьи, позволяют отнести данный рассказ к числу произведений, свидетельствующих о постепенном вызревании отрицательного отношения Андреева к революции, упрощенно понимаемой и толкуемой многими его современниками – и идеологами, и писателями. Упрощенное, по сути, анархическое понимание революции, по мнению писателя, опасно для самой революции, так как оно чревато разрушительным хаосом и нарушением установившихся положительных норм и традиций.

**Ключевые слова:** русская литература, рассказ, Л. Н. Андреев, «Черт на свадьбе», дом, танец, черт, традиции, хаос, революция.

Рассказы Л. Н. Андреева опираются чаще всего на довольно четко обозначенный сюжет, передают его в тонко разработанном, часто чрезвычайно быстром развитии. Они почти все без исключений связаны с «андреевской схемой» острой ломки, размежевающей «состояние до» и «состояние после» этой ломки [см.: Dohnal 1997: 36-37]. И так как рассказы Андреева являются в большинстве случаев своеобразным провоцирующим ментальным экспериментом, т.е. экспериментом, который писатель проводит сначала в своем внутреннем, мысленном моделировании мира, а затем переносит его в текст, то часто видна связь с теми сложными вопросами, которыми было чревато начало XX-го века, меняющее парадигмы общественной и индивидуальной жизни. Андреев то изображает войну, то обращает

внимание на революцию, то на связь реальной жизни с религией. Однако всегда можно почувствовать, что поднимаемые им темы связаны не только с волнующими его самого вопросами, но и с проблемами смысла личной жизни, направления развития жизни общественной, откровенно или подспудно обсуждаемые поколением рубежа XIX и XX веков. Поэтому некоторые андреевские произведения скорее абстрактны, как будто не приурочены к конкретным явлениям именно русской жизни, но всё же с ними связаны по контексту, по сути затрагиваемых тем. Причем, мы убеждены в том, что в прозе Андреева содержится и большая доля какого-то общечеловеческого пафоса, отзывающегося на общечеловеческие вопросы, ценности, пороки и перспективы.

Не удивляет поэтому, что Андреев в своих произведениях обращается иногда и к персонажам, которые представляют своего рода иконические образы-символы. Особое место среди них занимают в его творчестве образы Иисуса, Иуды и черта. Именно черт является персонажем, который для нас интересен, причем именно не Сатана («Дневник Сатаны»), не пожилой черт, ищущий изменения к лучшему (рассказ «Правила добра»), а Черт Карлович, главный персонаж рассказа «Черт на свадьбе» (1909).

Коротенький рассказ «Черт на свадьбе» одновременно сочетается и не сочетается с типичными андреевскими рассказами: он как будто повествует об одном, хотя и переломном событии в жизни людей, но те, чья жизнь меняется, т.е. жених и невеста, не играют в произведении почти никакой роли. Они просто присутствуют как повод для последующего свадебного веселья – вот и все, даже по имени их рассказчик не называет, настолько они незначительны. Да и сама основная ситуация – свадьба – как будто есть: она изображена не как процесс, а только как веселая встреча людей после венчания, которое уже было и подразумевается, хотя в тексте оно тоже не изображено. Значит, свадьба уже завершена, не стоит о ней и упоминать, как не стоит упоминать и о попе, венчавшем молодых. Все это было, кажется, но не расценивается в повествовании как достойное упоминания. Да и многое другое дано только в самых общих штрихах, рассказчик как будто предполагает, что читатель «знает», как по традиции проходит свадьба, как после венчания все, кого пригласили, т.е. «свои», веселятся, пьют, танцуют.

Кажется, именно в таком традиционном понимании свадьбы и веселой свадебной суматохи надо искать основу выстраивания рассказчиком исходной ситуации: все соответствует традициям, ничего необычного тут не происходит, присутствуют «свои»,

действуют как положено. Подчеркивается это и тем, что в тексте несколько раз упоминаются носители традиции – дедушки и бабушки, а не молодые люди, скорее склонные к изменениям. Кроме того, действие, очевидно, происходит зимой, так как в самой экспозиции рассказа указано, что «Черт Карлович проковырял на замерзшем стекле дырочку, надышал в нее своим горячим дыханием и увидел, что там свадьба...» [Андреев 1995: 15]. Рассказчик таким способом создает образ чего-то традиционного, прочно вошедшего в устоявшийся уклад жизни, в котором все имеет свое место, в котором поколения принимают и соблюдают данные традицией обычаи.

В этот традиционный мирок и вторгается «чужой» элемент. Уже само его имя свидетельствует о том, что он не от мира сего – не только Черт, а еще Карлович, тем самым намекается на определенную связь с немецкой или общегерманской средой. Традиционное происходит внутри – «чужое» сначала извне заглядывает, а потом заходит вовнутрь. Создается определенное напряжение между внутренним, домашним, привычным, традиционным, с одной стороны, и чужеродным, внешним, не принадлежащим к домашней традиции – с другой. В связи с этим надо не забывать о том, что обе эти среды отделяет, – о доме. Дом – символ прочности, безопасности и защиты от внешнего, постороннего и опасного, хранитель семьи и ее интимности, он же и то, что передают родители детям, – и воспитание, и близость, и история семьи, и семейные ценности, и, наконец, имущество.

Этот основной контраст и получает свое развитие в тексте, на его основе разворачивается дальнейшее действие, когда Черт Карлович заходит в дом и старается, притворяясь, стать одним из присутствующих. Рассказчик тщательно подчеркивает поддельное добродушие, каким Черт Карлович хочет обмануть присутствующих на свадьбе: «Шморганул носом, спрятал рога в сугроб; и, не долго думая; вошел под видом предобрейшего господина. Глазки сделал маленькие и, добрые, на носу повесил добродушие и, рассыпая изысканные поклоны, минут двадцать улыбался во все стороны: это я» [Андреев 1995: 15]. Так выстраивается новый контраст, усугубляющий первый: на свадьбе не предполагается кощунственное поведение – все должны радоваться, так как вступившие в брак обещали друг другу (и Богу?) все самое благородное, не предполагая лжи, ненависти и коварства. Кроме того, данное высказывание, говорящее о мотивировке последующих поступков Черта Карловича, можно считать своего рода антиципацией: черт остается чертом, его намерения грязны, с самого начала связаны с обманом.

Чужеродность Черта Карловича свадебным гостям подчеркивается еще одной деталью. Когда он заводит речь о танцах, то говорит: «Я умею: па-де-катр, лезгинку, английский вальс, тарантеллу, мазурку...» [Андреев 1995: 15]. Если учесть, что, согласно тексту, тем местом, где пируют, является дом на берегу норвежского фиорда, то ни один из танцев не принадлежит к «домашним», все они данной среде чужды.

Черт Карлович пользуется доступными ему средствами в общении, чтобы не только привлечь внимание гостей, но и стать тем, кто, приспособившись к всеобщему веселью, будет постепенно влиять на его ход так, что, по сути, полностью им овладеет. Он поздравляет невесту, вступает в разговор с остальными гостями и, пользуясь гостеприимностью хозяев, завладевает вниманием всех присутствующих: «Ах, какой господин! Опять кланялся минут двадцать и улыбался вверх и вниз, всех помазал улыбкой, как собака пушистым хвостом» [Андреев 1995: 16]. Тон повествования выражает основное отрицательное отношение к Черту Карловичу, указывая на тот факт, что герой только притворяется, желая произвести впечатление на гостей, Подспудно же чувствуется, что его основная цель неискренна – он хочет, по сути, подвести гостей, манипулируя ими.

Свадебной компании поведение Черта Карловича приятно, оно вносит изменение, динамику в происходящее, так что гости начинают считать его тем, кто распоряжается атмосферой, кто поднял ее на непривычный, более приятный для всех уровень. Кто-то даже говорит: «Милостивый государь! Мы вас не знаем, но это просто невероятно, чтобы один-единственный господин внес столько веселья. Дом положительно кружится. А ваша нежность равняется только вашему искусству в танцах!» [Андреев 1995: 16]. Соединение слов *танец* и *кружится* можно толковать и так, что состояние гостей, у которых начинают преобладать эмоции, близко к головокружению, к утрате рационального контроля над собой.

Движение в круге, нарастающий уход от рационального восприятия происходящего подчеркиваются при помощи не так уж часто используемых Андреевым повествовательных средств: в тексте появляется непривычное для писателя большое количество междометий. Они – свидетельство преимущественно эмоционального восприятия ситуации присутствующими, причем использование их в качестве повторяющегося лейтмотива усиливает ощущение именно головокружения и утраты гостями рационального контроля над своим поведением.

«- Держите скрипку! Милостивый государь, это ваши шалости. Она играет черт знает что. Взгляните на дедушку! Взгляните на бабушку!

- Ловите барабан!

- И он тоже?

- И он тоже! Милостивый государь, скажите вашему барабану, что это неприлично; он заигрывает со старухой, у которой двенадцать внучат!

Тррр! Дедушка таки попал ногой в барабан и прорвал, скрипка плачет, дом танцует: трам-блям, тра-та-та» [Андреев 1995: 17].

Персонифицированные барабан и скрипка, которые вдруг начинают сами по себе действовать как бы без музыкантов, как и музыкант, свалившийся со стула, свидетельствуют о стихийном буйстве, охватившем компанию и поддерживаемом появившейся группой еще двадцати двух чертей, которые своими поступками начинают расшатывать дом как таковой.

Потере сознательного контроля гостей над своим поведением способствует и вино, на что намекает рассказчик, не забывая подчеркнуть его вредное влияние. Но гости, не обращая на это внимание, все время пьют. Причем именно Черт Карлович побуждает их к этому:

«Вдруг - бува!.. затошнило дедушку.

- Но это пустяки! Не то вино или не туда вино, но позвольте мне! Как говорится: брак и честь имею. Раз! Два! Твое здоровье, мое дитя!» [Андреев 1995: 16].

Результатом всего этого становится полная суматоха, в которой черти по сути дела полностью разрушают какой бы то ни было устоявшийся порядок: «Стало очень весело, потому весь дом закружился. Поплыли, поехали старики и старухи, качаются, как в бурю: никогда еще так не плясалось» [Андреев 1995: 16]. Именно умеренные, сохранявшие в начале рассказа традиции дремлющие старики – прямое свидетельство возбуждения и преобладания эмоционального начала в поведении гостей. Тут меняется – или скорее дополняется – значение слова «дом»: теперь под ним можно подразумевать и значение *все в доме* или даже *всё в доме*. В возникшей суматохе, в которой участвуют и гости, и черти, начинается драка: «Ну и драка! Так раскачали дом, что встал он кверху ногами, насилиу черти выскочили. Сели на горочке и смотрят, как дом на голове стоит и в воздухе ногами машет, а внутри гомон, крик, плач, рев, свист, оплеухи, затрещины» [Андреев 1995: 18]. Все черти, включая Черта Карловича, оставляют гостей в доме и смотрят на то, что там творится, – и танцуют под музыку барабана и скрипки. Устроили хаос и оставили людей в нем. Не удивительно, что хаотическое действие заканчивается уничтожением: «А дом подумал-подумал и, как дурак, пошел топиться»



в фиорде, в холодной воде, в черной воде. <...> И мрачный ветер прошел по мрачному норвежскому берегу и мрачному фиорду» [Андреев 1995: 18].

Единственным существом, не поддающимся влиянию Черта Карловича и его свиты, является кошка, связанная с домом, но ушедшая из него и смотрящая извне на то, что творится в доме и с домом, по своей слабости не сделавшая, однако, никакой попытки воспрепятствовать трагедии. Она лишь отзывается на происходящее, предвидит плохое, но отказывается от какой бы то ни было связи с происходящим и ответственности за него: «А кошка мяукает зловеще: - Я говорила! Нет, не беру на себя ответственности» [Андреев 1995: 18].

Рассказ «Черт на свадьбе» не очень похож на другие андреевские рассказы своей насыщенностью местоимениями, подчеркивающими эмоциональный характер изображаемого действия и его восприятия, а также, как уже отмечалось выше, междометиями, используемыми в качестве лейтмотивов. Передается не действие, которое, хоть отчасти, реально, а наоборот, действие невероятное, обобщенное, соединяющее и человека, и чертей, и животных, и вещи, олицетворенные и наделенные способностью действовать по своей воле. – Получается, по сути дела, притча. Расшифровать ее, понять ее значение, которое соответствовало бы замыслу писателя, довольно трудно. Попытаемся, однако, дать одно из потенциальных толкований, так как форма и содержание дают нам возможность такую попытку предпринять.

Исходным пунктом может стать центральное действие рассказа – танец. По «Антропологическому словарю (Antropologický slovník)», «Tanec je možné chápat jako ritualizovanou formu společenské komunikace, sportovní výkon, náboženský, emocionální nebo umělecký projev, symbolickou metaforu zpřítomňující běh lidského života či fungování světa» [Antropologický slovník 2009: 4104]. Если принять в качестве исходного пункта наших рассуждений именно ту часть словарного определения, в которой говорится о ходе человеческой жизни или о функционировании мира, то можно предположить, что именно свадебный танец может стать метафорой, символом упорядоченного действия, соответствующего важному моменту в жизни людей, событию, разделяемому знакомыми и близкими, чаще всего родней. В таком случае появление среди гостей «чужого» и «чуждого» – черта из преисподней, приходящего с целью обмануть, кажется одновременно и искушением, и проверкой прочности функционирования данного мира в его торжественный момент, когда традиции/ритуалы дают о себе знать особенно сильно.

В противовес танцу – динамике, движению (хотя бы в круге – или

именно в круге, т.е. при сохранении чего-то традиционного, прочного, утвердившегося), ходу действия, изменению – и, прежде всего, черту с его *чужими танцами* – искушению, измене, обману, «нечистой силе» – изображен дом («недвижимость», т.е. то, что без движения) – символ стабильности, прочности, защиты, убежища, замкнутости, закрытого пространства или определенной группы людей, человеческой общности [Antropologický slovník 2009: 1006]. Примечательно, что дом находится на берегу фиорда (правда, норвежского, как говорится в рассказе). Именно позиция «на рубеже» прочного (земля) и непрочного (вода) делает дом менее прочным, не абсолютно безопасным убежищем, ухудшает его способность защищать находящихся в нем людей. Именно эта позиция «на рубеже», угрожающая дому, как будто выражена в трижды повторяемом лейтмотиве «И мрачный ветер прошел по мрачному норвежскому берегу и мрачному фиорду» [Андреев 1995: 16,18], появляющемся сначала как предостережение, потом как антиципация и, наконец, как констатация.

Третьим фактором, разрушающим равновесие между домом, с одной стороны, и танцем – с другой, представляется черт. Он по традиции вредит, искушает, чаще всего так, что удовлетворяет чаяния и нужды тех, кто хочет быстро добиться какой-то желаемой цели без того, чтобы самому заслужить это своей работой. Именно так черт и поступает, угождая не высказанным, но существующим потребностям людей: он и забавляет, и танцует, показывая что-то новое, интересное для них, и разговаривает, и льстит, и угощает. Черт Карлович не один – к нему присоединяется его свита, как только оказывается, что ему удалось заинтриговать свадебных гостей. Под влиянием чертей танец постепенно меняет свой характер: из упорядоченного, традиционного он становится диким, хаотичным, провоцируемым и управляемым чертями, которые доводят его до полного хаоса. Дело, однако, в том, что Андреев вводит в рассказ не просто черта, а *Черта Карловича*, т.е. конкретного черта, обладающего отчеством, хотя (или как раз?) и нерусским.

Значит, то, о чем повествует андреевская притча, – это разрушение устоев жизни под влиянием «чужой», «нечистой» силы, угождающей тем, кто преклоняется перед ней, приносящей кажущееся кратковременное удовлетворение их чаяний даром, без труда. В конце притчи – полное разрушение устоев, уничтожение дома: «А дом подумал-подумал и, как дурак, пошел топиться в фиорде, в холодной воде, в черной воде» [Андреев 1995: 18]. Примечательно, что в тексте тонет дом, не говорится о людях в нем; тонут, значит, не только люди,

но и все связанное с домом: и его обитатели, и защита, и устои, и традиции, тонут и молодожены, о которых нельзя забывать, так как они представляли собой надежду на новую счастливую жизнь, на детей, на будущее поколение, на продолжение устоявшейся жизни и сохранение дома. Так же примечательно то, что сами утопающие приняли активное участие в разрушении и праздничного дня, и традиционного танца, и устоев, и самого дома. Черт Карлович и его свита только внесли энергию разрушения, дали первый толчок, помогли этому толчку «разбухнуть», а все остальное происходит уже без их содействия, так как в конце рассказа-притчи черти больше не принимают участия в танце и драке: «Сели (черты – Й.Д.) на горочке и смотрят, как дом на голове стоит и в воздухе ногами машет, а внутри гомон, крик, плач, рев, свист, оплеухи, затрещины» [Андреев 1995: 18]. Это же обитатели дома – те, кто, по сути дела, ставит его вверх ногами, это они – потерявшие чувство общности, единения, забывшие о доме как об их совместном убежище и защите перед внешней опасностью. Спасти дом и остановить жителей дома не способна кошка и несколько ее сподвижников, которые только толкуют о безопасности, но которые слишком слабы, чтобы предпринять какое бы то ни было решительное действие, да они даже и не пытаются это сделать.

Андреевский Черт Карлович и его свита не того же покроя, что Сатана («Дневник Сатаны») или старый черт («Правила добра»). Черт Карлович – разрушительное начало, оказывающее воздействие на того, кто внутренне не прочен, кто отзовется на его искушение и начнет действовать под его влиянием, забывая о других, забывая об устоявшихся порядках, забывая о защите общности, забывая о будущем.

Имея в виду тот факт, что Андреев связывал свои произведения с актуальными, наболевшими вопросами времени, стоит также учесть и то, что его рассказ-притча возникает в период пересмотра писателем основных ориентиров в своей жизни, и частных, и общественных. Именно отношение Андреева к общественным вопросам ставит под угрозу в этот период его жизни дружбу с М. Горьким. Рассказ «Тьма» (1907), который появляется как раз в это время, свидетельствует о сомнениях Андреева в том, что революционные идеи соответствуют реальному положению захваченных этими идеями людей, во имя которых, казалось бы, радикальные перемены планировались и осуществлялись. Присутствует в рассуждениях Андреева и осмысление событий 1905-1907-го годов, начинают формироваться также взгляды, связанные с предостережением, выраженным в романе

«Сашка Жегулев» (1911), и идеи, которые позже отразились в публицистике писателя 1917-1919-го годов и которые свидетельствуют о том, что он строго различал понятия «революция» и «бунт». Учитывая все эти факты, андреевский рассказ-притчу можно понимать и как определенное выражение опасений писателя: в «домашнюю» среду внедряются привлекательные, на первый взгляд, идеи, легко воспринимающиеся большинством тех, на кого они начнут воздействовать, чуждые, однако, «домашней» традиции (напомним еще раз: отчество Карлович как будто намекает на немецкое/германское происхождение черта). Намечены писателем и потенциальные последствия такого воздействия: внутренний конфликт, отрыв от старых устоев, потеря порядка и гармонии – опасность, нависшая над будущим «дома», страны, в которой такое может произойти, да и неспособность, слабость тех, кто чувствует, что такая опасность существует, но не могут (или не хотят) активно ей противодействовать. Катастрофический конец рассказа-притчи Андреева «Черт на свадьбе» как будто предвещает текст его же статьи «Спасите (S.O.S.)» 1919-го года, в которой Россия сравнивается с утопающим судном.

Если рассматривать рассказ «Черт на свадьбе» в контексте других произведений Л. Н. Андреева, в которых отразились его сходные мысли, то окажется, что рассматриваемая нами притча действительно является одним из звеньев зреющего скептического отношения писателя к возможностям неорганичного, внезапного, «чуждого» и «чуждого» «домашним» традициям переворота, основанного на обманном обещаниях, угождающих большинству.

## ЛИТЕРАТУРА

*Андреев Л. Н.* Черт на свадьбе // Андреев Л. Н. Собр. соч. : в 6 т. М. : Худож. лит., 1995. Т.5. Рассказы. Пьесы 1914-1915. Сатирические миниатюры для сцены 1908-1916.

*Antropologický slovník.* Brno, 2009. 1006 s.

*Dohnal J.* Povídková tvorba Leonida Nikolajeviče Andrejeva. Brno, 1997.

## РУССКАЯ КЛАССИКА В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЭПОХ

Е. И. КАНАРСКАЯ

*(Нижегородский государственный университет имени Н. И. Лобачевского,  
г. Нижний Новгород, Россия)*

УДК 821.161.1-2(Коляда Н.)

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)53-8,46

### ГОГОЛЕВСКИЕ ПЕРСОНАЖИ В ПЬЕСЕ НИКОЛАЯ КОЛЯДЫ «ИВАН ФЕДОРОВИЧ ШПОНЬКА И ЕГО ТЕТУШКА»

**Аннотация.** В статье исследуется трансформация (ее сущность, содержание, направления и способы) персонажей повести Н.В. Гоголя «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» в одноименной пьесе Н. Коляды. Автор приходит к выводу, что все значимые персонажи пьесы в разной степени связаны с претекстом, но вместе с тем являются самостоятельными художественными характерами, выполняющими определенные авторские задачи.

**Ключевые слова:** Николай Коляда, Гоголь, Шпонька, художественная рецепция, анализ литературных персонажей.

Творчество Н. В. Гоголя сохраняет свою значимость до наших дней не только благодаря глубоким этико-философским выводам писателя, но и ввиду уникальности созданной им художественной системы, которая имеет характер универсального способа творческого мышления.

К важнейшим особенностям этой системы, обеспечившим ей литературное бессмертие, относится, во-первых, то, что содержание произведения не фиксируется в какой-то одной точке художественного полотна (будь то мысль повествователя, событие или реплика персонажа), а пронизывает его, проявляясь во всех элементах топики и «поэтического языка» одновременно. Во-вторых, гоголевские приемы (сочетание гротеска и натуралистичности, алогичность происходящего и произносимого, доходящая до абсурда, проникновение не только в сознание, но и в подсознание персонажей с помощью снов и видений, постоянное единство противопоставленных категорий комического и трагического, смешного и страшного, высокого и низкого и т.д.) ставят под сомнение саму логику реальности, создавая собственную систему причинно-следственных связей и предвосхищая тем самым

сюрреалистические тенденции литературы XX столетия.

Два названных фактора обусловили непреходящую актуальность и, как следствие, многократную рецепцию гоголевского творчества в произведениях других авторов в разные периоды развития русской и мировой литературы.

При этом важно отметить, что под рецепцией в данной статье понимается не механическое заимствование элементов чужой поэтики, а сложный процесс, включающий восприятие «внешнего» произведения, его эτικο-эстетическую оценку и пересоздание на ее основе всего словесно оформленного художественного мира или какой-либо его части. Рецепция может быть рассмотрена также в культурологическом аспекте и определена как «культуросообразное обращение к признанному классическим наследию с целью культурного освоения, восприятия» [Левакин 2012: 309]; данное определение характеризует художественную рецепцию как эффективный механизм сохранения и творческого преобразования национальной и транснациональной литературной памяти.

Сущность рецепции делает каждого следующего писателя-реципиента, как и любого другого читателя, не пассивно воспринимающим субъектом, а соавтором, сотворцом, цель которого - «открытие наличного путем узрения (созерцания) и прибавления путем творческого созидания» [Бахтин 1979: 362]. Эта идея, основанная на теории диалогизма М. М. Бахтина, сделала рецепцию неотъемлемой частью интертекстуальной по своей природе поэтики постмодернизма, а также произведений, возникших на его почве.

В таких произведениях одними из самых очевидных и распространенных инструментов заимствования элементов текста становятся цитаты, реминисценции, аллюзии; однако только такое их использование, при котором из чужого творческого материала создается собственное художественное произведение, обеспечивает преодоление уровня простого копирования и подлинную рецепцию. Одним из немногих современных авторов, которому удастся реципировать элементы «внешней» (в данном случае - гоголевской) поэтики, сохраняя баланс между воспроизведением и «чистым» творчеством, является драматург Николай Коляда.

Из пьес, написанных Колядой на основе творчества Гоголя, «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» выделяется тем, что почти полностью состоит из цитат, почерпнутых из разных произведений классика. В таком способе цитирования заключена особая концепция восприятия претекста, созданная Колядой: гоголевское творчество для драматурга существует как единое полотно, все нити которого

неразрывно переплетены друг с другом. И подобно тому, как у Гоголя идея проникает на все уровни поэтики, у Коляды претекст как формально-содержательное единство, связанное с другими текстами того же художника, проступает в каждом фрагменте художественной ткани пьесы.

Опираясь на такое понимание претекста, драматург свободно прибегает к приему коллажа, мозаичности, помещая рядом разные по объему текстовые блоки: из «Утра делового человека» и «Ивана Федоровича Шпоньки...» (далее - «ИФШ»), из «Тяжбы» и «Женихов», из «Женитьбы» и Повести о двух Иванах и т.д. Действующие лица пьесы примеряют на себя разные текстовые «маски», перевоплощаются в других гоголевских персонажей благодаря индивидуальным ассоциациям автора, параллелям, которые он проводит.

Так, Иван Федорович Шпонька произносит реплики то Ивана Петровича из «Утра делового человека», то Шпоньки из гоголевской повести, то Собачкина из «Отрывка», то Миши из того же произведения, то Подколесина из «Женитьбы», то персонажа «Набросков и материалов драмы из эпохи Богдана Хмельницкого», что соответствующим образом меняет или дополняет его характеристику.

Постоянная смена масок, смешение цитируемых отрывков несут на себе отпечаток и карнавального переодевания, и постмодернистской литературной игры, но более всего свидетельствуют о применении оригинального метода рецепции, при котором главным способом раскрытия характера становится непрерывное интертекстуальное взаимодействие.

По степени связанности с конкретным претекстом (в данном случае - повестью о Шпоньке) все действующие лица пьесы условно могут быть разделены на два типа: те, чья претекстовая характеристика в пьесе расширяется, по-новому интерпретируется или вовсе перерабатывается, и те, которые в претексте не были наделены какими-либо выраженными качествами, что восполняется в пьесе за счет цитат из других источников и собственного авторского текста.

К первому типу относятся, в частности, сам Иван Федорович Шпонька, Василиса Кашпоровна, Григорий Григорьевич, Иван Иванович. Эти персонажи в большей или меньшей степени сохраняют характерологическую константу, заложенную Гоголем, но в то же время в различных цитируемых контекстах обретают новые качества или оттенки качеств.

Так, когда Шпонька в разговоре с Курочкой начинает выражать мысли Ивана Петровича («Как думаешь, орден мне при отставке

дадут, Степан Петрович?» [Коляда 2010] и далее), образ, созданный Гоголем, трансформируется: появляется самоуверенность, желание выслужиться, а подлинная робость («робость, и без того неразлучная с ним...») [Гоголь 2009: I, 249]) становится мнимой, наигранной («Очень я робкий человек. Никогда ни о чем не попрошу. Разве что вот только орден...») [Коляда 2010]). Зачастую пропадает и косноязычие, «предписанное» в претексте.

Интересно также поведение Шпоньки с Марией Григорьевной. Коляда расширяет сцену их разговора наедине, дополняя его новыми темами и внешне сближая с диалогом Агафьи Тихоновны и Подколесина из «Женитьбы». Иван Федорович похож на героя гоголевской пьесы: он напряжен, с трудом подбирает темы для беседы, барабанит пальцами. Это иллюстрация общности переживаний Шпоньки и Подколесина, для которых возможность свадьбы стала болезненным столкновением с действительностью, источником испуга и неуверенности. Примечательно, что в начале пьесы Иван Федорович, в отличие от героя повести Гоголя, намекал на желание жениться («Орден такое производит действие на слабый пол - ой-ей-ей») [Коляда 2010]), а в финале изменил свои намерения, что еще более сближает его с Подколесиным.

Наконец, в характере Ивана Федоровича в интерпретации Коляды есть одна крайне неожиданная черта - способность проявлять внезапную глубину чувства, контрастирующую с обыденностью и пошлостью окружающей реальности. Эта способность проявляется в монологе из «Набросков и материалов драмы из эпохи Богдана Хмельницкого» о невозвратимости юности и всего, «что ни есть в свете» [Гоголь 2009: VII, 541], который дважды за пьесу произносит Шпонька.

В первый раз сцена произнесения монолога комична за счет чисто гоголевского контраста возвышенного и приземленного: на патетическую речь Шпоньки кучер Омелька отвечает в духе народной комедии: «Где ты, молодость моя, куды ты подевалася? По окопам, по землянкам быстро истаскалася...») [Коляда 2010]).

Во второй раз комизм сменяется трагизмом: монолог звучит как крик о помощи умирающего человека, который еще «и не жил вовсе» [Коляда 2010], который испугался жизни, но испугался объяснимо: вокруг него не было ничего, кроме бесконечного круга мелких бытовых забот. Безвыходная трагичность бытия героя, а также сам монолог коррелируют с эпиграфом, взятым из тех же набросков исторической драмы: «... Внутри рвет меня, все немиле мне: ни земля, ни небо, ни все, что вокруг меня...») [Гоголь 2009: VII, 541].



В том, что Шпонька у Коляды способен увидеть зло, таящееся в обыденности и, по Гоголю, обнаруживающее себя в странности, нелогичности происходящего, состоит его фундаментальное отличие от «прототипа» из гоголевской повести. Так, Шпонька регулярно замечает алогичность реплик других действующих лиц, «одергивает» собеседников: «Оставь, право, свои шуточки», «Да что “Иван Федорович”?» «А при чем же тут омеопатия?» [Коляда 2010] и т.д. Он как будто периодически сомневается в гоголевском мире и тексте, смотрит на них «извне».

Финальный сон, который катализирует гибель Шпоньки, - это апогей его сомнения и страха, во время которого зло материализуется, становится зримым. Образ сна также рецепирован: Коляда заимствует не только конкретные эпизоды (жена с гусиным лицом, прыганье на одной ноге, покупка материи-жены), но и саму концепцию видения как переходного состояния между миром видимым и скрытым, реальным и ирреальным.

Так, именно во сне тайный недоброжелатель Курочка обнаруживает истинное «лицо»: превращается в черта и улетает качаться на месяц, а затем дарит Шпоньке прежде желанный, а теперь смертельно опасный орден и грозит: «Прямо до земли притянет тебя сейчас!» [Коляда 2010].

В это время хаотично окружающие Ивана Федоровича персонажи не только постоянно преображаются и движутся, но и дают герою характеристики, сближающие его с Иваном Ивановичем и с Иваном Никифоровичем из Повести о двух Иванах («Ходят сплетни, что Иван Федорович родился с хвостом назад»; «Славная бекеша у Ивана Федоровича! Отличнейшая!» [Коляда 2010] и другие). Тем самым Шпоньке пророчат ленивое, безжизненное будущее, перспективу превратится через некоторое время в подобие Василисы Кашпоровны или Сторченко, погрязнуть в бездуховности.

Коляда, в целом, воспринимает заданную гоголем сновидческую логику, при которой «закон причинности оказывается недейственным, вследствие чего реальность неизбежно кажется бессмысленной и хаотичной» [Бенчич 2011: 149]. Однако у драматурга хаос сна подчинен одному сюжетному закону: он имеет кульминацию в виде появления странного существа, о котором говорят: «То ли черт... то ли ангел» [Коляда 2010]. Известно, что неопределенность облика свидетельствует о демонической природе его обладателя; это предположение подтверждает такая деталь, как ручки гостя, «синенькие от холода» (как у мертвеца), а также зловещая в его устах «считалка»: «Буду резать, буду бить, все равно тебе галить...» [Коляда

2010].

Внезапно возникшее жуткое существо - воплощенный страх героя и одновременно мрачное предзнаменование. Не зря, согласно любимой гадательной книге Шпоньки, оно пророчит смерть: спустя всего несколько минут после пробуждения герой, оглушенный открывшейся перед ним пустотой прожитой жизни, умирает, перед кончиной прошептав возвышенный монолог о безвозвратности ушедшего времени.

Таким образом, в финале пьесы автор прибегает к приему прозрения героя, который вдруг ясно понимает неправильность окружающей действительности, видит мир в истинном свете. Как только это происходит, гротескные маски падают и комическое резко переходит в трагическое.

Такой переход характерен как для гоголевской поэтики («еще смех не успел совершенно сбежать с лица, а уже... другим светом осветилось лицо» [Гоголь 2009: V, 58]), так и для поэтики театра абсурда, в которой «комедийные элементы основаны на абсурдности, трагические элементы строятся на основе процесса переживания этой абсурдности» [Лазарева 2010: 66]), то есть находятся с ней в диалектическом единстве.

Различие заключается в том, что у Гоголя преобразование смешного в неизбежно печальное происходит незаметно для читателя, а в театре абсурда может быть резким, подчеркнуто явным. Коляда совмещает то и другое: до сна были лишь намеки на будущее прозрение, среди которых - внезапный «инсайт» героя в разговоре с Омелькой; сон парадоксально и неожиданно резко пробуждает Шпоньку; после пробуждения он настолько отчужден от мира, что его гибель неизбежна. Трагически заканчивается и жизнь Василисы Кашпоровны: в финале она умирает, «не выдержав разлуки с любимым племянником» [Коляда 2010].

Что касается других персонажей, то они на протяжении всей пьесы остаются в пространстве комического и абсурдного. Вообще, большая часть реципированных характеров, в отличие от Шпоньки, полностью сохраняет свои сущностные качества, заданные претекстом, и лишь по-новому раскрывает их за счет авторских межтекстовых параллелей.

В частности, ассоциативные связи устанавливаются между Василисой Кашпоровной и Иваном Ивановичем из Повести о двух Иванах («тетушке» также прислуживает Гапка, она также ведет учет съеденных дынь и оглядывает свои владения, восклицая: «Какая я хозяйка! Чего у меня нет?»); между Григорием Григорьевичем и

Бурдюковым из «Тяжбы» (их роднит общий сюжет о Евдокии-«Обмокни»); между Иваном Ивановичем и Семеном Семеновичем Батюшкой из одноименного отрывка (та же привычка смотреть в окно и вмешиваться в происходящее), а также Антоном Прокофьевичем из Повести о двух Иванах (та же роль приживала, тот же знаменитый пиджак).

Аналогичные интертекстуальные связи Коляда использует для прорисовки тех образов, которые в претексте были обозначены одной-двумя чертами; в результате интересными характерами становятся, в первую очередь, Курочка и Мария Григорьевна.

Статус Курочки Коляда определяет однозначно: это ротный командир и школьный товарищ Шпоньки, с которым они обсуждают историю о выброшенном за окно масляном блине и неумении «хоронить концы». С Иваном Федоровичем Курочка расстается в финале первой сцены, что исключает для него возможность быть рассказчиком дальнейших событий, каковым он выступал в «Вечерах...».

У Коляды Степан Петрович (не Степан Иванович, как у Гоголя, - то есть гипотетически другой персонаж) из-за произнесенной им реплики Собачкина из «Отрывка» («Да со мной, впрочем, всегда такие истории...») [Гоголь 2009: IV, 433] и монолога Александра Ивановича из «Утра делового человека» («Не терплю я людей такого рода...») [Гоголь 2009: IV, 411] обретает неприятные черты. Данные высказывания характеризуют Курочку как хвастливого, самовлюбленного и лицемерного человека, причем последнее качество проявляется острее, чем у гоголевского Александра Ивановича, из-за иллюзии приятельства между Курочкой и Шпонькой. Можно предположить, что драматург начинает писать «портрет» двусмысленного и бездушного мира с первой же сцены.

Мария Григорьевна представляет собой более сложный образ. С одной стороны, есть основание рассматривать ее как часть «парного» образа, включающего также ее сестру Наталью Григорьевну (парность персонажей - часто рецепируемое Колядой свойство гоголевской поэтики). Так, в сцене, следующей за первым отъездом Шпоньки из дома Сторченко, диалог сестер - это разложенный на два голоса вступительный монолог Авдотьи Гавриловны из «Женихов» («Что это я, Господи Боже мой, долго ли я буду в девках оставаться...») [Гоголь 2009: VII, 140]. В финале сцены «сестры разом и дружно зарыдали» [Коляда 2010] - одновременное действие, подтверждающее единую природу двух персонажей.

С другой стороны, Мария Григорьевна - вполне самостоятельный

образ. Однажды приняв за столом «участие в общем веселии» [Коляда 2010], она активно проявляет себя в диалогах и иногда бросает выразительные взгляды на Ивана Федоровича. Ее реплики, не отличающиеся остроумием или оригинальностью, выдают в ней недалекую и легкомысленную барышню, к тому же откровенно ищущую «жениха».

Вместе с тем, в разговоре со Шпонькой Мария Григорьевна внезапно цитирует описание городничего из «Повести о том, как поспорился...»: «Эти восемь пуговиц у вас на мундире насажены таким образом, как бабы садят бобы... Одна направо, другая налево» [Коляда 2010]. Тем самым девушка как будто разгадывает секрет «овеществленной» фамилии («шпонька» означает «запонка», «пуговица»), в которой, вероятно, Гоголем «подчеркивается явная незначительность, «пошлость» фигуры героя» [Виноградов И. 2000: 73], любившего в свободное время начищать пуговицы мундира. У Коляды Иван Федорович, как уже говорилось, приподнимается над этой пошлостью, но во многом остается в ее власти вплоть до финала (об этом свидетельствует, например, его желание получить незаслуженный орден).

