

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

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ
КОММУНИКАЦИИ

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 4/2016

серия
РУССКАЯ КЛАССИКА:
ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ
(Вып. 8)

Екатеринбург 2016

УДК 821.161.1
ББК Ш33 (2Рос=Рус)
У68

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)
И. С. Юхнова, 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 / Урал. гос. пед.
ун-т ; гл. ред. С. И. Ермоленко ; отв. ред. Т. А. Ложкова. –
Екатеринбург, 2016. – 251 с. – (Серия «Русская классика:
динамика художественных систем». Вып. 8)

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.

ISSN 2306-7462

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2016
© Уральский филологический вестник, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

СЕМАНТИКА ЖАНРОВ И ЖАНРОВЫЕ ПРОЦЕССЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

<i>Зверева Т. В.</i> «Коль колесо времен свершило полный круг»: Г. Р. Державин и А. С. Пушкин в творческом самосознании Михаила Кукина.....	5
<i>Ложкова А. В.</i> «Булевар» Лермонтова и поэтика русской «бульварной» сатиры.....	17
<i>Маркова Т. Н.</i> Трансформации элегического жанра в русской поэзии первой трети XIX века.....	42
<i>Ложкова Т. А.</i> «Ямбы» В. К. Кюхельбекера как лирический цикл.....	56

ТЕКСТ – ДИСКУРС - ПОЭТИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ

<i>Терешкина Д. Б.</i> «Военная песнь греков»: о новонайденном списке стихотворения	71
<i>Абрамовских Е. В.</i> «В голубом эфира поле...» А. С.Пушкина: провоцирующая сила «творческого потенциала» незаконченного текста.....	82
<i>Кубасов А. В.</i> Травестия классических литературных образов в рассказах А. П. Чехова.....	104
<i>Жеймо Божена.</i> Алексей Петрович как пленник границ («Ночь» Всеволода Гаршина).....	117

РУССКАЯ КЛАССИКА В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЭПОХ

<i>Приказчикова Е. Е.</i> Творчество Н. А. Дуровой в русском литературном пространстве XIX века.....	129
<i>Канарская Е. И.</i> Концепция двоemiрия Н. В. Гоголя в творческом осмыслении Н. В. Коляды (на примере пьесы «Коробочка»).....	141
<i>Кулагин А. В.</i> Фетовские эпитафии в лирике Александра Кушнера.....	155
<i>Макарова Л. Ю.</i> «Лень» Обломова и Белаквы: к вопросу о «влиянии» И. А. Гончарова на С. Беккета	175

<i>Сухих О. С.</i> Традиции Ф. М. Достоевского в романах М. Осоргина «Свидетель истории» и «Книга о концах».....	188
<i>Турьшева О. Н.</i> Исповедальный сюжет Достоевского в кинематографическом преломлении (на материале фильма Л. фон Триера «Nymphomaniac»).....	202

ПРОЕКТЫ И РЕЦЕНЗИИ

<i>Клевогина Е. Б., Маршалова И. О.</i> Симбирские реалии в романе «Обломов» И. А. Гончарова (Симбирск, с. Архангельское и пансион Ф. С. Троицкого как прообразы Обломовки).....	212
<i>Морева О. В.</i> Сотворение читателя Н. М. Карамзиным.....	225
<i>Кубасов А. В.</i> Научные конференции по творчеству русских писателей в институте русского и иностранных языков имени В. Я. Брюсова в Ереване.....	235
Сведения об авторах	239
SUMMARY	242

СЕМАНТИКА ЖАНРОВ И ЖАНРОВЫЕ ПРОЦЕССЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Т. В. ЗВЕРЕВА

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

УДК 821.161.1-1(Кукин М.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,445

«КОЛЬ КОЛЕСО ВРЕМЕН СВЕРШИЛО ПОЛНЫЙ КРУГ»: Г. Р. ДЕРЖАВИН И А. С. ПУШКИН В ТВОРЧЕСКОМ САМОСОЗНАНИИ МИХАИЛА КУКИНА

Аннотация. В статье рассмотрена проблема жанровых трансформаций в стихотворении Михаила Кукина «Памяти одной компании». Авторское восприятие мира опосредовано предшествующей поэтической традицией (творчество Горация, ода Г. Р. Державина «Евгению. Жизнь Званская», стихотворение А. С. Пушкина «Осень»). Интертекстуальные связи, реабилитация «архаического» языка порождают сложную оптику текста, позволяющую Кукину обрести принципиально иной угол зрения на современную действительность. В послании «Памяти одной компании» актуализирована категория жанра как таковая: стихотворение выстраивается на взаимодействии оды и элегии, идиллии и эпитафии. Современность не укладывается в заданные жанровые модели, обнажая принципиальную несовместимость с классической эпохой. Если с державинской одой в стихотворении Кукина связана проблема времени, то пушкинский подтекст способствует актуализации смыслов, связанных с проблемой поэтического творчества.

Михаил Кукин принадлежит к поэтам «коньковской школы», возродившей жанр дружеского послания в современной литературе. Интимная интонация, основанная на признании ценностей приватной жизни, воскрешает литературную ситуацию начала XIX в. Послание Михаила Кукина восходит к поэтике «коньковской школы» с ее принципиальной установкой на диалог. Свой окончательный смысл стихотворение Михаила Кукина обретает в ответном послании Константина Гадаева «Две трети разбазарено уже...».

Ключевые слова: поэтические жанры, послания, идиллия, эпитафия, ода, элегия, творческое самосознание, анализ стихотворений.

Предметом рассмотрения в настоящей работе станет одно из ранних стихотворений поэта «коньковской школы» Михаила Кукина «Памяти одной компании». Это стихотворение первоначально открывало

авторскую подборку «И не движется время», опубликованную в журнале «Новый мир» (1994 г.); в последнем авторском сборнике, вышедшем в 2015 г., оно вошло в раздел «Старых стихов». Имя Михаила Кукина еще не закреплено на литературной карте России, и это во многом связано с установкой «коньковской школы» (Михаил Кукин, Константин Гадаев, Игорь Федоров) на принципиально частный и домашний характер поэтического творчества. Не случайно, что одним из наиболее разработываемых жанров становится жанр дружеского послания. Вместе с тем критики А. Анпилов [Анпилов 2006: 406 – 414] и Л. Костюков [Костюков 2005] уже отметили уникальность художественного дара Кукина, а в последнее время его стихи были замечены и учеными-филологами – О. Ревзиной [Ревзина 1999: 179 – 187] и Н. Медведевой [Медведева 2016: 348 – 357].

Михаил Кукин – поэт-филолог, открыто позиционирующий биографическое «Я»: «Я кандидат наук. Доцент. Филолог» [Кукин 2015: 172]. С родом основной деятельности связано отрефлексированное отношение к классической традиции – читатель имеет дело с множественными отсылками к греческой и римской античности, русскому XVIII веку, всей линии отечественной словесности от А. С. Пушкина до И. Бродского. Будучи профессиональным филологом, поэт в совершенстве владеет инструментарием анализа текста, т.е. аналитика неизбежно включается в творческий процесс, и творчество Кукина содержит в себе элементы исследовательской рефлексии. Так, например, важнейшая для поэтической системы Кукина тема «видения» разобрана в его научных статьях «Зримое и незримое в поэтическом мире: последнее стихотворение Ходасевича» [Кукин 1992: 157 – 180], «Взгляд и мысль: об одном пушкинском пейзаже» [Кукин 1993: 72 – 76], «“Реальная природа” и поэтическое видение. Крымские впечатления Пушкина» [Кукин 1994: 32 – 42].

Размышляя над спецификой текстов Кукина, О. Ревзина высказала предположение, что они «располагаются по сравнению с Пушкиным в иной дискурсивной формации» [Ревзина 1999: 187]. Обращение поэта к предшествующей традиции связано не с «мышлением стилями», как это было у Пушкина, а обусловлено какими-то иными культурными механизмами. По мнению исследовательницы, поэт вступает в «прямой контакт с языком, таящим адекватное выражение мироощущения» [Ревзина 1999: 187]. Иными словами, традиция выступает в качестве определенного поэтического видения реальности. Современность не только испытывается этим взглядом, но отчасти и преобразуется благодаря классическому языку. «Авторы “коньковской школы” обладают своеобразным секретом зрения, в результате которого буквально каж-

дая деталь Божьего мира (вплоть до мелких и примитивных) становится аргументом в пользу осмысленности целого <...> «Каждый поэт находит свой ракурс бессмертия» [Костюков 2005]. С этой точки зрения становится понятными пристрастия Кукина как к античной культуре с ее вглядыванием в бесконечный мир материальных вещей, так и к державинско-пушкинской традиции с ее пафосом оправдания мира.

Обратимся к одному из самых замечательных стихотворений поэта – «Памяти одной компании». Эпиграф к посланию отсылает читателя к двум величайшим текстам русской литературы – оде «Евгению. Жизнь Званская» Г. Р. Державина и «Осени» А. С. Пушкина. Ориентация на Державина декларативна:

Коль колесо времен свершило полный круг,
среди русских гениев, где всяк другому равен,
теперь хочу избрать, испробовав твой звук,
тебя в наставники, Державин.

[Кукин 2015: 167]

Пушкинская же «Осень» присутствует имплицитно и реконструируется лишь при филологическом анализе. Благодаря двойному интертекстуальному коду возникает уникальная оптика текста, позволяющая смотреть на современность сквозь «волшебный фонарь» державинско-пушкинской традиции.

Поздняя державинская ода оказывается первой призмой, через которую автор бросает свой взор на современность. Намеченное в начале послания ироническое противопоставление двух укладов жизни («холм над синим Волховом» / «высокий мой этаж», «храмовидный дом» / «квартирка малая в Коньково») почти сразу сменяется утверждением внутреннего единства прошлого и настоящего. Напомним, что стихотворение Кукина писалось в начале 1990-х гг., в эпоху, когда в очередной раз русская история утверждала свое безусловное право на отказ от предшествующей традиции. В этой непростой ситуации Михаил Кукин занимает позицию опального Державина, смотрящего на современность как бы со стороны и обретающего смысл в частном существовании.

Оправдание близкой реальности – одна из определяющих тем Михаила Кукина. Державинская «Званка» останавливала мгновение, запечатлевая красоту созданного Творцом мира: «О, коль прекрасен мир! Что ж дух мой бременю? / Творцом содержится Вселенна [Державин 1957: 327]). Как известно, ода вырастает из гимнографии, однако на русской почве идея абсолютного приятия Божественного мира

трансформировалась в идею абсолютного благоговения перед государством. Преобразование русской оды шло в направлении признания ценности жизни как таковой. Уже в «Фелице» Державин вышел за пределы государственной риторики. Признание ценности обыкновенной жизни находит свое логическое завершение в «Званке». Вслед за Державиным лирический герой Кукина восхищается самыми заурядными вещами:

Я добр и сонлив. На стульчике складном
сижу себе, курю на маленьком балконе,
сижу и вдаль смотрю, мечтаю ни о чем,
меж тем как красно солнце тонет,

закат распахивает сизый веер свой,
меж облак перистых даль розова дымится.
Кругом горят огни... Машины шум или вой
собачий снизу доносится...