В конце разговора Мария Григорьевна вновь проявляет себя неожиданно, предлагая своему собеседнику загадку о свече. Свеча в текстах Коляды обретает характер устойчивого символа света, побеждающего тьму. То, что Мария Григорьевна думает именно о ней, вдруг заставляет читателя взглянуть на девушку как на потенциальный источник доброго начала, подавленного в доме Сторченко.

Таковы характеристики центральных действующих лиц пьесы, основанные, главным образом, на содержательной стороне их реплик. Однако в нескольких случаях формальная составляющая речи персонажей также выступает средством создания образа.

В частности, Шпонька, как уже говорилось, то красноречив, то косноязычен в зависимости от своего эмоционального состояния, которое, впрочем, не декларируется автором, а может быть лишь угадано. Так, в разговоре с Курочкой Иван Федорович спокоен, говорит свободно, использует правильно построенные, развернутые фразы. Со Сторченко вначале уверенный в себе Шпонька вдруг начинает говорить «с запинкою», с Марией Григорьевной он изъясняется короткими, отрывистыми, напряженными фразами, зато наедине с собой произносит длинный эмоциональный монолог. В результате единый образ собирается, как мозаика, а исходный характер, созданный в претексте, выступает лишь одной из ее частей.

Стиль речи Курочки отличается большим постоянством. В

частности, его фразы нередко построены на повторах слов и их сочетаний, создающих эффект бессмысленности произносимого («С чего же ты хочешь, Иван Федорович, орден? И как это вдруг – орден? Ты понимаешь, что это не просто так, а уже – ого-го что. Ого-го как. Ишь, орден ему» [Коляда 2010]). Кроме того, речь Степана Петровича насыщена фразеологизмами, обычно просторечными и также часто повторяющимися («Боже ж мой на свете, в розовом корсете! Да хоть бы в худом, но в голубом!», «Каравай-то не по рылу», «Наша Дунька не брезгунька, жрет и мед» [Коляда 2010] и другие). Названные речевые особенности выдают в Курочке либо человека очень недалекого, либо, что более вероятно исходя из контекста, скрывающего под личиной наивности хитрость и недоброжелательность.

Фразеологизмы, диалектизмы и шуточные «песенки» характерны также для речи Григория Григорьевича («У всякого Федорки свои отговорки», «поблазнилось», «примнилось», «Сам пью, сам гуляю, сам стелюся, сам лягаю!...», «Топор, рукавица! Жена мужа не боится» [Коляда 2010]) и Василисы Кашпоровны («Нечего кидать за ворота, коли дома сирота», «Барскому псу и мосол не мосол, «Из носа - кап, в рот - хап!» [Коляда 2010]). В данном случае приведенные языковые средства - способ подчеркнуть и развить исходные свойства гоголевских образов: их простоватость, доходящую до грубости, и несдержанность в общении, проистекающие из бытовых и культурных условий их жизни.

Таким образом, соединяя содержание отдельных реплик и целых диалогов с их словесным оформлением, Коляда не просто воспроизводит, а пересоздает персонажи Гоголя, наделяя их новыми особенностями, но не теряя базовых свойств, заложенных в претексте. При этом драматург не только рецепирует конкретные образы, но и придерживается тех принципов, на основе которых они создаются в произведениях классика.

В частности, при изображении характеров Коляда, следуя за Гоголем, совмещает «определенность и резкость с чрезвычайной тонкостью и неуловимостью» [Манн 1996: 271], позволяет своим героям продемонстрировать неожиданные качества. Так, Иван Федорович, преодолевающий изначальную пошлость своего существования, и Василиса Кашпоровна, умирающая от тоски по любимому племяннику, оказываются способными на высокие душевные проявления; в поведении Марии Григорьевны вдруг проскальзывает намек на проницательность и даже духовность. Необычность таких открытий для зрителей и читателей возрастает за

счет знания претекста, кажущейся привычности образов.

Кроме того, Коляда прямо не раскрывает психологическую мотивировку поступков персонажей, что характерно для ряда гоголевских повестей и пьес. Ее заменяет авторская интроспекция, объясняющая некоторые сиюминутные ощущения героев. Любопытно, что автор справляется с требованиями драматической формы, вкладывая гоголевские «слова автора» в уста действующих лиц, в результате чего достигается эффект комизма, даже абсурда. Например, на обеде у Сторченко Шпонька говорит: «Я то есть имел случай заметить, что такие есть на свете далекие страны! Господи, как я доволен сердечно тем, что выговорил столь длинную и трудную фразу» [Коляда 2010] (у Гоголя вторая фраза - слова автора). Так Коляда буквально интерпретирует гоголевский прием, состоящий в том, что «автор путем неожиданного скачка сливает свое сознание с сознанием описываемого героя» [Виноградов В. 1976: 267].

Наконец, в пьесе особым образом реализуется принцип системности персонажей: с одной стороны, они образуют пары по характерологическому сходству (Мария Григорьевна - Наталья Григорьевна, Василиса Кашпоровна - Григорий Григорьевич) и необходимо дополняют друг друга в различных сценах, обеспечивая законченность и узнаваемость рецепируемой сюжетной единицы. С другой стороны, они находятся в тесных ассоциативных связях с другими гоголевскими персонажами, что позволяет увидеть каждый образ с новой стороны или дополнить его новыми качествами.

Подводя итог, необходимо отметить, что, несмотря на внимание, которое уделяет Коляда разработке описанного механизма рецепции, его стремление, с одной стороны, к активному сотворчеству, а с другой - к литературной игре и подбору текстовых «масок» персонажей, понимание сущности характеров, созданных Гоголем с целью выразить определенное идейное содержание, остается для драматурга первостепенным. Благодаря этому действующие лица пьесы не выглядят карикатурными изображениями гоголевских героев, а образуют систему самостоятельных (насколько это позволяет рецепция) характеров, способных эффективно решать индивидуально-авторские творческие задачи, сохраняя при этом важнейшие художественные открытия классика.

## ЛИТЕРАТУРА

*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979.

*Бенчич Ж.* Страшное сновидение Ивана Федоровича Шпоньки (онейрическая поэтика раннего Гоголя) // Феномен Гоголя : Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя / под ред. М. Н. Виролайнен, А. А. Карпова. СПб. : Петрополис, 2011. С. 139-151.

*Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы. Избранные труды. М. : Наука, 1976.

*Виноградов И. А.* Гоголь - художник и мыслитель : христианские основы мирозерцания. М. : Наследие, 2000.

*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем : в 17 т. М. : Изд-во Московской Патриархии, 2009.

*Коляда Н.* Иван Федорович Шпонька и его тетушка [Электронный ресурс] // kolyada.ur.ru: официальный сайт Н. Коляды. 2010. URL: <http://kolyada.ur.ru/shponka/> (дата обращения: 05.03.2015).

*Лазарева Е. Ю.* Элементы театра абсурда в драматургии Н. Коляды // Вестник ВГУ. Серия : Филология. Журналистика. 2010. № 2. С. 63-66.

*Левакин Н. Н.* Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского. Гуманитарные науки. 2012. № 27. С. 308-310.

*Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М. : Coda, 1996.

А. В. КУЛАГИН

(Московский государственный областной социально-гуманитарный институт  
г. Коломна, Россия)

УДК 821.161.1-1(Кушнер А. С.)

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-8,445

## РОМАНЫ Л. ТОЛСТОГО В ТВОРЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ

### А. КУШНЕРА

**Аннотация.** Толстой, будучи одним из любимых писателей Кушнера, постоянно сопровождает его лирического героя, и диапазон мотивов «Войны и мира» и «Анны Карениной», находящих отзвук в стихах поэта, очень широк. Эти реминисценции группируются вокруг важнейших вопросов собственно толстовского творческого сознания – философии истории, отношения к искусству, к изображению человека в его естестве, восприятия самой природы по контрасту с зачастую фальшивыми отношениями между людьми. Каждый раз лирическое внимание Кушнера попадает в какую-то очень значимую грань наследия писателя-классика. Но это не мешает поэту порой вступать в спор с Толстым – особенно Толстым поздним, переоценившим значение искусства в сторону морализаторства.

**Ключевые слова:** Кушнер, Толстой, романы, традиция, реминисценция, полемика.

Насыщенность лирики Александра Кушнера литературными аллюзиями и реминисценциями очевидна и отмечалась едва ли не всеми пишущими о поэте. В число самых любимых авторов Кушнера входит автор «Войны и мира» и «Анны Карениной». «Кажется, только Толстого и Пруста, – считает герой нашей статьи, – можно читать <...> беспрестанно, снова и снова возвращаясь к ним»<sup>1</sup>. По собственному замечанию поэта, Толстой «цепко сидит в нашей памяти и пронизывает нашу жизнь»<sup>2</sup>. Кроме того, Александр Семёнович очень хорошо начитан в толстоведении: «Читал, – сообщает он в ответ на

---

<sup>1</sup> Из письма к автору статьи от 27.5.2014 (далее ссылки на это письмо, содержащее высказывания Кушнера о Толстом, не оговариваются). Ср. со стихами 1981 года: «Когда я у полки, одну выбираю из книг, // Мой ангел-хранитель, что делает он в этот миг? <...> Он может отвлечься (растёт между нами просвет), // Присесть на диван (в нём нужды настоящей нет), // Поблажка для крыльев, простор, передышка для чувств. // Лишь краешком глаза отметит: *Толстой или Пруст?*» [Кушнер 1984: 28. Курсив наш]. Даты написания стихотворений, в поэтических сборниках обычно отсутствующие, сообщены нам самим поэтом, которому мы благодарны за помощь в работе. Поскольку далеко не все из цитируемых в нашей статье стихотворений входили в книги его избранной лирики, мы цитируем их по текущим авторским сборникам, которые и сам Кушнер считает наиболее репрезентативными для своей творческой работы. Сведения о других книжных публикациях стихотворений см.: [«Стихов неотразимый строй...» 2011].

<sup>2</sup> Из письма к автору статьи от 5.3.2014.



наш вопрос, – едва ли не все воспоминания о Толстом; из авторов, писавших о нём, очень люблю Константина Леонтьева, Шестова, Адамовича, Лидию Гинзбург (“О психологической прозе”), Шкловского, кого-то ещё, например, Я. Билинкиса...» К тому же, Кушнер одиннадцать лет проработал в школе, преподавал там толстовский роман-эпопею, при этом «стараясь как можно больше текста прочесть вслух на уроке». Если учесть, что школа была вечерней (то есть учились в ней только старшеклассники), то получится, что поэт и учитель шёл с «Войной и миром» в класс едва ли не в каждом учебном году и благодаря этому всё больше «обживал» текст и сам.

Не знаем, можно ли считать «толстовским» стихотворение «Опять на улице мороз...» (1961), в котором по ассоциации с душевной болью лирического героя возникает знаменитый эпизод войны с Наполеоном: «Пойдём на хитрость! Чтоб уснула. // Проснёшься утром – и здоров! // В постель по краю, мимо стула, // В обход! Тарутинский манёвр!» [Кушнер 1962: 38] Параллель могла возникнуть и «в обход» толстовского романа, тем более что в ту пору страна готовилась широко отмечать 150-летие войны; хотя в культурном сознании Двенадцатый год вряд ли отделяется от «Войны и мира». Целенаправленный же творческий диалог с Толстым начинается у Кушнера в 70-е годы, в эпоху общей смены авангардистской культурной парадигмы нарастающим интересом к классике (Кушнеру, впрочем, творчески интересной и в 60-х) [см.: Эпштейн 1988: 82 и далее], начинается с «Войны и мира», впоследствии включает в себя «Анну Каренину»<sup>1</sup> (и некоторые другие произведения), длится все последующие десятилетия и касается важных для поэта лирических тем, созвучие которым он обнаруживает в творчестве классика. Выделим лишь некоторые (далеко не все!) стихотворения Кушнера, представляющиеся нам особенно значимыми в его «толстовском тексте».

## 1

В 1977 году написано стихотворение «Был туман. И в тумане...», в котором обыгран исторический эпизод 1798 года, когда английская эскадра во главе с адмиралом Нельсоном не сумела противодействовать высадке Наполеона в Александрии. Последний,

---

<sup>1</sup>О читательском восприятии толстовских романов см., например: [Горная 1977; Юхнович 2006].

только начинавший в ту пору свою большую карьеру, сумел перехитрить знаменитого флотоводца. Для поэта это становится поводом к лирическому размышлению о роли случая в истории:

А представьте себе: в эту ночь никакого тумана!  
Флот французский опознан, расстрелян, развеян, разбит.  
И тогда – ничего от безумного шага и плана,  
Никаких пирамид.

Вообще ничего. Ни империи, ни Аустерлица.  
И двенадцатый год, и роман-эпопея – прости.  
О туман! Бесприютная взвешенной влаги частица,  
Хорошо, что у Нельсона встретила ты на пути.  
[Кушнер 1978: 94]

В этом стихотворении нам слышится смысловая – отчасти полемическая! – переключка с толстовской философией истории, именно в «Войне и мире» и изложенной. Напомним, что Толстому присуще фаталистическое понимание её (истории) как «роевого» процесса, согласно которому «человек неизбежно выполняет предписанные ему законы» и «служит бессознательным орудием для достижения исторических, общечеловеческих целей» [Толстой, VI: 10]. Конечно, при такой телеологии места для случая в истории не остаётся. Поэт помнит об этом, но так заманчиво на мгновения представить иной ход событий, «поиграть» с историей, в которой лирическому герою «нравятся фантазмагии, фанты, // Всё, чего так стыдятся историки в ней»<sup>1</sup>.

Своеобразная, и тоже неоднозначная, полемика с толстовской историсофией слышна и в написанном десятилетие спустя стихотворении «Инстинктивная жизнь роевая...» (1987). Завязка лирического сюжета возникает, кажется, безотносительно к Толстому, в чисто «биологическом» ключе, и не оставляет сомнений в авторском отношении к самой идее «общего мозга» («Инстинктивная жизнь роевая, // Не гуди, ты не нравишься мне, – // Общий мозг, где пчела боевая // Роль играет свою, как во сне»), но сознанию поэта-филолога без ассоциаций с «Войной и миром» здесь не обойтись:

О, лети разогретою пулей

---

<sup>1</sup>Ср. с относящимися к тому же периоду стихами о другом классике и о его творчестве: «Мойка, Фонтанка, Мильонная, Невский... // Улиц, где мог бы гулять Достоевский, // Нет. Значит, может не быть // Этих горячечных снов, преступлений? // Или, как дом, запланирован гений: // Строить здесь будут и рыть?» («На петербургских старинных гравюрах...», 1976) [Кушнер 1984: 15]. О «виртуальности» образа Петербурга в творчестве Кушнера см.: [Кулагин 2014: 5–30].

Для своих коллективных забот!  
Потому-то вторжению в улей  
Уподоблен двенадцатый год.

Потому-то, наверное, гений  
И завидовал жаркой пчеле,  
Что хоть несколько сладких мгновений  
Жить без мысли хотел на челе.

[Кушнер 1988: 60]

В самом деле, автор романа, в духе своей любимой идеи «роевой жизни», подробно, примерно на двух страницах книжного текста, сравнивает оставленную жителями Москву с опустевшим ульем: «Москва между тем была пуста <...>, как пуст бывает домирующий обезматочивший улей...» [Толстой VI: 340]. Автор стихотворения же словно оказывается перед дилеммой: принять толстовскую идею или оспорить её, и в свете предыдущих строф читателю ясно, каким будет ответ. Но... поэтическая мысль неожиданно переходит в другое русло, не требующее непременно *да или нет*. В стихах звучит, как бы со стороны, мотив сочувствия писателю, проникновения в его внутренне противоречивую творческую мысль. Кушнер тонко улавливает главный толстовский парадокс: противоречие между идеей *роевой* жизни и напряжённой *личной* интеллектуальной деятельностью человека, исповедовавшего эту идею. Поэту-лирику не нужно биться над философским разрешением этого противоречия – ему достаточно ситуативного, мгновенного среза психологического состояния, а лучше сказать – просто настроения *гения*, невольно завидующего существу, способному, в отличие от него, «жить без мысли». Но гений так не может, и в этом его слабость и сила одновременно.

В ту же пору Кушнер пишет стихотворение «Приезд Николая Ростова домой...» (1986), демонстрирующее замечательную способность поэта выстроить оригинальный лирический сюжет по сюжетной канве источника, с точным соблюдением последовательности событий, использованием реплик и деталей из текста романа:

Приезд Николая Ростова домой.  
На нём повисают Наташа и Петя.  
Как близко к слезам это всё, боже мой!  
Где мать? И рыдания. И я не в ответе  
За дрожь подбородка. И утро, и вновь  
Восторг. «Это сабля твоя или ваша?»  
Денисов. И преданность эта, любовь.

И Соня. И слёзы. И снова Наташа.

[Кушнер 1989: 348]

Здесь, в первой строфе стихотворения, обыгран открывающий второй том романа эпизод возвращения Ростова вместе с Денисовым в Москву после кампании 1805 года. Поэт следует за толстовским текстом, где есть и «повисание» на Николае его сестры и брата («Он не мог разобрать, где и кто папа, кто Наташа, кто Петя»), и до времени отсутствие матери («Только матери не было в числе их – это он помнил»), и утреннее пробуждение («На другое утро приезжие с дороги спали до десятого часа»), и Петин вопрос, обращённый к Николаю и к Денисову («Это твоя сабля? – спросил Петя. – Или это ваша?») [Толстой V: 9, 10, 11]. Далее Кушнер обыгрывает – по-прежнему, выражаясь школьным языком, «близко к тексту» – ближайшие последующие эпизоды: обед в клубе («И в английском клубе устроен обед // В честь Багратиона. И тосты. И слёзы»), дуэль Пьера с Долоховым («Дуэль. Почему-то похоже на сон. // “Закройтесь!” От дыма слезятся, тумана...»), возвращение Болконского и смерть маленькой княгини («...А в Лысых Горах пелена ледяная // И мартовский холод. Он умер, он жив. // Отец заказал ему памятник. Роды»). Ключевой же мотив стихотворения – мотив слёз, обычно читателю толстовского романа не очень заметный по причине большого объёма и сюжетной насыщенности произведения, но лирическим героем прочувствованный – и оказавшийся столь сильным, что как бы мешает продолжать чтение: «Что делают с нами?... / Я сорок страниц // Прочёл, я читать это дальше не в силах. // Нет, проза такой не должна быть! Ресниц // Боюсь своих мокрых, всех мёртвых, всех милых...» Любопытно, что прочитанные героем главы романа занимают как раз сорок страниц текста – настолько внимателен поэтический взгляд даже в этом!

Мы располагаем автокомментарием поэта к данному стихотворению: «Наверное, когда я его “отменил” (опубликованное в альманахе, стихотворение не вошло затем ни в одну из авторских книг Кушнера – *А. В. К.*), мне показалось, что оно слишком подробно и переходит в пересказ романа, что несколько странно. Но сейчас вижу, что это всё-таки не пересказ, а верно переданное чувство – на нынешний взгляд, <...> едва ли не чрезмерное. Но чувствительность, сентиментальность, которой мы стесняемся, была свойственна тому веку, и Толстой её точно передал. <...> Мы – другие. Здесь я вспомню свои стихи: “Кто-то плачет всю ночь...” (“Под бесслёзным мы

выросли флагом»)»<sup>1</sup>.

Ещё одна линия творческого диалога с «Войной и миром» в лирике Кушнера пролегает через тему «маленького» – лучше сказать, обыкновенного – человека. Известно, что автор романа-эпопеи (а не только позднейших рассказов для детей) очень демократичен по духу: в пользу этого говорит уже упоминавшаяся нами ключевая идея романа-эпопеи о «роевом» характере истории. Но демократичен и лирический герой Кушнера. При всей своей внутренней поэтичности и эрудиции, он живёт жизнью обычного горожанина («Через Неву я проезжал в автобусе...»), семьянина («Сторожить молоко я поставлен тобой...»), дачника («Надеваешь на даче похуже брюки...»), и порой даже неожиданно склонен, вполне по-толстовски, к «опрощению» («О, водить бы автобус из Гатчины в Вырицу...»)»<sup>2</sup>. Вот и в творчестве классика его интерес сосредоточивается на этой тематике.

В 1996 году Наполеон возникает в стихах Кушнера («Я сам свой создал век...») уже откровенно как герой именно «Войны и мира». Теперь толстовский творческий опыт полемически противопоставлен опыту другого русского классика:

Я сам свой создал век, – так он сказал, и в этом  
Согласны были с ним и звёздный наш поэт,  
И тысячи солдат, за ним встававших следом  
Из гроба по ночам, кователи побед.  
Но сердцу всё равно понятнее прозаик,  
Поставивший его на место в мировой  
Сумятице, творец эпических мозаик, –  
И слово-то ему не нравилось: герой...

[Кушнер 2000-б: 26]

«Звёздный поэт» – это, конечно, Лермонтов, автор романтического «Воздушного корабля» – может быть, самой выразительной поэтической апологии Наполеона в русской литературе. Любопытно, что связка Лермонтов – Толстой, в одном случае («Бородино»<sup>3</sup> – «Война и мир») воспринимаемая как развитие единой традиции, здесь обретает полемическую окраску. «Творец эпических мозаик» (определение, замечательное само по себе: романы Толстого, с обилием персонажей, с прихотливым переплетением

<sup>1</sup> Из письма к автору статьи от 7.3.2015. Упоминаемое в письме стихотворение «Кто-то плачет всю ночь...» написано в 1972 году.

<sup>2</sup> Об отражении городского менталитета в лирике поэта см. в первой монографии о нём: [Пэн 1992].

<sup>3</sup> Лермонтовское «Бородино» дважды вызывало лирическую рефлексю Кушнера – в стихотворениях «Вбежал на холм и задохнулся...» (1973; см.: [Кушнер 1975: 89]) и «Кто старше нас, тот старше, даже если...» (2013; см.: [Кушнер 2014: 6–7]).

разных сюжетных линий, в самом деле по-своему «мозаичны») оспорил романтическое понимание Наполеона как *героя*, перенеся центр тяжести на массу, состоящую, однако, из отдельных людей – но людей обычных, как обычен у Толстого даже Кутузов. Может быть, поэтому в другом стихотворении Кушнера – причём, стихотворении философском, о вере и её соотношении с реальной жизнью человека, – возникает ссылка на толстовского героя, олицетворяющего именно человеческую обыкновенность: «Верю я в Бога или не верю в бога, // Знает об этом вырицкая дорога... <...> Книга раскрытая знает, журнальный столик. // Не огорчайся, дружок, не грусти, соколик» («Верю я в Бога...», 1998) [Кушнер 2000-б: 9]. Сам поэт признаётся, что в последней строке обыграно характерное для Платона Каратаева обращение к собеседнику («Что ж, соколик...»; «Так-то, соколик...») [см.: Свидетель 2001].

Но вернёмся к стихотворению 1996-го года. В финале его подводится лирический итог «спора» двух классиков: «Поэзия несёт убытки, да какие! // Упрямец, вижу их на собственных стихах. // Но звёзды ни при чём, – осколки золотые, // И жизнь не для того дана, чтоб жить в веках!» *Не для того* – а для того, чтобы жить «здесь, на земле» (это выражение Бродского Кушнера позаимствовал для названия своего мемуарного очерка о поэте-современнике и товарище), обычными житейскими радостями и проблемами.

Поэтическая вариация толстовской мысли о значимости обычного человека звучит и в стихотворении «Помнишь, Болконский не стал старика генерала...» (2014), опубликованном в «Неве»:

Помнишь, Болконский не стал старика генерала  
Слушать, велел обождать, перебил, оборвал.  
Тот раскраснелся, и, кажется, челюсть дрожала.  
При орденах, не штабной, – боевой генерал.

Чуть не навтыяжку стоя, просил адъютанта,  
Чтобы к Кутузову тот пропустил его. – Нет,  
Ждите в приёмной. Болконскому блеск бриллианта  
Дан от рожденья, старик же неловок и сед.

[Кушнер 2015: 4]

Эпизод из романа легко узнаётся: спустя два дня после смотра в Ольмюце Борис Друбецкой приезжает в ставку Кутузова и видит, как исполняющий должность адъютанта «князь Андрей, презрительно прищурившись <...>, выслушивал старого русского генерала в орденах, который почти на цыпочках, навтыяжке, с солдатским подобострастным выражением багрового лица что-то докладывал князю Андрею. <...> Борис в эту минуту уже ясно понял то, что он

предвидел прежде, именно то, что в армии, кроме той субординации и дисциплины, которая была написана в уставе и которую знали в полку и он знал, была другая, более существенная субординация...» (Толстой IV: 313, 314). Поэт варьирует толстовскую мысль очень близко к тексту: «Дело обычное. Субординация жизни // Не подчиняется выученной, уставной. // Вот наш любимец, он смел и умён, бескорыстен, // Но в этой сцене противен, надменный и злой». Между тем, за очевидным текстуральным сходством просматривается и более глубокая переключка. Толстой ведь не идеализирует даже любимых своих героев. Они у него интересны как раз тем, что – *живые*, внутренне противоречивые, ищущие себя. Что касается Болконского, то его эволюция как раз и заключается – притом что он действительно «смел и умён, бескорыстен» – в движении от эгоцентризма к христианской любви к ближнему<sup>1</sup>. Мощный этический пафос романа в целом и судьбы Болконского в частности прочувствован лирическим героем настолько, что переходит с книжных страниц в жизнь, словно отменяя условность словесного искусства:

Скажешь: ведь это же всё персонажи романа,  
Можно ли требовать сердца от них и добра?  
Можно! И горько, и больно, и дико, и странно.  
И понимаю: давно бы привыкнуть пора.

В 2008 году Кушнером написано стихотворение «Леса у Толстого в романе не знали...», актуализирующее ещё одно лицо из сюжета «Войны и мира» (здесь уместно отметить разнообразие галереи толстовских персонажей – и ведущих, и второстепенных – в творчестве поэта):

Леса у Толстого в романе не знали  
Под Пензою где-нибудь, сосны да ели,  
Что замуж их вместе с Жюли выдавали, –  
Дичась, за спиной её глухо шумели.

Вечерних лучей расплескав позолоту,  
На них предзакатное солнце глядело.  
Они бы восприняли брак по расчёту  
Как самое странное, дикое дело.

[Кушнер 2015: 33]

Стихи – лирический парафраз пятой главы пятой части второго тома романа, действие которой происходит в Москве («Откуда им знать, шевеля паутиной, // Волчицу с волчонком держа на примете, // Что тень их дымится в московской гостиной // На шёлковых креслах,

---

<sup>1</sup> Толкование «Войны и мира» как «христианской эпопеи» см.: [Линков 1998].

на скользком паркете?»). Напомним, что жениться на богатой и некрасивой Жюли Карагиной собирается Борис Друбецкой. За Жюли «отдавались оба пензенские имения и нижегородские леса» [Толстой V: 324]; в тексте главы об этих «имениях» и «лесах» сказано ещё несколько раз, и это закономерно: материальная выгода есть главный интерес будущего жениха. Между тем именно *леса* – а не Жюли и не Борис – становятся главным действующим лицом в стихотворении. Оставаясь в тени романного сюжета, они являют собой воплощение подлинной, естественной жизни и «ощущаются нами // Застенчивым, скрытым от глаз персонажем».

Это опять-таки очень «по-толстовски», хотя сам романист мотив *лесов* не развил. Но за него это сделал лирический поэт. Между тем, в творческом сознании, вообще в мировоззрении Толстого природа всегда занимала исключительное место. Среди русских классиков XIX века он, пожалуй, как никто другой усвоил руссоистскую традицию. Известно, что она во многом предопределила собою его философские, педагогические взгляды, отразилась в художественном творчестве. «Человек – часть природы, – замечает по этому поводу Кушнер, – но очень часто проигрывает на её фоне. В природе нет фальши. Деревья не лгут. Облака не лицемерят и т. д. Толстой уже в “Казаках” сказал всё, что надо, об этом». Если же говорить о «Войне и мире», то мы помним, что герои романа делятся на «естественных», живых, и именно этим притягательных для автора и читателя (взять хотя бы знаменитую сцену охоты Ростовых, «дикий визг» Наташи), – и лишённых внутренней жизни, мертвенных, вроде тех же Жюли и Бориса<sup>1</sup>.

И ещё одно стихотворение связано с толстовской темой природы в её преломлении к человеческому бытию – «Я дубу говорю...» (2011). В нём обыгран знаменитый эпизод поездки Андрея Болконского к Ростовым в Отрадное и возвращения обратно мимо одного и того же дуба, вид которого, как мы помним, в обоих случаях отвечает настроению героя:

Я дубу говорю: читай «Войну и мир», –  
Тогда узнаешь, как вести себя весною.  
Зазеленеют все, а ты на этот пир

---

<sup>1</sup> Имена Руссо и Толстого сближены Кушнером в стихотворении «Посещение» (1977), где книга философа неожиданно – но вполне «по-руссоистски!» – предстаёт как некое подобие природного существа: «Я “Исповедь” Руссо // Как раз перечитал. // Так буйно заросло // Всё новым смыслом в ней, // Что книги не узнал <...> А есть среди страниц // Такие, что вполне // Быть вписаны могли // Толстым, в другой стране, // Где снег и ковыли» [Кушнер 1978: 79].



Не торопись. Потом оденешься листвою.

Пуškai в себя придёт сначала князь Андрей,  
Очнётся, оживёт и влюбится в Наташу.

Пусть думают, что ты зависишь от людей

И разделяешь скорбь и веришь в правду нашу.

[Кушнер 2011: 6]

Стихотворение представляет собой поэтический «перевёртыш», где природа и литература как выражение человеческой жизни словно меняются ролями: первая впадает в зависимость от второй – настолько велико обаяние и влияние литературного слова. Лирическая миниатюра вбирает в себя мотивы и прежних стихотворений, связанных с «Войной и миром»: «виртуальность» хода истории (а значит, и частной жизни; «Был туман...»), своеобразное сотворчество с классиком («Помнишь, Болконский...»), переплетение жизни человеческой и жизни природы («Леса у Толстого...»).

2

Здесь нам нужно вернуться на несколько десятилетий назад – в 1983 год, когда толстовская тема получила у Кушнера новый поворот – связанный в свою очередь с тем поворотом в сторону «опрошения» и переоценки собственных творений и искусства вообще, который пережил сам Толстой в 1880-е годы. Благодаря этому в поле лирического внимания Кушнера со временем попадёт и другой, тоже любимый им, толстовский роман.

Лирическая ситуация стихотворения «Заря осенняя томительное чувство...» строится на антитезе погоды и искусства, берущего «реванш», пока «природа отвлеклась и отодвинулась». В плохую погоду не остаётся ничего другого как пойти куда-нибудь в театр или на концерт: «Фасад блаженствует, афишами обклеен. // В опеку музыке-успеде мы сданы...» Как раз в этот момент и появляется имя классика:

Ещё я выкуплю суровый том Толстого,

Где, руки хваткие заткнув за пояс,

Он осудительное произносит слово,

Готовый вытолкнуть искусство за порог.

[Кушнер 1986: 5]

Эти строки поддаются реальному комментарию. Под «суровым томом Толстого» подразумевается конкретная книга – пятнадцатый том цитируемого нами в данной статье двадцатидвухтомного собрания сочинений писателя, вышедший как раз в 1983 году. Собрание, как это

было тогда принято, распространялось по подписке: вышедший очередной том надо было, по получении открытки из отдела подписных изданий, «выкупить» до определённого числа, в открытке указанного, иначе магазин готов был пустить том в открытую продажу. Пятнадцатый том назван «суровым» потому, что именно в нём помещены эстетические труды Толстого, в том числе трактат «Что такое искусство?», с отрицанием искусства как «наслаждения, утешения или забавы?» в пользу религиозности его<sup>1</sup>. И предваряет том помещённый на вклейке известный фотопортрет писателя в блузе, «за поясок» которой действительно «заткнуты» его «хваткие» руки. Том был подписан к печати 10 августа 1983 года, и три месяца спустя (стихотворение написано 10 ноября) поэт, судя по точному упоминанию о портрете, книгу действительно уже выкупил.

Атеистическая советская идеология – к 80-м годам, правда, заметно уже «подуставшая» – к религиозным и связанным с ними эстетическим идеям позднего Толстого (как и позднего Гоголя) относилась сдержанно. Авторитет великого писателя не позволял ортодоксам нападать на *такого* Толстого чересчур рьяно. Но как реагирует на эти идеи лирический герой более чем далёкого от советской идеологии Кушнера, любитель «музыки-улады» (курсив наш – А. К.)? Он придумывает «ход конём», совмещая почтительность к классику и внутреннее несогласие с ним. Читаем финальное четверостишие:

Как седобровая он неприветлив туча  
И убедителен, и, соглашаясь с ним,  
В кино торопишься, ушанку нахлобуча,  
Под небом пасмурным, под взглядом ледяным.

Как будто соглашаясь с «неприветливым» ниспровергателем искусства, герой направляется вместо концерта (очевидно, классической музыки; поздний Толстой, напомним, был очень категорично настроен против музыки Вагнера, сводил к чувственности впечатление от «Крейцеровой сонаты» Бетховена в своей одноимённой повести; народную же песню писатель любил<sup>2</sup>) в кино.

---

<sup>1</sup> О драматизме толстовского «опрошения», отношении писателя к искусству и религии в сравнительно поздние годы его жизни см., например, новейшую работу: [Невзглядова 2013: 6–24].

<sup>2</sup> У Кушнера есть стихи и об этом: «Ай да ой... А смысла никакого. // И не надо смысла, боже мой! // Вот такие песни с полуслова // Понимал Толстой. // Горько, грозно, вспльщиво, сурово, // Глуховато, поздней порой» («Ноченька», 1997) [Кушнер 1998: 25]. О любви Толстого к народной песне см.: [Толстой 1975: 376–380]. Кстати, в этом мемуарном очерке сына великого писателя есть эпизод исполнения Шаляпиным именно той песни, которой посвящено стихотворение Кушнера: «Его пение не особенно

Кино – искусство сравнительно демократичное, и словно соответствуя этому, лирический герой простецки «нахлобучивает ушанку». Лев Николаевич должен быть доволен. Но ведь кино, эпоху которого Толстой уже не застал, – т о ж е и с к у с с т в о , и оно бывает всякое. Сам Кушнер очень высоко ценит и ставит в разряд большого искусства, например, фильмы грузинского режиссёра О. Иоселиани. Герой стихотворения «О слава, ты так же прошла за дождями...» (1972) сожалеет о том, что «не увидел» некий «западный фильм» – может быть, кого-то из великих кинорежиссёров – Феллини или Бергмана. Для думающего кинозрителя позднесоветской эпохи такой показ был редким и отрадным событием. Так что «под взглядом ледяным» (чьим? осенней погоды или Толстого?) лирический герой всё равно остался при своём интересе, не отрекшись от любимого искусства.

Спустя четырнадцать лет поэт вернулся к этой грани толстовского творчества, вновь вступив в полемику с писателем-ригористом, «готовым вытолкнуть искусство за порог». В стихотворении «Я бы хотел об Италии больше узнать от Толстого...» (1997) обыгран итальянский эпизод романа «Анна Каренина» – пребывание в этой стране Анны и Вронского: «...И ничего о Венеции, Риме, Неаполе... смятый // И проходной эпизод... никаких поцелуев на фоне // Римских фонтанов... хоть раз усадил бы он их на балконе!» Кушнер 2000-б: 33]. Автор стихов зорко (можно сказать – профессионально) выхватывает из сюжетной ткани большого романа эпизод, в самом деле как бы напрашивающийся на выигрышную детальную разработку, тем более что Толстой ведь бывал в Италии, и желание «больше узнать» о ней, о её природных и архитектурных красотах именно от него куда как естественно. Перечень городов в стихах точно повторяет таковой в тексте романа: «Они объездили Венецию, Рим, Неаполь и только что приехали в небольшой итальянский город, где хотели поселиться на некоторое время» (IX, 30). И не то чтобы на двух десятках итальянских страниц совсем не нашлось места для темы искусства – нет, здесь упомянуты Тициан, Рафаэль, Рубенс, Тинторетто; герои знакомятся с русским художником Михайловым (в образе которого узнаются черты Крамского<sup>1</sup>); сам

---

понравилось отцу <...>; но когда по его просьбе Шалапин спел народную песню, а именно “Ноченьку”, Лев Николаевич с удовольствием его слушал и сказал, что Шалапин поёт эту песню по-народному, без вычурности и подделки под народный стиль» [Толстой 1975: 378].

<sup>1</sup> См.: [Толстой 1939: 582].

Вронский как дилетант занимается живописью. Но Венеция, Рим, Неаполь в самом деле пропущены, и вытекающие из самого этого перечня возможности итальянской темы романистом не использованы.

Сам Кушнер влюблён в Италию и в итальянскую культуру ещё с тех пор, когда о поездке в эту (и не только в эту) страну ему, при советской власти «невыездному», можно было только мечтать. Прикрывая полшутливым тоном затаённую горечь, он не раз говорил об этом в стихах 60-х–70-х годов («Венеция», 1967; «В Венеции, где обувь никогда...», 1973; «В Италию я не поехал так же...», 1974). Позже, когда поездки на Запад стали возможны, у поэта образовалась целая свита написанных в разные годы стихов об Италии (в одном только сборнике «Летучая гряда», куда вошло стихотворение о Толстом, их семь, и они составляют особый раздел книги)<sup>1</sup>.

Развитие лирического сюжета вновь – как и в стихах 1983 года – требует поэтического воссоздания «суровой» внешности писателя:

Что вы! Героям своим никаких не давал послаблений  
Автор в железных очках, – хоть бы несколько чудных мгновений  
Им подарил на канале в футляроподобной гондоле!  
Вычеркнул твёрдой рукой эту блажь: под Орлом они, что ли,  
В Туле, Москве, чтобы их обвело ночное дыханье?  
Мало ли, что Рафаэль! Всё притворство, сплошное кривлянье  
И обезьянничанье. Так и вижу, как, пасмурнолицый<sup>2</sup>,  
Венецианские рвёт, римские отменяет страницы...

«Железные очки», «твёрдая рука» и «пасмурное лицо» классика здесь вполне стоят его «неприветливости» в прежнем стихотворении. Вообще-то в 70-е годы, когда пишется «Анна Каренина», Толстой ещё не вполне «отвергатель» искусства. Трактат «Что такое искусство?» будет написан только в 1897 году. Но уже и сейчас многое (особенно в образе Левина) предвосхищает будущий поворот в творческой судьбе писателя, и лирический поэт эту неявную образно-смысловую оппозицию внутри романа (аристократическое времяпрепровождение Анны и Вронского – и левинская тенденция к опрощению) почувствовал. Не случайно упоминание имени Рафаэля: в молодости

---

<sup>1</sup> Попытку рассмотреть итальянские (в основном, правда, античные – древнеримские; это не совсем Италия) мотивы в отдельных стихотворениях поэта см.: [Вишенкова 2013: 262–266]. В специальной монографии Н. Е. Меднис о венецианской теме [см.: Меднис 1999] несколько раз упоминается и цитируется только одно стихотворение Кушнера – «Венеция» («Знаешь, лучшая в мире дорога...», 1996).

<sup>2</sup> «Составной эпитет, часто использующийся в эпических произведениях античности, словно свидетельствует о масштабности, величественности облика Л. Толстого» [Кудрявцева 2004: 104]. Соглашаясь с тонким наблюдением исследовательницы, заметим, что данный эпитет содержит в себе и отчасти полемический оттенок.

Толстой любил этого художника и украсил свой яснополянский кабинет литографированными фрагментами знаменитой «Сикстинской мадонны», подаренной ему «тётенькой» А. А. Толстой. Но «автору в железных очках» уже не до Рафаэля (похоже, имя этого художника было знаковым в годы переоценки искусства в России вообще; о нём, напомним, критически отзывался тургеневский Базаров). Что касается стихов самого Кушнера, то в них традиционно символизирующее высокое искусство имя Рафаэля появляется не раз – и, разумеется, в положительном контексте («Двум поэтам в комнате одной...», 1985; «Стансы», 1994; «Что сказал Микеланджело о Рафаэле...», 1996).

В этом стихотворении любопытен и сам момент творческого «подглядывания» за Толстым («Так и вижу...»), уже знакомой нам «виртуальности» его работы, при которой роман мог бы оказаться несколько иным или вообще не быть написанным. Благодаря этому заочный творческий диалог современного поэта с писателем-классиком обретает наглядно-живую выразительность.

В толстовском романе есть эпизод, лирическое внимание Кушнера привлёкший дважды, и в разные годы; это показатель особой заинтересованности поэта. Стихотворение «Кто едет в купе и глядит на метель...» (1978) соединяет в себе две характерные грани российского менталитета: ощущение большого территориального размаха страны и зимнего пейзажа, воспринимаемого – через русскую литературу – как национальное явление:

Наверное, где-нибудь в тёплых краях  
Подобное чувство ни взрослым, ни детям  
Неведомо; нас же пленяет впотьмах  
Причастность к пространствам заснеженным этим.  
Как холоден воздух, ещё оттого,  
Что в этом просторе, взметённом и пенном,  
С Карениной мы наглотались его,  
С Петрушей Гринёвым и в детстве военном.

[Кушнер 1986: 14]

Поэт обыгрывает эпизод первой части романа, где Анна едет из Москвы в Петербург и во время остановки в Бологом («в Бологове») встречает едущего в этом же поезде Вронского: «Страшная буря свалась и свистела между колёсами вагона по столбам из-за угла станции. Вагоны, столбы, люди, всё, что было видно, – было занесено с одной стороны снегом и заносилось всё больше и больше. На мгновенье буря затихала, но потом опять налетала такими порывами, что, казалось, нельзя было противостоять ей» [Толстой VIII: 116]. Снежная стихия сродни тому смятению, которое переживает героиня,

с её нарастающим чувством к Вронскому. Но тут пора обратить внимание на заключительные слова – своеобразный пуант – кушнеровского стихотворения: «...и в детстве военном». Они связывают в один узел литературные ассоциации, собственную судьбу лирического героя (напомним, что детские годы самого поэта пришлось на военную пору) – и, наконец, общенациональную судьбу. Ведь в русской литературе – в «Капитанской дочке», в «Двенадцати», в «Белой гвардии», в «Докторе Живаго» – снежная стихия воплощает собой путаные и трагические пути России. И для лирики самого Кушнера эти «зимне-российские» мотивы тоже характерны («Читая шинельную оду...», 1967; «Аполлон в снегу», 1975, и др.). В этот ассоциативный ряд встаёт для него и эпизод толстовского романа – отозвавшийся, возможно, и в других стихах Кушнера той же поры: «...В этот поезд садишься, и едешь, и спишь // Так, как будто он в мире один! // Пожалейте о ком-нибудь, в мыслях, другом, // И счастливее многих, всю ночь // Снег метёт, и дежурный фонарь в Бологом, // Отшатнувшись, уносится прочь» («Я не знаю, какие ещё города...», 1978) [Кушнер 1979: 89].

Второе стихотворение, связанное – пусть и не так откровенно – с эпизодом на станции, возникло в 1998 году в связи с работой Кушнера над эссе «Анна Андреевна и Анна Аркадьевна»<sup>1</sup>, в котором тонко и пронизательно освещено место романа Толстого не только в жизни и творчестве Ахматовой, но и вообще в культурно-психологическом сознании Серебряного века. При позднейшей перепечатке эссе в книге «Пятая стихия» стихотворение помещено в его финале как своеобразный лирический эпилог и ни разу не перепечатывалось автором как самостоятельное произведение. Обратив внимание на разительное несходство Анны Карениной и её родного брата Стивы Облонского и задавшись поэтическим вопросом: «Бывает ли так не похожа сестра // На брата, как Анна, с прямою осанкой...» – поэт утверждает:

Бывает, бывает! Кружись за окном,  
Кусты засыпай, электрички, вокзалы...  
Мы лучше, мы хуже, мы в веке другом,  
Начитаны больше, и проще финалы.

Бывает ли так, чтобы книга бела

---

<sup>1</sup> Впервые опубликовано в «Новом мире» [см.: Кушнер 2000-а: 176–187] и вызвало полемику на его же страницах [см.: Лобода 2000: 225–226; Иванова 2000: 192–203 (статья резкая и недоброежелательная настолько, что редакция была вынуждена заметить, что «не может согласиться с рядом её положений и выводов»); Кушнер 2001: 238–241].

Была, как метель, что кусты заметает,  
Чтоб так мы любили и дрожь нас трясла,  
И жить разучились, – бывает, бывает!

[Кушнер 2000-в: 169]

Любовь лирического героя, шире – современного человека, выдерживает сравнение по самому большому счёту: и «с нами» такое «бывает»! Переключка времён обеспечена в стихотворении «железнодорожным» мотивом, ассоциативно вызывающим в сознании не только эпизод на станции, но и, конечно, трагическую развязку сюжета романа. Лирическая ситуация приближена к читателю упоминанием современных «электричек». Но лейтмотив стихотворения: *снег, метель* – и сегодня такие же, как во времена Толстого: «Как будто он что-то скрывает, густой, // Ложась на деревья, карнизы и крыши... // А всё-таки всех гениальней Толстой, // Ахматовой лучше, Цветаевой выше!»<sup>1</sup>.

Поэтический интерес к трагической судьбе Карениной естествен. Зато обращение Кушнера к образу её мужа, большого государственного чиновника, может показаться неожиданным. Между тем, и он вызывает лирическую рефлексю, и его жизненная позиция по-своему оправдана:

...И бедный Беликов достоин  
Не похвалы, но пониманья.  
Каренин тоже верный воин.  
В каком-то смысле мирозданье  
Они поддерживают тоже,  
Дотошны и необходимы,  
И хорошо, что не похожи  
На тех, кто пылки и любимы.  
(«Очки должны лежать в футляре...», 2011)

[Кушнер 2013: 57]

Поэтическая характеристика толстовского героя вполне вписывается в его романнный образ. Алексей Александрович, напомним, человек рационального склада; даже в тяжёлой ситуации распада семьи он мыслит логически, пытается сохранить тот стройный образ мира, который сложился в его сознании чиновника. Достаточно напомнить его размышления после признания Анны в измене: «Я не могу быть несчастлив оттого, что презренная женщина сделала

---

<sup>1</sup> Негативная реакция оппонентов на эти строки (см. предыдущую сноску) кажется нам не вполне отвечающей духу лирической поэзии, которую нельзя воспринимать как литературоведческий текст. В последнем такое сравнение было бы, наверное, в самом деле неуместно, но в стихах выражается не позиция исследователя или критика, а эмоциональный настрой лирического героя, на который он имеет право.

преступление; я только должен найти наилучший выход из того тяжёлого положения, в которое она ставит меня. И я найду его...» [Толстой VIII: 308]. Лирические ситуации «позднего» Кушнера вообще зачастую очень парадоксальны; они словно опрокидывают некую расхожую истину, обнажая другую – зачастую противоположную – грань её («Когда б не смерть, то умерли б стихи»; «Спи. К любви печаль подмешена, // Страх, а думают, что страсть»; «Нет ничего притягательнее крушений, // Слаще руин и задумчивости глубокой...»). Вот и здесь: автор стихов как бы реабилитирует тип «футлярного человека», попутно сближая Каренина с чеховским Беликовым и вставая, по его собственному полшутливому выражению, «на защиту отрицательных литературных персонажей» [Весь Кушнер 2012]. Этот тип оказывается у Кушнера «необходим мирозданию» не случайно. Дело в том, что сам поэт парадоксально совмещает в себе способность к спонтанному эмоциональному отклику (без которой и не может быть поэта!) и приверженность к устойчивому жизненному порядку, которые могут ужиться даже в пределах одного лирического сюжета, например: «Как стояли, так пусть и стоят // Эти вещи, не надо местами // Их менять. Я педант, ретроград, // Консерватор и трус, между нами. <...> Только дай победить февралю – // И октябрь заберётся под шторку... // Революционерку люблю, // Экстремистку люблю, фантазёрку» («Как стояли...», 2004) [Кушнер 2005: 48]. А в качестве «реабилитации» каренинского типа можно вспомнить и более раннее: «Потому и порядок такой на столе, // Чтобы оползень жизни сдержать...» («Потому и порядок...», 1973) [Кушнер 1974: 83].

Не только характеры героев и отдельные эпизоды романа – сама знаменитая завязка его, ставшая крылатой фраза с первой страницы: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему» [Толстой VIII, 7] – тоже дала повод для лирической рефлексии – в стихотворении «Рай – это место, где Пушкин читает Толстого...» (2009):

Гости съезжались на дачу... Случайный прохожий  
Скопище видел карет на приморском шоссе.  
Все ли, не знаю, счастливые семьи похожи?  
Надо подумать ещё... Может быть, и не все.

[Кушнер 2010: 74]

Откуда берётся эта полемическая по отношению к классике нота? От уже отмеченного нами выше (и многократно отмечавшегося до нас) характерного для поэта пафоса частного бытия, способности любоваться обыкновенной жизнью, в том числе и дачной (ей поэт



посвятил множество стихов, не будем их перечислять ради экономии читательского внимания): «Но, кроме пышной черёмухи, пухлой сирени, // Мне, например, и полуденный нравится зной...» (и далее). Грустный скепсис автора «Анны Карениной» по поводу «похожести» всех счастливых семей поставлен под сомнение благодаря ощущению полнокровности – а значит, добавим, неисчерпаемости – бытия. Счастья много, и оно разное. Не случайно дачная (в данном случае она синонимична семейной) жизнь вызывает неявную, но подразумеваемую ассоциацию с раем: это слово открывает собой стихотворение. Не случайно возникает и пушкинское имя.

Известно свидетельство Толстого (в неотправленном письме к Страхову от 25 марта 1873 года) о том, что оформление замысла «Анной Карениной» связано с перечитыванием пушкинской прозы: «Я как-то после работы взял этот том Пушкина и, как всегда (кажется, 7-й раз), перечел всего, не в силах оторваться <...> И там есть отрывок “Гости собирались на дачу”. Я невольно, нечаянно, сам не зная зачем и что будет, задумал лица и события, стал продолжать, потом, разумеется, изменил, и вдруг завязалось так красиво и круто, что вышел роман...» [Толстой XVIII: 728]. И подобно тому как Толстой перечёл пушкинскую прозу – теперь, «в раю», Пушкин читает «Анну Каренину»<sup>1</sup>.

Стихотворение ««Любите книгу – источник знаний”...» необычно тем, что оно может быть соотнесено, по признанию самого поэта, и с «Войной и миром», и с «Анной Карениной». Оно написано в 1987 году, в эпоху Перестройки, «посягнувшей», помимо прочих, до того «неприкасаемых», советских идеологических догматов, и на авторитет «пролетарского писателя» Максима Горького. Иронизируя над псевдоафористичностью горьковских произведений и речей («Крылатых // Фраз, как у фокусника в кармане // Птиц, – в его пьесах не счесть, докладах»), поэт противопоставляет ей живой, и оттого в каком-то смысле «неправильный», стиль русской классики в лице Толстого:

Из всех ли авторов вить верёвки  
Дано, цитаточки в ближний ящик  
Кладя? Да здравствует текст неловкий,

---

<sup>1</sup> Пушкинский набросок и прежде привлекал поэтическое внимание Кушнера – см. стихотворение «Гости съезжались на дачу. Мы любим гостей...» (2002) с показательной концовкой, предвосхищающей будущий мотив *рая*: «Дачная жизнь повлияла на вечную жизнь, // Детализировав кое-что в ней и поправив» [Кушнер 2005: 44]. О переосмыслении архетипа *вечной весны (жизни)* в творчестве поэта см.: [Кулагин 2014: 57–58].

Для этих целей неподходящий,

Корявый, чудный, с тремя «который»  
И заблудившимся оборотом  
Деепричастным, с собачьей сворой,  
И волчьим скоком, и конским потом!

Сцена охоты есть в обоих толстовских романах. Но главное – в стихах обыгран стиль писателя, с характерной «кружащейся» фразой, обилием придаточных предложений, как бы сбивчивым синтаксисом, передающим живое волнение автора и его героев. Вот пример из «Анны Карениной», как раз из сцены охоты: «Левину было досадно и то, что ему помешали стрелять, и то, что увязили его лошадей, и то, главное, что, для того чтобы выпростать лошадей, отпречь их, ни Степан Аркадьич, ни Весловский не помогали ему и кучеру, так как не имели ни тот ни другой ни малейшего понятия, в чём состоит запряжка» (IX, 163). Толстовское «то, главное, что, для того чтобы» есть как раз показательный случай такого синтаксиса.

И уж коли зашла речь об охоте, то невозможно пройти мимо ещё одного стихотворения («Надеваешь на даче похуже брюки...», 1999), где как раз обыграна сцена охоты из «Анны Карениной»:

Надеваешь на даче похуже брюки,  
И рубашка застирана и лилова,  
Ходишь чёрт знает в чём – ни тоски, ни скуки,  
Как во сне, как охотники у Толстого,  
Можешь книгу писать «И мои досуги»,  
Можешь не говорить вообще ни слова.

[Кушнер 2000-б: 11]

Напомним толстовский текст: «Степан Аркадьич был одет в поршни и подвёртки, в оборванные панталоны и короткое пальто. На голове была развалина какой-то шляпы, но ружьё новой системы было игрушечка, и ягдташ и патронташ, хотя истасканные, были наилучшей доброты. Васенька Весловский не понимал прежде этого настоящего охотничьего щегольства – быть в отрёпках, но иметь охотничью снасть самого лучшего качества. Он понял это теперь, глядя на Степана Аркадьича, в этих отрёпках сиявшего своею элегантною, откормленною и веселою барскою фигурой...» [Толстой IX: 157–158]. В стихах Кушнера не лишённая иронии и самоиронии лирическая апология дачной жизни, своего рода современное горадианство («Есть традиция у простоты, подобной // Предлагаемой здесь, и восходит к Риму...»), вбирает в себя, помимо других, переплетающихся друг с другом, ассоциаций (названия книг: «Мои досуги» Ф. Буслаева; «И мои безделки» И. Дмитриева как «реплика» на «Мои безделки»

Карамзина), и известное нам толстовское опрощение – в случае Стивы Облонского напоминающее скорее щегольство.

Итак, резюмируем. Во-первых, автор «Войны и мира» и «Анны Карениной», будучи одним из любимейших писателей Кушнера, постоянно сопровождает его лирического героя, и диапазон мотивов и персонажей толстовских романов, находящих отзвук в стихах поэта, очень широк. Во-вторых, при широте и кажущейся стихийности таких переключек, они «группируются» вокруг важнейших вопросов собственно толстовского творческого сознания – философии истории, отношения к искусству, к изображению человека в его естестве, восприятия самой природы по контрасту с зачастую фальшивыми отношениями между людьми. Каждый раз «толстовский» лирический выбор Кушнера попадает в какую-то очень значимую грань романного наследия писателя-классика. Но, в-третьих, это не мешает поэту порой вступать в «дискуссию» с Толстым – особенно Толстым поздним, «готовым вытолкнуть искусство за порог». Это естественно, ибо любовь к писателю есть не молчаливый пиетет перед его «стоящей на шкафу» бронзовой фигурой<sup>1</sup>, а продолжающийся живой диалог с ним<sup>2</sup>.

## ЛИТЕРАТУРА

Весь Кушнер: Александр Кушнер и Алексей Лушников. Вып. 1. Телеканал «ВОТ», 25 дек. 2012 г. // URL: <http://www.youtube.com/watch?v=U2DYMUdXvO8> (дата обращения:

---

<sup>1</sup> Из иронического стихотворения Кушнера «Быть классиком – значит стоять на шкафу...» (1976).

<sup>2</sup> Назовём ещё несколько стихотворений Кушнера, нами в статье не рассмотренных, но тоже содержащих мотивы толстовских романов, биографии писателя или хотя бы упоминание его имени: «Случалось ли читателю, как мне...» (1970), «Как дома хорошо, – вернувшись из больницы...» (1985), «Где нежное детство и крупные звёзды во тьме?...» (1986), «Вторая жизнь моя лет в сорок началась...» (1987), «Перед отъездом, перед разлукой...» (1988), «Если правда, что Чехов с Толстым говорили впервые в пруду...» (1989), «Да, накопили мы тряпок, прямо скажу, чемодан...» (1989); «Прусту Джойс не понравился: пьяный...» (1996); «Женщины так устроены...» (1997; о том, что источником толстовского мотива в этом стихотворении послужили воспоминания Горького, нам сообщил, по нашей просьбе, в письме от 31.1.2015 сам поэт; источник см.: [Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: 496]); «Сначала вязаться в сраженьё, вязаться в сраженьё...» (1998), «Потому что больше никто не читает прозу...» (2000), «Да что ж бояться так загробной пустоты?...» (2002), «С парохода сойти современности...» (2003), «Ты, страна моя, радость и горе...» (2007), «Это Бунин зашёл к старику Толстому...» (2008), «Кто ты? Что ты? Кто ты? Что ты?...» (2010), «Как юность печальна! Туманные дали...» (2012), «Конечно, русский Крым, с прибоем под скалоу...» (2014), «По-русски придерживать шарф подбородком...» (2014).

12.8.2014).

*Вишенкова А. В.* Соотношение рационального и эмоционального аспектов пространства Италии в лирике Александра Кушнера // Категории рационального и эмоционального в художественной словесности: сб. науч. статей. Волгоград, 2013.

*Горная В. З.* Мир читает «Анну Каренину». М. : Книга, 1977.

*Иванова Н.* Подстановка: Лев Николаевич и Александр Семёнович // Новый мир. 2000. № 9. С. 192-203.

*Кудрявцева И. А.* Поэт и процесс творчества в художественном сознании А. Кушнера: дис. ... канд. филолог. наук. Череповец, 2004.

*Кулагин А.* «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...»: Поэтический Петербург Александра Кушнера. Коломна : МГОСГИ, 2014.

*Кушнер А.* Анна Андреевна и Анна Аркадьевна: [Эссе] // Новый мир. 2000. № 2. С. 176 – 187. [В ссылке: 2000-а.]

*Кушнер А.* Вечерний свет : Книга новых стихов. СПб. : Лениздат, 2013.

*Кушнер А.* Голос : Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1978.

*Кушнер А.* Дневные сны : Книга стихов. Л. : Лениздат, 1986.

*Кушнер А.* Живая изгородь : Книга стихов. Л. : Сов. писатель, 1988.

*Кушнер А.* Земное притяжение : Книга новых стихов. М. : Время, 2015.

*Кушнер А.* «Кто старше нас, тот старше, даже если...» // Новый мир. 2014. № 2. С. 3–7.

*Кушнер А.* Летучая гряда : Новая книга стихов. СПб. : Русско-Балтийский информационный центр «Блиц»; «Петербургский писатель», 2000. [В ссылках: 2000-б.]

*Кушнер А.* Мелом и углём : [Стихи]. М. : Астрель, 2010.

*Кушнер А.* Первое впечатление : Стихи. М. ; Л. : Сов. писатель, 1962.

*Кушнер А.* Письмо : Стихи. Л. : Сов. писатель, 1974.

*Кушнер А.* Подтасовка: [Письмо в редакцию] // Новый мир. 2001. № 1. С. 238-241.

*Кушнер А.* «Помнишь, Болконский не стал старика-генерала...» // Нева. 2015. № 4.

*Кушнер А.* «Приезд Николая Ростова домой...» // Весть : Проза. Поэзия. Драматургия : [Альманах]. М. : Книжная палата, 1989.

*Кушнер А.* Прямая речь : Стихотворения. Л. : Лениздат, 1975.

*Кушнер А.* Пятая стихия : Стихи и проза. М. : Эксмо-Пресс, 2000. [В ссылке: 2000-в]

*Кушнер А.* Таврический сад : Седьмая книга. Л. : Сов. писатель, 1984.

*Кушнер А.* Тысячелистник : [Кн. стихов; Заметки на полях]. СПб. : Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1998.

*Кушнер А.* Холодный май : Книга стихов. СПб. : Геликон + Амфора, 2005.

*Кушнер А.* «Я дубу говорю: читай “Войну и мир”...» // Лит. газ. 2011. № 52. 28 дек.

*Кушнер А.* «Я не знаю, какие ещё города...» // Нева. 1979. № 3.

*Линков В. Я.* «Война и мир» Л. Толстого. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1998.

*Лобода Ю.* Кто кого гениальнее...: [Письмо в ред.] // Новый мир. 2000. № 8.

*Меднис Н. Е.* Венеция в русской литературе. Новосибирск : Изд-во Новосиб. ун-та, 1999.

*Невзглядова Е.* Отречение // Невзглядова Е. Блаженное наследство : Заметки филолога. СПб. : Журнал "Звезда", 2013.

*Пэн Д. Б.* Мир в поэзии Александра Кушнера. Ростов н/Д : Изд-во Рост. ун-та, 1992.

*Свидетель* // URL: <http://svidetel.su/audio/318> (дата обращения: 18.1.2013).

«Стихов неотразимый строй...»: Указатель стихотворений Александра Кушнера, вошедших в его авторские сборники: 1962–2011 / сост. А. В. Кулагин. Коломна : Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2011.

*Толстой С. Л.* Музыка в жизни моего отца // Толстой С. Л. Очерки былого. 4-е изд., испр. и доп. Тула : Приокск. кн. изд-во, 1975. С. 376–380.

*Толстой С. Л.* Об отражении жизни в «Анне Карениной» // Лит. наследство. Т. 37–38. М. ; Л. : АН СССР, 1939.

*Толстой Л. Н.* Собр. соч. : в 22 т. М. : Худож. лит., 1978–1985.

Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников : в 2 т. М. : Худож. лит., 1978. Т. 2.

*Эпштейн М.* Новое в классике: (Державин, Пушкин, Блок в современном восприятии) // Эпштейн М. Парадоксы новизны : О лит. развитии XIX–XX веков. М. : Сов. писатель, 1988.

*Юхнович В. И.* «Война и мир» Л. Н. Толстого в историко-функциональном изучении. Тверь : Золотая буква, 2006.

А. В. КУБАСОВ

*(Уральский государственный педагогический университет,  
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-3

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-44

## **ФРИДРИХ НИЦШЕ В РУССКОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XIX ВЕКА: ИРОНИКИ И АДЕПТЫ (А. П. ЧЕХОВ И П. Д. БОБОРЫКИН)**

**Аннотация:** В статье рассматривается рецепция философских идей в русской критике и в художественной литературе. Первопроходцем в области переноса их в область художественной прозы был П. Д. Боборыкин. В своем романе «Перевал» он представил тип русского ницшеанца. При этом писатель в значительной степени следовал модному тренду, уже установившемуся в Западной Европе. Это адепт Ницше. На материале таких произведений, как «По делам службы», «Чайка» и «Вишневый сад», раскрывается сложное отношение А. П. Чехова к идеям немецкого философа. Отмечается неоднозначность и динамичность этого отношения русского классика к автору «Так говорил Заратустра». Специфической особенностью рецепции идей Ницше Чеховым является то, что он не знал и не читал философские труды Ницше в оригинале, а лишь в отраженном виде. Высказывается предположение, что один из полемических интертекстов рассказа «По делам службы» – роман П. Д. Боборыкина «Перевал».

**Ключевые слова:** Ф. Ницше, А. П. Чехов, П. Д. Боборыкин, русский ницшеанец, личностный индифферентизм.

Рецепция Ницше в России началась примерно через два десятилетия после появления работ философа на родине. Первые русские исследования о Ницше выйдут в 1892 и 1893 гг. Однако, помимо научных и научно-популярных изысканий, были отклики на идеи немецкого философа и в иной форме – художественной. В этом отношении интересно обратиться к двум писателям-современникам, по-разному отразившим ницшеанские идеи в своих художественных произведениях. Это А. П. Чехов и П. Д. Боборыкин.

Труды философа на языке оригинала были Чехову недоступны в силу недостаточного владения немецким языком. С идеями Ницше он познакомился опосредованно: скорее всего, через аналитические статьи современников. Так, вряд ли он оставил без внимания работы такого авторитетного критика, как Н. К. Михайловский, который в 1894 году на страницах «Русского богатства» в номерах 8, 11 и 12 опубликовал сразу три статьи о Ницше. Могла привлечь внимание писателя и статья Н. Я. Грота [Грот 1893: 129-154]. Единственное развернутое упоминание Чехова о Ницше встречается в письме к

Суворину от 25 февраля 1895 года: «С таким философом, как Нитче, я хотел бы встретиться где-нибудь в вагоне или на пароходе и проговорить с ним целую ночь. Философию его, впрочем, я считаю недолговечной. Она не столь убедительна, сколь бравурна»<sup>1</sup>. «Бравурность» философии Ницше, вообще-то говоря, не относится к ее резким отличительным особенностям. Однако данная оценка важна для поиска источника, который мог дать основания Чехову для таких слов. Вывод о бравурности писатель мог сделать на основании реферативной статьи анонимного автора – «Идеи Фридриха Ницше», опубликованной как раз в февральском номере «Вестника иностранной литературы» за тот же 1895 год. Ее автор, разбирая ключевые идеи немецкого философа, одной из них признает наличие двух моралей: морали господ и морали рабов. Последнюю отличают две особенности – пессимизм и утилитаризм: «...в утилитаризме отражается демократический характер, а в пессимизме – христианский дух этой морали. Обе эти черты – симптомы жизни нисходящей, вырождающейся, отрицающей самое себя. *Наоборот, "мораль господ", мораль аристократическая или героическая, обличает жизнь восходящую, торжествующую, развивающуюся, утверждающую самое себя*» [Б. а. 1985: 198]. Очевидно, что Ницше идентифицирует себя не с рабами и их моралью, а с господами. Итоговый вывод автора статьи еще больше акцентирует «бравурное» начало во взглядах Ницше: «Он проповедует прежде всего – веселие, жизнерадостное настроение, радость творчества, радость страдания даже» [Б. а. 1985: 206]. Нечто похожее ранее писал и Михайловский: «Ницше естественно становится во враждебные отношения к пессимизму и аскетизму. Его философия есть “веселая наука”» [Михайловский 1894: 121]. Единственная прямая оценка Чеховым немецкого философа отличается краткостью, что, очевидно, не в последнюю очередь обусловлено доступностью тех источников, из которых черпались сведения.

Есть еще один отклик на идеи Ницше, с содержанием которого Чехов наверняка был знаком. Автор его – А.С. Суворин. Речь идет об очередном «маленьком письме», опубликованном в «Новом времени» 19 января 1895 года. Оно посвящено разбору книги, подписанной криптонимом – «?». Книга анонима называется «О женщинах. Мысли старые и новые». Суворин делает краткий обзор образов женщин у

---

<sup>1</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М. : Наука. 1974-1982. Письма: в 12 т. Письма: Т. 6. С. 29. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте с указанием серии (С – сочинения, П – письма), тома и страницы.

разных русских авторов, а затем переходит к Ницше: «Обращаюсь к одному иностранному писателю, которого у нас знают мало. Это – Ницше, немецкий философ, теперь сумасшедший. (Говорят, он польского происхождения). Это – проповедник аристократизма ума, таланта и силы, ненавистник толпы и т.н. униженных и оскорбленных. В последней своей книге «Антихрист» он является даже ярким врагом христианства именно потому, что оно стоит за слабыми и униженными. По таланту это – человек необыкновенно блестящий и своеобразный. И о женщинах я встретил у него очень яркую мысль, которую рекомендую г.? Он говорит, что дружба существовала между мужчинами только в древние времена, тогда мужчина стоял около мужчины, и потому мы видим там такие блестящие дела и подвиги. Они поддерживали друг друга, сила и доблесть опирались на силу и доблесть. В новые времена, вместо дружбы, явилась идеализированная половая любовь, явилась женщина с своими претензиями на исключительную любовь к ней и своей страстью разорвала солидарность между мужчинами и принизила все то, что было тогда так высоко и бескорыстно» [Суворин 2005: 473].

Одним из доказательств знакомства Чехова со взглядами Суворина на Ницше является письмо к владельцу «Нового времени» от 13 апреля 1895 года, где передается впечатление от романа Генрика Сенкевича «Семья Поланецких»: «Семейного счастья и рассуждений о любви напущена чертова пропасть, и жена героя до такой степени верна мужу и так тонко понимает «сердцем» Бога и жизнь, что становится в конце концов приторно и неловко <...> Сенкевич, по-видимому, не читал Толстого, не знаком с Нитче, о гипнозизме он толкует, как мещанин...» (П, 6, 54). Слова о Ницше двунаправлены: помимо оценки польского писателя, они вдобавок имеют характер скрытой самооценки. О себе Чехов, очевидно, имел право сказать, что он «знаком с Нитче». Еще одно замечание: Ницше поставлен в один ряд с Толстым, что может служить доказательством высокой оценки немецкого философа, а также косвенным свидетельством знакомства Чехова с работой Н. Я. Грота, первым в русской периодике сопоставившим Толстого с Ницше в статье «Нравственные идеалы нашего времени. Фридрих Ницше и Лев Толстой». По мнению Чехова, писатель, взявшийся за исследование проблем семейного счастья и любви, не может обойти стороной такие авторитеты, как Толстой и Ницше. Проблема счастья и любви воплощена у Чехова в «Даме с собачкой». Толстой по прочтении рассказа сразу уловит его ницшеанскую «подоплёку», заметив: «Это всё Ницше».

Рецепция Чеховым Ницше была не прямолинейна и носила



дискретный характер. Были периоды обостренного внимания к философу, и было время, когда Ницше особо не занимал сознания писателя. Первоначальный интерес Чехова к Ницше был подогрет не только критическими и реферативными работами в отечественной периодике, но и произведением русского автора.

В 1892-1894 гг., когда идеи Ницше только-только начинали обсуждаться в литературных, критических и философских кругах, П. Д. Боборыкин одним из первых вывел русского ницшеанца в романе «Перевал»<sup>1</sup>. «Этот роман, как и более поздние произведения Боборыкина, сделали для внедрения в сознание читателей ясной и узнаваемо русской версии ницшеанства больше, чем все цензоры, редакторы, клеветники и даже популяризаторы вместе взятые», – замечает современный исследователь [Клюс]. Был известен этот роман и Чехову.

Часто цитируется фраза из письма Чехова, которая относится ко времени его работы над повестью «Три года»: «Лавры Боборыкина не дают мне спать, и я пишу подражание “Перевалу”» (П., 5, 321). Письмо датируется 29 сентября 1894 года. В это же время, в сентябрьском номере журнала «Русское богатство» за 1894 год, была опубликована обширная статья М. А. Протопопова «Свободное творчество», посвященная разбору, а точнее – разгрому «Перевала»<sup>2</sup>. Критик предпослал статье эпиграф, взяв для него фрагмент из поэмы Н. А. Некрасова «Саша»:

Что ему книга последняя скажет,  
То на душе его сверху и ляжет.  
Сам на душе ничего не имеет,  
Что вчера сжал, то сегодня и сеет;  
Нынче не знает, что завтра сожнет,  
Только наверное сеять пойдет.

Такой эпиграф, с точки зрения критика, передает суть таланта Боборыкина – его моментальную отзывчивость на текущие события, которая в минимальной степени окрашена личностным отношением автора к тому, что он «отражает». Протопопов отмечает два качества,

---

<sup>1</sup> Елена Нымм считает, что еще раньше, чем Боборыкин, русского ницшеанца представил Иероним Ясинский в заглавном герое романе «Учитель» (1886): «В основу учения Поморова, как нам кажется, положена книга Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (1883-1885). Знакомство Ясинского с философией Ницше, по-видимому, произошло в начале 1880-х г., хотя прямых указаний на это мы не имеем. Можно предположить, что Ясинский ознакомился с первыми книгами трактата Ницше в оригинале, так как прекрасно владел основными европейскими языками» [См.: Нымм].

<sup>2</sup> См. также более раннюю работу о П. Д. Боборыкине: Протопопов М. Беллетрист-публицист // Русская мысль. 1892. № 11-12.

которые писатель «блистательно обнаружил и счастливым образом соединил» – «смелость прямолинейного новатора с заискивающей ласковостью литературного неопита, который не знает, как ему быть и к какой стороне следует ему пристать» [Протопопов 1894: 101].

Заглавие статьи Протопопова – «Свободное творчество» – провокативно, потому что ожидаемые положительные коннотации оказываются мнимыми. Творчество Боборыкина названо «свободным», «потому что “позвы”», которыми он руководствуется, не подлежат ни суду разума, ни суду нравственного чувства. Это творчество в полном смысле слова свободное, не признающее решительно никаких обязательств» [Протопопов 1894: 102]. Далее рецензент развивает свою мысль, замечая, что «г. Боборыкин провозглашает не эстетическую только, но и нравственную свободу. В этом – основная идея его нового романа» [Протопопов 1894: 102].

Роман Боборыкина многогероен и сюжетно многолинеен. Нас интересует в нем один персонаж и одна сюжетная линия. Образ русского нищеанца воплощен у Боборыкина в образе Юрия Петровича Лыжина. Автором романа он показывается «не как случайный характер, а как тип, и олицетворяет в его особе тот общественно-идейный “перевал”, который мы будто бы переживаем теперь» [Протопопов 1894: 105]. Это тип «тоскующего семидесятника», которому на смену приходит «восьмидесятник», воплощенный в образе Кострицина. Смена типов связана, согласно Боборыкину, со сменой философской парадигмы. Нищеанское начало своеобразно «поделено» автором между этими двумя героями.

В образе Лыжина Боборыкин уловил нечто сущностное, а именно: популярные философские идеи современности, будучи перенесенными из Западной Европы на российскую почву, неизбежно испытывают некие трансформации, приспособляясь к другой социальной действительности и к другой ментальности. Несомненным достоинством Боборыкина было отличное знание им европейской бытовой и духовной жизни. Он смог чутьем уловить вектор развития нарождающихся идей и веяний. В этом-то и заключалось «прямолинейное новаторство» писателя.

Сущность взглядов Лыжина выражают его слова: «Я не предал никого; я не продаю и себя никому и ничему; но я не верю в то, во что вы уверовали – с тех пор, как, возмутившись фальшью и бездушием западного лжерадикального буржуа, вы стали ратовать за мужицкую общинную правду. Я готов был бы и теперь служить «идее»; но где она и как это делать – не знаю. Не клянусь вас и всех, кто пошел дальше вас, за то, что сам близок к душевному банкротству; но чувствую, что

завещанного вами дела я делать не буду...» (1, 48)<sup>1</sup>.