[Кукин 2015: 170].

В «Жизни Званской» художественное пространство неоднородно: свободный мир Званки («вольность золотая») противопоставлен «тесному», несвободному Петрополю. Эти две сферы существуют по собственным законам, не соприкасаясь между собой. Авторские усилия нацелены на создание сельской идиллии. По точному замечанию Т. Е. Автухович, внутри созданного поэтом универсума «отсутствует деление на главное и второстепенное, все детали включаются в единый повествовательный текст, отражая внутреннее структурированную и в то же время единую картину мира как Космоса смысла» [Автухович 2013: 12]. Однако внутри этого целостного универсума зарождается временной сюжет. Категория времени разрушает жанр идиллии, к финалу «Жизнь Званская» все более тяготеет к жанру элегии. Вторжение будущего, в котором не будет «Я», с одной стороны, свидетельствует о бренности мира, с другой – утверждает бессмертие поэтического слова. В одной из своих работ И. Клейн выделил тему памятника как ведущую тему державинского творчества [Клейн 2005: 498 – 521]. Действительно, ода «Евгению. Жизнь Званская» тематически примыкает к данному корпусу текстов: финальная строка («Здесь Бога жил певец, – Фелицы») может быть прочитана в контексте горацианской традиции (вечно звучащее слово-слава, преодолевающее время). Еще, кажется, не было замечено, что эта же строка выступает и в функции могильной надписи. Следовательно, можно говорить о трансформации идиллии не только в элегию, но и в эпитафию. В этом случае весь предыдущий

текст обретает иную смысловую логику – ту, которая в чистом виде отражена в стихотворениях Державина «Развалины» и «Река времен в своем стремлении...». Ода «Жизнь Званская» выходит за пределы классицистической заданности смысла, жанровые границы текста оказываются принципиально неопределимыми – державинский текст сопрягает идиллию и эпитафию, стягиваясь к знаменитой формуле «Et in Arcadia ego». Мир Званки распахнут в неумолимое будущее, стирающего следы настоящего и устремленного к могильной надписи. Опальный поэт смог запереться в Званке от суеты Петербурга, но не смог уйти от мысли о беге времени.

Как уже было отмечено выше, послание «Памяти одной компании» было написано в эпоху, когда «время вывихнуло свой сустав» и человек оказался выброшен за пределы какой бы то ни было системы. В ситуации «онтологической неопределенности» Кукин берет державинские уроки и учится азбуке утверждения. Творчество современного поэта направлено на выявление внутренней гармонии мира. Реабилитация архаического языка необходима автору, чтобы обрести принципиально иной угол зрения на сегодняшний день. Как показала Н. Г. Медведева [Медведева 2016: 348 – 357], «*поэтика благодарности*» является отличительной чертой творчества Кукина, выделяющей его на фоне существующей ныне поэзии. Мысль о благодати жизни часто формулируется автором прямооценочно:

...и попробуй вспомни, что были гостями
на данном счастливом празднике жизни, удержи
благодарность хозяину дома, нет, ты скажи
вместо: за что? – спасибо за все!

[Кукин 2015: 7];

Что тут сказать? Многомилостив, щедр Господь.
Чудом была эта жизнь – и не чудо ли длится днесь?
Кланяюсь низко Ему, на пиру благодарный гость.
Можно, Владыко, еще мы немного побудем днесь?

[Кукин 2015: 33]

На избранном пути «благодарения» и оправдания данности Кукин идет дальше своего «наставника»: если идиллический мир Званки – это герметичное пространство, удаленное от шумного Петербурга, то идиллия Кукина не знает пространственной градации и вбирает в себя все признаки городского топоса: «рычание моторов», «вонь воздуха», «хрипло-пьяную песнь», «рык мотоциклов». Весь этот привычный каждому горожанину мир наделяется положительными качествами, по-

скольку это и есть отведенное человеку Творцом пространство жизни.

По Кукину, человеческое счастье обусловлено не свойствами реальности, а свойствами человеческого зрения. Не случайно семантика «зрения» является определяющей в «Памяти одной компании» («*глядящу* утром восхищенно», «лесок зеленый *зрю*», «осень *вижу* я», «готов *следить* изгибы нежных рук и шей», «все *вижу* пред собой», «а то *предстанет* вдруг очам моим», «*попалась на глаза*», «сижу и вдаль *смотрю*», «*наводим* томный *взор*» и т.д.). За столь очевидной приверженностью к глаголам зрения скрывается не только «подражание» позднему державинскому стилю, но и особая авторская философия. Поэзия есть труднейшая работа по воскрешению реальности, ее внутреннему преобразению. Блаженство обретается в настоящем, но никогда не в будущем. (Как сказано в другом стихотворении М. Кукина, «в нашем *здесь* и *сейчас* – наше *здесь* и *всегда* [Кукин 2015: 42].)

Герой кукинского послания призван на праздник жизни и желает им всецело насладиться, ибо другого праздника не будет. Характерно, что в центре послания – два развернутых описания стола (описание обеда занимает 7 строф, описание финального дружеского пира – 3 строфы). Вслед за Державиным и Горацием следует поэтическое «приглашение к трапезе». У Державина изображение стола коррелировало с описанием сада-Вселенной («я вижу разных блюд цветник, поставленный узором») и являлось еще одним свидетельством гармоничности бытия; в «Памяти одной компании» на первый план выдвинута тема *чудесного изобилия*, возникающего благодаря стараниям мастерицы-жены («...жена из ничего готовить мастерица»):

Все вижу пред собой: суп из гороха – здесь,
в салате красные сверкают помидоры,
вот зелень свежая, которую люблю есть
с картошкой отварной, вот горы

душистых, мякотьных блинков из кабачков,
златою, ржавой корочкой покрытых,
или капуста в масле – пир богов! –
яйцом сверкающим залита!

[Кукин 2015: 169]

В конце Кукин еще раз вернется в теме стола, но решит ее в ином смысловом ключе. Финальный пир с друзьями – это пир-симпозиум, на котором рождается очередная истина (отметим использование классического симпозиального топоса – *in vino veritas*). Собственно, к этому, заключающему текст афористическому четверостишию, и стягива-

ются все предшествующие размышления:

Иль, прозы властелин, мой Рондарев, с тобой
Сидим перед утра картиной –

Перед раскрытым в светло-синю даль окном,
Как жизни нашей перед вечною загадкой,
И по последней курим над пустым столом,
Остановив мгновенье кратко.

[Кукин 2015: 171]

Последняя афористическая строка восходит и к «Фаусту» Гете («Остановись мгновенье, ты прекрасно!»), и к державинской «Жизни Званской» («О, коль прекрасен мир!»). Но самое главное, здесь выражена мысль о том, что мгновение – это оборотная сторона Вечности, а Вечность – не что иное, как бесконечная растяжка мгновения. Среди излюбленных приемов кукинской поэтики – прием замедления художественного времени. Например, в одном из лучших, на наш взгляд, стихотворений поэта описано почти ритуальное, бесконечно растянутое во времени, действие:

Муза, приди, помоги, дай поведать далеким потомкам,
как меня Дима Шумилов яичницу делать учил.

Лук для начала берем, не крупный, не мелкий, но средний
и обдираем с него дочиста всю шелуху.

Лук измельчив на дощечке, потом зачерствелого хлеба
Черного взявши кусок пальцами левой руки <...>

«Щиплет нас за ухо смерть», – заметил однажды Вергилий.
Но и на смерть есть управа. В частности, этот рецепт.

[Кукин 2015: 164]

Избранные гекзаметры не только отсылают к античности и обра-
щают время вспять, но и делают мгновение физически осязаемым.

Если в «Жизни Званской» «изобилие деталей, форм, планов раз-
вертывания картин становится реализацией очень важного для Державина принципа миропонимания, согласно которому в жизни нет ничего неважного» [Алпатов 2011: 186], то в «Памяти одной компании» это же множество деталей призвано уточнить время человеческого существования, остановить ход времени. В творчестве Кукина как бы сходятся две формы настоящего времени, когда-то выделенные

М. Хайдеггером: настоящее-Теперь и настоящее-пребывание [Хайдеггер 1993: 401]. Единственное, что омрачает кукинский идиллию – жанровый след, обозначенный в названии стихотворения – «Памяти одной компании». Идиллический по своей сути текст оказывается все той же надписью...

Смысл кукинского послания усложняется и вследствие его обращенности к «Осени» А. С. Пушкина, также являющейся поэтическим откликом на державинскую «Званку». И Пушкин, и Кукин избирают в качестве эпиграфа к своим программным текстам одну и ту же державинскую строфу – «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?». Однако «пушкинский подтекст» способствует актуализации смыслов, связанных не столько с проблемой времени, сколько с проблемой поэтического творчества.

Поскольку «Осень» неоднократно становилась объектом литературоведческих штудий, то заострим внимание на смыслах, о которых еще не было сказано. Эпиграф в «Осени» не только указывал на связь с «Жизнью Званской», но был соотнесен с биографическим планом. Державин сыграл большую роль в жизни первого русского поэта. Пушкинская элегия – еще одно напоминание о встрече двух поэтов: «Державин был очень стар. <...> Экзамен наш очень скоро его утомил. Он сидел, подперши голову рукою. Лицо его было бессмысленно, глаза мутны, губы отвисли <...> Он дремал до тех пор, пока не начался экзамен в русской словесности» [Пушкин 1937-1959: т. 12, 158]. Дрема Державина – один из блестящих мифов русской культуры XIX вв. Гений Пушкина как бы возникает из державинского сна, пробуждение Державина напрямую связано с рождением русской поэзии. Состояние дремы и состояние творческого вдохновения почти тождественны у Пушкина; именно в «Осени» утверждалась особая – сновидческая – природа поэтического творчества: «И забываю мир – и в сладкой тишине / Я сладко усыплен моим воображеньем, / И пробуждается поэзия во мне...» [Пушкин 1937-1959: т. 3, 321]). Эта же сновидческая аура пронизывает и стихотворение Михаила Кукина. Отчасти подобный эффект обусловлен двойной референцией текста. Колебания смысла возникают вследствие того, что почти в каждой строфе угадывается ее одновременная принадлежность и к державинской «Званке», и к пушкинской «Осени». Державинские четверостишия сливаются в пушкинские октавы благодаря enjambement.

В финале «Осени» развернута грандиозная метафора «творчество/море». Эта же «морская метафора» подхвачена Кукиным:

Работа подождет! Сажуся у стола,

рассеянно в тетрадь, линованную в клетку,
гляжу – но чу! Строка внезапная пришла,
ловлю ее, как рыбку в сетку.

Уже другая, третья, пятая плывут...
Я сочинять горазд! Час два, а то и третий
сижу, забыв про все, и все в себя берут
закинутые мною сети.

[Кукин 2015: 168]

В обоих текстах «пробуждение поэзии» соотнесено с чудом: «внезапность» кукинской строки напрямую связана с неожиданным («вдруг») движением корабля-громады у Пушкина («Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге, / Но чу! – матросы вдруг кидаются, ползут...») [Пушкин 1937-1959: т. 3, 321]).

Венчающий «Осень», едва ли не самый знаменитый пушкинский вопрос («Куда ж нам плыть?») незримо присутствует в «Памяти одной компании». Этот подспудный вопрос также разрушает идиллическую направленность кукинского стихотворения, размывает его финал. Несмотря на то, что авторская воля направлена на преобразование «низкой» реальности, к финалу все более очевидной становится тревога, исходящая от за-текстового пространства. В одном из своих стихотворений Кукин писал:

Где звезды и берег где?
Куда мы с тобой плывем
вместе с нашей страной?

[Кукин 2015: 17]

Таким образом, структура стихотворения «Памяти одной компании» являет собой сложное взаимодействие таких разнонаправленных жанров, как послание, ода, идиллия, элегия, эпитафия. «Мерцание смысла» возникает вследствие неуловимости жанровых границ. Современность не укладывается в заданные жанровые модели, обнажая принципиальную несовместимость с классической эпохой. В ситуации смысловой неопределенности, ставшей для русской культуры онтологической, человеку остается только один выход – сотворение собственного мира. Не случайно, поэты «коньковской школы» актуализируют жанр послания. Дружеский, подчас очень интимный разговор, основан на признании безусловной ценности приватной жизни. Поэтический диалог воскрешает литературную ситуацию начала XIX в. и становится понятным только при реконструкции поэтического и биографического

го контекста. Так окончательный смысл стихотворения «Памяти одной компании» вынесен за пределы текста и расположен в ответном послании Константина Гадаева:

Мише Кукину

Две трети разбазарено уже.
Все реже веселят веселье наши.
Источник слез, пробившихся в душе,
наполнил до краев терпенья чашу.

Отчаяться, рвануться, расплескать
И криком изойти в застольном раже!..
Но явится строжайшая тоска
и пустотою по губам помажет.

Пока еще не поздно... Никогда,
покуда живы мы, не будет поздно...
Распахнуто окно. Горит звезда.
Огромный над коньковским лесом воздух.
[Гадаев 2005: 126].

ЛИТЕРАТУРА

Автухович Т. Е. Стихотворение Г. Р. Державина «Евгению. Жизнь Званская» как метафизический автопортрет // Вестник Гродненского университета. Сер. 3. 2013. № 2. С. 6 – 14.

Алтаева Т. А. Аксиология Г. Р. Державина (к анализу стихотворения «Евгению. Жизнь Званская») // Аналитика культурологии. 2011. № 20. С. 184 – 187.

Анпилов А. Гроза в Коньково // Новое литературное обозрение. 2006. № 82. С. 406 – 414.

Гадаев К. Опыт счастья. М. : Изд-во Н. Филимонова, 2005.

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

Клейн И. Пути культурного импорта. Труды по русской литературе XVIII века. М. : Языки славянской культуры, 2005.

Костюков Л. Попытка счастья. [Электронный ресурс]. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2005-04-14/4_happyness.html (дата обращения: 24.06.2016).

Кукин М. «Реальная природа» и поэтическое видение. Крымские впечатления Пушкина // Научные труды МПГУ. М. : МПГУ, 1994. С. 32–42.

Кукин М. Взгляд и мысль : об одном пушкинском пейзаже // Научные труды МПГУ. М. : МПГУ, 1993. С. 72–86.

Кукин М. Зримое и незримое в поэтическом мире : последнее стихотворение Ходасевича // Начало. М. : Наследие. 1992. Вып. 2. С.157–180.

Кукин М. Состав земли. М. : Изд-во Н. Филимонова, 2015.

Медведева Н. Г. «Благодарность» : этика, эстетика, поэтика : о стихотворении М. Кукина «Недолго, правда, но жил в грузинских горах...» // Кормановский чтения. Ижевск. 2016. Вып. 15. С. 348 – 357.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937-1959.

Ревзина О. Язык и время в пушкинском поэтическом контексте. // Пушкин и поэтический язык XX века. М. : Наука, 1999. С. 179 – 187.

Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. М. : Республика, 1993.

REFERENCES

Avtukhovich T. E. Stikhotvorenie G. R. Derzhavina «Evgeniyu. Zhizn' Zvanskaya» kak metafizicheskiy avtoportret // Vestnik Grodnenskogo universiteta. Ser. 3. 2013. № 2. S. 6 – 14.

Alpatova T. A. Aksiologiya G. R. Derzhavina (k analizu stikhotvoreniya «Evgeniyu. Zhizn' Zvanskaya») // Analitika kul'turologii. 2011. № 20. S. 184 – 187.

Anpilov A. Groza v Kon'kovo // Novoe literaturnoe obozrenie. 2006. № 82. С. 406 – 414.

Gadaev K. Opyt schast'ya. М. : Izd-vo N. Filimonova, 2005.

Derzhavin G. R. Stikhotvoreniya. L. : Sov. pisatel', 1957.

Kleyn I. Puti kul'turnogo importa. Trudy po russkoy literature XVIII veka. М. : Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2005.

Kostyukov L. Popytka schast'ya. [Elektronnyy resurs]. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2005-04-14/4_happyness.html (data obrashcheniya: 24.06.2016).

Kukin M. “Real'naya priroda” i poeticheskoe videnie. Krymskie vpechatleniya Pushkina // Nauchnye trudy MPGU. М. : MPGU, 1994. S. 32–42.

Kukin M. Vzglyad i mysl' : ob odnom pushkinskom peyzazhe // Nauchnye trudy MPGU. М. : MPGU, 1993. S. 72–86.

Kukin M. Zrimoe i nezrimoe v poeticheskom mire : poslednee stikhotvorenie Khodasevicha // Nachalo. М. : Nasledie. 1992. Vyp. 2. S.157–180.

Kukin M. Sostav zemli. M. : Izd-vo N. Filimonova, 2015.

Medvedeva N. G. «Blagodarnost'» : etika, estetika, poetika : o stikhotvorenii M. Kukina «Nedolgo, pravda, no zhil v gruzinskih gorakh...» // Kormanovskie chteniya. Izhevsk. 2016. Vyp. 15. S. 348 – 357.

Pushkin A. S. Poln. sobr. soch. : v 16 t. M. ; L. : Izd-vo AN SSSR, 1937-1959.

Revzina O. Yazyk i vremya v pushkinskom poeticheskom kontekste. // Pushkin i poeticheskiy yazyk KhKh veka. M. : Nauka, 1999. S. 179 – 187.
Khaydegger M. Vremya i bytie. Stat'i i vystupleniya. M. : Respublika, 1993.

А. В. ЛОЖКОВА

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

УДК 821.161.1-1(Лермонтов М. Ю.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,445

«БУЛЕВАР» ЛЕРМОНТОВА И ПОЭТИКА РУССКОЙ «БУЛЬВАРНОЙ» САТИРЫ

Аннотация. В статье предпринят анализ юношеского стихотворения М. Ю. Лермонтова «Булевар» в контексте поэтической традиции «бульварной» сатиры, сложившейся в русской литературе во второй половине XVIII-начале XIX века. Охарактеризованы основные жанровые и стилевые особенности «бульварных» стихов как особой модификации жанра стихотворной сатиры, локализованной в сфере, пограничной между литературой и бытом (принципиальная незначительность объекта сатирического высказывания, слитость с ним лирического субъекта, нарочитая поэтика «плохих» стихов как сигнал литературного дилетантизма их «создателя»). Автор обнаруживает творческий характер освоения начинающим поэтом сложившегося к началу XIX века жанрового канона. Лирический герой стихотворения «Булевар» одновременно является и субъектом сатирического высказывания, и его объектом, что создает предпосылки для зарождения поэтической рефлексии, получающей дальнейшее развитие в зрелом творчестве поэта. Рассмотрев юношескую сатиру Лермонтова в контексте поздних произведений («Соседка», «Не верь себе...», «Как часто пестрою толпою окружен...»), автор статьи выявляет ее роль в процессе формирования лермонтовского поэтического сознания и самосознания, в итоге воплотившегося в образе рефлектирующего лирического героя, диалектике его внутренней жизни.

Ключевые слова: стихотворная сатира, бульварная литература, лирический герой, поэтические жанры, анализ стихотворений, жанровые особенности.

Юношеская сатира М. Ю. Лермонтова «Булевар» нечасто становится предметом специального анализа. Причину данного обстоятельства, на наш взгляд, вполне точно указала М. Л. Скобелева: «Сатира... оказывается на периферии жанровой системы Лермонтова, что побуждает видеть в ней лишь факт творческой биографии художника, не оставивший заметного следа в его поэзии и не имеющий отношения к последующим художественным открытиям» [Скобелева 2007: 28]. Авторы «Лермонтовской энциклопедии» предлагают рассматривать данное произведение в контексте традиции, получившей определенную популярность в современную Лермонтову эпоху: «**“БУЛЕВАР”**», стихотворение Л. (1830), содержащее сатирич. панораму моск. бульвара и

портреты его завсегдатаев. Сатиры “на Тверской бульвар” и гулянья на Пресне с памфлетными характеристиками известных лиц были широко распространены еще в 1810-е гг.; ср. сатиры 1811, принадлежавшие, по-видимому, моск. чиновнику П. Мяснову (“РА”, 1908, № 1, с. 298; “РС”, 1909, № 9, с. 557). О популярности их в 20-х гг. упоминают П. А. Вяземский и А. С. Пушкин; позже имел хождение “Панский бульвар” А. Н. Креницына, и др.» [Шехурина 1981: 72]. Таким образом, стихотворение может быть воспринято как очередной памфлет в ряду аналогичных стихотворных опытов, пользовавшихся у читающей публики определенным спросом, но не воспринимавшихся как значительное событие литературной жизни.

Однако, по мнению М. Л. Скобелевой, «Булевар» отнюдь не является «проходным» для Лермонтова, стихотворение может быть рассмотрено как этапное в процессе его в творческой эволюции. На основе специального анализа текста сатиры исследовательница приходит к мысли о том, что в ней характерный для вышеупомянутой традиции образ бульварного «мирка» предстает в новом свете, будучи пропущенным сквозь сознание лермонтовского лирического «Я» [Скобелева 2007: 32]. На выявлении внутреннего облика лирического субъекта сатиры и сосредоточивает свои усилия автор статьи. В итоге своих размышлений М. Л. Скобелева приходит к мысли о сложности внутренней ситуации, раскрывающейся в сатире: лирический герой в ее трактовке оказывается пылким, эмоциональным, искренним, полным юношеского жара, жаждущим сказать «слово о себе» и «слово о мире»: «Отсюда сложность лирического переживания, представляющего собой *сплав дерзкой насмешки и исповедальности, сарказма и светлой, элегической грусти*» [Скобелева 2007: 44]. Казалось бы, сильным аргументом в пользу такой интерпретации является известная заметка в автографе, которую обычно цитируют комментаторы: «В автографе заметка: “В следующей сатире всех разругать, и одну грустную строфу. Под конец сказать, что [они] я напрасно писал и что если б это перо в палку обратилось, а какое-нибудь божество новых времён приударило в них, оно — лучше”. После текста приписка: “(Продолжение впредь)”. Датируется июлем— авг. 1830 по положению в тетради» [Шехурина 1981: 72]. Однако научная добросовестность не позволяет М. Л. Скобелевой однозначно отнести данную заметку именно к анализируемой сатире: «Неясно, относится ли данная приписка к “Булевару” или же представляет собой замысел, которому не суждено было воплотиться» [Скобелева 2007: 44]. Еще более акkuratна Т. А. Иванова, обратившая внимание на то обстоятельство, что упомянутая приписка сделана внизу страницы, после жирной черты, проведенной под

предшествующим стихотворением. Текст «Булеvara» записан на другой стороне листа [Иванова 1950: 47]. Таким образом, принимая во внимание важность данной заметки в плане общей характеристики душевного состояния поэта в момент, предшествующий написанию сатиры, мы все же не можем однозначно соотнести его с лирической ситуацией, раскрытой в самом тексте «Булеvara». Более актуальными представляются нам рассуждения М. Л. Скобелевой о соотносительности миропереживания, выраженного в сатире, с процессами, характерными для зрелой лирики Лермонтова, глубоко проанализированными С. И. Ермоленко [Ермоленко 1996]. Но вот какими именно процессами? По мнению М. Л. Скобелевой, в «Булеваре» угадывается отдаленное предвещание будущего интереса поэта к синтетическим жанровым образованиям. Думается, что данное положение нуждается в критическом осмыслении. В любом случае нам представляются важными и перспективными размышления М. Л. Скобелевой о сложности лирической ситуации, лежащей в основе поэтической структуры «Булеvara».