Лыжин хвалит Шопенгауэра, Гартмана и Ницше. Это и дало основания Протопопову, а вслед за ним и Михайловскому, признать Лыжина ницшеанцем. Показательно, что сам Боборыкин в статье, написанной пятью годами позже романа и посвященной памяти первого популяризатора идей Ницше в России, В.П. Преображенского, считал, что ницшеанцем в его «Перевале» является Кострицын – «амбарный Сократ», которому, как признавался сам Боборыкин, были приданы черты портретного сходства с Преображенским [Боборыкин 1900: 540].

Суть позиции Протопопова относительно идеи романа выражена без обиняков – «мы отрицаем самый диагноз г. Боборыкина. Никакого такого “перевала” в смысле общественно-исторического явления перед нами нет, а есть ряд частных “перевалов” – перевал г. Лыжина, перевал сочувствующего ему г. Боборыкина» [Протопопов 1894: 106].

Смысловое ядро романа, по мнению Протопопова, связано с Ницше, который признается «таинственным вдохновителем» автора «Перевала»: «Не знаем, кого поздравлять – г. Боборыкина ли с таким учителем, как Ницше, или Ницше с таким учеником, как г. Боборыкин» [Протопопов 1894: 115].

Роман Боборыкина дал импульс и Н. К. Михайловскому для анализа не столько русского ницшеанца, сколько самой философии Ницше. Сделано это было через два месяца после статьи Протопопова «Свободное творчество», в том же «Русском богатстве».

Отмечая приоритет Протопопова в исследовании русского ницшеанца, Михайловский тоже признает таковым Лыжина. В своем очередном обозрении «Литература и жизнь» он подхватывает посыл предшественника, но вносит в него одно существенное уточнение. Называя автора «Перевала» «юрким беллетристом», он замечает, что тот «успел уже изобразить русского ницшеанца, правда, вкривь и вкось толкующего учение учителя; и, может быть, это не вполне изобретение г. Боборыкина, а есть в нем нечто и от подлинной жизни» [Михайловский 1894: 111]. Последняя оговорка знаменательна: роман Боборыкина для Михайловского – симптом, свидетельствующий о реальном интересе к немецкому философу в русском обществе<sup>2</sup>. Боборыкин сыграл роль чуткого барометра,

---

<sup>1</sup> Боборыкин П. Д. Перевал // Вестник Европы. 1894. № 1 – 6. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте с указанием в скобках номера журнала и страницы

<sup>2</sup> О распространении моды на Ницше в широких кругах интеллигенции свидетельствует факт, что доктор Николай Коробов был увлечен немецким философом. «Чехов даже

предсказавшего усиление этого интереса. Михайловский, свободно владевший немецким языком, с опорой на подлинные тексты Ницше, пытается дать своего рода свод особенностей, отличающих мировидение автора «Так говорил Заратустра». Отметим те моменты его работы, которые могли привлечь внимание Чехова.

Михайловский отмечает *художественность формы* Ницше: «Книги лучшего периода Ницше представляют, конечно, лучшие образцы немецкой прозы, не исключая Гете и Шопенгауэра» [Михайловский 1894: 112]. Можно отметить и близость «творческой лаборатории» Ницше и Чехова. Отмечая, что «лишь немногие из сочинений Ницше изложены в систематическом порядке», Михайловский далее пишет: «*Местами получается нечто вроде записной книжки*, куда автор заносит свои мысли в том случайном беспорядке, как они ему приходят в голову» [Михайловский 1894: 114]. Сходство Чехова с Ницше можно усмотреть и в их отношении к пессимизму как установившейся доминанте социального поведения. Основная причина охватившего русское общество пессимизма виделась современниками писателя в осознании глубокого разлада «между нашим мирозерцанием и формами частной и общественной жизни» [Иванюков 1885: 42]. Другая позиция была у Чехова. Невольным союзником для автора «Студента» мог выступить немецкий философ. «Уже в первом сочинении Ницше, “Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik”, имеющем характерный подзаголовок – *oder Griechenthum und Pessimismus*, заключается мысль, что трагический исход борьбы с роковыми силами не обязывает к мрачному взгляду на жизнь» [Михайловский 1894: 121].

Протопопов и Михайловский обратились к идеям Ницше во многом под воздействием романа Боборыкина, можно сказать первого признанного ницшеанского произведения в русской литературе. Через несколько лет в русском переводе появляются непосредственно тексты Ницше. Журнал «Жизнь» в 1898 году, то есть когда Чехов активно работал над рассказом «По делам службы», публикует «Предисловие Петра Гаста к соч. Фр. Ницше “Так говорил Заратустра”». Публикацию сопровождает оговорка, свидетельствующая о мере новизны материала и его остроте: «Помещая статью П. Гаста, ценную как ясное и яркое изложение взглядов Фр. Ницше, редакция считает необходимым заметить, что многих из этих взглядов она далеко не разделяет» [Предисловие Петра

---

просил Коробова перевести для него отрывок из книги Ницше, думая вставить его в пьесу». См.: [Рейфилд 2005: 807].

Гаста 1898: 312].

Годом ранее князь Д. Н. Цертелев посвящает разбору современной европейской философской мысли большую работу. Находится место в ней и для анализа идей Ницше. В частности, критик замечает: «У него (Ницше – А.К.) перемена мыслей зависит не от ясного сознания безошибочности новых, а от чувства смутной неудовлетворенности старыми, от какого-то юношеского, но болезненного брожения, заставляющего его *искать в области мысли не истины, а свободы*» [Кн. Д. Цертелев 1897: 62]. Последние слова особенно значимы, так как их можно признать точкой соприкосновения Ницше с Чеховым.

Добавим к сказанному, что, по мнению М. П. Громова, «Мережковский написал “Причины” («О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» 1893 г. – А. К.) по возвращении из Европы, под обаянием модных поветрий, под влиянием Ницше...» [Громов 1989: 122]. Начатый ряд можно было бы продолжать.

Итак, к концу 90-х годов имя Ницше известно в широких литературно-художественных кругах, идеи немецкого философа обсуждались в периодике и в частных беседах. Очень быстро сложилась своего рода мода на Ницше. Это не преминул отметить всё тот же точный социальный диагност П.Д. Боборькин: «Без налёта ницшеанства нет ведь теперь эстета, желающего быть “на высоте положения”» [Боборькин 1900: 545].

\*\*\*

«Ницшеанство» Чехова можно рассматривать в разных аспектах. Если Чехов – художник-философ, то Ницше – философ-художник. В этом их сходство и различие. Для русского писателя немецкий философ важен в большей степени не сам по себе, а в отраженном виде, в той мере, в какой его идеи преломились в современной литературе, повлияли на нее. *У Чехова следует искать, в первую очередь, не прямого творческого воплощения философских постулатов Ницше, а опосредованного, то есть отражение чужого отражения.* Одно из таких первичных отражений как раз и принадлежит П. Д. Боборькину.

В качестве небольшого экскурса остановимся на истории отношения Чехова к Боборькину. Свой первый опус Пётр Дмитриевич опубликовал в год рождения Чехова и к моменту вступления в литературу Антоши Чехонте был уже маститым беллетристом. На протяжении длительного времени он находился в круге чтения Чехова. Первое упоминание плодovitого писателя находим в «Календаре

“Будильника” на 1882 год» [С., 1, 147]. Первоначальная оценка юмористом старшего современника была невысока. В том же «Календаре “Будильника”» сказано: «Боборыкин и Маркевич великие писатели» [С., 1, 155]. Для понимания смысла записи нужно вспомнить об особости 1 апреля, которым помечена фраза. Это день трагической «наоборотности». Так что оценка Боборыкина и Маркевича антистетична календарной. Таков один полюс чеховского отношения к Боборыкину. Другой, положительный, может быть раскрыт на примере эпизода, когда Чехов настойчиво предлагал Боборыкина в почетные академики от литературы. Произойдет это уже в 1900 году. В пространстве этого биполярного широкого смыслового «поля» располагалась динамичная оценка Чеховым старшего современника.

Следует отметить, что Чехов знал Боборыкина и как человека по рассказам брата. По свидетельству Михаила Чехова, Иван, «еще до поступления своего в учителя, нуждаясь в заработке, ходил через всю Москву к жившему тогда в Сокольниках писателю П.Д. Боборыкину записывать под его диктовку» [Чехов М.П. 1981: 61]. Чехов и Боборыкин были и лично знакомы и неоднократно встречались.

Чехов следил за творчеством Петра Дмитриевича на протяжении длительного времени. Сохранился его характерный отзыв о позднем произведении старшего современника в письме к О. Л. Книппер от 7 января 1901 года: «В “Вестнике Европы” только что прочел повесть Боборыкина “Однокурсники”. Повесть прескверная, скучная, но интересная, – в ней изображается Художественный театр и восхваляется М. П. Лилина. Ты прочти. Идет речь о “Чайке” и “Дяде Ване”». Наверное, такая амбивалентная оценка – «прескверная, скучная, но интересная» – с необходимыми поправками приложима и к другим произведениям писателя. Для нас здесь важно то, что фактически Чехов указывает на два кода, с помощью которых надо читать Боборыкина: первая часть, «прескверная» и «скучная», связана с художественным дискурсом, а вот «интересная» – с дискурсом биографическим и публицистическим.

Многие поздние рассказы Чехова являют собой итог длительных раздумий писателя над теми или иными проблемами, первые подступы к которым были сделаны в более ранних его произведениях. Рассказы имеют сложную «корневую систему» и связаны, как реплики в диалоге, с рядом текстов других авторов. Одно из таких произведений – «По делам службы» (1899).

А.С. Мелкова связывает проблематику рассказа «По делам службы» с развитием Чеховым мыслей Толстого и Меншикова о

счастье, изложенных ими в работах «В чем счастье?» и «Думы о счастье»: «26 ноября 1898 г. Чехов отправил Меньшикову для напечатания в «Книжках “Недели”» рассказ «По делам службы», в котором развивается тема статей Толстого и Меньшикова – тема самоубийства» [Антон Чехов и его критик Михаил Меньшиков 2005: 409]. Вспомним, однако, оценку Чеховым «Семьи Поланецких» Сенкевича, где отмечается незнание польским автором таких авторитетов, как Толстой и Ницше. У Ницше была своя концепция счастья. О ней, в частности, писал Михайловский, замечая, что «счастье, не заработанное личными усилиями, а подаренное – судьбой ли, самодовлеющим ли историческим процессом – не имеет для Ницше цены, не есть даже счастье» [Михайловский 1894: 121].

Говоря о литературной генеалогии рассказа, обратим внимание на то, что в записной книжке писателя наброски к рассказу «По делам службы» сделаны после многочисленных заготовок к повести «Три года» (С., 17, 10, 31, 33), которая создавалась якобы как «подражание» боборыкинскому «Перевалу». Очевидно, что проблематика будущего рассказа обдумывалась какое-то время параллельно с разработкой содержания повести.

Выскажем предположение, что рассказ «По делам службы» вырос из «бокового побега» повести «Три года». Со временем он был оформлен как отдельный, самостоятельный текст. «Общий знаменатель» двух чеховских произведений – скрытое в подтексте имя П. Д. Боборыкина. «Отпочкование» рассказов от замыслов больших произведений вообще характерно для творческого сознания Чехова. Так, «Сапожника и нечистую силу» мы склонны рассматривать как рассказ, который генетически связан с «Припадком», а фельетон «В Москве» – в связке с «Дуэлью». Во всех случаях перед нами однотипные явления: есть крупное программное произведение – «планета», и есть текст-спутник, автономный и вместе с тем находящийся на ее смысловой орбите.

Комментируя «По делам службы» в академическом собрании сочинений, А. С. Мелкова указала на один из потенциальных источников, давших импульс для создателя рассказа: «Возможно, появление первой заметки к рассказу «По делам службы» в записной книжке Чехова 1891 г. связано с книгой старого знакомого Чехова, с которым он в 1884-1885 гг. встречался в Звенигородском уезде Московской губернии, врача П. Г. Розанова, – «О самоубийстве». М., 1891. Разбирая причины и статистику самоубийств в Москве с 1870 по 1885 г., Розанов делал вывод о людях с “невропатической конституцией”, кончающих самоубийством неожиданно, без видимой

причины...» (С., 10, 398-399). То, о чем пишет П. Г. Розанов, имело философское обоснование в трудах Ф. Ницше, М. Нордау, М. Штирнера. Анонимный автор статьи в «Вестнике иностранной литературы» отмечал особенности понимания философом самоубийства: «Ницше был сторонником добровольной смерти, не трусливой смерти, составляющей измену и бегство, но смерти, так сказать, активной, смерти с любовью к жизни, смерти, составляющей акт самоупряднения» [Б.а. 1895: 206]. Так что и в данном случае выход на Ницше не противоречит общей концепции. Однако трудно не заметить в рассказе «По делам службы» то, что «акт самоупряднения» человека трактуется Чеховым совсем по-другому. Для него это не столько особая форма проявления активности индивида, сколько его слабости, духовной безпорности. Для таких людей, как Лошадин, выходец из деревни Недощётовой, опорой является народный Бог, и простые неколебимые истины, вроде той, что «на свете неправдой не проживешь» (С., 10, 91). Для молодого барина Лесницкого такая наивная цельная вера невозможна.

Говоря о характере постановки проблемы самоубийства в творчестве Чехова, отметим привычную для писателя биполярность, особую «пространственность» ее понимания и истолкования. Вспомним, что самоубийство для Чехова – один из вариантов непреодолимой литературной банальности: «...герой или женись или застрелись» (П., 5, 72). В рассказе «Два газетчика» (1885) феномен самоубийства откровенно профанируется: «Рыбкин накинул себе петлю на шею и с удовольствием повесился. Шлепкин сел за стол и в один миг написал заметку о самоубийстве, некролог Рыбкина, фельетон по поводу частых самоубийств, передовую об усилении кары, налагаемой на самоубийц, и еще несколько статей на ту же тему. Написав всё это, он положил в карман и весело побежал в редакцию, где его ждали мзда, слава и читатели» (С., 4, 158).

Возвратимся к рассказу «По делам службы». Векторы интертекстуальности в нем разнонаправлены. Ассоциативный потенциал топонима «деревня Недощётово» связан с названиями родных деревень крестьян-правдоискателей из «Кому на Руси жить хорошо?»: «Заплатово, Дырявино, Разутово, Знобишино, Горелово, Неелово, Неурожайка тож». По сути, один из ключевых вопросов, живущих в сознании автора рассказа «По делам службы», совпадает с тем, которым ранее задавался автор поэмы: «Кому живётся весело, вольготно на Руси?». Ответ Некрасова, с которым, видимо, был солидарен и Чехов, прост и одновременно драматичен – «никому».

Напомним, что одной из отличительных особенностей взглядов



немецкого философа является признание двух типов морали, противопоставленных друг другу: морали рабов и господ. В рассказе «мораль рабов» связана с образом «цощкого» Лошадина, а «мораль господ» – с молодым самоубийцей Леснищим и его семейством. Чехов фактически полемизирует с Ницше: вместо резкого противопоставления двух моралей в рассказе показана их конвергенция, приводящая к сближению судеб. Недаром во сне Лыжина Лесницкий и Лошадин идут «бок о бок, поддерживая друг друга» (С., 10, 98-99). Если Ницше устанавливает своего рода закон, согласно которому «господа» по природе своей счастливы, а «рабы» – нет, то у Чехова те и другие несчастны, при этом границы между социумами оказываются стертymi. Молодой барин Лесницкий не слишком отличается от мужиков, среди которых он вынужден жить.

Есть смысл сопоставить в свете ницшеанских идей двух героев из разных произведений Чехова: Костю Треплева и Сергея Сергеевича Лесницкого. Основание для их сравнения очевидно – оба самоубийцы. Более спорно другое их сходство – декадентство. Если в случае с Треплевым можно опереться на реплику Аркадиной, в минуту гнева обзывающей своего сына «декадентом» и «киевским мещанином», то в случае с Леснищим такой опоры нет. Однако и второго героя можно признать «декадентом», вкладывая в слово тот смысл, который придавал ему Ницше. Вновь обратимся к статье Михайловского, где представлена апология декадента и декадентства, по Ницше: «Преданным ученикам нет надобности протестовать и против слова "декадент" – учитель сам себя так называл» [Михайловский 1894: 113]. Суть декадентства немецкого философа Михайловский усматривает в самоизоляции человека и в его индифферентизме к окружающей жизни.

Слово «индифферентизм» к середине девяностых годов XIX века стало знаковым, недаром Чехов употребил его в «Чайке», где оно носит отчасти объектный характер, то есть является не только изображающим, но и изображаемым (в кругозоре автора), своеобразным словом-вещью. Медведев говорит Маше: «Я люблю вас <...> и встречаю один лишь индифферентизм с вашей стороны» (С., 13, 6). Про индифферентную Машу, влюбленную в «декадента» Треплева, можно было бы сказать, что она «бессознательная нищанка», чувствующая в молодом писателе родственную душу.

В тексте «Идиота» Достоевского есть важное замечание, которое с известными оговорками можно транспонировать на Чехова для понимания проблематики рассматриваемого здесь явления. В начале четвертой части романа безличный повествователь замечает, что «в

действительности типичность лиц как бы разбавляется водой и все эти Жорж Дандены и Подколесины существуют действительно, снуют и бегают перед нами ежедневно, но как бы в несколько разжиженном состоянии» [Достоевский 1989: 113]. Про героев Чехова можно сказать, что его «нищешанцы», как и «шопенгауэрианцы» и другие философские типы, «разбавленные водой», «снуют и бегают» перед читателем, при этом вовсе не думая и не подозревая о своей философской генеалогии. Вспомним в этой связи реплику Ивана Дмитрича Громова из «Палаты № 6» о том, что в современной действительности «философствуют все, даже мелюзга» (С., 8, 122). Очевидно, что нищешанские идеи Чехов рассматривал как модификацию и концентрацию того, что ранее уже существовало в жизни общества, но не было последовательно и ясно осмыслено и оторефлексировано.

Говоря о Ницше как апологете декадентства, Михайловский приводит цитату из его работы: «Что меня в сущности больше всего занимало – так это проблема декадентства. Для этого я имею все основания. Вопрос о “добре” и “зле” есть не что иное, как только вариация этой проблемы. Если мы будем иметь общий взгляд на симптомы декадентства, тогда станет понятным смысл морали... Для того, чтобы выполнить такого рода задачу, мне была необходима известного рода выдержка; мне надо было объявить войну всему, что было во мне больного <...>; мне надо было изолироваться, *сделаться на некоторое время индифферентным ко всему*, овладеть собою в виду всех веяний века, всех удобств его». В итоге Михайловский приходит к выводу о том, что *«своеобразно понимаемая “проблема декадентства”, действительно составляет если не центр, то один из важнейших центров всех умственных интересов Ницше»* [Михайловский 1894: 114].

Трудно сказать, в какой мере самоубийца Лесницкий был одним из массы философствующей мелюзги, а тем более декадентом. Об этом в рассказе нет ни слова. Герою дана всего одна реплика, да и та в отраженном виде. Сотский вспоминает про молодого барина: «...ходит и всё в землю глядит, глядит и молчит; окликнешь его у самого уха: “Сергей Сергеич!” – а он оглянется этак: “А?” – и опять глядит в землю. А теперь, видишь, руки на себя наложил» (С., 10, 91). Междометие «а?» в полной мере передает крайнюю степень самоизоляции героя, его сосредоточенность на себе и, как следствие, идифферентность к окружающему. Фамилия героя «Лесницкий», быть может, связана с ассоциативным вызовом в сознании читателя известной фразы из «Божественной комедии» Данте: «Земную жизнь

дойдя до середины, я оказался в сумрачном *лесу*». Это «сумрачный лес» из идей и веяний времени, ориентироваться и разбираться в которых у Лесницкого не оказалось сил.

Если русские нищиеанцы у Боборыкина были книжными философами, искали опоры в философских трудах прошлого или современности, то у Чехова сама жизнь заставляет героев становиться философами. И выражается их философия не в сфере мысли, а в сфере действия, поступка, чувствования. Русский декадент-нищиеанец (вовсе не думающий о своем нищиеанстве) у Чехова не рассуждает, а просто стреляется.

Молодой самоубийца Лесницкий метафизически помогает Лыжину совершить духовное открытие, герои связываются невидимой, но прочной нитью. Вдобавок к этому Лыжин окликает еще одного героя, из чужого произведения. Зададимся вопросом: почему Чехов дал своему герою фамилию Лыжин, зная, что относительно недавно она была употреблена в «Перевале» Боборыкина, который он читал? Не есть ли это своеобразная форма отсылки к тексту чужого романа? Отметим сходство обоих Лыжиных в плане профессиональном. Герой романа – «бывший юрист», «кандидат прав» (1, 83; 4, 536). Можно сказать так, что Лыжин Боборыкина и Лыжин Чехова соотносятся между собой как две разные вариации «на тему Нище».

Остановимся на нескольких деталях образа чеховского Лыжина. Его профессиональный статус определен в первой фразе рассказа: «*Исправляющий должность судебного следователя и уездный врач ехали на вскрытие в село Сырню*» (С., 10, 86). Почему было не сделать Лыжина просто судебным следователем, что от этого изменилось бы в содержании рассказа? Кажется, что ничего. Для ответа на поставленный вопрос надо обратиться к другим произведениям Чехова. Очевидно, ближайшей по времени параллелью Лыжину в этом плане может служить преосвященный Пётр из предпоследнего рассказа Чехова, который является своеобразным «и.о.» архиерея: «Епархиальный архиерей, старый, очень полный, был болен ревматизмом или подагрой и уже месяц не вставал с постели. Преосвященный Пётр проводывал его почти каждый день и принимал *вместо него* просителей» (С., 10, 194). И Лыжин, и преосвященный Пётр «исправляют должность», которая внутренне чужда им. Она является знаком неподлинности их внешнего ролевого существования. Сложившаяся социально-ролевая оболочка и внутренне личностное начало находятся в дисгармонии, противоречии. Оба героя, в своём стремлении к подлинной жизни, стараются прорвать эту оболочку,

выйти за ее пределы. Лыжину в этом помогает самоубийца Лесницкий, а Пётр достигает этого ценой собственной жизни.

Следователь по роду своей деятельности должен быть носителем рационально-логического начала. Лыжин же показан со стороны эмоциональной, рефлексивной: «И он чувствовал, что это самоубийство и мужицкое горе лежат и на его совести; мириться с тем, что эти люди, покорные своему жребью, взвалили на себя самое тяжелое и темное в жизни – как это ужасно!» (С., 10, 100). В сущности, духовное прозрение Лыжина близко к тому, что испытал Иван Великопольский, герой рассказа «Студент». Интуитивно познанная им мысль-чувство о том, что прошлое связано с настоящим «непрерывной цепью событий» (С., 8, 309) сродни мыслечувству Лыжина о всеобщей связи людей, их всеобщей взаимозависимости. Поездка в Сырню стала для Лыжина настоящим «перевалом» в его духовном самоопределении. Если Ницше провозглашал величие отдельной сильной личности, живущей в своем автономном мире, индифферентной ко всему окружающему, то в рассказе «По делам службы» отразилась принципиально антиницшеанская точка зрения автора на человека и его бытие в мире.

Последний раз Чехов обращается к Ницше в «Вишневом саде», когда прошло десять лет с начала размышлений писателя над идеями немецкого философа. Известная реплика Симеонова-Пищика, последнего чеховского «ницшеанца», открыто иронична. Фраза о том, что «Ницше... философ... величайший, знаменитейший... громадного ума человек, говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно» (С., 13, 230) – это своего рода «иронические скобки», которые закрывают тему Ницше у Чехова. Обратим внимание на одну важную деталь: герой говорит не «фальшивые деньги», имея в виду их, а «фальшивые *бумажки*». Не будем ломиться в открытую дверь для доказательства неслучайности именно такого словоупотребления. Выражение «фальшивые бумажки» имеет «лазейку», которая связана с проникновением в объектное изображенное слово героя авторской интенции, авторского сознания. De facto перед нами пример двуинтонационного, двунаправленного слова в драматургии. «Фальшивые бумажки» – это, помимо прочего, еще и преломлённая засурдиненная имплицитная оценка Чеховым Ницше. Последние коррективы в отношении автора «Вишневом сада» к немецкому философу внесла близкая смерть писателя.

Не менее показательна ответная реплика Пети Трофимова на слова Симеонова-Пищика о Ницше: «А вы читали Ницше?». По оформлению она является калькой с предшествующей реплики

Епиходова: «Вы читали Бокля?» (С., 13, 216). Есть и другой известный вариант реплики: «Вы изволили читать «Гамбургскую драматургию» Лессинга? (С., 8, 316). Одни герои читают «разных там Боклей» (С., 10, 44), другие – «Лессингов», третьи – Ницше. Во всех случаях имена ученых – это знак не только псевдоучёности чеховских героев, их претензии на образованность, но еще и схоластики, которая обнаруживает свою фальшь перед неизбежными суровыми реалиями действительности, перед лицом неизбежной смерти. Жизнь, в конечном итоге, всегда оказывается и сложнее и проще, чем умозрения любых философов.

## ЛИТЕРАТУРА

Антон Чехов и его критик Михаил Меньшиков : Переписка. Дневники. Воспоминания. Статьи / сост. статьи, подгот. текстов, примеч. А. С. Мелковой. М. : Русский путь, 2005.

*Б. а.* Идеи Фридриха Ницше // Вестник иностранной литературы. 1895. № 2.

*Боборыкин П. Д.* Перевал // Вестник Европы. 1894. № 1 – 6.

*Боборыкин П. Д.* О нищезнстве (Памяти В. П. Преображенского) // Вопросы философии и психологии. 1900. № IV (54).

*Гаст Петр.* Предисловие к соч. Фр. Ницше «Так говорил Заратустра» (перевод с немецкого Н.З. В-ва) // Жизнь. 1898. № 36.

*Громов М. П.* Книга о Чехове. М. : Современник. 1989.

*Грот Н. Я.* Нравственные идеалы нашего времени. Фридрих Ницше и Лев Толстой // Вопросы философии и психологии. 1893. № 16.

*Достоевский Ф. М.* Собр. соч. : в 15 т. Л. : Наука, 1989. Т.6.

*Иванюков И. И.* Уныние и пессимизм современного культурного общества // Северный вестник. 1885. № 2.

*Клюс Э.* Ницше в России. Революция морального сознания // URL: [http://www.i-u.ru/biblio/archive/klus\\_nicshе/02.aspx](http://www.i-u.ru/biblio/archive/klus_nicshе/02.aspx) (дата обращения: 12.11. 2014).

*Цертелев Д., кн.* Критика вырождения и вырождение критики // Русский вестник. 1897. № 3.

*Михайловский Н.* Литература и жизнь // Русское богатство. 1894. № 11.

*Нымм Елена* «Новый человек» в повести И. Ясинского «Учитель» (1886) // URL: <http://www.ruthenia.ru/document/397034.html> (дата обращения: 12.11. 2014).

*Протопопов М.* Свободное творчество // Русское богатство. 1894.

№ 9.

*Протопопов М.* Беллетрист-публицист // Русская мысль. 1892. № 11-12.

*Рейфилд Дональд* Жизнь Антона Чехова / пер. с англ. О. Макаровой. М. : Изд-во «Независимая Газета», 2005.

*Суворин А. С.* В ожидании века XX. Маленькие письма (1889-1903). М. : Алгоритм, 2005.

*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. М. : Наука, 1974-1982.

*Чехов М. П.* Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М. : Худож. лит., 1981.

Т. Л. ДАЙХИН

(Русский лингвистический центр «Диалог»,

г. Нью-Йорк, США)

УДК 821.161.1-3

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)53-3

## ОБРАЗ ИУДЕЙКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА В ФОКУСЕ КУЛЬТУРНОЙ ИГРЫ, ИРОНИИ И СОЦИАЛЬНЫХ КОЛЛИЗИЙ

**Аннотация.** Отталкиваясь от гармоничного образа из «Еврейских мелодий» Байрона, абсолюта из «Гимнов к ночи» Новалиса, в статье прослеживается эволюция образа иудейки в русской литературе эпохи реализма - от гармонии, нарушаемой ироническим снижением (Тургенев, Гарин-Михайловский) к цинизму, порожденному авторским видением социума, в котором более нет места красоте (Чехов). При этом исследование протекает сугубо в пространстве текста, не затрагивая проблему антисемитизма в России.

**Ключевые слова:** абсолют, гармония, ирония, реализм, романтизм,

1815 г. Д. Г. Байрон пишет поэтический цикл «Еврейские мелодии», посвященный музыканту Натану, вдохновленный образами Ветхого Завета. Цикл содержал блистательное описание женщины-иудейки. Присущая ей гармония красоты, природной грации, духовного мира являла себя столь очевидно, что вызывала в памяти романтический образ абсолюта, обретший животворное художественное воплощение:

<p>1 She walks in Beauty, like the night Of cloudless climes and starry skies; And all that's best of dark and bright Meet in her aspect and her eyes: Thus mellowed to that tender light Which Heaven to gaudy day denies.</p> <p>2. One shade the more, one ray the less, Had half impaired the nameless grace. Which waves in every raven tress, Or softly lightens o'er her face; Where thoughts serendipity sweet express, How pure, how dear their dwelling-place.</p> <p>3. And on that cheek, and o'er that brow, So soft, so calm, yet eloquent,</p>	<p>1. Она идет в красе, подобна ночи - Заоблачных высот и неба в звездах. Все лучшее от темноты и света Встречается в глазах ее и взгляде И зреет к этому чувствительный огонь, Который Небеса кричащим днем скрывают.</p> <p>2. На тень одну прибавь, - отнимешь луч один, А половину взять - тем грацию без имени разрушить, Что волнами вошла в вороний локон каждый. Иль мягкий свет вокруг ее лица, Где мысли ясной - сладость выраженья Подобна чистоте родного дома.</p>
---	---

<p>The smiles that win, the tints that glow, But tell of day in goodness spent, A mind at peace with all below A heart whose love is innocent!</p> <p style="text-align: right;">[Байрон]</p>	<p>3. И на щеке, поверх этой брови, Такая нежность, словно тишина и более ее красноречивей - Оттенки пылких притягательных улыбок. Но рассказать об этих днях - унесших добродетель [мимо] - Мысль - в мире, где все ниже, под Сердцем, чья любовь невинна!</p> <p style="text-align: right;">[Байрон Дж. Пер. С. Козия]</p>
---	--

Художественный перевод С. Я. Маршака:

Она идет во всей красе  
Светла, как ночь ее страны.  
Вся глубь небес и звезды все  
В ее очах заключены,  
Как солнце в утренней росе,  
Но только мраком смягчены.

Прибавить луч иль тень отнять –  
И будет уж совсем не та  
Волос агатовая прядь,  
Не те глаза, не те уста  
И лоб, где помыслов печатъ  
Так безупречна, так чиста.  
А этот взгляд, и цвет ланит,  
И легкий смех, как всплеск морской, -  
Все в ней о мире говорит.  
Она в душе хранит покой,  
И если счастье подарит,  
То самой щедрою рукой!

[Байрон Дж. Пер. С. Я. Маршака]

Сама форма стихотворения Байрона содержит переливы гласных и согласных звуков в конце строк, призванных подчеркнуть совершенство образа лирической героини.

В подстрочном переводе С. Козия явственнее, нежели в художественном переводе С. Я. Маршака, обнаруживается связь Байрона и немецких романтиков, проявляемая в стремлении отождествить Вселенную с абсолютной женской красотой в едином ночном образе.

Этот «симпозитический» и «симфилософский» (Ф. Шлегель) образ в первой строфе стихотворения Байрона восходит к одному из новалисовских «Гимнов к ночи» (1800 г.), где языческое, жреческое любование ночным небом ведет к открытию тайны,



которая есть природа с ее золотыми токами, цветами и вполне осязаемой женской плотью:

«Muß immer der Morgen wiederkommen? Endet nie des Irdischen Gewalt?

*Должно всегда утро возвращаться? Не кончается власть земного?*

Unselige Geschäftigkeit verzehrt den himmlischen Anflug der Nacht. Wird  
*Несчастливые (пагубные) хлопоты поглощают небесный прилет ночи.  
(Разве) не будет*

nie der Liebe geheimes Opfer ewig brennen? Zugemessen ward dem Lichte  
*любви тайное жертвоприношение вечно гореть? Отмерено свету  
seine Zeit; aber zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft. – Ewig ist  
его время; но безвременно и беспространственно ночи господство. —  
Вечна*

die Dauer des Schlafs. Heiliger Schlaf – beglücke zu selten nicht der Nacht  
*длительность сна. Святой сон — осчастлививляет не редко ночи  
Geweihete in diesem irdischen Tagewerk. Nur die Thoren verkennen dich  
посвященность этому земному дневному делу. Только глупцы  
недооценивают тебя*

und wissen von keinem Schläfe, als den Schatten, den du in jener  
*и не знают никакого сна — как тень, которую ты в тех*

Dämmerung der wahrhaften Nacht mitleidig auf uns wirfst. Sie fühlen dich  
*Сумерках подлинной ночи сострадательно нас бросаешь. Они не  
чувствуют тебя*

nicht in der goldnen Flut der Trauben – in des Mandelbaums Wunderöl, und  
*в золотом токе винограда — в чудесном масле миндального дерева и  
dem braunen Saft des Mohns. Sie wissen nicht, daß du es bist der des zarten  
коричневом соке мака. Они не знают, что ты, кто нежные  
Mädchens Busen umschwebt und zum Himmel den Schoß macht — ahnden  
девичьи груди вздымает и к небу недра притягивает, — (что ты) не  
караешь,*

nicht, daß aus alten Geschichten du himmelöffnend entgegentrittst und  
*что из древних историй ты, небеса раскрывая поступаешь и  
den Schlüssel trägst zu den Wohnungen der Seligen, unendlicher  
ключ несешь к жилищам счастливых (блаженных, умерших),  
бесконечных*

Geheimnisse schweigender Bote.

*Тайн молчащий вестник». [Новалис 1999: 148—149]*

Романтически всеохватный образ возникает в первой строфе, где красота мира и космоса, наиболее полно ощущаемая и видимая в небе, далее разворачивается как земная красота. Она воплощает эстетическую категорию меры — соразмерность в покое. Такой образ исключает хаотичность; в нем душевная щедрость, дарение счастья есть акт, исходящий из самой природы всеполноты, остающейся собой лишь в гармонии отдачи-обретения.

Русская традиция второй половины XIX в. отчасти

унаследовала романтический образ предшественников, культивируя красоту женщины-иудейки, любование особой притягивающей южной неславянской внешностью. «При красноватом порывистом и слабом отблеске далекого пожара увидел я бледное лицо молодой жидовки. Ее красота меня поразила». — Такова Сара в рассказе И. С. Тургенева «Жид» (1846) [Тургенев: Жид].

«Помнится где-то у Шекспира говорится о “белом голубе в стае воронов”... тоскливая тревога складывалась во всем ее аристократическом существе. <...> Чрезвычайно густые черные волосы без всякого блеска, впалые, тоже черные и тусклые, но прекрасные глаза, низкий выпуклый лоб, орлиный нос, зеленоватая бледность гладкой кожи, какая-то трагическая черта около тонких губ и в слегка углубленных щеках, что-то резкое и в то же время беспомощное в движениях, изящество без грации... “как Татьяна” (пушкинский Онегин был тогда у каждого из нас в свежей памяти)» [Тургенев: Несчастная].

«Со мной живет мать моя, еврейка, дочь умершего живописца, вывезенного из-за границы, болезненная женщина с необыкновенно красивым, как воск бледным лицом и такими грустными глазами...» [Тургенев: Несчастная].

«Рахиль... была прекрасна, стройна обворожительна. Яркая, с нежными и тонкими очертаниями лица, она стояла, как сказочная принцесса. <...> Нарядная, в дорогом восточном костюме, стояла перед ним Рахиль. Теперь ее манеры, поза, стройная фигура, непринужденный взгляд — все еще сильнее говорило, что перед ним не простая еврейка» [Гарин-Михайловский].

Необычность и красота иудейки сопряжены в сознании русских авторов с литературными ассоциациями. «Как голос мой невольно звенел, трепетал, когда я передавала речи Ревекки. Ведь и во мне текла еврейская кровь, и не походила ли моя судьба на ее судьбу, не ухаживала ли я, как она, за больным милым человеком?» [Тургенев: Несчастная]. Сусанна, живописуя свои чувства, сама ассоциирует себя с Ревеккой, чей образ настолько захватил воображение романтически настроенных читательниц В. Скотта, что они желали взаимности именно ей, а не довольно бледной леди Ровене. В свое время читательницы негодовали по поводу того, что сам автор не мог погрешить против исторической истины, отдав руку иудейки христианскому рыцарю.

«Однако, брат, не шута говоря, у вас в уезде своя царица Тамара завелась...» [Чехов 1955: 488], — так отзывается о нечистой на руку еврейке Сусанне поручик Крюков из рассказа А. П. Чехова

«Тина» (1888). Эта фраза прямо относит читателя к лермонтовской Тамаре, а она была «прекрасна, как ангел небесный / Как демон коварна и зла» [Лермонтов 1957: 74].