Очевидно, эту же сложность увидела и Н. А. Анненкова, сосредоточившаяся на анализе субъектной организации «Булеvara»: «“Булевар” относится к эготивно-апеллятивному тексту, т.е. написан от 1-го лица (формальные показатели: местоимения “я”, “мы” и соответствующие формы глаголов) и организован как единое обращение к тому или иному эксплицитному адресату (формальные показатели: местоимения “ты”, “вы”, соответствующие формы глаголов, обращения). “Я” в “Булеваре” - I собственное, которое может быть отождествлено с реальным автором. В ряде случаев авторское “я” перерастает в обобщающее “мы”. В это “мы” могут объединяться разные люди: 1) “я” и мои друзья; 2) “я” и русская нация; 3) “я” и общество. В “Булеваре” отмечаются различные способы обращения к адресату: 1) прямое обращение к “ты”; 2) в форме местоимения 3-го лица ед. ч.; 3) 2-го лица мн. ч.; 4) 3-го лица мн. ч.; 5) в форме местоименных прилагательных» [Анненкова 2004: 11].

Итак, Н. А. Анненкова обратила внимание на сложность взаимоотношений между «я» повествующего субъекта с теми, кто является адресатами, точнее, объектами сатирического высказывания, обнаруживающуюся в потенции к их имплицитному объединению в некоем едином «мы».

Проблема соотношения «я» и «они» в «Булеваре» была замечена и Т. А. Ивановой. Исследовательница предложила свое решение данной проблемы, согласно которому эксплицитная связь «обличителя» и «обличаемых» является результатом активного использования Лермонтовым приема пародирования: «Стихотворение “Булевар” - парод-

дия на монолог Фамусова о Москве. Предметом сатиры Лермонтова являются те же московские старики, дамы и женихи, которые вызывают восторг Фамусова» [Иванова 1950: 48]. Тем самым, пародируется и содержание монолога, и тот, кто его произносит, в данном случае – Фамусов, плоть от плоти мира «бульварных лиц».

М. Л. Скобелева не разделяет мнения Т. А. Ивановой, полагая, что явные переключки между «Горем от ума» и «Булеваром» объясняются единством художественного объекта, а не пародийной направленностью стихотворения Лермонтова на грибоедовский текст [Скобелева 2007: 32]. Но и она не может отрицать некоторой «приближенности» объекта сатирического высказывания в «Булеваре» к его субъекту, который «вхож» в «бульварный мир», «свой» в нем [Скобелева 2007: 33-34]. Исследовательница объясняет данное обстоятельство установкой Лермонтова на игровую поэтическую стратегию: лирический герой сатиры с артистической легкостью меняет роли и позиции, то «удаляясь» от предмета обличения, то «приближаясь» к нему. Наблюдения М. Л. Скобелевой представляются нам очень важными, однако, ее выводы оставляют некоторые недоумения, которые мы попытаемся обозначить.

Во-первых, стихотворение «Булевар» производит несколько странное впечатление, если воспринимать его в общем контексте творческих опытов Лермонтова в период его написания. Сатира написана в 1830 году. Следовательно, в «багаже» юного поэта мы видим уже столь значительные достижения, как «Мой демон» (1829), «Монолог» (1829), «Молитва» («Не обвиняй меня, всесильный...» - 1829), «Ночь. I», «Ночь. II», «Ночь. III» (все 1830) и ряд других, поражающих не только глубиной художественной мысли, но и поэтическим мастерством.

На фоне этих произведений «Булевар» явно выделяется своей поэтической беспомощностью. Для начала обратим внимание на первую строфу стихотворения:

С минуту лишь с бульвара прибежав,
Я взял перо — и право очень рад,
Что плод над ним моих привычных прав
Узнает вновь бульварный маскерад;
Сатиров я для помощи призвав, -
Подговорю, — и всё пойдет на лад.
Ругай людей, но лишь ругай остро;

Не то - ... ко всем чертям твое перо!.. (I, 141)¹.

Первое предложение, в данной строфе построено с явной неряшливостью. Здесь имеют место как существенные синтаксические огрехи, так и недостаток логики в выражении мысли. Например, в первой строке использование выражения «с минуту», призванного подчеркнуть спешный характер действий лирического субъекта, кинувшего творить, едва только вернувшись с прогулки, и свежесть его впечатлений, приводит к тому, что рядом оказываются два одинаковых предлога «с». Некий «плод над ним моих привычных прав» в третьей строке – яркий пример неверно построенной синтаксической конструкции: здесь и нарушенный порядок слов, и явно неуместное существительное «плод» (какой плод может быть у прав, даже «привычных», и как именно можно «узнать» его?). Очевидно, сочинитель не сумел найти в своем лексиконе слов, адекватно передающих сложный характер его взаимоотношений с бульварным миром: насмешливые стихи, пущенные в публику, парадоксальным образом дают ему некоторую власть над этой самой публикой, охотно смеющейся над его остротами в чужой адрес и заискивающей перед ним из тайного страха оказаться объектом насмешки лично. Поэтому становится понятна поспешность, с которой автор «марает» свои стихи: необходимо постоянно обновлять свой репертуар, чтобы не наскучить публике, поддержать репутацию опасного насмешника.

Грамматические, стилевые погрешности встречаются на протяжении всего стихотворения. Обращение «депутат столетий и могил», адресованное «старцу с рыжим париком» и выражение «кандидаты красоты», характеризующее дам, одетых с чрезмерной пышностью, придают слогу стихотворения напыщенно-высокопарное звучание, однако не дают внятной характеристики объектам критики. В пятой строфе автором используется примитивная рифма «любовь/кровь», причем последняя из рифмующихся строк страдает явным нарушением логики:

Глупец, кто жил, чтоб на диете быть;
Умен, кто отдал дни свои любви;
И этот муж копил: чтобы любить.
Замен души он находил в крови. (I, 142).

¹ Цит. по: Лермонтов М. Ю. Сочинения : в 6 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1954—1957 (с указанием тома и страницы).

Отмеченные погрешности бросаются в глаза, нарочито выпячиваются. Поэтому мы полагаем, что вся поэтическая безвкусьность сатиры сконструирована автором стихотворения намеренно и служит своеобразным средством раскрытия внутреннего мира субъекта повествования.

Теперь обратимся к объекту сатирического высказывания. На наш взгляд, он обозначен в заглавии стихотворения – «булевар» как некий феномен окружающей обличитель реальности. Очевидно, для того, чтобы сегодня вникнуть в смысл этого явления, нам понадобятся некоторые комментарии историко-культурного характера. Обширный материал мы находим в ряде публикаций соответствующего типа. Прежде всего, обратимся к книге М. И. Пыляева «Старая Москва», а именно к VI главе данного сочинения «Бульварная Москва допожарной эпохи» [Пыляев 1891: 505-531]. Здесь читаем следующее: «В первых годах нынешнего столетия, в Москве, появились сатирические стихотворения, написанные на тогдашнее общество; обыкновенно стихи эти, или, вернее, вирши, затрогивали излюбленные места прогулок москвичей: вокзал, Тверской бульвар и Пресненские пруды. Тогда в Москве существовал только один бульвар – Тверской, насаженный березками. Позднее березки заменили липами и устроили другие бульвары уже после нашествия французов. На бульвар и в другие места в то время являлись москвичи каждый день» [Пыляев 1891: 505]. Таким образом, бульвар приобрел статус некоего коммуникативного центра, посещение которого было обязательным и ежедневным. М. И. Пыляев подробно описывает характер таких гуляний, состав публики, жестко дифференцированной по социальным, возрастным, служебным, имущественным признакам: «Купцы и нечиновный люд стояли рядами по бульвару, не сближаясь с аристократиею; у купцов, ходивших в немецком платье, на шляпах были темные кокарды, у дворян с такими же пуговками светлые. Вельможи носили чванливо звезды на плащах, камзолы их были по большей части красные, с позументами, с раззолоченными ключами на спинах. Орденские знаки и ленты в то время не покидали, даже когда езжали в баню. <...> Молодежь ходила обыкновенно в очках, нередко сильно набеленная, нарумяненная и с насурмленными бровями; у некоторых из военных были приделаны искусственные плечи, чтобы казаться молодеватее. <...> В описываемую эпоху прекрасный пол появлялся на улице одетый в очень короткие платья, почти открытые, на зарукавьях были змейки, пояса находились очень высоко, почти у самой груди, косы в то время были обрешаны, головы завиты барашками...» [Пыляев 1891: 505-506]. Судя по описанию, бульварное гуляние представляло собой полный снимок

социальной, возрастной, чиновной структуры общества, вплоть до предписаний моды и этикета – все здесь было явлено воочию любопытному наблюдателю. Закономерно, что бульварное гуляние довольно рано стало объектом сатирических нападок. Первые попытки М. И. Пыляев обнаруживает в конце XVIII века: в 1790-е годы неизвестным сочинителем были высмеяны дамы, наперебой пытавшиеся привлечь к себе внимание пленного шведского адмирала Вахтмейстера, регулярно прогуливавшегося «в вокзале». Пыляев цитирует несколько строк из данного описания:

Умы дамски возмутились,
У всех головы вскружились,
Как сказали, что в вокзал
Будет шведский адмирал.

[Пыляев 1891: 507].

Как видим, анонимный автор явно не претендует на создание текста высокого литературного качества. Перед нами строки, написанные для того, чтобы привлечь к себе внимание на краткий миг: повод для высмеивания выбран предельно частный, мелкий, после отправки Вахтмейстера в Калугу (по распоряжению Екатерины II) стихотворение утратило злободневность, а иными достоинствами похвалиться оно не могло: беспомощные рифмы, «хромающая» грамматика. Пыляев упоминает и о другой анонимной «песенке» этого времени, высмеявшей некую «знатную и многолетнюю богатую барыню». Общество терялось в догадках по поводу авторства: «Автором этих стихотворений называли молодого Мамонова, только не графа М. А. Дмитриева-Мамонова, а служившего под его начальством. <...> Впоследствии стихи эти приписывали одному молодому военному красавцу, сатира которого в то время заставляла трепетать многих и отворяла ему двери во все дома, со многими привилегиями. Тогда считали благоразумнее обезоружить автора гостеприимством, чем мстить или бежать от него. Где появлялся этот красавец, там, по словам современника, и настоящий поэт прижимался в углу» [Пыляев 1891: 507-508].

Итак, сатирическая насмешка оказывается средством для приобретения репутации и веса в том самом обществе, которое высмеивается. Для достижения данной цели автором используется не вполне честный прием: объектом сатиры оказываются конкретные люди, всем известные и вполне узнаваемые. Тем самым снимается момент обобщения, обличаемое лицо утрачивает статус художественного образа, стихотворение смещается в положение, пограничное между литерату-

рой и бытом.

Далее эстафету «бульварного насмешника», по свидетельству М. И. Пыляева, подхватывают А. Д. Копьев и С. Н. Марин. Оба были офицерами, об обоих ходило множество анекдотов, оба постоянно оказывались в центре разного рода скандальных происшествий. К началу XIX века сатирические стишки, направленные на высмеивание гуляющей публики, становятся, фактически, неотъемлемой составляющей бульварного мира: «В старые годы, до появления Грибоедова и Пушкина, жадно переписывались сотнями рук сатирические стихотворения, написанные на Тверской бульвар, Пресненские пруды и т.д. Стихи эти не отличались литературными достоинствами, но злость и ругательства, как говорил князь Вяземский, современник той эпохи, тогда имели соблазнительную прелесть в глазах почтеннейшей публики» [Пыляев 1891: 5012-513]. М. И. Пыляев охотно цитирует фрагменты из подобных творений. Приведем и мы один таких образчиков:

Жаль расстаться мне с бульваром!
Туда нехотя идешь...
Там на милых смотришь даром,
И утечи даром рвешь.
Везде группую прекрасны
Представляются глазам,
А сколь стрелы их опасны
И сколь пагубны сердцам.
Там в зелененьком корсете
Тихо Дурова идет,
Ее в плюсовом жилете
Братец под руку ведет.
Оба нежно вздыхают
И бульвар уж им не мил,
От любви они страдают,
Целый свет для них постыл...

[Пыляев 1891: 513].

Как видим, тон, заданный безымянным «красавцем-офицером» в конце XVIII века, сохраняется: стишки написаны нарочито небрежно, со всевозможными нарушениями грамматики, обильным использованием разговорной лексики, просторечий, создающих впечатление некоторого косноязычия, примитивность рифмовки бросается в глаза. Сохраняется и конкретная адресность насмешки: называются имена реальных людей. Высмеиваются, в основном, особенности внешности и причуды в поведении обитателей бульварного мира. Далее

М. И. Пыляев обстоятельно комментирует тексты, которыми располагает, сообщая читателю массу подробностей о людях, оказавшихся в прицеле бульварных остряков, что позволяет сделать вывод о том, что максимальная узнаваемость высмеиваемых лиц была одной из главных целей для сочинителей бульварных сатир.

Именно данное обстоятельство сыграло дурную шутку с одним из авторов: насмешка задела одного из родственников московского главнокомандующего фельдмаршала И. В. Гудовича. Дело дошло до судебного преследования, благодаря чему мы сегодня можем предположительно назвать имя автора возмутительных стишков - синодского регистратора Павла Мяснова, служившего во 2 отделении 6-го Департамента Сената. Подробно история Мяснова изложена на страницах журнала «Русский Архив», там же приведены тексты приписываемых его авторству стихов [Московский бульварный стихотворец-сатирик 1908: 298-311]. Прочитируем одно из них:

Стихи на пруды

В жизни не любить двух милых,
Двух прекрасных не видеть,
Двух гуляний щастливых
На неделе не бывать.

Я пройду к прудам широким,
То к сему, то к другому пруду,
И с почтением глубоким
Ниц Валуеву паду!

Там мы слушаем каскады.
Пару здесь лесок манит,
За усталость ночь в награду
Часто мягкой луг дарит.
Но милей лесков и луга
Женщин бабочек здесь рой,
Между них любви подруги
Поздней тешутся порой.

Не жемчужная росина
На листке цветов блестит,
То Катюша, Катерина,
Вельяминова глядит.

На сестрице не сияют

Штукатура-алебастр,
Хоть и бронзой называют,
Золота милей стократ.

Вот Иванов наш в мундире,
То и се, ни Марс, ни Феб,
Пусть бренчит себе на лире,
Продает стихи на хлеб.

Водит в рынок Мельпомену,

За бесценок отдает
«Марфу-дворницу» на сцену
Пусть закою ведет...
[Московский бульварный стихотворец-сатирик 1908: 306].

Даже процитированного отрывка достаточно, чтобы увидеть, что канон бульварной сатиры выдержан в данном стихотворении вполне: нарочитая языковая, прежде всего, грамматическая небрежность, дурная рифмовка, ритмические сбои, адресный характер насмешки. Сохраняется мотив, очевидно, получивший статус обязательного: насмешливое упоминание о прелестных дамах. Данный текст любопытен для нас еще и тем, что, во-первых, в нем появляется противопоставление «милрой» и естественной «Катюши Вельяминовой» прелестницам, увлекающимся «штукатурой», и, во-вторых, упоминается Ф. Ф. Иванов (в примечании «Русского архива» ошибочно назван Федором Ивановичем), драматург и отец Н. Ф. Ивановой, автор трагедии «Марфа Посадница, или Покорение Новагорода» (1809). Данное обстоятельство наводит на мысль о возможном знакомстве М. Ю. Лермонтова с произведением, приписываемым Мяснову.

Несколько иной вариант процитированного текста и дополнительные подробности о Мяснове были предложены читателям в статье П. О. Морозова [Морозов 1909: 557-569].

Авторы «Лермонтовской энциклопедии» называют стихи, атрибутируемые Мяснову, в качестве ближайшего контекста лермонтовской сатиры, однако, в данной связи упоминают и о творчестве другого автора – А. Н. Креницына, сатира которого «Панский бульвар» широко разошлась по рукам читателей в списках. С общим характером творчества А. Н. Креницына мы можем ознакомиться: отдельные его стихотворения были включены в антологию «Вольная русская поэзия XVIII-XIX веков», издававшуюся в Библиотеке поэта (Большая серия). С нашей точки зрения, достаточно одного взгляда на стихи Креницы-

на, чтобы понять, что они не вписываются в интересующую нас сатирическую традицию:

Его нет дома

В Петербурге нет царя,
Нет и беспорядкам меры...
И на дрожках писаря,
И в фуражках офицеры...

Явно режет штосс игрок,
Гласно щеголь понтирует,
И кует рубли крючок,
И мыслете поп рисует.

Кой-где светят фонари,
И запущены бульвары...
В кабаках пономари,
А на улицах сигары!

И, хватая всё и всех,
Тут сидит квартальный в ложе.
Вот и грации утех
Здесь торчат в театре тоже.

Церкви бегают ханжи,
Позабыли стыд корсеты...
И с шалуньями пажи,
И с повесами кадеты.

10 сентября 1828 [Вольная русская поэзия XVIII-XIX
веков 1988: 396].

Перед нами образец весьма острой политической сатиры, лирический субъект в которой далек от суетных устремлений бульварных остряков. Это гражданин, озабоченный судьбами родины, обладающий немалой смелостью и твердостью духа и дерзающий обрушить свой гнев на самую суть государственной власти. Вышеупомянутый «Панский бульвар» (авторский оригинал текста сатиры до сих пор не найден), по воспоминаниям очевидцев, весьма зло высмеивал «многих видных деятелей тех лет» [Рейсер 1988: 394]. Думается, что даже название стихотворения говорит о многом: в нем обнаруживается явная социальная заостренность (эпитет «панский» несет в себе резкую оценочную семантику). Круг знакомств автора «Панского бульвара» (А. Бестужев, К. Рылеев, В. Кюхельбекер, Е. Баратынский), поведение

(в 1820 году был исключен из Пажеского корпуса за сопротивление и бунт, который последовал в момент наказания одного из пажей розгами) [Псковские хроники 2001] говорят сами за себя. Н. Я. Эйдельман приводит текст личной записки императора Александра I, последовавшей в ответ на прошение Креницына об отставке (январь 1825): «Его величество удивляется, что Креницын осмелился просить увольнения от службы, и потому высочайше повелеть соизволил объявить ему, что он должен, оставаясь на службе, усердным продолжением оной и хорошим поведением стараться загладить прежний свой проступок и заслужить лучшее о себе заключение. Сверх того государю императору угодно знать, какой Креницын нравственности и как ведет себя по службе в настоящее время» [Эйдельман 1980].

Креницын был не просто близок декабристским кругам, он попал в «Алфавит декабристов», был под следствием, за недоказанностью участия в тайных обществах не был подвергнут наказанию, однако долгие годы находился под полицейским надзором. И даже выйдя в отставку и поселившись в псковской провинции (недалеко от Михайловского), Креницын водит дружбу с подозрительными для властей личностями вроде А. А. Ивановского, по некоторым сведениям, долго тайно хранившего в своем маленьком псковском имении важные документы, связанные с «делом 14 декабря» [Эйдельман 1980].

Таким образом, сатира Креницына должна быть исключена из ближайшего контекста лермонтовского «Булеvara», в качестве какового мы предлагаем рассматривать традицию «бульварных стишков», предмет сатирического обличения в которых оказывается предельно конкретным и малозначительным с точки зрения общественных запросов, а сам жанр локализуется в сфере, пограничной между литературой и бытом, и бытует в узкой среде, которую можно определить термином «чистая публика» - завсегдатаи бульварных гуляний, золотая столичная молодежь и т.п. Намеки «бульварных остряков» могли быть понятны только тем, кто был хорошо знаком с завсегдатаями «гуляний», однако в повседневной жизни рядовых обывателей данная традиция играла существенную роль, будучи специфической формой социальной коммуникации.

Почему же Лермонтов отдает предпочтение именно этому типу сатиры, нарочито непрофессиональному? Мы видим причину подобного выбора в общественной ситуации того времени. Внутренняя политика, проводимая Николаем I, затрудняет ведение открытой полемики даже по околотературным вопросам. Публичные литературные общества уходят в прошлое. С прекращением «литературных войн» отпадает и надобность в высокой стихотворной сатире как инструмен-

те их ведения. В результате стала заметной побочная жанровая тенденция, которая ранее находилась в тени. Именно она и привлекла внимание Лермонтова.

Стихотворение Лермонтова вписывается в традицию «бульварных стишков» и по тону, и по стилю, и по характеру насмешки. Отмеченные нами выше приметы поэтической беспомощности оказываются вполне уместными в ее рамках: «бульварные» стишки писались дилетантами или поэтами, имитирующими дилетантизм. Поэтика «плохих» стихов – обязательный признак произведений такого рода. Лермонтов сохраняет устойчивые мотивы, адресный характер насмешки (указываются имена, используются детали внешности, поведения, характерные для конкретных людей и узнаваемые для читающей публики). Само содержание сатирического высказывания, с одной стороны, поражает удивительной мелочностью, а с другой стороны, граничит с оскорблением. Так, весьма сомнительным выглядит сатирический выпад в адрес стареющей девицы:

Невинная красotka в 40 лет —
Пятнадцати тебе всё нет как нет! (I, 141).