Коллизии, в которые у русских авторов второй половины XIX в. неизменно вовлечены иудейки и дворяне, всегда сопровождаются нелицеприятными жизненными обстоятельствами. Таким образом создается противоречие между байроническим представлением о красоте, увлекающем русских авторов, и изменчивости жизни, уже многократно исследованной в текстах натуральной школы. Европейская традиция физиологизма, прочувствованная литературой русского реализма, позволила сделать эстетическим объектом *все*, в том числе и безобразное. Отсюда ироническое снижение образов шекспировского белого голубя, противопоставленного черным воронам, Ревекки Скотта, восточной принцессы, царицы Тамары.

В книге «Студенты. Инженеры» (1895 — 1906, незаверш., в связи со смертью автора) - тетралогии Н. Г. Гарина-Михайловского, посвященной становлению русского дворянина, - имеется фрагмент, воспринимаемый как вставная новелла, овеянная поэзией столь любимой романтиками восточной сказки, если бы не вскользь упоминаемые обстоятельства. Студент Карташев наносит визит своей беременной сестре Зинаиде, несчастливой (об этом автор неоднократно намекает) супруге богатого помещика Неручева. После встречи с сестрой, сопровождаемый кучером Семеном, молодой человек направляется на постоялый двор, где живет еврейка Рахиль. «Семен оглянулся и задорно посмотрел на Карташева. Карташев смущенно улыбнулся. <...> Семен еще раз повернулся и усмехнулся, точно он бросил волчонку кусок сырого мяса и смотрел, как угрюмый до того волчонок принялся ласково лизать знакомое ему блюдо. Семен вырос на барском, да еще на гусарском дворе: не давал маху Неручев, не даст, видно, и этот женин брат... Все они, господа, на этот счет хорошо обучены...» [Гарин-Михайловский]. Далее следует описание прекрасной внешности Рахили, упоительной любовной ночи в роскошной комнате, наряда восточной принцессы, контрастирующее с убогим бытом корчмы, «подозрительным» и неопрятным обликом пожилого еврея, отца Рахили. К тому же «... в комнату вошел Семен... и проговорил:

— Хороша! Черт, а не девка... И убранство какое.. Деньги б были — уберешь как захочешь... Бывало, в холостых наш барин были, и перепаладо нашему брату. <...> фамильярный тон Семена тяжело резал непривычный слух Карташева» [Гарин-Михайловский].

Реплики Семена композиционно закругляют красивый, но не

свободный от грязной двусмысленности сюжет вставной новеллы: «Семен усмехнулся:

— Рахиль все снится...

— Семен больше ни слова о Рахили. <...> Семен сидел на козлах и смотрел вслед Карташеву. Лицо его было насмешливое и злое. “Больше ни слова... — думал он, — ловко я тебе, дураку, пыли пустил... Ну, да теперь-то вы и без Зиночки породнились”» [Гарин-Михайловский]. Очевидно, что прекрасная Рахиль, которой Карташев ночью произносит поэтические клятвы в вечной любви,— любовница богатого Неручева, о чем известно слугам, смакующим, как это было принято в среде крепостных помещичьих усадеб, грязные подробности связи. И сам Карташев понимает подноготную сказочного действия: «он, может быть, и догадывался, что тут не обошлось без Неручева, но какое ему дело? Все шло само собой и все было так прекрасно, как никогда не было с ним с тех пор, как он на земле» [Гарин-Михайловский].

Подобные ситуации неизменно сопровождали молодого человека на пути его становления: они есть и в романтическом повествовании Ф. Шлегеля о Люцинде, и в гончаровской «Обыкновенной истории», и в «Утраченных иллюзиях» О. де Бальзака. Однако, если «Люцинда» и иронически осмысляемая Гончаровым гривуазная ситуация были лишены морализаторства; Бальзак рассматривал падение Люсьена Шардона как светский *faux pas*, играя на контрасте чистой души девушки легкого поведения и равнодушия общества, то у Гарина-Михайловского помещичьи игры молодого барчонка естественны для эпохи и семьи. И эта естественность в итоге есть злая ирония, направленная неволью и на полузабытую романтическую традицию, и явно — в адрес современных автору человека и социума.

Рассказ Тургенева «Жид» также построен на внутри- и межобразных, ситуативных контрастах. Еврей Гиршель — робкий, кривой, заискивающий, кашляющий, неопрятный заика — оказывается вражеским лазутчиком. Его дочь — прекрасная Сара, чья внешность восходит к образу байронической иудейки, корысти ради предлагается Гиршелем молодому офицеру. Сцена, предшествующая казни Гиршеля, наполнена трагизмом. Красавица Сара, которая не смогла спасти отца, уподобляется библейской героине: «Так будьте вы прокляты... трижды прокляты, вы и весь ненавистный род ваш, проклятием Дафана и Авирона, проклятием бедности, бесплодия и насильственной, позорной смерти! Пускай же земля раскроется под вашими ногами...» [Тургенев: Жид]. Через проклятие в ситуацию с ничтожным Гиршелем привносится мифологический подтекст: ведь

именно Дафан и Авирон восстали против Моисея, обвинив его в том, что древние иудеи не обрели земли обетованной, они обманом и лестью вошли в доверие к соплеменникам; восстали против самого Господа, за что и были уничтожены. Дафан и Авирон — олицетворение древнего мятежа, сатанинского смятения, некогда призванного нарушить божественный миропорядок.

То, что миролюбивый русский писатель вкладывает в уста дочери ничтожного и корыстолюбивого иудея-предателя столь страшное проклятие, указывает на романтизацию образа Сары в духе позднего романтизма: Тургенев на протяжении всего своего творчества так и не смог расстаться с романтической традицией. С другой стороны, трагическая ситуация представлена как мимолетный эпизод, часть военных будней рассказчика. Образ Гершеля перед казнью иронически снижен: «он был действительно смешон, несмотря на весь ужас его положения. Мучительная тоска разлуки с жизнью, дочерью, семейством выражалась у несчастного жида такими странными, уродливыми телодвижениями, криками, прыжками, что мы все улыбались невольно, хотя им жутко, страшно жутко было нам» [Тургенев: Жид].

В повести Тургенева «Несчастная» (1857) прекрасная девушка, чья духовная надломленность с первого описания выявлена во внешних чертах, самим заглавием-предсказанием обречена на переживание бедствий.

Как в свое время В. Скотт, в силу исторических обстоятельств отказавший Ревекке в счастливом браке с христианином, Тургенев, блюдя правду своего времени, выявляет множество социальных причин, не позволяющих утонченной, незаконнорожденной Сусанне обрести личное счастье. Тот факт, что девушка хороша собой, умна, образованна и музыкальна, не оказывает существенного влияния на ее судьбу. Напротив, как и в случае с Неждановым в «Нови», чью судьбу писатель ассоциировал с искривленной яблоней, под которой герой и нашел свою смерть, достоинства Сусанны, ее чувствительность играют с ней злую шутку. Щепетильный дворянин Тургенев, ранее, в «Отцах и детях», гениально воссоздавший чуждый ему тип, не поскупился на то, чтобы вызвать чувство отвращения у читателя, описав г-на Ратча — «преподавателя разных предметов», бывшего управляющего-вора в дворянском имении с «металлическим голосом» и такой же хваткой. Здесь, несомненно, сказывается сложное отношение Тургенева к немецкой культуре, точнее, провидческая многогранность этого отношения. В «Дворянском гнезде» через образ одухотворенного неудачника Лемма воскрес на мгновение немецкий романтический

абсолют в его высшем симпозиетическом значении — любовь, ночь, музыка. В «Несчастной» Иван Демьяныч Ратч учит уже «и математике, и географии, и статистике, и итальянской бухгалтерии, ха-ха-ха! и музыке» [Тургенев: Несчастливая], он и «простяк», и «богемец», «и «Иоганн-Дитрих», и «Иван Демьянов», и «баба» у него «наварит, напекет», и другого, далеко живущего «птенца», он учит «мифологии»: «И далеко же живет, ракаль! <...> Все равно: пешкурой отмахая, благо братец ваш скисовал, ан пятиалтынный на извозчика цел, в мошне остался! Ха-ха! Прощения просим, мосьпане, до зобачения! <...> А вы, молодой человек, заверните... Что ж такое?.. Дуэтец беспременно надо разыграть» [Тургенев: Несчастливая]. Появление этого странного персонажа, неуловимо напоминающего Голядкина-младшего, бойкого оборотня, есть четкое культурное предречение гибели дворянства, дворянских гнезд и всего, что с связано с прошлым, с золотым веком помещичьих усадеб, где были возможны страшные события, но могла ощущаться красота. Не случаен и уход из жизни юного блестящего Мишеля, явившегося под аккомпанемент сонаты Вебера, с которым суждено было самооткрытие Сусанны в облике прекрасной Ревекки.

В локусе Ратча красоте нет места, она не способна явить себя, а может, возникнув из другого мира, лишь сгинуть, нарушив собственные законы. То, что мир Фустова и рассказчика пересеклись с Ратчем, указывает на неустойчивость этого мира и, в конечном итоге, на печальную иронию Тургенева. Ведь Ратч представляется неким «одомашненным» (Ю. В. Манн) инфернальным персонажем, при этом оставаясь самим собой, а Фустов, утративший в своей фамилии знаковый гласный, не дотягивает до образа гетевского творца и мыслителя. Оба, и Фустов, и Ратч в равной мере виновны в гибели бедной Сусанны, их миры тождественны, преобразуясь в единое пространство. Это та «тернарная» лотмановская модель, в которой «мир может оцениваться как мир пошлости, и тогда зло будет принимать облик своего обычного каждодневного проявления, но он может оцениваться и как мир естественного человеческого существования, мир, который оправдан не добром и не злом, не талантом и не преступлением, не высокой нравственностью и не низкой безнравственностью, а просто своим бытием» [Лотман 1997: 598]. Искаженная сущность человека в этой модели представлена и нерешительностью Фустова, и подлостью Ратча, и хронической беспристрастностью равнодушного, но скованного социумом рассказчика. Человечность как истинное в человеке дарована Тургеневым только Сусанне, в образе которой слились и отголоски

величия прошлой культуры (У. Шекспир, В. Скотт), и красота, и музыка. Однако все маркеры романтизма, ранее сулившие избранность, уничтожаются жестким бытием, мыслимым как реальное.

Размытость итога трагического повествования — явление покинутой призрачной Сусанны в глубоком горе, ее жутковато-натуралистичный облик в гробу, уверенность в преступлении, о котором прямо не сказано, но недвусмысленно кричат в народе, — во всем сквозит растерянность позднего Тургенева, живописателя жизни, перед самой жизнью, ибо она своим течением уничтожает в себе самой истинное и прекрасное.

Чеховская Сусанна, напротив, протейчна, подобно Ратчу; но то, что в Ратче отвращало и привело к трагедии, в Сусанне вызывает брезгливость и манит греховностью. Дом Сусанны и она сама — «тина», морок; влечение к ней вызывает и смех, и стыд; здесь гибнут и представление о морали русского дворянина, и его векселя. «Другого такого хамелеона во всей России не сыщешь! Отродясь ничего подобного не видывал, а уж я ли не знаток по этой части? Кажется, с ведьмами жил, а ничего подобного не видывал. Именно наглостью и цинизмом берет. Что в ней завлекательно, так это резкие переходы, переливы красок, эта порывистость анафемская... Бррр! А векселя — фьют. <...> Оба мы с тобой великие грешники, грех пополам. Крюков и поручик уткнули головы в подушки и принялись хохотать» [Чехов 1955: 488]. Осознание греха, стыд, смех — автор отдает себе отчет о возможности сосуществования в человеке эмоциональной полярности, о слабости природы человека. Маркером утраты целостности русским дворянином, женихом, супругом, является связь с «жидовкой», своеобразная внешность и манеры которой должны скорее оттолкнуть, нежели привлечь. Парадоксальна ситуация, в которой «жидовка», воплощающая низменное, возвеличивается до уровня легендарного образа царицы Тамары и тут же осмеивается. Она и сама часто хохочет, и тогда «злое, кошачье выражение» на ее лице «сменяется добродушной улыбкой», а Сокольский, желающий отнять свои векселя, вступая в борьбу с ней, «оскорблял ее стыдливость» [Чехов 1955: 483], принимая происходящее за шутку, увлекаясь, прислушиваясь. «Переходы» и «переливы» Сусанны присущи и Сокольскому, и Крюкову; их миры, такие разные, на самом деле один мир, в котором денежные истории и непристойные забавы в зависимости от обстоятельств прячутся под маской респектабельности или обнажаются, вызывая противоречащие друг другу эмоции.

Романтический образ лермонтовской грузинской царицы

вобрал в себя роковые единства-противоречия Эроса и Танатоса, спокойного, созерцательного бытия до грехопадения и грядущего покаяния после него. Так, деревенская жизнь русских аристократов «потекла попережнему ровная, ленивая и беспечальная» [Чехов 1955: 488], а затем, когда Крюков и Сокольский столкнулись в кабинете Сусанны, омрачилась обоюдно испытываемым чувством стыда: «Чувство порядочности встрепенулось в Крюкове, и кровь ударила ему в голову. Не помня себя от удивления, стыда и гнева, он молча прошелся около стола. Сокольский еще ниже опустил голову. Лицо его перекосило выражением мучительного стыда» [Чехов 1955: 492].

Там, где у Тургенева явственно проступал фатум, у Чехова — игра на деньги. Цинизм жизни исключает ее трагизм: потому смеются над собой и стыдятся себя поправшие семейные устои Крюков и поручик Сокольский.

Ратча Тургенева и Сусанну Чехова роднит и их иноземное происхождение. В жилах Сусанны Тургенева текла дворянская кровь; дворянство, как и романтические герои, отныне утратили жизненные силы. Сусанна Чехова — плебейка, ростовщица; за такими, как она и Ратч, людьми темного происхождения, ворами и ростовщиками, будущее – в этом Чехов и Тургенев солидарны.

Таким образом, от байронизма и романтического представления о красоте, вдохновенности Шекспиром и Скоттом, через трагическую утрату человеческой целостности, иронический взгляд на нее в распавшемся социуме к неприкрытому цинизму – такова печальная диалектика, прочувствованная русскими реалистами. Женщине иудейского вероисповедания в ней, очевидно, была отведена особая роль.

## ЛИТЕРАТУРА

*Байрон Дж. Г.* Она идет в красе своей / пер. С. Козия // URL: <http://stihi.ru/2007/07/15-264> (дата обращения: 15.09.2015).

*Байрон Дж. Г.* Она идет в красе своей / пер. С. Я. Маршака // URL: <http://stihiolubvi.ru/bayron/ona-idet-vo-vsei-krase-she-walks-in-beauty.html> (дата обращения: 15.09.2015).

*Гарин-Михайловский Н. Г.* Студенты и инженеры // URL: <http://az.lib.ru> (дата обращения: 20.09.2015).

*Лермонтов М. Ю.* Тамара // Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.: Худож. лит., 1957. Т. 1. С. 73-75.

*Лотман Ю. М.* О русской литературе классического периода //



Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб : Искусство – СПб, 1997. С. 594-604.

*Новалис*. Hymnen an die Nacht / Гимны к ночи // Западная поэзия конца XVIII - начала XIX веков. Сб. текстов, подстроч. и поэт. переводов. М. : Лабиринт, 1999. С. 148-149.

*Тургенев И. С.* Жид // URL: [http:// az.lib.ru](http://az.lib.ru) (дата обращения: 20.09.2015).

*Тургенев И. С.* Несчастная // URL: [http:// az.lib.ru](http://az.lib.ru) (дата обращения: 20.09.2015).

*Чехов А. П.* Тина // Чехов А. П. Собр. соч. : в 12 т. М. : Худож. лит., 1955. Т. 4.

О. Н. ТУРЫШЕВА

*(Уральский федеральный университет имени первого Президента России*

*Б. Н. Ельцина,*

*г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 81'42:791.43(489)

ББК ш105.51+Щ374.3(4Дан)6-7

## **«ЛЕГЕНДА О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРЕ» В СОСТАВЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО КОДА КИНОТЕКСТА ЛАРСА фон ТРИЕРА «ДОГВИЛЛЬ»**

**Аннотация.** В статье анализируется сюжетное завершение фильма современного датского режиссера Ларса фон Триера «Догвилль». Используется интертекстуальная методология. Предметом особого внимания является «достоевский» подтекст фильма, а именно присутствие в нем аллюзий на поэму Ивана Карамазова «Легенда о Великом инквизиторе». С учетом этого факта выстраивается интерпретация фильма и выявляются особенности художественного мышления его создателя. Обнаруживается взаимодействие аллюзий на роман «Братья Карамазовы» с аллюзиями на ряд пьес Б. Брехта. Анализ этого взаимодействия позволяет трактовать кинотекст Л. фон Триера не как трагедию мести, а как философскую драму о неосуществимости христианского милосердия.

**Ключевые слова:** Л. фон Триер, «Догвилль», Достоевский, «Легенда о Великом инквизиторе», интертекстуальный код.

Фильм Ларса фон Триера «Dogville» («Догвилль»), представленный на Каннском кинофестивале 2003 года, по праву считается одним из самых загадочных творений датского мастера. Главную загадку фильма составляет изобретенный фон Триером сюжет. В его основе лежит история молодой женщины Грейс, которая будучи не в силах принять идеологию своего отца, предводителя гангстеров, бежит от него, надеясь найти приют в городе Догвилль. Благожелательность жителей этого выдуманного фон Триером американского городка периода Великой депрессии героиня оплачивает смиренными трудами и самоотверженным терпением. Однако платой за ее самоотдачу становятся лишь насилие, чудовищное унижение, подлое использование ее бедственного положения и беззащитного тела. Но даже будучи посаженной на цепь и принужденной удовлетворять сексуальные потребности мужчин Догвилля, Грейс не ропщет – в силу того, что мыслит долготерпение в рамках христианской этики: как доблесть всепрощения и самопожертвования. Однако в финале из «безопасного создания»,

согласного на бесконечное жертвование собой, она превращается в палача, благословляя уничтожение всего города – вплоть до грудного ребенка – и сама участвуя в нем, собственноручно расстреливая того, кто обещал ей спасение, но не выполнил своего обещания.

Парадокс финального преобразования Грейс («из ангела милосердия в мстящую фурию» [Карахан 2003: 60]), по единодушному мнению интерпретаторов фильма, и составляет его мучительную загадку. Причем ряд критиков декларативно отказываются искать хоть какое-нибудь эстетически обоснованное объяснение такого завершения, выбирая стратегию психоаналитического толкования противоречий авторского сознания. В рамках такого подхода «Догвилль» трактуется как намеренная провокация, которая «не побуждает ... никакого определенного содержательного отклика, а лишь самоценное состояние нестабильности» [Там же: 61]. В рамках подобной интерпретации фон Триер представляется художником эгоцентрического типа, предпринимающим «сброс избыточного кризисного напряжения за счет трансмиссии этого напряжения реципиенту» [Там же] – во имя достижения терапевтического эффекта. Не отрицая продуктивности психоаналитического подхода в понимании сложной природы творчества, отметим все-таки его малую продуктивность в объяснении эстетической обусловленности парадоксального финала «Догвилля». В этом плане гораздо более уместна интертекстуальная методология, которую критика фон Триера избирает достаточно часто – и, как думается, совершенно справедливо.

Выявление литературных и мифологических аллюзий представляется не просто адекватной, а необходимой стратегией объяснения авторского завершения «Догвилля», в частности, в силу того, что творчество Ларса фон Триера отличается высокой степенью опоры на мифологию, литературу, кинематограф, театральное, музыкальное и изобразительное искусство.

Одним из самых активно привлекаемых с целью интерпретации «Догвилля» контекстов является контекст библейский (см., например: [Секацкий 2006]). Присутствие в «Догвилле» библейских аллюзий очевидно. Первостепенной из них является аллюзия на мотив Благодати. Этимология имени героини (Грейс в пер. с англ. «милость», «милосердие») позволяет в этом случае трактовать ее появление в Догвилле в качестве события нисхождения милости Божией или даже пришествия Христа, ведь жертва Иисуса в христианстве и трактуется как проявление любви Бога к человеку. Сам фон Триер не отвергает возможности такого толкования «Догвилля»: в одном из интервью он

представил сюжет своего фильма как историю, идеологически альтернативную Евангелию, т. е. историю об Иисусе, который не подставил вторую щеку [Триер 2008: 315].

В этом плане фабула фильма оказывается откровенно экспериментальной, испытательной: фон Триер наглядно показывает, до каких, не подлежащих никакому прощению низостей может прийти человеческая природа в стремлении присвоить и использовать дар доброты и милосердия.

В согласии с этой интерпретацией, пишущие о «Догвилле» часто вспоминают ветхозаветный сюжет Содомы, испепеленного Божественным гневом за намерение его жителей совершить насилие в отношении пришедших к Лоту ангелов. В контексте этой аллюзии фильм рассматривается как притча о неизбежности воздаяния. Как пишет Антон Долин, если в предшествующей трилогии Ларса фон Триера «Золотом сердце»<sup>1</sup> доказывается, что добро будет вознаграждено, то в «Догвилле» – что зло будет наказано [Долин, Триер, 2007: 205].

Притчеобразный характер сценария и фильма, связанный с идеями испытания и наказания свыше, очевиден, однако их первостепенное акцентирование не позволяет проникнуть в причины парадоксального преобразования Грейс, сменившей в финале свою точку зрения с евангельской (милосердствовать) на ветхозаветную (качать). Сам фон Триер в ряде интервью подсказывает другой интертекстуальный код: объясняя финальный поступок Грейс мстью не выдержавшей надругательств женщины [Там же: 310], он признается, что позаимствовал этот мотив из «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта, а именно, зонга «Пиратка Дженни», решив сочинить историю, которая бы предшествовала событиям этой баллады<sup>2</sup>. Героиня зонга, оскорбленная в своих чувствах посудомойка, обещает расправу всем, кто был втянут в орбиту ее унижения:

А в полдень матросы с судна сойдут,  
Чтобы суд справедливый править.  
И куда бы вы ни скрылись, вас матросы найдут  
И ко мне, связав покрепче канатами, приведут,  
И кого ж мне из вас обезглавить?

---

<sup>1</sup> «Золотое сердце» - кинематографическая трилогия, включающая в себя фильмы «Рассекая волны» (1996), «Идиоты» (1998), «Танцующая в темноте» (2000) и разрабатывающая образ хриstopодобного человека.

<sup>2</sup> Об этом, например, в книге интервью с Ларсом фон Триером, посвященным созданию «Догвилля»: [Jacobsen 2003].

Будет в этот полдень тишина вблизи причала,  
И отвечу я: «Казните всех подряд!»

(Пер. С. Апта) [Брехт 1963: 186].

Собственно, брехтовский подтекст фильма очевиден: фон Триер выстраивает свое киноповествование в традициях эпического театра (об этом подробно см.: [Абдуллаева 2012; Абдуллаева 2003]). Ориентация фон Триера на брехтовскую эстетику делает особенно явственными цитаты из его пьес в «Догвилле». Помимо опоры на «Трехгрошовую оперу», исследователи отметили возможное цитирование из пьес «Добрый человек из Сезуана» и «Святая Иоанна Скотобоен» [Там же]. Причем аллюзии на женские образы этих пьес (проститутки Шен Те и Иоанны Дарк) также акцентируют тему мести со стороны человека, первоначально отвергавшего сопротивление, но исчерпавшего все силы в намерении служить добру в жертве и милости. Обнаруженный критиками брехтовский код стал сильнейшим аргументом в пользу интерпретации фильма как трагедии мести, и более того, трагедии, утверждающей «святое право на убийство», как пишет один из сторонников подобной трактовки фильма [Забалуев].

Однако такому прочтению явно противоречит поведение героини перед тем, как она принимает решение о расправе. Оно явно свидетельствует о том, что она готова принимать страдание и дальше: в беседе с отцом Грейс настаивает на том, чтобы тот оставил ее в Догвилле. Она хочет испить свою чашу до дна, но при этом еще сохраняет остатки веры в жителей Догвилля, несмотря на те чудовищные унижения, которым они ее подвергли. Интерпретации фильма как трагедии мести противоречит и само содержание того разговора с отцом, который предшествует ее решению об уничтожении города.

В содержательном плане этот спор удивительным образом напоминает монолог Великого инквизитора, диалогически адресованный молчащему Христу в поэме Ивана Карамазова. Причем интертекстуальный пласт фильма, связанный с творчеством Достоевского, до сих пор не был отмечен в даже в монографических исследованиях «Догвилля» (см., например: [Orth, Staiger, Valentin 2008]). Между тем, он, на наш взгляд, предоставляет интерпретатору ту призму, сквозь которую возможно проникнуть в смысл загадочного финала фильма. Текст Достоевского в качестве его интерпретанты представляется вполне убедительным инструментом, особенно, если учитывать интерес самого фон Триера к творчеству русского романиста. Кроме того, в тексте сценария обнаруживаются случаи прямого цитирования «Легенды о Великом инквизиторе», которые мы

выделим в ходе дальнейшего разбора.

Разговор Грейс со своим отцом представляется философским центром фильма. Здесь со всей определенностью выявляются взгляды героев, а для Грейс происходит и событие выбора идеологической позиции.

Отец Грейс носит в тексте сценария имя Большой Человек. На наш взгляд, корреляция с именем персонажа Достоевского – Великого инквизитора – очевидна. Также коррелируют друг с другом и взгляды героя Достоевского и героя Л. фон Триера. Подобно инквизитору, Большой Человек настаивает на том, что добродетель и социальное равновесие может обеспечить только власть, а вовсе не прощение и вера в человека, ибо человек «слабее и ниже создан»<sup>1</sup>, нежели думала его дочь:

*Большой Человек.* Ты не осуждаешь их. Потому что хорошо к ним относишься. У человека было тяжелое детство, и теперь, что бы он ни совершил – даже убийство, – ты не будешь считать это преступлением. Ведь так? Ты думаешь, что понимаешь их. В конце концов, ты винишь во всем лишь обстоятельства. Согласно твоему мнению, насильники и убийцы сами могут быть жертвами. Но я называю их псами... Остановить их можно только плетью.

*Грейс.* Собаки подчиняются зову природы. Они заслуживают прощения.

*Большой Человек.* Собаки могут научиться многим полезным вещам, но только если мы не прощаем их каждый раз, когда они повинуются своей природе [Триер 2007: 388].

Предводитель гангстеров также использует выражение «несчастное стадо», что представляется непосредственной цитатой из монолога Великого инквизитора. Кроме того, речь Большого Человека структурирована так же, как и речь инквизитора: упрек, адресованный собеседнику, сменяется изложением своей философской позиции. Отец Грейс обвиняет ее в том, в чем Великий инквизитор обвинял Христа. С его точки зрения, позиция всепрощения способствует увеличению зла: «Ты снимаешь с них бремя вины. Что может быть высокомернее?» [Там же]. Согласно его мнению, всепрощение, дарованное вне каких бы то ни было требований и условий, а просто во имя любви и веры, оставляют людей в неведении относительно того зла, которое они творят. Именно эта позиция, в рамках которой прощение есть высокомерие, а милосердие – форма безответственности, и побеждает в фильме. Грейс не отвечает отцу поцелуем сострадания, подобно Христу в поэме Ивана, а принимает

---

<sup>1</sup> Мысль Большого Человека не облекается в эту цитату из поэмы Ивана, но содержательно с ней совпадает абсолютно.

его взгляд на вещи, соглашаясь с идеей преступности смиренной доброты и сострадания. Вместо поцелуя, к которому она была так близка, она берет из рук отца револьвер. Правда, это происходит не в ходе спора, а в результате личного размышления, когда Грейс понимает, что ее история может повториться с кем-то другим: «То же самое может случиться снова. Кто-то попадет в город. Откроется в своей слабости... В этом случае, напротив, город может отнестись к нему еще хуже, чем ко мне. Вот для чего я хочу использовать власть, если ты не возражаешь. Чтобы сделать мир немного лучше» [Там же: 391].

Таким образом, Грейс соглашается на расправу с городом не столько потому, что оказывается не способна вынести крестного страдания, а потому, что задумывается о последствиях своего смиренного всепрощения: освободив своих мучителей от чувства вины, она таким образом заочно обрекла на страдания того другого, кто может попасть в Догвилль. При этом, принимая решение о справедливости наказания, она взваливает на себя весь груз ответственности за свое решение: «Кое-что приходится делать самой», – говорит Грейс в ответ на упрек отца о том, что она собственноручно застрелила возлюбленного, предавшего ее.

Апелляция к образу Ивана Карамазова позволяет объяснить не только финальный жест Грейс, но и ее изначальную позицию долготерпения, которая представляется не менее загадочной. Думается, что именно такой тип поведения описывает Иван Карамазов в начале своей исповеди Алеше: «Я читал вот как-то и где-то про «Иоанна Милостивого» (одного святого), что он, когда к нему пришел голодный и обмерзший прохожий и попросил согреть его, лег с ним вместе в постель, обнял его и начал дышать ему в гноящийся и зловонный от какой-то ужасной болезни рот его. Я убежден, что он это сделал с надрывом лжи, из-за заказанной долгом любви, из-за натащенной на себя эпитимии» [Достоевский 1991: 266].

Обратим внимание на корреляцию имени святого, о котором читал Иван Карамазов, с именем героини фон Триера, что можно считать еще одним аргументом в пользу возможного присутствия «достоевского» кода в «Догвилле». Впрочем, более выразительным свидетельством этого присутствия является сама ситуация, описанная Иваном Карамазовым. Фон Триер фактически пишет продолжение истории Иоанна Милостивого, но в ключе ее карамазовской трактовки – как рассказ о том, какими последствиями может обернуться «надрыв лжи» (подобно тому, как он, в соответствии с собственным признанием, пишет сюжетное «предисловие» к зонгу «Пиратка

Джейн»). Пафос этой, карамазовской, трактовки – переживание невозможности любви к ближнему даже со стороны святого (у фон Триера – святой), руководствующегося «долгом любви». Этот смысл подразумевает и интерпретация А. Долина, автора единственной русской монографии о творчестве Л. фон Триера, хотя он и не отмечает присутствия контекста Достоевского в кинематографе датского режиссера. Как пишет А. Долин, Грейс терпит поражение в предзаданной себе самой роли Иисуса, так как в основе ее милосердия (в отличие от героинь ранней триеровской трилогии «Золотое сердце») лежит не боль за близкого, а идея, принцип, умозрительная страсть служения, взлелеянная к тому же в противостоянии жестокому отцу. Поэтому, когда «наступает предел доброты, за ней обнаруживается ужасающая пропасть бесстрастного и справедливого возмездия» [Долин, Триер 2007: 172]. В рамках данной трактовки Грейс превращается в слабого подражателя Христа, не выдержавшего страданий в гордыне предписанного себе крестного пути – так как «Христова любовь есть ... невозможное на земле чудо».

Таким образом, мы можем дифференцировать значение брехтовского и «достоевского» кодов в составе интертекстуального поля «Догвилля»: Брехтом (что очевидно в свете триеровских признаний) был навеян мотив сопротивления, а Достоевским (что стало предметом нашей реконструкции) – мотив испытания христоподобного человека. Причем сюжетное воплощение этого мотива в фильме Л. фон Триера разрешается утверждением неосуществимости подвига Христа. Поэтому правильнее было бы говорить о влиянии на художественную концепцию «Догвилля» не столько самого Достоевского, сколько его героя – Ивана Карамазова. Именно карамазовскую, инквизиторскую логику поддерживает фильм Л. фон Триера. Недаром в нем отсутствует осуждение героини за устроенную над городом расправу. Следует при этом обратить внимание на глубинную противоречивость пафоса «Догвилля»: утверждение героизма самоотверженной заботы о других в нем сочетается с оправданием мести, в орбиту которой оказываются вовлечены даже дети<sup>1</sup>. Но ведь не меньших противоречий исполнено и сознание Ивана Карамазова: с одной стороны, он бунтует против мира

---

<sup>1</sup> Возможно, еще одна отсылка к исповеди Ивана, который, наоборот, отказывается принимать в качестве платы за гармонию слезы ребенка. Грейс, в отличие от героя Достоевского, не останавливается перед этим препятствием – во имя того, чтобы ужасы ее пребывания в Догвилле не повторились больше ни с кем. То есть будущую гармонию она готова оплатить даже не слезами ребенка, а его смертью.



божьего, а с другой стороны, слагает поэму, которая есть «хвала, а не хула Христу».

Сделанные наблюдения позволяют со всей уверенностью говорить о том, что странно-противоречивая логика датского режиссера обнажает свою очевидную близость к логике Ивана Карамазова, но не логике самого Достоевского. Поэтому вряд ли справедливо именовать датского режиссера современным Достоевским, хотя такое определение в критике уже прозвучало (см., например: [Бельтцер 2006]). Скорее всего, правильнее было бы видеть в нем Ивана Карамазова наших дней<sup>1</sup>.

## ЛИТЕРАТУРА

*Абдуллаева З.* Добрый человек из Догвилля // Искусство кино. 2003. № 9. С. 24-42.

*Абдуллаева З.* Триер и Брехт. Диалектический кинотеатр // Театр. 2012. № 8. С. 126-135.

*Бельтцер Т.* Ларс фон Триер – маленький рыцарь // Сеанс. 2006. № 27/28. С. 268 – 275.

*Брехт Б.* Трехгрошовая опера / пер. с нем. С. Апта // Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. М. : Искусство, 1963. Т. 1

*Долин А., фон Триер Л.* Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью. Догвилль : Сценарий. М. : Нов. литер. обзор., 2007.

*Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 15 т. М. : Наука, 1991. Т. 9.

*Забалуев В.* Убийство ради жизни // Русский журнал. 2006. 27 июля. URL: <http://www.russ.ru/pole/Ubijstvo-radi-zhizni> (дата обращения: 20.08.2015).

*Карахан Л.* Догвилль и окрестности // Искусство кино. 2003. № 9. С. 57-62.

*Секацкий А.* Теология прямого действия // Сеанс. 2006. № 27/28. С. 288 – 294.

*Триер фон Л.* : Интервью : Беседы со Стигом Бьоркманом / пер. с швед. Ю. Колесовой. СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2008.

*Триер фон Л.* Догвилль. Сценарий / пер. с англ. Н. Хлюстовой // Долин А., Триер фон Л. Ларс фон Триер : Контрольные работы. Анализ, интервью. Догвилль : Сценарий. М. : Нов. литер. обзор., 2007.

---

<sup>1</sup> Эта мысль на материале других фильмов Л. фон Триера развивается в нашей предыдущей статье: [Турьшева 2015: 241 – 255].

С. 283-394.

*Турьшева О. Н.* Ларс фон Триер как Иван Карамазов // Известия Уральского федерального университета. 2015. № 2 (139). С. 241 – 255.

*Jacobsen K.* «Dagbog fra Dogville (Diary from Dogville)». Gyldendal Copenhagen, 2003.

*Orth S., Staiger M., Valentin J.* Dogville - Godville. Methodische zugänge zu einem Film Lars Von Triers. Marburg : Schueren Verlag, 2008.

О. С. СУХИХ

*(Нижегородский госуниверситет им. Н. И. Лобачевского,  
г. Нижний Новгород, Россия)*

УДК 821.161.1-31(Достоевский Ф. М.):821.111-31(70)(Драйзер Т.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)53-8,44+Ш33(7Сое)53-8,44

## **ДВЕ СУДЕБНЫЕ ОШИБКИ («БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И «АМЕРИКАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ» Т. ДРАЙЗЕРА)**

**Аннотация.** Рассматриваются художественные параллели в концепциях романов «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского и «Американская трагедия» Т. Драйзера. Одной из самых важных в обоих произведениях является тема судебного следствия, его закономерностей и ошибок. Целью исследования становится определение тех мотивов, которые объединяют романы русского и американского писателей. При сопоставлении проблематики «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского и «Американской трагедии» Т. Драйзера используется сравнительно-исторический метод исследования, который позволяет выявить как сходства, так и различия в подходе писателей к изображению суда. В центре внимания писателей – поведение подсудимого, обвинителя и защитника, также придаётся немаловажное значение общественному резонансу, сопровождающему следствие.

**Ключевые слова:** «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, «Американская трагедия» Т. Драйзера, судебная ошибка, преступление, нравственность.

Ф. М. Достоевского можно отнести к тем писателям, творчество которых всегда будет в определенной степени неразгаданной загадкой как для читателя, так и для исследователя. В этом причина его актуальности, не снижающейся в течение уже более века. Внимание к его романам не ослабевает и за рубежом, хотя, казалось бы, этот писатель отразил чисто российские реалии и психологические типы. Не случайно в конце XIX в. американский писатель и критик Хоуэллс «утверждал, что в Америке невозможны книги с сюжетом, подобным тому, который лег в основу “Преступления и наказания” Ф. М. Достоевского. Хоуэллс писал: “... одна из мыслей, на которую меня навело чтение романа Достоевского “Преступление и наказание”,— это то, что если кто-нибудь возьмет ноту столь глубоко трагическую в американской литературе, то он совершит ложный и ошибочный шаг... Наши романисты поэтому занимаются более улыбочными аспектами

жизни, которые являются и более американскими...» [Засурский]. В действительности жизнь показала, что в романах Ф. М. Достоевского есть некие универсалии, которые имеют вненациональный и вневременной характер. Поэтому в любую эпоху они приобретают свой, особый смысл, и «стремление заново прочитывать и интерпретировать Достоевского есть способ понимания эпохой самой себя, способ не только художественной, но и общеполитической, мировоззренческой рефлексии» [Львова].