Абсолютно непонятно, почему именно данный объект привлек внимание автора. Может быть, старая дева молодится, сверх меры румянится, одевается не по годам, наивничает, кокетничает с молодыми людьми? Однако в сатире ни единым словом не описаны ни ее манеры, ни поведение. По большому счету, даже если бы все перечисленное имело место – злая насмешка все же была бы менее уместна, чем мягкая ирония, ведь стремление выглядеть моложе – не такой уж серьезный грех. Но в том-то и дело, что ничего подобного мы в тексте не видим. В результате предметом высмеивания оказывается именно возраст стареющей девицы как таковой, что дискредитирует не предмет насмешки, а насмешника, поскольку возраст сам по себе не есть показатель нравственной или социальной ущербности его носителя.

К дамам сатирик беспощаден:

Пора склонить внимание на дам,
На этих кандидатов красоты,
На их наряд, — как описать всё вам?
В наряде их нет милой простоты:
Всё так высоко, так взгромождено,
Как бурю на них нанесено.

Приметна спесь в их пошлой болтовне,
Уста всегда сказать готовы: *нет*.
И холодны они, как при луне
Нам кажется прабабушки портрет;
Когда гляжу, то, право, жалко мне,
Что вкус такой имеет модный свет.
Ведь думают тенетом лент, кисей,
Как зайчиков, поймать моих друзей.
(I, 142. Курсив автора. – А. Л.).

Но что в них так сурово порицается? Прежде всего, «наряд». Мы допускаем, что излишняя приверженность моде, которая кажется сказкичу нелепой и безвкусной, может вызвать насмешку. Однако почему, в таком случае, герой отлично осведомлен об особенностях порицаемой моды? Очевидно, он сам внимательно и подолгу разглядывал и «ленты», и «кисею», и «букли», и «шляпы»? Но вот речь заходит о «пошлой болтовне». Казалось бы, вот оно – за внешней безвкусицей автор прозревает внутреннюю пустоту гуляющих по бульвару дам. Тем не менее, он тут же невольно выдает собственную особенную заинтересованность: уж не потому ли он так беспощаден к дамам, что с большим вниманием рассматривая каждую, не встретил с их стороны столь же живого интереса к своей особе и на все попытки ухаживания получил отказ?

Обида явно прорывается в последующих строках:

О, верьте мне, красавицы Москвы,
Блистательный ваш головной убор
Вскружить не в силах нашей головы.
Все платья, шляпы, букли ваши вздор.
Такой же вздор, какой твердите вы,
Когда идете здесь толпой комет,
А маменьки бегут за вами вслед.

Но для чего кометами я вас
Назвал, глупец тупейший то поймет,
И сам Башуцкий объяснит тотчас.
Комета за собою хвост влечет;
И это всеми признано у нас,
Хотя — что в нем, никто не разберет:
За вами ж хвост оставленных мужьев,
Вздохателей и бедных женихов! (I, 143).

Обида обнаруживается и в явной непоследовательности разворачивания образа: если за красавицами «бегут вслед маменьки», то логично предположить, что речь идет о молодых девушках на выданье, тем самым вполне оправданным оказывается присутствие в их окружении «вздыхателей и бедных женихов». Но если «хвост» являет собой вереницу «оставленных мужьев» - то это уже совсем другая категория женской публики, которая в надзоре «маменек» не нуждается. Можно предположить, что в процитированных довольно сумбурных строках содержится намек на то, что представительниц первой и второй категорий невозможно различить, но это было бы уже явной грубостью. Насмешка, таким образом, снова граничит с злопыхательством.

Отсутствие внутренней глубины насмешника обнаруживают и приемы, которыми он пользуется. Так, привлекает внимание сравнение высмеиваемых дам с кометами. Сравнение так нравится субъекту сатирического выпада, что он повторяет его несколько раз, как бы смакуя, подчеркивая, заставляя читателя зафиксировать этот образ в своем сознании и тем самым отдать дань авторскому остроумию. Но вот беда, образ этот не оригинален и явно заимствован. Мы имеем в виду стихотворение А. С. Пушкина «Портрет» (1828), в котором именно образ кометы является ключевым в характеристике героини, посмевшей бросить вызов законам света:

С своей пылающей душой,
С своими бурными страстями,
О жены Севера, меж вами
Она является порой
И мимо всех условий света
Стремится до утраты сил,
Как беззаконная комета
В кругу расчисленном светил.

[Пушкин 1977: 66].

В пушкинском стихотворении образ кометы введен в текст точно и эффектно, в самом финале лирического высказывания, придавая облику героини законченность и одновременно динамичность, внутреннюю экспрессивность. В «Булеваре» автор сатирического высказывания откровенно пользуется чужим образом, превращая последний в довольно плоский штамп: ему отказывает чувство меры, поэтический вкус, он постоянно возвращается к уточнениям относительно пресловутого «хвоста» и его состава. Тем самым образ обретает несколько пошловатый оттенок.

Автор не раз пользуется в своих насмешливых выпадах образами, уже превратившимися в штампы. Таково описание старика, весь грех которого, очевидно, состоит в том, что он пытается выглядеть моложе своих лет:

И ты, мой старец с рыжим париком,
Ты, депутат столетий и могил,
Дрожащий весь и схожий с жеребцом,
Как кровь ему из всех пускают жил,
Ты здесь бредешь и смотришь сентябрем,
Хоть там княжна лепечет: как он мил! (I, 141).

Образное выражение «смотреть сентябрем» ко времени написания лермонтовской сатиры уже стало настолько клишированным в русской поэзии, что обрело едва ли не статус идиомы. Его использовали Державин [«Бой» (1796): «...Сердце мне вложил такое, / Что смотрел я сентябрем...»]; Карамзин [«Веселый час» (1791): «Кто всё плачет, всё вздыхает, / Вечно смотрит сентябрем, - / Тот науки жить не знает / И не видит света днем»]; Языков [«Мы любим шумные пиры...» (1823): «Наш Август смотрит сентябрем - / Нам до него какое дело!»] и т.д.

Следовательно, в поэтическом багаже бульварного сатирика оказываются штампы, клише, лишаящие его насмешку всякой оригинальности. Да и понятно: вряд ли можно написать действительно полноценное художественно стихотворение, «с минуту лишь с бульвара прибежав». Таким образом, мы не разделяем мнения М. Л. Скобелевой, которая видит в лирическом герое сатиры пылкого, искреннего, полного душевного жара юношу. На наш взгляд, этому герою нечего сказать о мире и миру. А вот его собственная натура раскрывается весьма ясно и отнюдь не с лучшей стороны: перед нами образ бульварного остряка, вполне достойного пополнить ряд анонимных «сатириков», ставших неотъемлемой частью бульварного мира, и в этом качестве имеющих все шансы оказаться лично в числе объектов насмешки.

М. Л. Скобелева объясняет стилевые, грамматические погрешности, недостаток поэтической техники тем, что лирический герой надевает на себя маску «светского повесы» или бесталанного «злобного поэта-сатирика», которых он «передразнивает, ерничает». Однако, по мнению исследовательницы, в стихотворении есть моменты, когда «речевая маскировка» сбрасывается и «подлинная духовная жизнь» героя прорывается в мечтательных строках о милой «головке» - воплощении идеала красоты, естественности и простоты [Скобелева

2007: 45]. Данные строки интерпретируются исследовательницей во взаимосоотнесенности с поздним стихотворением «Соседка», выражающем состояние грустного воспоминания-любования.

Сидел я раз случайно под окном,
И вдруг головка вышла из окна,
Незавита, и в чепчике простом –
Но как божественна была она.
Уста и взор – стыжусь! в уме моем
Головка та ничем не изгнанá;
Как некий сон младенческих ночей
Или как песня матери моей. (I, 143).

М. Л. Скобелева полагает, что данные строки как бы позволяют сбросить «речевую маскировку» и обнажить «подлинную духовную жизнь» героя [Скобелева 2007: 43]. Данное утверждение представляется нам недостаточным убедительным. Вчитаемся внимательно в строки о «головке». Как видим, внимание уделяется исключительно внешности героини: незавитые волосы, «чепчик», «уста», «взор». Такое описание отнюдь не производит впечатления высоко духовной рефлексии. Зато в сопоставлении с выше процитированным стихотворением Мяснова, где «милая» «Катюша Вельяминова» противопоставляется «наштукатуренным» красавицам, данный фрагмент лермонтовской сатиры становится еще одной деталью, позволяющей говорить о близости стихотворения Лермонтова именно традиции «бульварной» сатиры. Характерно, что и в данном фрагменте сохраняется отмеченная нами ранее неряшливость построения строфы. Выражение «головка вышла из окна» - типичный пример неудачно использованной метонимии, представляющей читателю голову, движущуюся саму по себе.

Между тем, в стихотворении «Соседка» лирический субъект крайне скупно характеризует внешность героини, концентрируя свое внимание на ее настроении и чертах характера:

На меня посмотрела плутовка!
Опустилась на ручку головка,
А с плеча, будто сдул ветерок,
Полосатый скатился платок,

Но бледна ее грудь молодая,
И сидит она долго вздыхая,
Видно, буйную думу тая,
Всё тоскует по воле, как я. (II, 154-155).

Все, что мы можем с точностью сказать о внешнем облике героини стихотворения «Соседка», – это то, что у нее имеется «полосатый платок», а грудь ее «бледна». Однако последняя деталь так же несет в себе элемент психологической характеристики. Ключевым моментом становится здесь не прелестная внешность «соседки», но то, что герой и героиня испытывают сходные чувства, их переживания являют собой сложный психологический процесс, чего мы никак не можем наблюдать в «Булеваре». Сатира фиксирует единомоментный контакт героя с прелестной девушкой, тогда как в «Соседке» их молчаливое общение явно носит длительный характер.

Казалось бы, сцепление образа «божественной» головки с образом «материнской песни», грамматически подчеркнутое использованием сравнительного оборота, содержит в себе наиболее сильный момент раскрытия подлинных чувств лирического героя, на что указывает М. Л. Скобелева: «Мимолетный, похожий на видение образ незнакомки, так живо запечатлевшийся в “памяти сердца” лирического “Я”, будит глубоко личное, автобиографическое воспоминание о матери, точнее, о звуках ее голоса, многие годы свято хранимое в тайниках его души» [Скобелева 2007: 43]. Роднит воспоминания о «головке» и о «песне матери» характер вызванного ими чувства – младенчески невинного и чистого.

Однако оба образа объединены не только единым эмоциональным ореолом, но и жестко зафиксированным отношением самого героя к собственным переживаниям: «стыжусь!» Обратим внимание, что положение данного глагола в середине строки акцентировано интонационно с помощью тире и восклицательного знака, выделяющих его внутрисклонными паузами. Таким образом, глагол «стыжусь!» оказывается как смысловым, так и интонационно-ритмическим фокусом всей строфы. Мы видим резон в следующем утверждении М. Л. Скобелевой: «Интимное, сокровенное впечатление детских лет – едва ли не единственное, что позволяет лирическому герою сохранить незримую связь с ушедшей матерью, – вносит шемящую, проникновенно-лирическую ноту в многозвучную мелодию “Бульвара”» [Скобелева 2007: 43]. Однако, ощутив на миг это шемящее чувство, лирический герой тут же отрекается от него. Кому же адресовано это «стыжусь»? Бульварной «публике», той среде, в которой подобные чувства не приняты, считаются дурным тоном. Предполагая в ближайшее время обнародовать свою сатиру и снискать лавры беспощадного остряка, герой спешит обезопасить себя от возможных насмешек и тем самым еще раз подчеркивает свою вписанность в бульварный мирок. Но тем

самым претензии лирического героя «Булеvara» на роль беспощадного критика общественных нравов оказываются сомнительными, поскольку сам он – типичное воплощение высмеиваемой житейской поверхностности и пустоты. Он вполне удовлетворен собой, своими успехами в роли бульварного насмешника, и спешит стыдливо запрянуть как можно глубже те крохи истинной человечности, которые еще таятся в его душе.

Как следствие образ лирического героя усложняется: в художественной структуре стихотворения он оказывается одновременно и субъектом, и объектом сатирического обличения. Но это противоречит жанровому канону: в традиционной стихотворной сатире субъект высказывания всегда занимал позицию безупречного носителя должного отношения к миру. Как только герой обнаруживает свою небезупречность, а тем более, причастность к обличаемым «порокам», его право на сатирическое высказывание оказывается по меньшей мере сомнительным.

Однако мысль М. Л. Скобелевой о внутренней сложности лирического субъекта в «Булеваре» все же представляется нам ценной, хотя и в несколько ином аспекте. Мы полагаем, что, работая над «Булеваром», Лермонтов открывает такие грани человеческого характера, которые далее станут предметом его глубоких лирических размышлений. Прежде всего, назовем стихотворение «Не верь себе» (1839), финал которого, с нашей точки зрения, является своеобразным «зазеркальем» «Булеvara»:

Взгляни: перед тобой играючи идет
Толпа дорогою привычной;
На лицах праздничных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.

А между тем из них едва ли есть один,
Тяжелой пыткой не измятый,
До преждевременных добравшийся морщин
Без преступления иль утраты!..
Поверь: для них смешон твой плач и твой укор,
С своим напевом заучённым,
Как разряженный трагический актер,
Махающий мечом картонным... (II, 123).

Стихотворение впечатляет внутренним трагизмом: лирический герой словно срывает завесу тайны с тех самых завсегдаев бульварного мира, которые вызывали приступы бурного веселья у сочините-

ля в юношеской сатире. Восприятие окружающей действительности становится глубже, многомерней: на смену образу «булеvara» приходит образ «дороги привычной» как метафоры зарегулированного существования, жизненного пути, жестко очерченного «приличиями». Тем печальнее оказывается судьба тех, кто вынужден, идти по нему, сливаясь в безликую «толпу»: каждый из них, будучи внутренне сложной личностью, обречен переживать собственную жизненную драму в безысходном одиночестве. Думается, что стихотворение «Не верь себе» может быть интерпретировано в качестве своеобразного поэтического ответа лирическому герою «Булеvara». С. И. Ермоленко включает стихотворение «Не верь себе» в особую группу, для которой характерно использование «полемических зачинов»: «Стихотворение благодаря такого рода зачину начинается внезапно, сразу же задается ситуация спора, полемики. Лирический субъект словно давно уже ведет с кем-то непрекращающийся диалог... На самом же деле это спор лирического героя с самим собой, вызванный диалогичностью его сознания, мучительным разладом не только с миром, но прежде всего с собой» [Ермоленко 1996: 150]. На наш взгляд, характер субъектно-объектных отношений в стихотворении «Не верь себе» более сложен, двупланов, поскольку в сознании лирического героя идет спор и с собственным «я», и с неким коллективным оппонентом. Подтверждение нашему предположению мы видим в эпиграфе, открывающем произведение 1839 года:

Que nous font après tout les vulgaires abois
De tous ces charlatans qui donnent de la voix,
Les marchands de pathos et les faiseurs d'emphase
Et tous les baladins qui dansent sur la phrase?

A. Barbier. (II, 122)¹.

Комментаторы отмечают, что цитата из «Пролога» к «Ямбам» Огюста Барбье носит у Лермонтова неточный характер, в ней изменен стих 1: вместо «Que me font» — «Que nous font» («Какое мне дело» — «Какое нам дело») ².

¹ Какое нам, в конце концов, дело до грубого крика всех этих горляющих шарлатанов, продавцов пафоса и мастеров напыщенности и всех плясунов, танцующих на фразе? О. Барбье.

² Лермонтов М. Ю. Стихотворения, 1836—1841: Варианты и комментарии // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. : в 5 т. М. ; Л. : Academia, 1936. Т. 2. Стихотворения. 1836—1841. С. 200.

Такое изменение оригинального текста, взятого в качестве эпиграфа, вносит в структуру лирического высказывания дополнительный штрих: первоначально безлика «толпа», которая в финале стихотворения оживает, распадается на живых людей, «праздничные лица» которых скрывают неведомые миру психологические драмы, получает право голоса, которого она была лишена в «Булеваре».

Однако стихотворение «Не верь себе» не превращается в полноценный полемически заостренный диалог между лирическим героем и «толпой». Реплика «толпы» вынесена в эпиграф, в то время как собственно высказывание адресовано некоему «молодому мечтателю». Кем же является этот адресат? Мы не склонны прямолинейно соотносить его образ с конкретными современниками Лермонтова (комментаторы называют имена А. Л. Потапова, М. П. Розенгейма). Думается, что ключ к пониманию образа заключен в эпитете «молодой»: в облике «мечтателя», твердящего «заученный напев» и размахивающего «картонным мечом», угадывается образ, близкий лирическому субъекту «Булевара». Тем самым подтверждается мысль С. И. Ермоленко о том, что в стихотворениях с «полемическим зачином», в частности, в произведении «Не верь себе», создается эффект длительности диалога лирического героя с самим собой, разворачивается долгий процесс самопознания. Мучительность данного процесса обусловлена тем, что в сатире «Булевар» лермонтовский лирический герой раскрывается той стороной, которая, возможно, стала неожиданностью для самого поэта. В нем воплощается тайный страх, опасение оказаться неспособным оправдать тот масштаб личности, который уже проявил себя в других стихотворениях этого периода. Как тень, образ, психологически близкий лирическому субъекту «Булевара», будет следовать за любимыми лермонтовскими персонажами. Арбенин и Звездич, Печорин и Грушницкий («Он довольно остер; эпиграммы его часто забавны, но никогда не бывают метки и злы: он никого не убьет одним словом; он не знает людей и их слабых струн, потому что занимался целую жизнь одним собою. Его цель - сделаться героем романа. Он так часто старался уверить других в том, что он существо, не созданное для мира, обреченное каким-то тайным страданиям, что он сам почти в этом уверился» - VI, 263) – пары, неразрывно связанные между собой.

Психологический и поэтический опыт, полученный в процессе работы над юношеской сатирой, оказывается востребованным в зрелом творчестве Лермонтова. Мы имеем в виду стихотворение «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840), которое, по мнению С. И. Ермоленко, является собой пример сложного жанрового синтеза, когда один жанр входит в другой на правах «вставного»: «В сатиру, перехо-

дящую в инвективу, включается элегическая жанровая структура, а значит сталкиваются два разных образа мира» [Ермоленко 1996: 391]. В качестве первого выступает образ мира внешнего, окружающий лирического героя, в котором наблюдаются многие черты, напоминающие «бульварный» мирок юношеской сатиры:

Как часто, пестрою толпою окружен,
Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,
При шуме музыки и пляски,
При диком шепоте затверженных речей,
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски,

Когда касаются холодных рук моих
С небрежной смелостью красавиц городских
Давно бестрепетные руки... (II, 136).

Намечая контуры внешнего мира, Лермонтов явно использует в качестве опорных образы, которые когда-то были использованы в «Булеваре» и чуть позже более детально разработаны в стихотворении «Не верь себе»: «пестрая толпа», «приличьем стянутые маски» вместо лиц, «холодные руки» красавиц. В то же время каждый из этих образов оказывается укрупненным, энергично очерченным двумя-тремя лаконичными, но выразительными штрихами, что позволяет достичь максимальной эмоциональной насыщенности лирического высказывания. Это строки не набросанные наспех, «едва-едва с бульвара прибежав», но глубоко выстраданные, выношенные. Да и взаимоотношения лирического героя с внешним миром оказываются более сложными, чем в «Булеваре»: «Лирический субъект вмещен в этот мир, но он как бы и вне его, он лишь “наружно” погружен в его “блеск и суету”, чужой, “незванный” гость на “празднике” “толпы”» [Ермоленко 1996: 391]. Подлинная же внутренняя жизнь лирического героя, размышляет далее С. И. Ермоленко, оказывается связана с миром «старинной мечты», прошлого, того «свежего островка» «среди» «пустыни» житейского моря, который бережно оберегается от равнодушного любопытства «толпы» как «свое последнее и единственное прибежище» [Ермоленко 1996: 393]. Антитеза двух миров позволяет поэту выразить мучительное состояние раздвоенности души между, с одной стороны, чувством «горечи и злости» по отношению к «пестрому» миру-маскараду, а с другой – чувством неизбежной и «странной» тоски, которую пробуждают в душе детские воспоминания, те самые, которых когда-то стыдился герой «Булеvara».

По мысли С. И. Ермоленко, в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен...» столкнулись не просто разные чувства, но разные типы миропереживания, характерные для двух разных жанров – сатиры и элегии: «Эти разные типы миропереживания воплощены особенно выпукло, акцентировано именно потому, что они контрастно оттеняют друг друга. Из их столкновения рождается новое сложное миропереживание, носителем которого является одно единое, целостное, хотя и противоречивое сознание. В странном союзе любви и ненависти, этих вечных антиподов и вечных спутников, отчетливо обозначилась диалектическая природа бытия, по-своему отраженная и преломленная во внутреннем мире конкретного, лермонтовского лирического героя» [Ермоленко 1996: 394].

Размышления С. И. Ермоленко представляются нам весьма убедительными. Более того, они дают возможность увидеть юношескую сатиру «Булевар» с точки зрения своего рода обратной перспективы, что, в свою очередь, позволяет яснее понять ее роль в процессе формирования лермонтовского поэтического сознания и самосознания, воплотившемся в образе рефлектирующего лирического героя, диалектике его внутренней жизни. При этом не был утерян и собственно жанровый потенциал стихотворной сатиры: сатирический образ миропереживания был востребован поэтом в процессе создания синтетических жанровых форм, позволявших адекватно воплотить сложное лермонтовское миропонимание.