Одним из тех писателей, кто видел в творчестве Ф. М. Достоевского источник вдохновения, был Т. Драйзер. Его «Американскую трагедию» критика часто сравнивает с «Преступлением и наказанием». Во многом этому способствовал сам писатель, который упоминал о том, что роман «Преступление и наказание» вызывал у него большой интерес и во время создания «Американской трагедии» он несколько раз перечитывал это произведение [Нартов; Засурский]. Не случайно «Американскую трагедию» в критике «часто называют американским “Преступлением и наказанием”» [Хабибулина]. Исследователи отмечают сходство в трактовке роли социальных обстоятельств в формировании личности героев [Хабибулина; Нартов; Андреев, Самарин 1969], в осмыслении их гордости и индивидуализма, иллюзии некой избранности [Сохряков], в глубоком психологизме [Хабибулина; Нартов], даже в композиционных особенностях произведений [Хабибулина], в значительности религиозной тематики [Хабибулина].

Характерно, что и Раскольников, и Клайд Гриффитс прибегают к софистике, мотивируя для себя подготовку к убийству: Клайду кажется, Роберта Олдэн сама виновата в том, что слишком много требует от него, а Раскольников считает, что процентщица заслуживает смерти, поскольку приносит окружающим лишь страдания.

В обоих случаях эта софистика не помогает избежать мучительных сомнений, колебаний, укоров совести. Оба героя впоследствии приходят к раскаянию [Володарская].

Романы Достоевского и Драйзера объединяет также то, что сочувствие возникает больше к преступнику, чем к жертве. В «Американской трагедии» гораздо подробнее описываются переживания Клайда, чем страдания Роберты и её родителей, страх преступника и его жалость к самому себе изображены так достоверно, что это неизбежно порождает в сознании читателя механизм психологической идентификации, а соответственно и определённую степень сочувствия. У Достоевского же подобная ситуация

усугубляется ещё и тем, что жертва – процентщица – представлена как явно недостойный человек и вообще ни у кого не вызывает жалости.

Очевидны не только сходства, но и различия в концепциях романов «Американская трагедия» и «Преступление и наказание». Раскольников совершает преступление ради идеи, которая основана на стремлении изменить общество ради будущего блага всех. У Драйзера же герой замышляет убийство ради собственного благополучия. В нём побеждает *низменное* начало и ведёт к нравственному преступлению. А Раскольникова, как ни парадоксально, приводит к убийству именно *высокое* начало в его характере. Кроме того, характер сомнений героев, «векторы» их интенций тоже различаются: Клайд Гриффитс *хочет* убить, но не может решиться – Раскольников *не хочет* убивать, но заставляет себя это сделать.

Финалы судеб героев тоже концептуально различны: Раскольников признаётся в преступлении и не старается защититься на суде (ему безразлично, что будет с ним, если его эксперимент не удался, ведь для него главное – идея) – Клайд Гриффитс постоянно стремится уйти от ответственности. В Раскольникове торжествует бесповоротная решимость – в Клайде – полная «нравственная растерянность» [Нартов]. В итоге Раскольникову открыт путь к возрождению, тогда как Клайда ждёт гибель, хотя и он в конце своего пути сделал шаг к переоценке ценностей, когда признал, что «совершил убийство в сердце своём» [Драйзер 1978: 763].

Итак, безусловно, есть множество параллелей в художественных концепциях «Американской трагедии» и «Преступления и наказания». Однако, на наш взгляд, стоит подробного рассмотрения и мотив, объединяющий «Американскую трагедию» с другим романом Ф. М. Достоевского – «Братья Карамазовы», – это *мотив судебной ошибки*. Строго говоря, он присутствует в определённой степени и в «Преступлении и наказании», поскольку судья и присяжные, зная фактическую сторону преступления, не имеют возможности разобраться в его истинной подоплёке. Но в этом романе данная тема осталась на периферии. А в «Братьях Карамазовых» писатель во всех подробностях рассматривает причины и «механизм» совершения судебной ошибки (книга 12 романа так и называется – «Судебная ошибка»), то же самое мы видим и в романе Т. Драйзера «Американская трагедия».

Ни у Достоевского, ни у Драйзера участники судебного процесса (кроме самого подсудимого) не знают и не могут знать, что и как произошло на самом деле, поэтому «в суде речь идет о реконструкции событий “в темноте”» [Герик Хорст], но правда *известна читателю*,

причём из источника, не вызывающего сомнений, – от автора произведения.

В «Братьях Карамазовых» тема убийства и судебного следствия взаимосвязана с образами всех Карамазовых, но сюжетно в её раскрытии более других задействован образ Дмитрия, который «как бы постоянно освещён сильнейшими лампами» [Набоков]. Для этого героя действительно характерны бурные эмоции, переломные решения и «надрывы», что, безусловно, привлекает внимание к данному образу. Именно у Дмитрия острый конфликт с отцом, именно Митя с самого начала озвучивает мысль о том, что такой человек, как Фёдор Павлович, не должен жить на свете. Мысль об отцеубийстве возникает в его сознании по двум причинам: это и ревность, страсть к Грушеньке, и низкое поведение, цинизм самого Фёдора Павловича. Что касается первой упомянутой причины, то она в определённой степени *сближает мотивировку Митиных действий с мотивировкой приготовлений к убийству Клайдом Гриффитсом Роберты Олден*. И в том, и в другом случае имела место любовная коллизия – отказ героя от одной женщины и влюблённость в другую, правда, накал чувств темпераментного Мити Карамазова несравним с переживаниями Клайда. Что же касается отношения к жертве, то здесь можно отметить явное расхождение замыслов писателей. У Достоевского немаловажную роль играет тот момент, что *жертва представлена абсолютно антипатичной* (как и процентщица в «Преступлении и наказании»), тогда как у Драйзера *ситуация обратная*: всем, в том числе и самому Клайду, жаль погибшую Роберту. Это *усиливает драматизм* действия, его эмоциональную насыщенность и в какой-то мере объясняет характер общественного мнения, безоговорочно осуждающего подсудимого. В романе же Достоевского безнравственность жертвы тоже не снижает драматизма в развитии ситуации, поскольку *переводит вопрос в принципиальную плоскость*: заповедь «Не убий!» незыблема вне зависимости от моральных качеств и жертвы, и преступника.

В произведениях обоих писателей значительную роль играет *мотив психологической неустойчивости героя*, его противоречивых порывов и колебаний. В трагический вечер Митя, какое-то время сомневается: «... может, не убью, а может, убью» [Достоевский 1976: XIV, 355], затем под влиянием ненависти и «личного омерзения» решается убить Фёдора Павловича, но, ударив – практически случайно, неосознанно – Григория, он как будто приходит в себя и отказывается от этого намерения.

В «Американской трагедии» герой, в отличие от Мити, готовится к убийству, просчитывает свои шаги, но и он подвержен сомнениям: ему не верится, что он способен на такое, и, действительно, в последний момент он чувствует, что не сможет убить. В конечном итоге причиной гибели Роберты стал «удар, который Клайд нанёс ей случайно, почти бессознательно» [Драйзер 1978: 468], в сочетании с другим действием героя, которое вообще было направлено на помощь, а не на убийство: «Клайд вскочил и сделал движение к ней, отчасти затем, чтобы помочь ей, поддержать, отчасти чтобы просить прощения за нечаянный удар, и этим движением окончательно перевернул лодку» [Драйзер 1978: 468]. Собственно, сознательное преступление героя заключается в бездействии, когда он не спасает тонущую Роберту. При этом в романе есть упоминание о том, что с точки зрения тогдашнего официального правосудия это вообще не считалось уголовно наказуемым деянием, – об этом говорит судья Оберуолцер, его слова потом вспоминает Клайд: «Оберуолцер на суде сказал (когда речь шла о том, как он уплыл от неё), что если она упала в воду нечаянно, то нежелание помочь ей ещё не является преступлением с его стороны» [Драйзер 1978: 756]. В целом в эпизоде гибели Роберты есть столько фактических и психологических нюансов, что квалифицировать действия героя становится крайне сложно: «О том, насколько запутаны события на озере Большой Выпи, говорил известный американский юрист Кларенс Дарроу, заявивший, что вину Клайда определить невозможно. В американских юридических школах специально изучалось убийство Роберты как трудный случай в правовой практике. Клайд виновен в гибели Роберты, и в то же время он не убивал её сам, — на этом строится дальнейшее развитие сюжета “Американской трагедии”. Размышления Клайда передают его внутреннее смятение и страхи, укоры совести. Анализ мыслей и поступков Клайда делают особенно очевидной неправильность и предвзятость решений, принятых судом, который рассматривал дело Клайда Гриффитса» [Засурский].

В обоих произведениях обрисована сложная ситуация: человек *хотел убить и готовился к убийству* – этому есть *свидетельства*, это подтверждается показаниями и уликами. Но тот же самый человек *отказался от убийства, не смог переступить границу*, но этому *свидетельств нет*. В судебном же процессе рассматриваются именно фактические улики и доказательства, которые, как показывают оба рассматриваемых нами произведения, на самом деле вовсе не универсальны: вспомним, например, Раскольникова, который действительно был виновен в преступлении, но улики против него у

пристава следственных дел не было, почему Порфирий Петрович так и рассчитывал на его собственное признание. В «Братьях Карамазовых», как и в «Американской трагедии», ситуация противоположная: масса собранных доказательств против людей, которые невиновны в том, за что их судят.

Трагизм происходящего в обоих романах усиливается тем, что *судьба оборачивается против героя, когда у него, казалось бы, был шанс всё изменить*. Митя Карамазов говорит об этом с горечью: «Хотел стать навеки честным человеком именно в ту секунду, когда подсекла судьба» [Достоевский 1976: XV, 94]. Клайд Гриффитс переворачивает лодку и губит тем самым Роберту именно в тот момент, когда хочет спасти её, что, собственно, спасло бы и его самого.

В принципе, можно понять присяжных, которые не имеют возможности «читать в душе» человека, а рассматривают факты, показания и улики. Но это лишь говорит о верности одной из главных идей романов Ф. М. Достоевского – идеи, выраженной художественно в образах Сонечки, считающей, что человек *не может быть судьёй* другому человеку, и Алёши Карамазова, который «не хочет быть судьёй людей» [Достоевский 1976: XIV, 18]. А вот участники судебных процессов в романах Достоевского, и Драйзера судят человека, но не понимают его. Не случайно М. М. Бахтин писал: «Самую глубокую картину ложной психологии на практике дают сцены предварительного следствия и суда над Дмитрием в “Братьях Карамазовых”. <...> Все, кто судят Дмитрия, лишены подлинного диалогического подхода к нему, диалогического проникновения в незавершенное ядро его личности. Они ищут и видят в нём только фактическую, вещную определенность переживаний и поступков и подводят их под определенные уже понятия и схемы» [Бахтин 1963: 83. Разрядка автора. – О. С.]. Вот, например, один из ключевых свидетелей – Григорий – утверждает, что была открыта дверь из дома в сад (это служит косвенным доказательством вины Дмитрия), хотя на самом деле она была закрыта. Григорий лжесвидетельствует не по злому умыслу, просто он совершенно убеждён, что старшего Карамазова убил именно Дмитрий, и эта сложившаяся в его сознании картина преступления предполагает, что дверь должна была быть открыта, ведь преступник убежал с места преступления. В данном случае мы имеем дело с «добросовестным заблуждением» свидетеля, которое становится одним из «кирпичиков» в фундаменте обвинения. Или другой пример: прокурор Ипполит Кириллович излагает трактовку поведения Мити: «Представьте, он



вдруг уверяет нас, что он тогда соскочил к нему (*раненому Григорию – О.С.*) вниз из жалости, из сострадания, чтобы посмотреть, не может ли чем ему помочь. Ну такова ли эта минута, чтобы выказывать подобное сострадание? Нет, он соскочил именно для того, чтоб убедиться: жив ли единственный свидетель его злодеяния? Всякое другое чувство, всякий другой мотив были бы неестественны!» Для прокурора – неестественны. А для Мити – естественны. Он ударил Григория бессознательно (так же, как и Клайд Гриффитс Роберту), вовсе не желая его убить, поэтому его порыв (как и порыв Клайда броситься к девушке, чтобы удержать её в лодке, а не столкнуть) вполне объясним, но не для прокурора, который истолковывает поведение подсудимого с точки зрения стереотипа.

В речах прокурора и защитника, посвященных описанию жизни подсудимого, обстановки в семье, всё строится на «психологии», которую М. М. Бахтин вполне мотивированно назвал ложной: каждый представляет подсудимого таким, каким видит его сам или же хочет видеть. Практически так же получается и в романе Т. Драйзера. Весь калейдоскоп запутанных и противоречивых чувств Клайда просто недоступен пониманию извне, тем более что никто по-настоящему и не стремится его понять, хотя при этом каждый уверен, что знает истину в последней инстанции. Это касается не только участников процесса, но и *настроения общества* в целом. Нужно сказать, в обоих произведениях отмечено, что преступление, приписываемое герою, вызывает очень большой общественный резонанс и это не может благоприятно повлиять на ход судебного следствия, поскольку участники процесса постоянно находятся под давлением общественного мнения, которое уже сложилось. В «Братьях Карамазовых» с долей иронии повествователь сообщает, что дамы настроены в пользу Мити, мужчины же – против него, но при этом и те, и другие уверены в его виновности. Характерная деталь: Ракитин *ещё до суда* пишет статью о «настоящем преступлении» Дмитрия Карамазова. В «Американской трагедии» всё общество заранее уверено в том, что произошло именно преднамеренное и жестокое убийство, и в виновности Клайда Гриффитса.

Предвзятые и стереотипные суждения свойственны не только обвинителям, но и *защитникам*. Например, адвокат Джефсон не может себе представить такого состояния, о котором говорит Клайд Гриффитс, не верит ему, но готов пойти на хитрость и придумывает такие обстоятельства, которые объясняли бы поведение Клайда. Второй адвокат – Белнеп, в принципе, верит, но понимает, что никто другой не способен поверить, поэтому поддерживает план партнёра. Клайда

Грифитса вынуждают дать ложные показания, и он полностью доверяется адвокатам, надеясь на их расчётливость и ум. Что касается адвоката Мити Карамазова, тот не верит в его невиновность, поэтому Митя не видит смысла в его работе и не доверяет ему. Герою Достоевского не нужны никакие компромиссы, уловки, чьи-либо одолжения и жалость, в отличие от Клайда Грифитса, который как раз на всё это рассчитывает.

И Достоевский, и Драйзер обращают самое серьёзное внимание на то, что *одним из определяющих факторов в судебном процессе становятся амбиции его участников*. В «Братьях Карамазовых» прокурор Ипполит Кириллович крайне эмоционально относится к работе: в деле Карамазова он состязается со знаменитым адвокатом Фетюковичем, которого очень хочет победить, тем более что к их «дуэли» все в обществе проявляют повышенное внимание. Для каждого из них победа – это вопрос профессионального престижа и славы. В «американской трагедии» прокурор Орвил Мейсон стремится сделать политическую карьеру, и дело Грифитса должно принести ему общественное признание и популярность. Кроме того, здесь, как и в романе Достоевского, прокурор и адвокат представлены не просто как стороны в судебном заседании, но как противники, во вражде которых есть много личного. Адвокат Белнеп – представитель другой партии и опасный соперник Мэйсона, стремящийся помешать прокурору стать судьёй округа.

Знаменательно и ещё одно совпадение: в обоих произведениях *адвокаты делают попытку сослаться на невменяемость подсудимого*. В случае Клайда Грифитса препятствием становится нежелание его родственников. Митя же сам этого не желает и даже активно противится такому «ложному ходу».

Отметим ещё один важный момент, концептуально объединяющий романы русского и американского писателей. Изображая психологическое состояние человека, обвиняемого в убийстве, Ф. М. Достоевский и Т. Драйзер *переводят вопрос о виновности / невиновности в плоскость нравственную*: в «Братьях Карамазовых» Митя признаёт свою вину в том, что хотел смерти отца; в «Американской трагедии» Клайд в конце концов на исповеди перед казнью признаёт, что хотел гибели Роберты, а значит, виновен перед Богом и перед совестью.

Тем не менее, перед судом Клайд Грифитс думает о возможности спасения, в нём теплится надежда. Митя же уверен, что его осудят, поэтому с пришедшим к нему Алёшей он говорит не о предстоящем приговоре, а совсем о другом: о науке и Боге, о том, что почувствовал

в самом себе другого, чем раньше, человека, как будто воскресшего для новой жизни. «Мы до сих пор всё с тобой о пустяках говорили, всё про этот суд...» [Достоевский 1976: XV, 27], - говорит Митя, расставляя приоритеты: суд – пустяки, а Бог, вера, истинно человеческое в человеке – это главное. Он спокоен, потому что для себя всё решил: нужно принять свой крест, тем более что после сна о страдании, о плаче ребёнка он задумывается о том, чтобы как-то исправить мир, искупить грехи: «Потому что все за всех виноваты. <...> За всех пойду, потому что надобно кому-то и за всех пойти» [Достоевский 1976: XV, 31]. Итак, Митя Карамазов спокойно принимает приговор, перед вынесением которого у него не остаётся никаких иллюзий, тогда как Клайд Гриффитс до самого конца ищет какой-то компромисс с совестью: «Но ведь такое покаяние, если на него решиться, наверняка приведет к его окончательному и безвозвратному осуждению. А разве он хочет признать себя виновным и умереть? Нет, нет, лучше подождать ещё немного, хотя бы до решения апелляционного суда. Зачем рисковать? Ведь бог всё равно знает правду» [Драйзер 1978: 756-757].

Объединяет героев Достоевского и Драйзера возникающая у них *мысль о побеге*. Клайд Гриффитс в какой-то момент задумывается об этом шаге, поскольку чувствует, что в суде все настроены против него, и боится приговора, но для побега он слишком нерешителен и слаб. Мите Карамазову бежать советует Иван, даже настаивает, самому же ему такое в голову не приходило, поскольку он решил принять каторгу как искупление и очищение. Однако впоследствии он начинает осознавать, насколько тяжёлым будет этот крест, и серьёзно задумывается о перспективах побега, строит конкретные планы, как потом вернуться в Россию. Заметим, Иван предлагает брату бежать не куда-нибудь, а именно в Америку, где примерно через полвека развернётся «американская трагедия», так похожая на трагедию российскую. Подчёркивая концептуальный смысл названия своего романа, Т. Драйзер писал: «Я долго раздумывал над этим происшествием, ибо мне казалось, что оно не только отражает все стороны нашей национальной жизни — политику, общество, религию, бизнес, секс,— это была история, столь обычная для любого парня, выросшего в небольшом городе Америки» [Th. Dreiser. Letters (Цит. по: Засурский)]. Как видим, если Хоуэллс, которого мы цитировали выше, считал трагический сюжет о нравственном преступлении чуждым американской почве, то Т. Драйзер полагал, что это, наоборот, «чисто американская» коллизия. У героя Ф. М. Достоевского предыстория, безусловно, иная, но судьбы этих двух непохожих людей

обрели точку соприкосновения, поскольку тема несправедливого суда, равнодушного к личности, оказалась интернациональной.

### ЛИТЕРАТУРА

*Андреев Л. Г., Самарин Л. М.* История зарубежной литературы после Октябрьской революции: учеб. пособие для гос. ун-тов. М. : Изд-во МГУ, 1969. Т. 1. Ч. 1.

*Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. 2 изд., испр. и доп. М. : Сов. писатель, 1963.

*Володарская Л. И.* Клайд Гриффитс // URL: <http://www.c-cafe.ru/words/244/24350.php> (дата обращения: 05.08.2015).

*Драйзер Т.* «Американская трагедия» / пер. З. Вершининой, Н. Галь. М. : Худож. лит., 1978.

*Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1976. Т. 14-15.

*Засурский Я.* «Американская трагедия» Теодора Драйзера // URL: <http://www.litmir.co/br/?b=250135&p=1> (дата обращения: 05.08.2015).

*Львова И. В.* Ф. М. Достоевский и американский роман 1940-1960-х годов: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Вел. Новгород, 2010 // URL: <http://www.pandia.ru/144220/> (дата обращения: 22.04.2015).

*Набоков В. В.* Лекции по русской литературе // URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=115358> (дата обращения: 08.08.2015).

*Нартов К., Лекомцева Н.* Взаимосвязи отечественной и зарубежной литератур в школьном курсе // URL: [http://www.universalinternetlibrary.ru/book/65605/chitat\\_knigu.shtml](http://www.universalinternetlibrary.ru/book/65605/chitat_knigu.shtml) (дата обращения: 05.08.2015).

*Сохряков Ю. И.* Творчество Ф. М. Достоевского и реалистическая литература США 20-30-х годов XX века (Т. Драйзер, Ш. Андерсон, Ф. Скотт Фицджеральд) // URL: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/sohrakov-dostoevski.html> (дата обращения: 05.08.2015).

*Хабибулина Г. Н.* Философия индивидуализма в романе Т. Драйзера «Американская трагедия» // URL: [http://kpfu.ru/staff\\_files/F1564722908/Filosofiya\\_individualizma.pdf](http://kpfu.ru/staff_files/F1564722908/Filosofiya_individualizma.pdf) (дата обращения: 05.08.2015).

*Хорст Герик.* Места преступлений Достоевского // URL: <http://transformations.russian-literature.com/mesta-prestuplenija-dostojevskogo> (дата обращения: 10.08.2015).

Л. Ю. МАКАРОВА

*(Уральский государственный педагогический университет,  
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-32(Чехов А. П.);821.111-32(415)(Джойс Д)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)53-8,44+Ш33(4Ирл)53-8,44

## «НЕВЕСТЫ» В МАЛОЙ ПРОЗЕ А. П. ЧЕХОВА И Д. ДЖОЙСА

**Аннотация.** В статье рассматриваются параллели между рассказом А. П. Чехова «Невеста» (1903) и новеллой Д. Джойса «Эвелин» (1904). Оба произведения были созданы в один временной период, посвящены юности и развивают тему ухода девушки из дома в стремлении к духовному обновлению и обретению своего места в жизни. Устанавливается, что писатели созвучны в выражении состояния тоски и неудовлетворенности как всеобъемлющего в мире, утратившем духовные ориентиры. Вместе с тем различные художественные системы, к которым принадлежали писатели, обусловили своеобразие решения общей темы.

**Ключевые слова:** Антон Павлович Чехов, Джеймс Джойс, реализм, модернизм, «Невеста», «Дублинцы», литературные параллели.

В необычайно широком круге чтения и культурных интересов Джеймса Джойса русская литература занимала значительное место. К наследию писателей «золотого века» Джойс обращался в разные периоды своего творчества, и «русские» реминисценции, встречающиеся в произведениях модерниста, явились оригинальным откликом на русскую литературную традицию. Однако далеко не всегда прямые отсылки в текстах свидетельствуют о художественных «схождениях». В творческой судьбе Д. Джойса есть случай, когда «схождения» обусловлены самой эпохой. В начале XX века, в момент «соотнесенности реалистической традиции» [Гинзбург 1979: 79] с зарождающимся модернизмом, своеобразные параллели выстраиваются между рассказами Антона Павловича Чехова и циклом новелл «Дублинцы» Джеймса Джойса.

В одной из бесед с ирландским критиком А. Пауэром, отвечая на вопрос, «с кем из писателей [он] бы хотел познакомиться», Джойс ответил: «С великими русскими – Пушкиным, Тургеневым, Чеховым» [Пауэр 2011: 298]. Продолжая разговор о художественном мастерстве классиков, Джойс особо выделил, что «из представителей той эпохи [ему] больше всего нравится Чехов. Потому что он внес в литературу нечто новое, придал иной смысл театральному искусству, противоположный тому, который создала классическая эпоха» [Пауэр

2011: 301]. Джойс подчеркнул, что ему понятен тот образ мира, который Чехов воплощает на сцене: «Театр Чехова – это ... театр самой жизни, и в этом его сокровенный смысл. <...> Персонажи Чехова попросту неспособны общаться друг с другом. Каждый живет в своей вселенной. Даже любя, они неспособны участвовать в жизни другого, и это одиночество их ужасает» [Пауэр 2011: 301-302].

Беседа состоялась в 1920-х годах, и именно в ней Д. Джойс впервые высказывается о Чехове и его (драматургическом) творчестве. Однако этот разговор явился не первым эпизодом, в котором «встречаются» имена двух художников - Джойса и Чехова. Об А. П. Чехове в связи с Джойсом начали говорить немного ранее, после 1914 года. Именно тогда после многолетних и труднейших попыток издания вышел в свет новеллистический цикл «Дублинцы», созданный Джойсом еще в начале писательского пути, в 1904-1907 гг. Объединяющим началом серии новелл становится Дублин, вернее внутреннее состояние города и его жителей. По определению самого писателя, он хотел выразить «душу этой гемиплегии или этого паралича, который многие принимают за город» [цит. по: Хоружий 2011: 806].

Первые читатели и критики рассматривали «Дублинцев» как результат преломления традиций Г. Флобера и Г. Мопассана, но также отмечали и «русский характер» новелл. В письме к Гусу знаменитый ирландский драматург и поэт У. Б. Йейтс отметил, что «Дублинцы» - это «замечательная книга, сатирические рассказы большой силы, нечто подобное работам великих русских» [цит. по: Киселева 2012]. К моменту долгожданной публикации цикла произведения русских классиков активно переводились и издавались в Европе. Но в большей степени «Дублинцы» ассоциировались с прозой Чехова, настоящее открытие которой состоялось в континентальной Европе, в Англии и Ирландии в 1910-1920 гг. Постепенно в джойсоведении сформировалось представление о «возможном влиянии» рассказов Чехова на произведение Джойса.

Биограф Р. Эллман считает, что чеховская проза является «ближайшей параллелью» к «Дублинцам» [Ellman 1982: 166]. Подобного мнения придерживается и Р. Кросс, полагающий, что цикл Джойса примыкает к чеховской школе «по тону, чувству, форме» [Cross 1971: 36]. Исследователи прозы Джойса конца XX века также изучают соответствия между произведениями двух писателей, предполагая общность творческого метода [Hodgart 1988; Вежа 1992].

Схожая позиция довольно распространена и в отечественной науке. Признанный специалист по творчеству Джойса, Е. Ю. Гениева<sup>1</sup> определила цикл «Дублинцы» как произведение «чеховское по тональности» [Гениева 2011: 11]. В исследованиях Г.А. Пучковой, И.В. Киселевой лейтмотивом проходит определение «Дублинцев» как прозы, написанной «в духе Чехова» [Киселева 2012; Пучкова 1993].

Парадокс, однако, заключается в том, что в период создания «Дублинцев» Джойс не читал А. П. Чехова, о чем сам писатель настойчиво говорил своему биографу Х. Горману [Ellman 1982: 166], отрицая, таким образом, возможность непосредственного влияния русского автора. Тем не менее, неслучайны вопросы, которые задавали биографы и критики самому Джойсу, и появление ряда исследований, посвященных «схождениям» между прозой русского автора и «Дублинцами». Думаем, что писателей столь далеких стран объединила сама атмосфера рубежа веков - эпохи безвременья, получившая художественное воплощение в малой прозе и позднего реалиста, и раннего модерниста. Вероятно, анализ «схождений» и параллелей, которые обнаруживаются в прозе Чехова и Джойса, позволит яснее представить художественное своеобразие каждого из писателей.

В рамках статьи сосредоточимся на рассказе А.П. Чехова «Невеста» (1903) и новелле Д. Джойса «Эвелин» (1904). Оба произведения были созданы в один временной период, в начале XX века, посвящены юности и развивают тему «ухода женщины, девушки, невесты из дома» в стремлении к духовному обновлению и обретению своего места в мире [Якимова 2011: 168].

Рассказ А. П. Чехова «Невеста» является одним из последних завершенных произведений в творчестве писателя наряду с пьесами «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад». В рассказе, как и в пьесах, воплотились авторские размышления о прошлом, настоящем и будущем, о разрыве связей между поколениями, о поисках смысла и цели человеческого бытия<sup>2</sup>. Название рассказа символическое: с одной

---

<sup>1</sup> Благодаря настойчивости и активной исследовательской деятельности Е. Ю. Гениевой в нашей стране были осуществлены издания произведений Д. Джойса, в том числе и второе издание цикла «Дублинцы» в 1982 году (1-е издание - 1937).

<sup>2</sup> Работа над «Невестой» велась Чеховым с 1901 года вплоть до публикации в конце 1903 г.; текст долго подвергался авторской корректуре. Воссоздавая кропотливый процесс работы Чехова над произведением, исследователи неоднократно размышляли о смысловой наполненности итогового чеховского текста и предлагали свои интерпретации «ухода» Нади Шуминой. В отзывах первых читателей и критиков (А. Богданович, М. Волошин), в работах литературоведов 1960-1980 гг. финальный отъезд

стороны, оно соотносится с новизной, свежестью, юностью; с другой стороны, «невеста» - девушка, готовящаяся выйти замуж, то есть завершается период девичества и начинается новая пора ее жизни. Но какой жизни? – Этот вопрос встает перед главной героиней рассказа Надей Шуминой. Казалось бы, что, «наконец», «в двадцать три года», став невестой, Надя будет радоваться предстоящему замужеству, о котором «она страстно мечтала» [Чехов 1956: 488]. Однако новым жизненным этапом для Нади Шуминой становится не семейная жизнь, а спешный, тайный отъезд из родного дома в Петербург ради «громдного, широкого будущего» [Чехов 1956: 502].

Раздумьям о своем будущем героиня предается в саду, куда выходит после всенощной в родном доме. Идея «обновления, вечного возвращения весны» пронизывает образ сада в рассказе [Кубасов 1990: 45]: «белый, густой туман» сменяется озаряющим «весенним светом», цветет сирень, и «запущенный сад» кажется «таким молодым, нарядным». Пейзаж вводится в рассказ по принципу контраста с состоянием героини: «где-то под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах развернулась теперь своя весенняя жизнь» [Чехов 1956: 488]. Девушка же в безрадостном ожидании свадьбы, напротив, охвачена тоской и печалью, нет ощущения приближающегося счастья: «ночи спала она плохо, веселье пропало». Грядущая семейная жизнь видится Наде тягостным и рутинным погружением в быт; ее пугает замкнутое однообразие житейского круга: «ей казалось, что так теперь будет, без перемены, без конца». Пытаясь понять причины своего душевного дискомфорта, героиня погружается в себя, прислушивается к своим чувствам: она «чувствует» май, ей «дышалось глубоко», «хотелось думать» и почему-то «хотелось плакать» [Чехов 1956: 488-489]. Повторяющиеся обороты не только передают процесс размышлений Нади, но и свидетельствуют о внутренней неуверенности героини, о зыбкости ее связей с миром, о незнании жизни.

О прошедших временах, о переменах в своей жизни размышляет и героиня Д. Джойса Эвелин, созерцающая, сидя у окна, картину наступающего вечера. «Она устала», - так лаконично и емко выражено состояние героини, переживающей мучительный разлад: оставить

---

Нади из родного дома рассматривался как путь к обновлению героини и страны. [см., напр.: Катаев 1977]. В последнее десятилетие исследователи предлагают иные прочтения развязки, учитывающие неоднозначное авторское отношение к революционным веяниям и негативное отношение к крайностям.



свою тусклую и зависимую жизнь неизменной или, разорвав круг привязанностей, обрести мужа и «новый дом» за океаном [Джойс 2011: 302].

Пространство окна осмысливается как граница между комнатой и улицей, между настоящим и прошлым. «Вечерний сумрак», спускающийся на землю в завершении дня, становится важным, решающим моментом для Эвелин, окидывающей взором свою жизнь [Джойс 2011: 302]. Время поворачивается вспять, и память высвечивает в темнеющем пространстве образы прошлого. Образ «новых красных домов» уступает место пустырю, который прежде был на их месте. Детство, проведенное в играх на пустыре, содружество детей всей улицы, живая мать, еще мягкий нрав отца – все это приметы той счастливой поры, которая уже завершилась: «Все меняется» [Джойс 2011: 302]. Ощущение детской легкости и беззаботности исчезло, и в раздумья Эвелин о прошлом и настоящем вторгается мысль о необходимости ухода из родного дома. Скупые детали воссоздают тяжелую и безрадостную атмосферу последних лет жизни Эвелин. Неминуемое движение времени («Все выросли»), смерть матери и знакомых, злые выходки отца, отъезд соседей на чужбину – все это приводит героиню к пониманию того, что «вот и ей пришло время уезжать... <...> время покинуть дом» [Джойс 2011: 302].

Образы Нади Шуминой и Эвелин раскрываются в соотнесенности с пространством родного дома. С этим пространством у героинь выстраиваются особые отношения, которые пересматриваются в кризисный момент их жизни, когда они принимают решение оставить привычную среду. Жизнь и кругозор Нади ограничены стенами родной усадьбы и порядком, заведенным бабушкой, привычным и не меняющимся в течение многих лет. Часы «тянутся», распределяясь между едой, всенощной, заказанной бабушкой, развлечениями (пасьянс, чтение), чаепитием, сном. Пространство дома наполнено запахами «жареной индейки и маринованной вишни», звуками кашля, «[пере]двигаемых стульев», «стучащих ножей» и «хлопающих дверей», по вечерам слышна, как заведенная, «долгая игра на скрипке», а ночью разносится стук сторожа «тик-ток... тик-ток». Все, казалось, «тихо, благополучно» в размеренном жизненном цикле семьи [Чехов 1956: 489, 492, 496]. В момент осознания своей жизни как «неподвижной, грешной, серой» героиня начинает иначе воспринимать ход времени и пространство, с которым она срослась. Упорядоченный быт, будничная, неизменная обстановка теперь тяготит девушку. Надя остро чувствует, насколько «идет медленно»

время; доносящиеся до нее звуки «стучащих ножей» и швейной машинки вгоняют в тоску; ее пугает «жалобное и угрюмое» пение домового, «пение нескольких басов» «в печке» [Чехов 1956: 496, 498-499]. Дом перестает быть защитой, напротив, в душе Нади возникают «страх, беспокойство», она осознает свое одиночество в доме [Чехов 1956: 492].

Сложные чувства переживает и Эвелин в родных стенах. «Дом!» - в восклицании героини чувствуется и былая привязанность к повседневному, привычному миру, и нарастающая боль своего теперешнего существования в нем. Пространство дома охвачено мотивом угасания, застоя и мертвенности. Дом героини – один из многих старых «бурых маленьких домиков», жить в которых крайне тесно и темно. Пыль, словно прах, вытесняет свежий воздух из помещения: слои пыли на «знакомых вещах», на занавесках, и «в ноздрях [у Эвелин] стоит запах пропыленного кретона» [Джойс 2011: 302]. В описании убранства дома подчеркивается наличие сломанных вещей, на которых лежит печать старения и небытия: «сломанная фисгармония», «пожелтевшая фотография». Бесчисленные монотонные «попытки в течение стольких лет раз в неделю стирать пыль» не имеют никакого результата, так как пыль возвращается на свое место. Это тотальное окутывание всего в доме пылью, которая неизвестно «откуда берется» [Джойс 2011: 303], вызывает удивление героини. Сознание Эвелин будто притупляется в этом однообразии житейских буден и забот. Это подчеркивается одной, на первый взгляд, незначительной, но на самом деле существенной деталью: она так и не узнала (и привыкла к этому незнанию) имя священника, изображенного на фотографии, хранящейся в доме. А между тем, отец Эвелин, показывая фотографию, всегда подчеркивал, что это его друг, который живет в Мельбурне. Деталь, упомянутая, «как бы вскользь», высвечивает авторскую иронию: идея отъезда из Дублина в далекий край, словно в землю обетованную, с которого должна начаться «новая жизнь» героини, витает в пространстве маленького мирка как уже давно выношенная и уже тоже будто «покрытая пылью». Мельбурн, Буэнос-Айрес становятся в новелле Джойса символами большого мира, подчеркивающими по контрасту узость и ущербность жизни Эвелин. Сейчас, в решающий вечер, название далекого города вспыхивает как сигнал в сознании Эвелин, возвращая ее к волнующим раздумьям.

В доме Шуминых на протяжении многих лет идея «новой жизни» исходит от героя, в жизни которого много неизвестного. Это художник Саша - человек, оторванный от своего рода, лишенный дома и семьи,

че полное имя появляется только лишь в финале рассказа, когда приходит телеграмма с сообщением о его смерти. В образе Саши все время присутствует какое-нибудь несоответствие: он из «вечных студентов», «обыкновенно очень больной», служит не по той специальности, которой учился почти двадцать лет [Чехов 1957: 489]. Странностью отмечен весь облик героя: «худой, «бородатый», «темный», «всклокоченная голова», «имел какой-то несвежий вид». «И все-таки красивый» [Чехов 1957: 489]. Болезненная внешность соответствует и нелепому, деформированному образу мыслей героя. Горькая авторская ирония по адресу героя слышится и в его критике «безнравственной грешной» жизни семьи Шуминых, и в его призыве, обращенном к Наде, подрывающем основы семьи, рода и рвущем связи между поколениями: «главное - перевернуть свою жизнь, а все остальное не нужно»; «пусть носит вас судьба» [Чехов 1957: 501]. Подобно «блудному сыну», как называют Сашу бабушка и отец Андрей, скитается он от одного дома к другому, растрачивая жизнь на бессмысленные «перевороты» в чужих судьбах [Чехов 1957: 491].

В свете иронии раскрывается в рассказе Чехова и образ Андрея Андреевича, предлагающего Наде семейное будущее. Окончив университет, он в течение десяти лет не имеет никаких занятий, кроме музицирования. Прозвище «артист», данное Андрею Андреевичу в городе, указывает на его внутреннюю пустоту [Чехов 1957: 492]. Механическая, бесконечная и нудная игра на скрипке заменяет «музыканту» живое общение, становясь звуковым фоном, который заполняет длинные паузы между редкими в гостиной Шуминых разговорами. Обращенные к Наде слова признания в любви, будто давно известные по «старому, оборванному, давно уже заброшенному» роману [Чехов 1957: 495], обнажают пошлость и банальность чувств жениха.

Внешне контрастные, образы Саши и Андрея Андреевича на самом деле оказываются похожими. Герои «сходятся» в подчеркнuto созвучных иллюзорных картинах «царствия божия на земле» и идиллии трудовой жизни на «небольшом клочке земли с садом и рекой» [Чехов 1957: 498]. Автор вскрывает неподлинность жизни и брошенного жениха, и «блудного сына», показывая, какое пошлое и пустое существование предлагает Андрей Андреевич своей невесте в наемном доме на Московской улице, как «неряшливо» и с презрением относится Саша к своей жизни и службе в московской литографии [Чехов 1957: 503].

Героиня новеллы Джойса связывает с женихом свои надежды познать новый мир и новую жизнь. Образ Фрэнка входит в сюжет как

резко противоположный образу отца, чьи вспышки гнева, жестокости все чаще обрушиваются на Эвелин. Фрэнк, напротив, практически идеализирован: «очень добрый, мужественный, прямодушный» [Джойс 2011: 304]. «Нездешние» черты его внешности - «загорелое лицо», «взлохмаченные волосы», «фуражка на затылке» - выделяются на фоне серого, пропыленного мира, в котором живет Эвелин [Джойс 2011: 304]. Встречи с Фрэнком также необычны для Эвелин, привыкшей к повседневной «тяжелой жизни», как необычен для нее и театр, где молодые люди слушали оперу. Встречи и провожания, свидание в театре, «страшная любовь» к музыке и пению – все это вызывает интерес Эвелин к Фрэнку, который сменяется симпатией [Джойс 2011: 304].

В образе Фрэнка автор подчеркивает множество «морских» деталей: это и песенка, которую поет герой о девушке моряка, и «всякие рассказы о дальних странах», и подробности службы - плаваний по морям и океанам, «ужасные истории про патагонцев», и, наконец, упоминание о доме в Буэнос-Айресе [Джойс 2011: 305]. Благодаря этому создается нарочито шаблонный образ «моряка», чья подлинность вызывает сомнения, так как настоящая суть, скорее всего, скрыта за яркой внешностью. Но Эвелин начинает верить в вымысел, созданный Фрэнком<sup>1</sup>. Иллюзия, которой живет героиня во время встреч с Фрэнком, дает ей ощущение возможности иной жизни, в которой «все будет уже не так»: в будущем ожидает защита и поддержка со стороны спутника жизни, обретение уверенности в себе и уважения в обществе. Отъезд в «неведомую далекую страну», как кажется героине, - это шаг к личной свободе, которой она лишена в отчизне.

Обе героини покидают родной дом: «тайно», из-под венца, сбегает Надя в Петербург; Эвелин торопится на пристань, где ее с Фрэнком ждет пароход. Отъезд Нади и Эвелин совершается в состоянии решительного, отчаянного желания перемены собственной жизни, отказа от прежних связей и представлений. Но смена пространственных планов, как оказывается, не приводит к обновлению жизни девушек.

Спустя год жизни в Петербурге Надя Шумина приходит к «ясному», как ей «кажется», осознанию того, что ее «жизнь

---

<sup>1</sup> Неслучайно Фрэнк и Эвелин слушают оперу ирландского композитора М. Балфа «Цыганочка» по одноименной новелле М. Сервантеса. Сюжет новеллы отличается сказочностью, неправдоподобностью «встреч, расставания, узнавания и счастливой развязки» [Степанов 1983: 3-10].

перевернута». В родной дом она приезжает «одинокая, чужая, ненужная» [Чехов 1957: 507]. Нарочитая стремительность Нади, ее «живое, веселое» настроение (эти эпитеты неоднократно повторяются) заставляют усомниться в подлинности чувств героини и в той цели, к которой она стремится. Надя «простилась» с домом, «как полагала, навсегда» [Чехов 1957: 508]. Выражение «как полагала» показывает, насколько абстрактны Надины представления о жизни, «неясной, полной тайн», «увлекающей и манящей» [Чехов 1957: 507]. Насмешки мальчишек в финале рассказа («Невеста! Невеста!») неслучайны: Надя так и остается «невестой», внутренне не сопротивляясь этому определению, ставшему прозвищем. Она по-прежнему находится в пороговом состоянии, в предчувствии будущего. Но образ грядущего, очерченный в душе героини, будто кем-то подсказан или прочитан «где-то... в романе», как и те пошлые признания, которые она слышала от бывшего жениха Андрея Андреевича. Подобно Саше, без семьи и без обретения новых связей, девушка предпочитает жить в бесконечном, утопическом ожидании «нового, широкого, просторного», ее «несет судьба» [Чехов 1957: 501,507]. Неизвестный и зыбкий горизонт ожидания Нади, покидающей город, позволяет охарактеризовать финал рассказа как открытый и неоднозначный: наполненный грустной иронией автора, но и не лишенный надежды.

Иной предстает атмосфера в финале новеллы Джойса. В вечерние размышления девушки неоднократно вплетается образ матери, и в миг, когда «времени уже почти не было», героиня вновь вспоминает о материнской судьбе: «жалкое зрелище жизни из повседневных жертв» [Джойс 2011: 305]. Обязанность «вести дом», «следить» за отцом и младшими – все это составляет давящий груз ответственности Эвелин, сбросить который она не в силах, ведь она дала обещание матери «беречь дом» и «вести его» до тех пор, «пока она только сможет» [Джойс 2011: 305]. Как будто бы с детства, и еще «в самом ... зародыше» своей жизни, Эвелин впитала образ жертвенного материнского бытия и безумия, в котором мать провела свои последние дни. И теперь, в решающий момент, в душе героини звучит голос матери, «без конца повторяющий с полоумным упорством: Derevaun Seraun! Derevaun Seraun!» («В конце одни черви» - перевод С. Хоружего) [Джойс 2011: 306]. Образ червей усиливает лейтмотив праха и тлена, создающий мертвенную атмосферу вокруг героини: замыкается круг тщетных душевных усилий, и в «порыве ужаса» героиня вырывается из пространства удерживающего ее дома. Но это стремительное движение Эвелин, первое в новелле, оказывается и последним. На ночной пристани Эвелин впадает в состояние

оцепенения. Она слышит слова Фрэнка, как он говорит «еще и еще раз о переезде», но не в силах ему ответить [Джойс 2011: 306]. Противоречивые чувства, как «волны всех морей мира», обрушиваются на Эвелин, испытывающей одновременно и безграничный страх перед новым, и предчувствие беды, которой может обернуться дорога за океан<sup>1</sup>, и отчаяние в миг крушения надежды на желанное счастье. Будто сама вселенная отказывает Эвелин в возможности избежать жертвенной судьбы и начать новую жизнь. Так, образ героини все больше сближается с образом матери, «безвольно», под тяжестью «долга» замирая, «как затравленное животное», и во взгляде, обращенном к Фрэнку, уже «не было никакого знака любви или прощания или узнавания» [Джойс 2011: 306-307].

Размышляя о параллелях между «Невестой» и «Эвелин», мы приходим к выводу, что А. П. Чехов и Д. Джойс созвучны в выражении состояние тоски и неудовлетворенности как всеобъемлющего в мире, утратившем духовные ориентиры. Вместе с тем различные художественные системы, к которым принадлежали писатели, обусловили и своеобразие решения общей темы. В истории «невесты» Нади Шуминой Чехов реалистически запечатлел отчуждение и поиск смысла жизни как ситуацию, обыденный и повседневный характер которой может быть преодолен. В новелле Джойса воплотилось модернистское видение судьбы человека: внутренний кризис, переживаемый Эвелин, яркой вспышкой озарил ее серое и беспросветное существование и тут же погас в замкнутом круге жизни, чьи трагические законы неизменны.

## ЛИТЕРАТУРА

*Чехов А. П.* Невеста // Чехов А. П. Собр.соч. : в 12 т. М. : Худож. лит., 1956. Т.8. С. 488-506.

*Джойс Д.* Эвелин / Джойс Д. Собрание ранней прозы / пер. с англ. С. Хоружего. М. : Эксмо, 2011. С. 302-307.

*Гениева Е.* И снова Джойс... М. : ВГБЛ им. М. И. Рудомино, 2011.

*Гинзбург Л. Я.* О литературном герое. М. : Сов. писатель, 1979.

*Катаев В.* Чехов и его время. М. : Наука, 1977.

---

<sup>1</sup> Мнения джойсоведов сходятся в предположении о возможном печальном исходе путешествия Эвелин с Фрэнком. Так, Х. Кеннер полагает, что с дублинской пристани Норс – Уолл не ходили пароходы в Аргентину, напротив, наиболее вероятным исследователю видится путь в Ливерпуль, где Эвелин ожидало рабство в публичном доме.

*Киселева. И.* Проблематика и поэтика раннего Джойса (сборник рассказов «Дублинцы»), 2012 // URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/problematika-i-poetika-rannego-joysoa.htm>. (дата обращения: 22.10.2015).

*Кубасов А. В.* Рассказы А. П. Чехова : поэтика жанра / Свердлов. гос. пед. ин-т. Свердловск, 1990.

*Пауэр А.* Беседы с Джеймсом Джойсом // Гениева Е. И снова Джойс... М. : ВГБЛ им. М. И. Рудомино, 2011. С. 271-355.

*Пучкова Г. А.* Чехов и Джойс («Дублинцы» Дж. Джойса в контексте новаторства чеховской прозы) // Чеховиана. М. : Наука, 1993. С. 165-173.

*Степанов Г.* Назидательные примеры Сервантеса / Сервантес М. Назидательные новеллы. М. : Худож. лит., 1983. С. 3-10.

*Хоружий С.* Комментарии / Джойс Д. Собрание ранней прозы / пер. с англ. С. Хоружего. М. : Эксмо, 2011.

*Якимова Л. Я.* Рассказ А. П. Чехова «Невеста» как финальное произведение // Сибирские огни. 2011. №7. С. 165-179.

*Beja M.* James Joyce: Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man: A Casebook. London : Macmillan, 1973.

*Cross R.* Flaubert and Joyce. The Rite of Fiction. Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1971.

*Ellman R.* James Joyce. N.Y., Oxford, Toronto : Oxford University Press, 1982.

*Hodgart. M.* James Joyce: a student's guide. London&Boston : Routledge & Keegan Paul, 1978.

## ПРОЕКТЫ И РЕЦЕНЗИИ

---

А. В. ЛОБКАРЕВА, Е. Б. КЛЕВОГИНА, И. О. МАРШАЛОВА  
(Историко-мемориальный центр-музей И. А. Гончарова,  
г. Ульяновск, Россия)

УДК 069.51:821.161.1(Гончаров И. А.)  
ББК Ц127.5+Ш33(2Рос=Рус)5-8,6

### ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЕЯ И. А. ГОНЧАРОВА: ВИРТУАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА-ПУТЕШЕСТВИЕ «ПО СИМБИРСКИМ МЕСТАМ “ОБРЫВА”»

**Аннотация:** В статье подробно описывается созданная на базе Историко-мемориального центра-музея И. А. Гончарова виртуальная выставка-путешествие «По симбирским местам “Обрыва”», основу которой составили оцифрованные фондовые материалы Ульяновского областного краеведческого музея имени И. А. Гончарова и Государственного архива Ульяновской области. Целью виртуальной экспозиции стало знакомство учащихся школ и студентов вузов с симбирскими мотивами и прототипами романа, с гончаровскими памятными местами Симбирска-Ульяновска, в архитектурном решении которых прослеживается символика “Обрыва”.

**Ключевые слова:** И. А. Гончаров, «Обрыв», виртуальная выставка-путешествие, Симбирск, Дом-памятник.

2014 год был ознаменован важнейшими памятными датами, связанными с именем Ивана Александровича Гончарова.

17 мая 2014 года в канун Международного дня музеев в Историко-мемориальном центре-музее писателя<sup>1</sup> (г. Ульяновск) открылась выставка «Обломов на родине. 155 лет спустя». Экспозиция была посвящена 155-летию выхода в свет самого знаменитого романа И. А. Гончарова, который был напечатан в 1859 году в журнале «Отечественные записки», и рассказывала о том, как сохраняют память и как понимают сегодня Обломова в Симбирске-Ульяновске<sup>2</sup>.

26 сентября 2014 года в рамках Вечера памяти И. А. Гончарова в музее писателя состоялась презентация виртуальной выставки-

---

<sup>1</sup> Далее – ИМЦМ И. А. Гончарова.

<sup>2</sup> Подробное описание выставки, представленных на ней экспонатов и партнёрских проектов, используемых форм интерактивности см.: Клевогина Е. Б. Обломов на родине. 155 лет спустя // Актуальные проблемы филологии и культурологии: материалы IV Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) (23–26 июня 2014 года) / под ред. В. Г. Мехтиева. Хабаровск: Изд-во ДВГУ, 2014. С. 3–9.



путешествия «По симбирским местам “Обрыва”» – совместного проекта сотрудников научно-экспозиционного отдела ИМЦМ И. А. Гончарова и отдела автоматизации и информационных технологий Ульяновского областного краеведческого музея имени И. А. Гончарова<sup>1</sup>. В прошлом году Вечер памяти писателя был посвящён именно 145-летию романа «Обрыв», пожалуй, самого «симбирского» из произведений прозаика. Родной город для Гончарова был местом неизменного вдохновения, предоставивший в его распоряжение богатейший жизненный материал, положенный в основу крупнейших произведений. В очерке «Лучше поздно, чем никогда» (1879) художник вспоминал: «... роман задуман был в 1849 году, когда я, после 14-летнего отсутствия, приехал повидаться с родственниками на Волгу ... Тут толпой хлынули ко мне старые, знакомые лица, я увидел ещё не отживший патриархальный быт и вместе новые побегы, смесь молодого с старым. Сады, Волга, обрывы Поволжья, родной воздух, воспоминания детства – все это залегло мне в голову...» [Гончаров 1987: 57]. Над «Обрывом» И. А. Гончаров работал в Симбирске также в свой последний приезд в родной город в 1862 году. В общей сложности писатель трудился над романом 20 лет. В 1869 году в журнале «Вестник Европы» «Обрыв» был опубликован.



Дом-памятник И. А. Гончарову. Современный вид. Фото С. А. Ойкина

<sup>1</sup> Далее – УОКМ им. И. А. Гончарова.

С выставкой-путешествием «По симбирским местам “Обрыва”», вбирающей в себя уникальные фотографии и живописные материалы, воспоминания самого писателя и его современников о работе над последним романом, и сегодня можно ознакомиться на официальном сайте УОКМ им. И. А. Гончарова в разделе «Филиалы», в закладке «Историко-мемориальный центр-музей И. А. Гончарова».

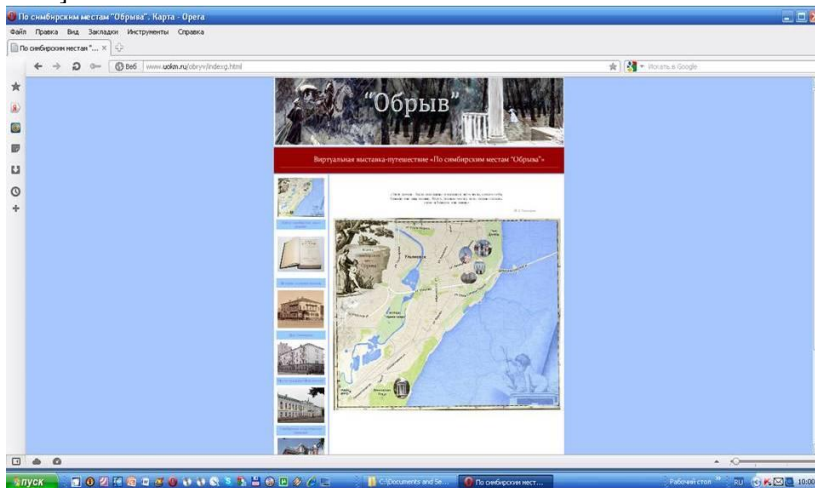
Выбор сотрудниками музея виртуального пространства для размещения выставочной информации объясняется несколькими причинами. Во-первых, виртуальная форма подачи экспонируемого материала существенно облегчила доступ целевой аудитории (прежде всего – учителей школ и учащихся старших классов, преподавателей вузов и студентов) к специфической, зачастую недоступной не жителям Ульяновска краеведческой информации, дополненной подлинными воспоминаниями художника о времени и о себе и литературоведческими выкладками первых ценителей и исследователей творчества И. А. Гончарова.

Во-вторых, определяющую роль сыграла всё убыстряющая темпы глобальная интеграция музеев страны, мира в Интернет-зону. Об этом весьма убедительно высказались авторы созданного на базе Музея янтаря (г. Калининград) проекта Amber adventures («Янтарные приключения») М. Заболотнова и Н. Шевчук: «С распространением Интернета информация о культурных ценностях стала доступнее, и музей больше не является уникальным источником такой информации. С возникновением и развитием социальных сетей и свободных интернет-платформ у юных сетевых пользователей с культурой сложились совершенно особые отношения: молодёжь привыкла быть не столько культурным потребителем, сколько участником и создателем собственных виртуальных творческих проектов. <...> С целью привлечь внимание ребёнка и обеспечить возможность усвоить новый материал в увлекательной и привычной для него форме, многие музеи создают собственные тематические компьютерные игры и размещают их на своих сайтах, тем самым к тому же формируя позитивный образ музея в глазах подростка» [Заболотнова, Шевчук 2014: 36–37]. Нечто подобное переживает каждый музей, вынужденный приспособляться к уже произошедшим сдвигам во взаимодействии с потенциальной аудиторией и всё новым и новым изменениям в культурной среде.

В-третьих, учитывалась уместность интернет-трансляции отобранного для экспонирования материала. Так, В. Костоева справедливо отмечает: «... музейщики чувствуют, что только на

временной выставке можно позволить себе эксперимент, немного больше свободы, выражения которой им не хватает в пространстве давно сложившейся постоянной экспозиции», а «мультимедиа — хорошее подспорье на временных выставках, когда нужно показать огромное количество оцифрованных архивных материалов, процесс реставрации или создать интерактивную карту» [Костоева 2015].

Заставкой презентуемой музеем И. А. Гончарова виртуальной экспозиции, или её афишей, послужил баннер, созданный наложением двух акварелей художника Ю. М. Игнатьева к роману Гончарова «Гроза. Райский встречает шарабан с Верой» (1983) и «Вера бежит к обрыву» (1983) с бегущей строкой-заглавием «Виртуальная выставка-путешествие «По симбирским местам “Обрыва”». Ниже приведён эпиграф ко всей интернет-экспозиции из широко известного очерка И. А. Гончарова «Необыкновенная история» (1878): «Этот роман – была моя жизнь: я вложил в него часть самого себя, близких мне лиц, родину, Волгу, родные места, всю, можно сказать, свою и близкую мне жизнь» [Виртуальная выставка-путешествие «По симбирским местам “Обрыва”» 2014].



Далее помещена украшенная декоративными и живописными элементами в стиле XIX в. «Карта симбирских мест “Обрыва”», где отмечены пять позиций, по которым пользователю сайта предлагается «прогуляться», предварительно нажав на одну из них: *Дом Гончарова, Место усадьбы Музалевских, Симбирская классическая гимназия,*

***Дом-памятник И. А. Гончарову, Беседка-памятник И. А. Гончарову.***

Открывает выставку раздел **«История создания романа»**, расположенный в левом верхнем углу сайта. Эта ячейка представляет собой раскрытый номер журнала «Вестник Европы», в котором в 1869 году был опубликован «Обрыв». Если нажать на предложенное изображение книги – появится портрет И. А. Гончарова, выполненный художником И. П. Рауловым в 1868 году. Рядом с портретом – вступительное слово об Иване Александровиче, о важнейших периодах писательской деятельности и значении симбирского материала для всего творчества прозаика. Описанному выше словесно-художественному материалу раздела соответствует специально подобранный визуальный ряд. При пролистывании интернет-страницы последовательно открываются: цветная открытка XIX в., на которой запечатлена набережная в Симбирске, чуть ниже – выполненное в сепии изображение «Подгорье» (к. XIX в.), за ними следует иллюстрация Д. Б. Боровского «Губернский город С.» (1957). Эти материалы представляют собой электронные копии подлинников, хранящихся в фондах УОКМ им. И. А. Гончарова. Уникальность, редкая красота их несомненны. Сопроводительный текст поясняет расположение экспонатов в этом разделе: от реально пережитых впечатлений детства и юношества и воспоминаний о первом приезде на родину, после продолжительного пребывания И. А. Гончарова в Петербурге, до цитат из романа, подтверждающих наличие симбирского материала в его основе. Рубрику «История создания романа» завершает обращение к посетителям выставки: «Приглашаем вас совершить виртуальное путешествие по симбирским местам “Обрыва”, познакомиться с симбирскими мотивами и прототипами романа, с гончаровскими памятными местами Симбирска-Ульяновска, в архитектурном решении которых прослеживается символика романа “Обрыв”» [Виртуальная выставка-путешествие «По симбирским местам “Обрыва”» 2014].

Один из наиболее крупных разделов интернет-путешествия – **«Дом Гончарова»** – включает в себя разнообразные материалы, посвященные жизни Ивана Александровича в родном доме, людям, окружавшим его любовью, заботой и ставшим впоследствии прототипами героев «Обрыва». Как признавался сам писатель, многие черты характера его матери Авдотьи Матвеевны (урожд. Шахториной) легли в основу образа романной бабушки Татьяны Марковны Бережковой<sup>1</sup>. В письме брату Николаю Александровичу Гончарову 12

---

<sup>1</sup> И. В. Смирнова проводит интересные параллели между устройством и состоянием

апреля 1862 г. Иван Александрович пишет: «Наша мать была умница, что не бралась указывать, куда идти мне, куда тебе, а она была решительно умнее всех женщин, каких я знаю» [Письмо И. А. Гончарова к Н. А. Гончарову от 12 апреля 1862 г.: 10–11]. Райский же в «Обрыве» отмечает следующее: «Нет, я бабушку люблю, как мать, ... от многого в жизни я отделался, а она всё для меня авторитет. Умна, честна, справедлива, своеобразна: у ней какая-то сила есть. Она недюжинная женщина» [Гончаров 2004: 202].

В стенах родного дома Гончаров нашёл прототип и Тита Никонича Ватутина, о чем свидетельствуют перекликающиеся тексты очерка «На родине» (1887), в котором зримо предстаёт образ жизни крёстного отца писателя Николая Николаевича Трегубова<sup>1</sup>, «чистого самородка честности, чести, благородства» [Гончаров 1952 Т. 7.: 282], и романа «Обрыв» с подобными характеристиками «джентльмена по своей природе» [Гончаров 2004: 68] Ватутина<sup>2</sup>.

---

городского домовладения Гончаровых первой половины XIX в., разросшегося «до размеров имения, деревенской усадьбы», ведением большого дворового хозяйства рано овдовевшей матерью романиста А. М. Гончаровой и описанным в «Обрыве» комплексом мер по перестройке зданий и хозяйственных помещений в деревне Малиновка, предпринятых Т. М. Бережковой в отсутствие любимого внука Бориса Райского. Подробнее: Смирнова И. В. К истории дома Гончаровых // И. А. Гончаров. Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова: Сборник русских и зарубежных авторов / Сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарева, И. В. Смирнова. Ульяновск: ГУП «Областная типография “Печатный двор”», 1998. С. 316–326.

<sup>1</sup> Примечателен следующий факт: прадед крёстного отца Гончарова Андрей Иванович Трегубов «в 7188 (1680) году получил в наследство от Ивана Петровича Волохова в Суздальском уезде в Тенкове и Сахтышенском стану в деревне Ушаковой пашни одиннадцать четвертей» [Лобкарева 1994: 306]. Опираясь на настоящие архивные разыскания, А. В. Лобкарева указывает, что дворянская фамилия Волохов была весьма «распространенной в XVI-XVII веках в Суздале» [Лобкарева 1994: 308]. К сожалению, пока не выявлена степень родства Волоховых и Трегубовых. Однако, близкое общение И. А. Гончарова в ранние годы со своим крестным Н. Н. Трегубовым позволило исследовательнице предположить, «что в какой-то степени Трегубов познакомил крестника с историей своего рода. Возможно у Трегубовых впервые услышал будущий писатель фамилию – Волохов» [Лобкарева 1994: 307].

<sup>2</sup> Л. С. Гейро в результате более подробного текстологического и сравнительно-типологического анализа черновых рукописей и белого варианта романа «Обрыв» пришла к убеждению, что с романскими «старичками» Татьяной Марковной Бережковой и Титом Никоничем Ватутиным в произведении связан мозаичный, но, в то же время, глубокий пласт тем, образов и мотивов, живописующих «картину XVIII в.», воссоздающих приметы и обычаи стародавней жизни: «Без обращения к “старому веку”, представленному в романе небольшими, но очень важными сюжетами, трудно судить о концепции “Обрыва”, об истоках “старой правды”, вступающей в борьбу с “новой ложью”. <...> В окончательном тексте “Обрыва” сохранились, однако, только фрагменты задуманной Гончаровым картины, лишь осколки скульптурной группы XVIII

Следующий раздел выставки – «*Место усадьбы Музалевских*» – рассказывает о последнем приезде И. А. Гончарова в Симбирск в 1862 году, где он продолжал работу над «Обрывом». Угол улиц Гончарова и Кузнецова в современном Ульяновске сегодня является местом несохранившейся усадьбы младшей сестры писателя Анны Александровны Музалевской. Известный ульяновский краевед и художник Александр Иванович Титовский реконструировал усадьбу Музалевских на плане г. Ульяновска конца XX века. Также на выставке представлен рисунок А. И. Титовского, включающий фрагмент «Топографического хозяйственного плана Губернского города Симбирска 1871-1872 гг.», где под № 12 – дом Музалевских и примыкающие к нему постройки.

Именно симбирские впечатления 60-х гг. легли в основу переосмысления образов центральных героев «Обрыва»: Веры и Марка Волохова. Как писал Гончаров, «в первоначальном плане романа на месте Волохова ... предполагалась другая личность – также сильная, почти дерзкая волей, не ужившаяся, по своим новым и либеральным идеям, в службе и в петербургском обществе и посланная на жительство в провинцию, но более сдержанная и воспитанная, нежели Волохов. <...> Но посетив в 1862 году провинцию, я встретил и там и в Москве несколько экземпляров типа, подобного Волохову. Тогда уже признаки отрицания или нигилизма стали являться чаще и чаще...» [Гончаров 1952 Т. 8: 133].

Близкие Гончарова склонны были видеть в племяннике писателя Владимире Михайловиче Кирмалове<sup>1</sup>, которого Иван Александрович наблюдал в начале 60-х гг. в доме Музалевских, одного из возможных прототипов нигилиста Марка Волохова. В

---

в.

... была в этой картине и центральная фигура – “джентльмен по своей природе” Тит Никоныч Ватугин или “сахарный маркиз”, как, конечно неспроста, прозвал его Марк Волохов. Гончаров, рисуя эту фигуру, безусловно, припомнил своего опекуна и наставника Н. Н. Трегубова, которого под именем Петра Андреича Якубова охарактеризовал в своих воспоминаниях, используя почти то же определение, какое дал герою “Обрыва”» [Гейро 2000: 144, 146].

<sup>1</sup> Владимир Михайлович Кирмалов – младший сын сестры писателя А. А. Кирмаловой. В работе Ю. М. Алексеевой, посвящённой переписке Гончарова с сёстрами, приведён ряд источников, указывающих на определённую роль Владимира Кирмалова в формировании важнейшего мужского образа романа «Обрыв»: «О Владимире Кирмалове как прототипе Марка Волохова: письмо А. Н. Гончарова М. М. Стасюлевичу от 26 октября (4 ноября 1891 года). ИРЛИ, ф. 203, оп. 1, № 493; “Литературный архив”, 1953, № 4, с. 155 хр.; письмо И. А. Гончарова Е. П. Майковой, апрель, 1869 г., И. А. Гончаров, ССМ, Изд. “Художественная литература”, 1955, т. 8, с. 401; О. М. Чемена. Создание двух романов, М. –Л., 1968, с. 156» [Алексеева 1994: 221].

воспоминаниях об И. А. Гончарове Александр Николаевич Гончаров, племянник писателя по линии брата Николая Александровича, отмечал следующее: «... Владимир Михайлович... был человек очень талантливый, но бесхарактерный. Приезжая из Москвы в Симбирск, он останавливался у Музалевских. Здесь он рисовал карикатуры на симбирских патрициев, доказывал тетушке, что Бога нет, и говорил, что все образа её он бросит в печку, а старой няне объяснял, что у людей такая же душа, как у животных, что мы в природе такие же букашки, как мухи и комары, что молиться следует не богу, а солнцу, луне и созвездиям. Тетушка жаловалась на него архиерею, а няня, Аннушка <...>, прыскала на него святой водой, окуривала его комнаты ладаном и ставила свечи. Говорили, что Иван Александрович с него главным образом списал своего неудачного Марка Волохова» [Гончаров 2012: 102–103].



Владимир Михайлович Кирмалов (1840-1906) – племянник И. А. Гончарова. Фотография М. А. Хрипкова. 1880-е гг. УКМ.

Так, двухмесячное пребывание писателя в Симбирске летом 1862 года, в особенности – общение с молодым поколением семьи обогатило его новыми впечатлениями и стало важным этапом в работе над «Обрывом». Выдержки из писем Гончарова сестре А. А. Кирмаловой, избранные места из воспоминаний племянника А. Н. Гончарова, наконец, цитаты из текста романа, сопровождающие виртуальное путешествие по выставке, являются значимым подтверждением переосмысления романистом некоторых поворотов сюжета и характеров «Обрыва» под воздействием симбирских наблюдений.

«*Симбирская классическая гимназия*» – третий раздел, нанесённый на «Карту симбирских мест “Обрыва”». Наряду с краткой историей бытования этого памятника архитектуры и культуры в Симбирске-Ульяновске, на выставке можно почерпнуть информацию о Николае Александровиче Гончарове<sup>1</sup>, который в 1840–1860 гг. служил в мужской гимназии учителем русского и славянского языков. Н. А. Гончаров с семьёй жил в квартире при гимназии. Он и его супруга Елизавета Карловна, урожденная Рудольф<sup>2</sup>, – возможные прототипы провинциального учителя Леонтия Козлова и его жены Ульяны.

Украшением раздела «Симбирская классическая гимназия» стали рисунки И. С. Глазунова «Улинька» (1975) и Ю. М. Игнатъева «Встреча Райского с Леонтием Козловым» (1983) из фондов УОКМ им. И. А. Гончарова.

---

<sup>1</sup> «Некоторые биографические свидетельства из жизни и окружения Ивана Александровича Гончарова говорят о прототипичности Николая Александровича, родного брата писателя, образу провинциального учителя Козлова. Обобщая архивные материалы и воспоминания современников о старшем брате И. А. Гончарова, преподавателе симбирской мужской классической гимназии, И. В. Смирнова замечает: “... Николай Александрович был человеком весьма образованным <...>, знал языки, читал в подлиннике Шекспира и древних авторов, был невообразимо рассеян...”. Леонтий же “знал древние и новые языки, хотя ни на одном не говорил, знал все литературы, был страстный библиофил”. И при этом его необычайно развитая натура была феноменально неприспособлена к быту, “невообразимо рассеян”. Сцена знакомства Козлова с будущей женой Улинькой, которую задумчивый студент насилу разглядел только “в пятый или шестой раз” ... , – яркий тому пример» [Маршалова 2012: 389].

<sup>2</sup> «Рудольф Елизавета Карловна (1823–1883) – дочь участника войны 1812 года, симбирского хирурга Карла Федоровича Рудольфа. По словам ее племянницы В. М. Чегодаевой, получила блестящее домашнее образование. Сохранилось выданное для получения пенсии свидетельство о высоких нравственных качествах Е. К. Рудольф. Среди подписавших его Дмитрий Иванович Минаев (ГАУО, ф. 732, оп. 2, д. 267, л. 10)» [Гончаровский летописец 1996: 376–377].



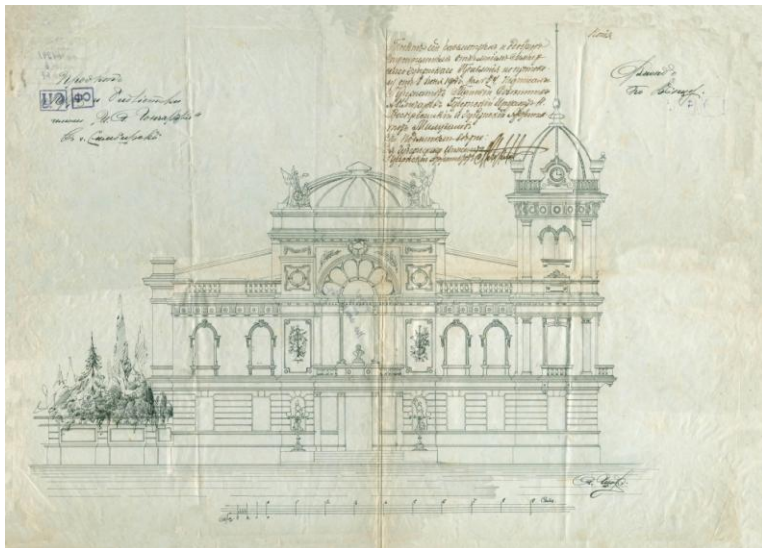


Улинька. Худ. И. С. Глазунов. 1975 г. УКМ.



Марк Волохов у беседки. Худ. Ю. М. Игнатъев. 1983 г.

В разделе «*Дом-памятник И. А. Гончарову*» также приведены уникальные экспонаты из фондов музея и Государственного архива Ульяновской области<sup>1</sup>. Речь идёт о «Подписном листе на сооружение в г. Симбирске памятника И. А. Гончарову» (УОКМ), «Плане местности вблизи будущего Гончаровского дома» (ГАУО) и «Проекте Дома-памятника И. А. Гончарову в г. Симбирске» (ГАУО), выполненном симбирским архитектором Августом Августовичем Шодэ в 1913 году.



Проект Дома-памятника И. А. Гончарову в г. Симбирске. Архитектор А. А. Шодэ. 1913 г. ГАУО.

Примечательно, что в основу архитектурного решения Дома-памятника положена символика романа. С волжским обрывом и беседкой связаны важнейшие события, происходящие в «Обрыве». Фасадная часть здания Дома-памятника включает в себя круглую башню, доминирующую над всей постройкой и напоминающую беседку-ротонду. Ориентировано здание на кромку косогора, довершающего кривую линию Венца – административного и хозяйственного центра города, а также обширные пространства Волги и Заволжские дали. Всё это создаёт художественный образ обрыва, на краю которого стоит беседка. Так архитектор воплотил в облике здания созданные писателем образы-символы романа.

<sup>1</sup> Далее – ГАУО.

Завершает виртуальное путешествие обращение к разделу «*Беседка-памятник И. А. Гончарову*», в котором детально описана одна из самых значимых достопримечательностей современного Ульяновска, связанная с именем писателя.

Реконструкция усадьбы Киндяковых. Автор - А. И. Титовский. 1982 г.

6 (18) июня 1912 года в имении дворян Киндяковых<sup>1</sup> Винновке близ Симбирска в честь 100-летия со дня рождения И. А. Гончарова была торжественно открыта мемориальная беседка. Автором проекта выступил архитектор А. А. Шодэ. Все расходы на проектирование, изготовление и установку памятника взяла на себя владелица киндяковской усадьбы Екатерина Максимилиановна Перси-Френч<sup>2</sup>. Беседка-ротонда была выполнена в дорическом стиле с соблюдением необходимых пропорций и правил из специального фигурного кирпича, оштукатурена и побелена. Под куполом в центре площадки установили четырехгранный обелиск с двумя бронзовыми мемориальными досками. Одна представляла собой барельефный портрет И. А. Гончарова работы Цейдлера. На второй доске была сделана надпись: «Памяти И. А. Гончарова. 1812-1891. Сооружен в день столетия в 1912 году». В годы революции имение Перси-Френч было разграблено и разрушено местными крестьянами, но беседка уцелела и в 1937 году в числе прочих 17 объектов была включена в список памятников культуры, охраняемых государством. В июне-октябре 1967 г. беседка-памятник И. А. Гончарову была перенесена на новое место – высокий холм на берегу волжского водохранилища севернее села Винновка, где в своё время располагался барский дом помещиков Киндяковых. Причиной тому стали размыв волжского берега, оползни и образование глубокого оврага, наступавшего с

---

<sup>1</sup> «Эта семья, – утверждает И. В. Смирнова, – всегда играла заметную роль в общественной и культурной жизни Симбирска. Влияние и вес, которые они имели среди симбирской аристократии благодаря древности рода и личным заслугам, подкреплялись и родством с известнейшими фамилиями России: Пашковыми, Раевскими, Полторацкими, а через них с графами Толстыми, графами Мусиными-Пушкиными, графами Чернышовыми-Кругликовыми, Тимашевыми и другими. Киндяковы вошли в пушкинское окружение, послужили возможными прототипами героинь лермонтовского романа «Герой нашего времени», их имение Винновку описал в романе «Обрыв» И. А. Гончаров» [Смирнова 1996: 155].

<sup>2</sup> «По линии матери Софьи Александровны (6.03.1834 – 13.07.1902 гг.) Екатерина Максимилиановна принадлежала к роду Киндяковых, а по линии отца Роберта Максимилиана Перси-Френча (9.10.1932 – 22.04.1896 гг.) к старинному ирландскому роду Френчей. Этот род известен в Ирландии с 16 века» [Смирнова 1996: 155].

востока на территорию расположения беседки и создавшего угрозу разрушения памятника. В 2008-2009 гг. в рамках подготовки к празднованию 200-летия со дня рождения И. А. Гончарова были проведены работы по реконструкции беседки-памятника, в результате чего она была полностью разрушена и выполнена заново из белого мрамора.

Особое место в данном разделе виртуальной экспозиции уделено Анне Владиславовне и Льву Васильевичу Киндяковым – владельцам Винновки в пору приезда Гончарова на родину в 1849 году. В семье Киндяковых даже хранилось предание о том, что Гончаров посетил Винновку и, восхищённый красотой этих живописных мест, задумал там свой роман. По твёрдому убеждению Киндяковых, романная бабушка Татьяна Марковна Бережкова «списана» с жены Льва Васильевича Киндякова – Анны Владиславовны. У неё, как и у Татьяны Марковны, воспитывались в описываемое время две внучки-сиротки, дочери умершей Натальи Львовны. Они возможные прототипы центральных героинь романа – Марфеньки и Веры. Предположительно в качестве внучек Бережковой в роман «попали» и две незамужние сестры Льва Васильевича, также Киндяковы.

Когда «Обрыв» вышел в печати, современники, действительно, во многом узнали в имении Бориса Райского Малиновке имение симбирских дворян Киндяковых. «Киндяковский» материал, симбирские мотивы и образы ощущаются в творении Гончарова. В «Обрыв» вошли роща, сад, пруды, оранжерея, домá Киндяковых, деревня Винновка, названная Малиновкой. Симбирск же обозначен Гончаровым как город С. Такое сходство позволило художнику и краеведу А. И. Титовскому реконструировать имение Киндяковых XIX века и перенести на изображение реальных мест романную топографию, которая в подробностях представлена на виртуальной выставке «По симбирским местам “Обрыва”».

В конце каждой рубрики культурно-образовательного путешествия в специальном поле размещено приглашение к диалогу, продуктивному общению посредством обращения к электронной почте [obryv145@mail.ru](mailto:obryv145@mail.ru), на которую любой может отправить свой отзыв или задать вопрос.

Электронная форма презентации фондовых материалов, эксклюзивных фотографий с квалифицированной информацией о них, объединившая в себе познавательный компонент и насыщенный визуальный ряд, оказалась весьма актуальной, доступной, в целом, отвечающей запросам и требованиям, предъявляемым к музею как культурно-просветительскому центру. Без сомнения, виртуальная

экспозиция адресована, в первую очередь, учащейся молодёжи, но может быть интересна всем, желающим плодотворно провести свободное время и обратиться к малоизвестным страницам творчества великого классика.

## ЛИТЕРАТУРА

*Алексеева Ю. М.* Три письма И. А. Гончарова к сестрам // И. А. Гончаров : (Материалы Международной конференции). Ульяновск : Стрежень, 1994. С. 213–237.

Виртуальная выставка-путешествие «По симбирским местам “Обрыва”» [Электронный ресурс] // Ульяновский областной краеведческий музей имени И. А. Гончарова. 2014. URL: <http://www.uokm.ru/obryv/indexg.html>

*Гейро Л. С.* «Сообразно времени и обстоятельствам...» (Творческая история романа «Обрыв») // И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования / отв. ред. С. А. Макашин и Т. Г. Динесман. М. : ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. (Лит. наследство / ред.: Ф. Ф. Кузнецов (гл. ред.), Н. В. Котрелев, А. С. Курилов, К. Д. Муратова, П. В. Палиевский, Л. М. Розенблюм, Н. Н. Скатов, Л. А. Спиридонова, Н. А. Трифонов) Т. 102. С. 83–183.

*Гончаров А. Н.* Воспоминания // И. А. Гончаров в воспоминаниях современников / сост. О. А. Демиховская и Е. К. Демиховская; автор вступ. ст. О. А. Демиховская. Ульяновск : ООО «Регион-Инвест», 2012. С. 89–113.

*Гончаров И. А.* Лучше поздно, чем никогда // Гончаров И. А. На родине / сост., автор вступ. ст. и примеч. В. А. Недзвецкий; худож. А. Денисов. М. : Сов. Россия, 1987. С. 50–99.

*Гончаров И. А.* Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» // Гончаров И. А. Собр. соч. : в 8 т. М. : Правда, 1952. Т. 8. С. 124–134.

*Гончаров И. А.* На родине // Гончаров И. А. Собр. соч. : в 8 т. М. : Правда, 1952. Т. 7. С. 271–348.

*Гончаров И. А.* Обрыв // Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. СПб. : Наука. 2004. Т. 7.

Гончаровский летописец (Выпуск I) / подгот. текста и примеч. Ю. М. Алексеевой. Ульяновск : Дом печати, 1996.

*Заболотнова М., Шевчук Н.* Янтарные приключения // Мир музея. 2014. № 328. С. 36–38.

*Костоева В.* Взгляд 4D: новые технологии в музеях [Электронный ресурс] // The Art Newspaper Russia. № 31. 2015. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/1300/>

*Лобкарева А. В.* О родословной Н. Н. Трегубова // И. А. Гончаров: (Материалы Международной конференции). Ульяновск : Стрежень, 1994. С.303–308.

*Маршалова И. О.* «Юродивые науки ради» в романах «Обрыв» И. А. Гончарова и «Москва» А. Белого // Материалы V Международной научной конференции, посвящённой 200-летию со дня рождения И. А. Гончарова : сборник статей русских и зарубежных авторов / сост. И. В. Смирнова, А. В. Лобкарева, Е. Б. Клевогина, И. О. Маршалова. Ульяновск : Корпорация технологий продвижения, 2012. С. 388–393.

Письмо И. А. Гончарова к Н. А. Гончарову от 12 апреля 1862 г. // Новое время. Иллюстрированное приложение. 1912. 16 июня. № 13024. С. 10–11.

*Смирнова И. В.* Е. М. Перси-Френч. Последняя из симбирских Киндяковых // Симбирский вестник. Историко-краеведческий сборник. Выпуск III. Ульяновск : Симбирская книга, 1996. С. 155–181.

Т. А. ЛОЖКОВА

*(Уральский государственный педагогический университет,  
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-343.4(Ершов П. П.)

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,44

**ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ П. П. ЕРШОВА: ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ (ТВОРЧЕСТВО П.П. ЕРШОВА: СКАЗКА И СТИХ: КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГР. / ОТВ. РЕД. С. А. КОМАРОВ. ИШИМ: ИЗД-ВО ИГПИ им. П. П. ЕРШОВА, 2013).**

**Аннотация:** В рецензии охарактеризованы основные разделы коллективной монографии, посвященной системному исследованию творческой индивидуальности П. П. Ершова в контексте ведущих тенденций современного писателю историко-литературного процесса, раскрыто значение изучения региональных литератур для научного осмысления закономерностей развития отечественной словесности.

**Ключевые слова:** П. П. Ершов, Сибирь, региональная литература, сказка, стих.

В истории литературы встречаются имена, читательское и исследовательское отношение к которым характеризуется некоторой двузначностью: с одной стороны, единодушно признается высокий уровень одаренности писателя, яркость его творческой индивидуальности, а с другой – его творчество изучается не системно и в результате не вписывается в общий контекст историко-литературного процесса. К числу таких авторов относится П. П. Ершов, создатель незабываемого «Конька-горбунка». С. А. Комаров, открывая рецензируемое издание обстоятельным анализом современной ситуации, сложившейся в отечественном ершоведении, видит причину ее общей неудовлетворительности в преимущественно импульсивном характере исследовательских инициатив и сосредоточенности на решении отдельных, «выскакивающих на поверхность» проблем без выхода на уровень литературных макропроцессов. Отсюда – относительно частные проблемы мыслятся в качестве принципиальных для понимания феномена Ершова, что создает почву для формирования устойчивых мифов, затрудняющих приближение к подлинному постижению своеобразия писательского таланта. С. А. Комаров выделяет несколько сложившихся на данный момент мифов, вокруг которых концентрируются усилия специалистов, и подробно характеризует условия и причины их формирования: миф о погубленном и недооцененном таланте из российской провинции, миф о Ершове-ученике и последователе



Пушкина-сказочника, миф о недооцененном поэте-представителе «пушкинской плеяды», наконец – антимиф о Ершове как маске Пушкина-сказочника. Таким образом, обозначается актуальность и необходимость предпринятого авторами коллективной монографии исследования, цель которого – системный анализ творческого наследия Ершова в контексте современного писателю этапа историко-литературного процесса. В частности, предлагается рассмотрение творческих связей между П. П. Ершовым и представителями поколения русских писателей, родившихся в конце 1810-х гг. (Н. В. Гоголем, А. В. Кольцовым, В. Г. Белинским, А. И. Герценым, И. А. Гончаровым, М. Ю. Лермонтовым, А. К. Толстым, И. С. Тургеневым, Я. П. Полонским). При всем своеобразии творческих индивидуальностей и эстетических платформ представителям данного поколения, по мысли С. А. Комарова, свойственны общие, весьма устойчивые особенности художественного мышления: склонность к философско-рефлексивной созерцательности, острый интерес к религиозным и нравственно-мифологическим основам жизни, «увязывание» изобразительно-пластического ряда и сферы универсально-комического, ориентация на «идею человечества как одного человека». Отсюда – возможность обозначить целый ряд векторов исследовательской деятельности, позволяющих осмыслить творчество Ершова как явления системного.

Нам представляются вполне перспективными намеченные С. А. Комаровым направления: выявление и изучение творческих связей внутри поколения, причем, не только между Ершовым и крупными писателями, но и между рядовыми авторами; осмысление и системный анализ полемики-диалогических связей между поколением, к которому относится П. П. Ершов, и представителями предыдущего (П. А. Вяземский, А. С. Грибоедов, А. С. Пушкин, Е. А. Боратынский) и последующего (А. Н. Фет, Н. А. Некрасов, А. Н. Островский, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой) поколений. По мысли авторов монографии, изучение творчества Ершова в рамках намеченной парадигмы создаст широкую и реальную опору для его осмысления в качестве самоценного субъекта русской культуры эпохи перехода от романтизма к классическому реализму. Полнее выяснится лиро-эпическая основа художественных опытов писателя, появится возможность для углубления нашего понимания его образно-символической поэтики.

Весьма убедительны и размышления С. А. Комарова о важности заявленного системного подхода к изучению творческого наследия Ершова и в связи с необходимостью разворота публикаций на

ершовскую тему в академическую плоскость, что представляется особенно актуальным в свете празднования двухсотлетнего юбилей писателя в текущем 2015 году. В монографии ставится серьезная задача создания ершовского культурного проекта, в рамках которого должны системно решаться задачи создания научной летописи жизни и творчества писателя, подготовки и выпуска академического собрания его сочинений, для чего необходимо создание консолидированного сообщества экспертов, которые смогут осуществить кропотливую работу по обследованию архивов, научному комментированию текстов и т.д. Данный проект имеет значение не только в качестве регионального, но и позволит глубже выявить закономерности взаимодействия традиционных местных и столичной культур в рамках общероссийского культурного пространства.

Отметив важность стратегических задач в области развития отечественного ершоведения, намеченных С. А. Комаровым, мы не можем не уделить внимания и конкретным размышлениям об основных аспектах творческой индивидуальности писателя, предложенных авторами рецензируемой монографии. Так, нам представляются в высшей степени плодотворными наблюдения С. А. Комарова над особенностями литературности «Конька-горбунка», традиционно воспринимаемого в контексте его связи с традиционной народной культурой. Сопоставительный анализ художественной структуры ершовской сказки с жанровым каноном комической оперы позволяет исследователю выйти на проблему специфики взаимодействия эпического и комического начал в «Коньке-горбунке», а наблюдения за своеобразием субъектной организации, ее динамикой подводят исследователя к пониманию философско-исторической основы ершовского произведения, определяющей природу его художественной целостности.

Особого внимания заслуживает предпринятое А. И. Кушником исследование ершовского стиха. К сожалению, рамки рецензии не позволяют подробно остановиться на всех его аспектах, отметим лишь научную основательность и стремление к системному анализу поисков Ершова в стиховой области. А. И. Кушник рассматривает их в общем контексте процесса развития стиховедческого сознания русских поэтов на рубеже XVIII-XIX веков, суть которого исследователь определяет как переход от традиционалистского к индивидуально-творческому типу словесности. Исследование опирается на обширную источниковедческую базу, включает в себя большой массив фактического и статистического материала, что позволяет А. И. Кушнику убедительно аргументировать свои выводы о своеобразии

стиховых экспериментов Ершова, с одной стороны, и о глубокой их связи с национальными стиховыми традициями, с другой стороны, что и послужило одной из причин впечатляющего успеха «Конька-горбунка».

Наконец, следует особо упомянуть о завершающем рецензируемую монографию обширном и научно выверенном комментарии к сказке «Конек-горбунок», составленном Н. А. Рогачевой. Читателю предлагается емкий анализ основных направлений в современном ершововедении, определяется место и значение сказки «Конек-горбунок» в школьном изучении русской литературы, сделан краткий обзор основных публикаций методического характера. Принципиально значимой представляется постановка задачи сокращения наметившейся в последнее время дистанции между результатами академического изучения сказки Ершова и традиционными практиками его школьного изучения. Комментарий, предложенный Н. А. Рогачевой, призван помочь в решении данной задачи: рассмотрены и охарактеризованы основные научные интерпретации произведения, освещены основные аспекты полемики об особенностях ее связей с фольклором и литературой, специфике поэтики, генезисе ершовской образности. Главным объектом комментирования является художественный мир сказки, интерпретируемый Н. А. Рогачевой как квазиисторический, основанный на художественном травестировании русской истории. Школьному учителю предлагается материал, позволяющий существенно углубить понимание учащимися ершовского произведения, расширить и разнообразить методические приемы, в частности, за счет широкого использования игровых методик, органичных игровой основе сюжета сказки, ее каламбурно-игровому поэтическому строю.

Завершается монография подробным Библиографическим указателем научной литературы о жизни и творчестве П. П. Ершова, составленном З. Я. Селицкой. В качестве достоинства отметим четкость структуры указателя: материал дифференцирован по периодам (1868-1920, 1920-1980, 1980-2012). Внутри каждого раздела библиографические описания включенных в указатель исследований расположены по алфавитно-персональному принципу, что оказывается очень удобным в условиях конкретной научно-исследовательской и преподавательской работы.

Таким образом, рецензируемая монография - безусловно значительное, этапное явление в области отечественного ершововедения, она будет несомненно востребована как

специалистами в истории русской литературы первой трети XIX века, так и специалистами в области русского стиховедения.

### ЛИТЕРАТУРА

Творчество П. П. Ершова : сказка и стих : коллективная моногр. / отв. ред. С. А. Комаров. Ишим : Изд-во ИГПИ им. П. П. Ершова, 2013. (Литературные звезды Сибири)

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

---

**Дайхин Тамара Леонидовна** - доктор филологических наук, вице-президент Russian Language Center Dialog, г. Нью-Йорк, США.  
E-mail: lemhe@yandex.ru

**Догнал Йосеф** - кандидат филологических наук, доцент Университета им. Масарика, г. Брно, Чешская Республика – Университета им. св. Кирилла и Мефодия, г. Трнава, Словацкая Республика.  
E-mail: josef-dohnal@volny.cz

**Ермоленко Светлана Ивановна** - доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.  
E-mail: ermolenko-1@mail.ru

**Зверева Татьяна Вячеславовна** – доктор филологических наук, профессор Удмуртского государственного университета, г. Ижевск, Россия.  
E-mail: tvzver.1968@yandex.ru

**Зырянов Олег Васильевич** - доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия.  
E-mail: o.v.zyrianov@urfu.ru

**Калашникова Анна Леонидовна** – старший преподаватель Кемеровского государственного университета, г. Кемерово, Россия.  
E-mail: anna.kalashnikova.42@gmail.com

**Канарская Екатерина Игоревна** – студентка Нижегородского государственного университета имени Н. И. Лобачевского, г. Нижний Новгород, Россия.  
E-mail: ek-uf@yandex.ru

**Клевогина Елена Борисовна**- заведующая отделом научно-экспозиционной работы Историко-мемориального центра-музея И. А. Гончарова, г. Ульяновск, Россия.

E-mail: goncharov-i-a@mail.ru

**Кубасов Александр Васильевич** - доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: kudas2002@mail.ru

**Кулагин Анатолий Валентинович** - доктор филологических наук, профессор Московского государственного областного социально-гуманитарного института, г. Коломна, Россия.

E-mail: kula-mariya@yandex.ru

**Лобкарева Антонина Васильевна** - старший научный сотрудник Историко-мемориального центра-музея И. А. Гончарова, г. Ульяновск, Россия.

E-mail: goncharov-i-a@mail.ru

**Ложкова Татьяна Анатольевна** - доктор филологических наук, доцент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: lozhkova@eka-net.ru

**Макарова Людмила Юрьевна** – кандидат филологических наук, доцент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: zepelin2302@yandex.ru

**Маршалова Ирина Олеговна** - кандидат филологических наук, заведующая сектором научно-исследовательской работы Историко-мемориального центра-музея И. А. Гончарова, г. Ульяновск, Россия.

E-mail: irina-marshalova@rambler.ru

**Мосалева Галина Владимировна** - доктор филологических наук, профессор Удмуртского государственного университета, г. Ижевск, Россия.

E-mail: mosalevagv@yandex.ru

**Приказчикова Елена Евгеньевна** - доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: miegata-logos@yandex.ru

**Семухина Ирина Александровна** - кандидат филологических наук, доцент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: slawirsem@mail.ru

**Сухих Ольга Станиславовна** - доктор филологических наук, доцент Нижегородского государственного университета имени Н. И. Лобачевского, г. Нижний Новгород, Россия.

E-mail: ruslitxx@list.ru

**Терешкина Дарья Борисовна** - кандидат филологических наук, доцент Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого, г. Великий Новгород, Россия.

E-mail: terdb@mail.ru

**Турьшева Ольга Наумовна** - доктор филологических наук, доцент Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: oltur3@yandex.ru

---

**SUMMARY**

---

**THE SEMANTICS OF GENRE AND GENRE PROCESSES IN  
RUSSIAN LITERATURE**

**Tereshkina Darya.** “Chetji-Minei” as an artistic system and the dynamics of its transformation in the literature of the New time

“Chetji-Minei” considered as a complex – both the book and the text. Factual material contained in archival sources and recorded in the comments, correspondence, indicating a direct appeal to the “Chetji-Minei” as to text-source, first and foremost represents the *tradition* of the monument in Russian literature of the New time. The study of intertextuality of “Chetji-Minei” in literature as hypertext is productive. The Menaion code becomes analysis tool, i.e. the system elements common to a primary hagiographic text and secondary in relation to it: the name of the hero, the patron Saint; sacred calendar date, the biography of the hero, linearly aware of the time of salvation; multi-highest point character’s architectonics of the text; phenomenon of the energy interference of names (fates) heroes and imitacionis imitation possible within understanding of the Menaion tradition of the glorification of saints in the Russian literature.

*Keywords:* “Chetji-Minei”, life, Holiness, menajon code, single-piece description, intertextuality, hagiographic topoi, context, identification.

**Prikazchikova Yelena.** The Russian rotary ode in the context of the gynocratic origin of the Russian literary culture of the XVIII century

Article is devoted to ideological style originality of the Russian rotary ode which is one of versions of Russian approving ode of the II half of the XVIII century. The author of article proves that the genre of Russian rotary ode presented by V. Petrov and G. Derzhavin’s names in the Russian literary culture of the XVIII century was closely connected with the gynocratic origin finding the reflection in a gender masquerade and Amazonian myth of the beginning of Ekaterina’s government. At the same time the rotary ode was one of versions of the Russian Pindaric ode in which national and patriotic pathos of glorification of sports valours of the best representatives of the era, like brothers Orlov, didn’t demand obligatory presence of the didactic and educational element so habitual for the state odes of the XVIII century.

*Keywords:* Russian rotary ode; gynocratic origin; gender masquerade; Amazonian myth.



**Zvereva Tatyana.** N. M. Karamzina's novel "Letter of the Russian traveler" as the encyclopaedia of inscriptions

The author contemplates a problem of functioning of genres in N. M. Karamzina's novel «Letter of the Russian traveller» and analyzes an epitaph. The traveller reads gravestone inscriptions and recreates them in the novel. The author of article analyzes process of profanation of an epitaph. The epitaph not is a reminder on eternity, this genre is connected with idea of destructive time.

*Keywords:* Genre, inscription, epitaph, epigram, «the text in the text».

**Yermolenko Svetlana.** Two responses to the death of A. I. Odоеvsky – two genre solutions ("To the Memory of A. I. O<doevsko>go" by M. Y. Lermontov, "The Caucasian Water" by N. P. Ogaryov)

The article is devoted to two responses to the death of the poet-decabrist A. I. Odоеvsky – the poem of M. Y. Lermontov "To the Memory of A. I. O<doevsko>go" 1839) and the autobiographical essay "The Caucasian Water" (1860-1861) – fragment of the planned but unfinished memoirs of N. P. Ogaryov. It is determined that, despite different genre solutions of the same theme, both works unites expressed in them the author's understanding of the personality and the fate of the poet-decabrist. It is concluded that the category of memory is the most important in the system of artistic coordinates as Ogaryov, and Lermontov. In the light of memory becomes immortal image of A. I. Odоеvsky as a generalized high expression of a romantic personality.

*Keywords:* M. Y. Lermontov, N. P. Ogaryov, "To the Memory of A. I. O<doevsko>go", "The Caucasian Water", memoir essay, genre synthesis, the memory category.

## TEXT – DISCOURSE -THE POETICS OF NARRATION

**Mosaleva Galina.** Poetry of M. Lermontov: poetology of the prayer discourse

The given paper considers some mythologems which have been shaped within Lermontov scholars as a result of either subjective perceptions of critics or in response to the ideas of the histiocal period. The article is primarily focused on the examination of Lermontov's prayer poems and their features.

*Keywords:* poetry of M. Lermontov, prayer discourse, vocal storyline, visualization.

**Kalashnikova Anna.** Motive of soaring soul in F. I. Tyutchev's love lyrics of the 1850-1860th.

In this article dynamics of motive of soaring of soul in F. I. Tyutchev's poems of 1850-1860 is considered. In poems of this period the specified motive marks an axiological distance between the lyrical subject and his beloved in whom gift of a transformation, "spiritual flight" is inherent. The judgment of this phenomenon becomes a reference point in transformation of an inner world of the lyrical hero. Also that in the poem of 1865 the lyrical hero finds gift of a prayer for the beloved is represented essential, making thereby necessary strong-willed effort for familiarizing with the axiological sphere of "heroine" of love lyrics.

*Keywords:* F. I. Tyutchev, lyric, image of soul, spiritual flight.

**Zyryanov Oleg.** "The river of time..." as sverhtekstovoe education Russian poetry in XIX–XX centuries

Analyzed sverhtekst' education developing in Russian poetic tradition around the last poem G. R. Derzhavin "The river of time in his quest...". Revealed receptive cycle defined as "situational" sverhtekst (along with the already known species sverhtekstov – local and personal). At some examples (poem V. Kapnist, K. Batiushkov, Tyutchev, Mandelstam, Khodasevich) shows how in the course of literary evolution in the "intertextual offspring" Derzhavin sverhtekst linked together historiosophical and existential aspects, the tradition of Ecclesiastes and Horace.

*Keywords:* G. R. Derzhavin, receptive cycle, sverhtekst, lyrical situation, last poem, the poetic tradition of "monument".

**Semuhina Irina.** Do not want... to say... "last word": author – text – reader (I. S. Turgenev's novel "Smoke")

The article considers the problem of interaction between the author and the reader, which is understood as a full participant of the communicative event and exercising a significant influence on the levels of the art form of the work. The character of interrelation between the author-creator and the implicit ("imaginary") reader in Turgenev's novel "Smoke" revealed by means of the analysis of several precept of perception, inherent in the "frame" text component: the provocative title, the correlation of "horizons of expectation" of the author and the reader in particular Turgenev's manner of the beginning of the novel, the intratextual forms of address to the reader etc. The paper draws conclusions about Turgenev's tendency to the most objective representation and to the giving freedom to the reader in the appreciation of the character and the events.

*Keywords:* the History of Literature, I. S. Turgenev, novel, “Smoke”, author, character, reader.

**Dohnal Josef.** One of Andreev’s devils and its connotations (a few notes about the short story “The Devil at the Wedding”)

The article deals with the short story “The Devil at the Wedding” (1909) by L. N. Andreev, which is analysed not as often as other short stories by the same author. Although some structural qualities of the story are similar to other writer’s short stories written at the beginning of the 20th century, there are substantial differences, too, showing Andreev’s search for an expressive depiction of the dynamics of the plot (a great number of interjections can be taken as an evidence of it). The article shows the connection between the allegoric content of the story based on some key notions (house, dance, devil) and the social problems of the Russian society, which were of particular interest to Andreev. The conclusions of the analysis make it possible to say that the analysed story belongs to those works by Andreev in which he expresses his negative attitude to revolution as seen and explained by a lot of his contemporaries, both ideologists and writers. Simplified, as a matter of fact anarchistic understanding of revolution is seen by the writer as dangerous for the revolution itself because it counts on a destroying chaos and can violate proven norms and traditions.

*Keywords:* Russian literature, short story, L. N. Andreev, “The devil at the wedding”, house, dance, devil, traditions, chaos, revolution.

## RUSSIAN CLASSICS IN CULTURAL SPACE OF DIFFERENT EPOCHS

**Kanarskaya Ekaterina.** Gogol’s characters in N. Kolyada’s play “Ivan Fyodorovich Shponka and His Aunt”

The article analyzes the transformation (its essence, content, directions and modes) of the characters of N. Gogol’s story “Ivan Fyodorovich Shponka and His Aunt” in N. Kolyada’s cognominal play. The author comes to the conclusion that all significant personages of the play are connected in different degree with a pretext and at the same time are independent art characters completing certain author's tasks.

*Keywords:* Nikolay Kolyada, Gogol, Shponka, art reception, interpretation of characters.

**Kulagin Anatoly.** Novels of L. Tolstoy in creative perception of A. Kushner

Tolstoy, being one of favourite writers of Kushner, constantly accompanies his lyric hero, and the range of themes of “War and Peace” and “Anna Karenina”, finding a faint sound in poems of Kushner, is very wide. These reminiscences form group round major questions of Tolstoy’s creative consciousness: philosophy of history, attitudes toward an art, to the image of man in his nature, perception of nature on a contrast with frequently false relations between people. Each time lyric attention of Kushner gets in some very meaningful verge a heritage of Tolstoy. But it does not interfere with a poet at times to enter into a dispute with late Tolstoy, over-estimating the value of art a side.

*Keywords:* Kushner, Tolstoy, novels, tradition, reminiscence, polemic.

**Kubasov Alexandr.** Friedrich Nietzsche in Russian prose of the late nineteenth century: the ironists and the adepts (A. P. Chekhov and P. D. Boborykin)

The article considers a reception of the philosophical ideas in Russian criticism and literature. P. D. Boborykin was a pioneer in the field of transport of the philosophical ideas in the area of fiction. He presented a type of Russian Nietzschean in the novel “The Pass”. The writer had largely followed the fashion trend already installed in Western Europe. He was the adept of Nietzsche. It is revealed Chekhov’s complex relationship to the ideas of the German philosopher on the material of such works as “On official Duty”, “The Seagull”, “The Cherry Orchard”. It is noted an ambiguity and dynamism of this relation of Russian classic to the author of “Thus Spoke Zarathustra”. The specific feature of Chekhov’s reception of Nietzsche’s ideas is in fact that Russian writer did not know and did not read philosophical works of Nietzsche in original, but only in the reflected form. The author of the article suggests that Boborykin’s novel “The Pass” is one of polemic intertexts of the short story “On official Duty”.

*Key Words:* Friedrich Nietzsche, A. P. Chekhov, P. D. Boborykin, Russian Nietzschean, the personal indifference.

**Daykhin Tamara.** The image of Jewess in Russian literature of the second part of XIX century, portrade in the focus of cultural game, irony and social collisions

Starting out from a harmonic image of Byron’s “Hebrew Melodies”, “absolute” from “Hymns to the Night” by Novalis, in article the evolution of the image of Jewess in Russian literature of the Realism epoch is traced, from harmony lowered by irony (Turgenev, Garin-Mikhailovsky) to

cynicism born from the author's vision of the society, where there is no place for Beauty (Chekhov). The study is held exclusively in the dimension of text avoiding the problem of Anti-Semitism in Russia.

*Keywords:* absolute, harmony, irony, realism, romanticism

**Turysheva Olga.** “Legend of the Great inquisitor” as a part of an intertekstualny code Lars von Trier's film text “Dogvill”

In article subject end of the movie of the modern Danish director Lars von Trier “Dogvill” is analyzed. The intertekstualny methodology is used. Object of special attention is “Dostoyevsky” implication of the movie, namely presence of hints at it on Ivan Karamazov's poem “Legend of the Great inquisitor”. Taking into account this fact interpretation of the movie is built and features of art thinking of his founder come to light. Interaction of hints on the novel “Brothers Karamazov” with hints on a number of plays of B. Brecht is found. The analysis of this interaction allows to treat L. von Trier's film text not as the tragedy of revenge, and as the philosophical drama about an impracticability of Christian mercy.

*Keywords:* L. von Trier, “Dogvill”, Dostoyevsky, “Legend of the Great inquisitor”, intertekstualny code.

**Sukhikh Olga.** Two Miscarriages of Justice (“The Brothers Karamazov” by F. M. Dostoevsky and “An American Tragedy” by T. Dreiser)

The author of the article explores conceptual parallels in “The Brothers Karamazov” by F. M. Dostoevsky and “An American Tragedy” by T. Dreiser. One of the most important themes of these novels is the theme of justice and due process, its regularities and flaws. The article aims to outline the similarities in the themes of the novels. The author uses comparative historical analysis when exploring the set of themes in “The Brothers Karamazov” by F. M. Dostoevsky and the set of themes in “An American Tragedy” by T. Dreiser. This type of analysis helps reveal the similarities as well as the differences in the authors' depiction of the court and investigation process. Both of the writers focus on the way the suspect, the prosecutor, and the defender act, as well as the social outcry caused by the investigation.

*Keywords:* “The Brothers Karamazov” by F. M. Dostoevsky, “An American Tragedy” by T. Dreiser, miscarriage of justice, crime, moral code.

**Makarova Liudmila.** “Fiancees” in the short stories by A. P. Chekhov and J. Joyce.

The article considers the parallels between Chekhov’s short story “The Fiancée” (1903) and James Joyce’s novella “Eveline” (1904). The works were created at the same time, devoted to youth and develop the theme of leaving one’s home in order to acquire a new state of mind and find their place in the life. Here is determined the writers were in tune in expression of state of the anguish and dissatisfaction as a universal in the world, what has lost spiritual guidance. However, the different artistic systems, in which developed Chekhov’s and Joyce’s works, caused the peculiarity of the solution of common theme.

*Keywords:* Anton Pavlovich Chekhov, James Joyce, “Fiancee”, “Dubliners”, “Eveline”, Realism, Modernism, literary parallels.

## PROJECTS & REVIEWS

**Lobkareva Antonina, Klevogina Elena, Marshalova Irina.** Project activity of the Museum of I. A. Goncharov: the virtual Exhibition and the Journey «In Simbirsk Places “Precipice”».

The article describes in detail created on the basis of Historical and memorial center-Museum of I. A. Goncharov virtual exhibition and the journey «In Simbirsk places “Precipice”», which was the basis of digitized materials of the Ulyanovsk regional Museum of I. A. Goncharov and the State archive of the Ulyanovsk region. Virtual exhibition acquaints pupils and students from Simbirsk motifs and novel prototypes, Goncharov memorable places of Simbirsk-Ulyanovsk, in the architectural decision which traces the symbolism of the “Precipice”.

*Keywords:* I. A. Goncharov, “Precipice”, virtual exhibition and the journey, Simbirsk, House-monument.

**Lozhkova Tatyana.** The creative heritage of P. P. Yershov: results and prospects of studying

The review describes the main sections of the collective monograph devoted to the systematic study of the creative personality P. P. Yershov in the context of the leading trends in contemporary to the writer literary-historical process, revealed the importance of studying the regional literature for scientific understanding of national literature and its laws of development.

*Ключевые слова:* P. P. Yershov, Siberia, regional literature, fairy tale, verse.

Электронный научный журнал

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК. 2015. № 3

*Серия*  
**«РУССКАЯ КЛАССИКА:  
ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ»**  
*(Вып. 7)*

Сетевой адрес журнала: <http://journals.uspu.ru>

**Учредитель:** ФГБОУ ВПО  
«Уральский государственный педагогический университет»  
**Адрес учредителя и редакции:**  
620017, Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26, каб. 279  
Контактный адрес: [kafedra\\_limp@mail.ru](mailto:kafedra_limp@mail.ru)  
Тел.: (343) 235 76 66

**Периодичность серии:** 1 раз в год

**Выходные сведения:**  
Уральский филологический вестник:  
электронный научный журнал. 2015. № 3.  
Серия «Русская классика: динамика художественных систем» (Вып. 7).

**Редакционная коллегия:**

С. И. Ермоленко, докт. филол. наук, проф.  
(Уральский государственный педагогический университет)  
Т. А. Ложкова, докт. филол. наук, доц.  
(Уральский государственный педагогический университет)  
Т. В. Зверева, докт филол. наук, проф.  
(Удмуртский государственный университет)  
О. В. Зырянов, докт филол. наук, проф.  
(Уральский федеральный университет  
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина)  
Юхнова И. С., докт. филол. наук, доц.  
(Нижегородский государственный университет  
им. Н.И. Лобачевского)  
Н. Л. Блищ, докт. филол. наук, доцент,  
(Белорусский государственный университет,  
Минск, Белоруссия)

Издается с 2006 года  
Издание электронное, включено в состав «Уральского филологического вестника»  
ISSN 2306-7462

Материалы размещаются на платформе Российского индекса научного цитирования  
(РИНЦ) Российской универсальной научной электронной библиотеки

## ПРАВИЛА ДЛЯ АВТОРОВ

### Общие положения

Основным требованием к публикуемому материалу является его соответствие научным критериям (актуальность, научная новизна, аргументированность тезисов и выводов, наличие ссылок на публикации последних 10-15 лет). В конце статьи автор ставит дату отправки материала в редакцию и надпись «*статья публикуется впервые*». Статьи принимаются до 1 октября ежегодно.

### Все статьи проходят рецензирование.

Решение редколлегии о принятии статьи к публикации сообщается автору по электронной почте. Небольшие исправления стилистического и формального характера вносятся в статью без согласования с автором. Статьи лиц, не имеющих научной степени, сопровождаются рекомендацией их научных руководителей, заверенных подписью и печатью организации.

### Представление материала

К статье прилагаются персональные данные автора на русском и английском языках:

- Фамилия, имя, отчество.
- Ученое звание, ученая степень.
- Должность.
- Место работы.
- Мобильный телефон (для редакции).
- Персональный e-mail.

В оформлении статьи обязательные компоненты: фамилия, имя, отчество автора, название статьи, ключевые слова (5-6), аннотация (150-200 слов) *на русском и английском языках*.

### Требования к оформлению статьи

Статья представляется в редакцию в электронном виде в текстовом редакторе, одним файлом, названном по фамилии автора. Объем статьи не должен превышать 0,5 п.л. (20 тыс. знаков с пробелами). Размер шрифта 14 pt, через 1 интервал, без переносов. Ссылки оформляются в тексте в квадратных скобках, напр.: [Бахтин 1979: 34]. Список литературы оформляется после текста статьи в алфавитном порядке, с указанием фамилии автора, инициалов, города и названия издательства, года издания. В библиографическом описании статьи из журнала приводятся название журнала, через точку – год издания, после точки – номер журнала, после точки указываются страницы статьи (напр.: С. 24-45).

За ошибки и неточности научного и фактического характера ответственность несет автор. Редакция не осуществляет перевод; статья, сопровождаемая некачественным переводом, будет отклонена.