ЛИТЕРАТУРА

- Анненкова Н. А.* Сатира и инвектива в поэзии М. Ю. Лермонтова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Оренбург, 2004.
- Вольная русская поэзия XVIII-XIX веков : в 2 т. Т. 1. Л. : Сов. писатель, 1988.
- Ермоленко С. И.* Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург : Изд-во АРГО, 1996.
- Иванова Т. А.* Москва в жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова. М. : Моск. рабочий, 1950. С. 47.
- Лермонтов М. Ю.* Сочинения : в 6 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1954—1957.
- Морозов П. О.* Московская сатира сто лет тому назад // Русская старина. 1909. Т. 139. Июль-август-сентябрь. С. 557-569.
- Московский бульварный стихотворец-сатирик // Русский архив. М. : В университ. типографии на Страстном бульваре, 1908. Т. 126. Вып. 1. С. 298-311.
- Псковские хроники. № 9 (28). 2001 // [Электронный ресурс]. URL:

<http://www.pskovcity.ru/hron20019.htm> (дата обращения: 10.12.2014).

Пушкин А. С. Портрет («С своей пылающей душой...») // Пушкин А. С. Полное собр. сочинений : в 10 т. Л. : Наука, 1977. Т. 3. Стихотворения. 1827—1836. С. 66.

Пыляев М. И. Старая Москва. Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы. СПб. : Изд - во А. С. Суворина, 1891.

Рейсер С. А. А. Н. Креницын // Вольная русская поэзия XVIII-XIX веков : в 2 т. – Т.1. Л. : Сов. писатель, 1988. С. 394.

Скобелева М. Л. Сатира «Булевар» в творческой эволюции М. Ю. Лермонтова // Русская классика : динамика художественных систем : сб. науч. тр. / ГОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет» ; РОПРЯЛ ; УрО РАО ; ИФИОС «Словесник». Екатеринбург, 2007. Вып. 2. С. 28-48.

Шехурина Л. Д. «Булевар» // Лермонтовская энциклопедия. М. : Сов. энциклопедия, 1981. С. 72.

Эйдельман Н. Я. Твой XIX век. М. : Детская литература, 1980 // [Электронный ресурс]. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/NYE/XIX/PART03.HTM> (дата обращения: 10.12.2014).

REFERENCES

Annenkova N. A. Satira i invektivna v poezii M. Yu. Lermontova: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Orenburg, 2004.

Vol'naya russkaya poeziya XVIII-XIX vekov : v 2 t. T. 1. L. : Sov. pisatel', 1988.

Ermolenko S. I. Lirika M. Yu. Lermontova : zhanrovye protsessy / Ural. gos. ped. un-t. Ekaterinburg : Izd-vo ARGO, 1996.

Ivanova T. A. Moskva v zhizni i tvorchestve M. Yu. Lermontova. M. : Mosk. rabochiy, 1950. S. 47.

Lermontov M. Yu. Sochineniya : v 6 t. M. ; L. : Izd-vo AN SSSR, 1954—1957.

Morozov P. O. Moskovskaya satira sto let tomu nazad // Russkaya starina. 1909. T. 139. Iyul'-avgust-sentyabr'. S. 557-569.

Moskovskiy bul'varnyy stikhotvorets-satirik // Russkiy arkhiv. M. : V universit. tipografii na Strastnom bul'vare, 1908. T. 126. Vyp. 1. S. 298-311.

Pskovskie khroniki. № 9 (28). 2001 // [Elektronnyy resurs]. URL: <http://www.pskovcity.ru/hron20019.htm> (data obrashcheniya: 10.12.2014).

Pushkin A. S. Портрет («S svoey pylayushchey dushoy...») // Pushkin A. S. Polnoe sobr. sochineniy : v 10 t. L. : Nauka, 1977. T. 3.

Stikhotvoreniya. 1827—1836. S. 66.

Pylyayev M. I. Staraya Moskva. Rasskazy iz byloy zhizni pervoprestol'noy stolitsy. SPb. : Izd - vo A. S. Suvorina, 1891.

Reyser S. A. A. N. Krenitsyn // Vol'naya russkaya poeziya XVIII-XIX vekov : v 2 t. – T.1. L. : Sov. pisatel', 1988. S. 394.

Skobeleva M. L. Satira «Bulevar» v tvorcheskoy evolyutsii M. Yu. Lermontova // Russkaya klassika : dinamika khudozhestvennykh sistem : sb. nauch. tr. / GOU VPO «Ural'skiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet» ; ROPRYaL ; UrO RAO ; IFIOS «Slovesnik». Ekaterinburg, 2007. Vyp. 2. S. 28-48.

Shekhurina L. D. «Bulevar» // Lermontovskaya entsiklopediya. M. : Sov. entsiklopediya, 1981. S. 72.

Eydel'man N. Ya. Tvoe XIX vek. M. : Detskaya literatura, 1980 // [Elektronnyy resurs]. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/NYE/XIX/PART03.HTM> (data obrashcheniya: 10.12.2014).

Т. Н. МАРКОВА

*(Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет,
г. Челябинск, Россия)*

УДК 821.161.1-1
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-45

ТРАНСФОРМАЦИИ ЭЛЕГИЧЕСКОГО ЖАНРА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Аннотация: Наблюдая за развитием русской элегии, можно видеть необычайную ёмкость этого жанра, способного воплотить самые разнообразные темы, использовать различные стилистические и образные средства. В первой трети XIX века элегия играла значительную, можно сказать, первостепенную роль. Романтизм, выдвинув принцип индивидуальности, абсолютизировал авторское, субъективное начало, а элегия предоставила оптимальные возможности для выражения мыслей и переживаний человека нового времени. И зарождение этого жанра в нашей поэзии, и пути его эволюции определились общими закономерностями историко-литературного процесса.

Ключевые слова: русская поэзия, поэтические жанры. элегии.

История русской элегии тысячами нитей связана с эволюцией этого поэтического вида в западных литературах. На первый взгляд, сложившееся представление об элегии отличается стабильностью. Оно восходит к известной формуле В. Г. Белинского – «песня грустного содержания» [Белинский 1953: 446]. Но это не совсем так. Несмотря на устойчивость этого представления, в историческом контексте элегия демонстрирует способность к внутренней перестройке и даже к кардинальному обновлению [Зырянов 1999: 5]. Динамика её становления определяется как национальным литературным процессом, так и общественными тенденциями европейского искусства.

Ко времени своего появления в русской поэзии элегический жанр уже имел многовековую, богатую историю. Как известно, элегия родилась в Древней Греции. В античной литературе её отличительным признаком был особый размер – элегический дистих.

Хотя элегия развивалась из причитания, плача над умершим, она первоначально не носила обязательно скорбный характер, утверждает Л. Г. Фризман [Фризман 1973: 7]. И по литературным формам, и по темам элегия была близка к эпосу, к тем размышлениям, призывам, которые эпические поэты вкладывали в уста своих героев.

Родоначальником элегии в нынешнем её понимании называют Мимнерма, который впервые использовал этот жанр для выражения

индивидуальных чувств, прежде всего любви. Эротические элегии Мимнерма пронизаны скорбными размышлениями о кратковременности счастья, о молодости быстротечной, «как сон», о неизбежном приближении к старости, смерти. Основоположником философской элегии считают Ксенофана. Римские элегики Катулл, Тибулл, Овидий культивировали главным образом любовные элегии.

Авторы русских элегий ощущали себя наследниками тех элегиков прошлого, кто в чём-то существенным оказывался им близок, кто помогал полнее, глубже выразить себя. Не случаен интерес К. Н. Батюшкова к Тибуллу. Русскому элегику импонировало стремление античного поэта уйти от действительности в мир скорбных раздумий и мечтаний, противопоставить современному обществу и официальной литературе иные ценности – сокровище чувства, красоту внутреннего духовного мира человека, стремление противостоять деспотизму своего века. Батюшков, естественно, видел в римском элегике своего предшественника.

А. С. Пушкину, хотя в молодости он и писал, что он «Тибуллом окрещён», ближе был Овидий с его несравненным умением выразить глубину и силу человеческого чувства.

Отсчет истории элегии Нового времени специалисты ведут с XVII столетия. Поэзия Ренессанса с его культом свободной, всесторонне развитой личности обратилась к жанрам, способным выразить новое содержание нового времени. В их числе была и элегия. Её культивировали поэты «Плеяды» – Пьер Ронсар и Дю Белле.

Эстетика классицизма отодвигает элегию в число второстепенных жанров. «Поэтическое искусство» Буало строго очерчивает круг при-
сущих ей тем:

В одеждах траурных, потупя взор уныло,
Элегия, скорбя, над гробом слёзы льёт.
Не дерзок, но высок её стиха полёт.
Она рисует нам влюблённых смех, и слёзы,
И радость, и печаль, и ревности угрозы
[Буало 1957: 68].

В XVII веке элегия занимает заметное место в так называемой прециозной поэзии – литературном направлении, культивировавшем манерность, вычурность, утончённую игру слов. Конец XVII – начало XVIII века были периодом упадка элегического жанра. Но уже к середине XVIII века положение опять начинает меняться. Элегия становится выразительницей предромантических веяний.

Родиной медитативной элегии стала Англия, где произошла первая буржуазная революция. Критическое отношение к реалиям буржуазной цивилизации принимало здесь форму ухода в мир интимных внутренних переживаний, меланхолических раздумий о жизни и участи человека, выражалось в противопоставлении деревни городу, в идеализации патриархального уклада жизни, в скорбных жалобах на бренность бытия.

У истоков этого направления стоят поэма Юнга «Жалоба, или ночные думы» и небольшая поэма Блэра «Могилы». За ними последовали элегии Грея, Шенстона и ряда других поэтов. Наиболее известный памятник этого периода – «Элегия, написанная на сельском кладбище» Томаса Грея. «В этих стихах мы обнаруживаем тот образно-тематический комплекс, который будет господствовать в предромантической, а затем в романтической элегии едва ли не целое столетие: вечер или ночь, луна, руины, кладбище, гробницы, звон колокола, раздумья о неизбежной смерти и тщете всех земных благ» [Фризман 1973: 11].

Эпоха романтизма – период наибольшего расцвета элегической поэзии нового времени. Именно элегия оказалась способна наиболее адекватно выразить романтическую неудовлетворённость жизнью, в ней проявилось самое существо романтического мироощущения. Именно в элегиях изображаемые поэтом факты становились прежде всего средством выражения его грустных размышлений о скоротечности жизни, о порочности её устоев. Эта тенденция отчетливо прослеживается в переводах В. А. Жуковского, в их унылой, медитативно-рефлексивной интонации, которую он ввел в русскую поэзию. Та же тенденция проявляется и в оригинальных стихотворениях поэта.

Так, в 1819 году Жуковский написал элегию «На кончину её величества королевы Виртембергской». Традиционная элегия на смерть требовала включения в неё фактов, событий, вызвавших её к жизни, но это требование вступало в непримиримое противоречие со стилем Жуковского. И поэт прибег к весьма оригинальному способу – он сопровождал своё стихотворение пространными комментариями-сносками. Например, он пишет: «Кончина незабвенной Екатерины была разительно неожиданная: она ужасно напоминала нам о неверности земного величия и счастья» [Жуковский 2000:119]. В стихотворении, вызванном, казалось бы, конкретным событием, поэт показывает, что происшедшее отнюдь не единичный эпизод, а общий жребий, то, что ждёт всех, что это «удел», а не «случай».

Губителем, неслышным и незримым,
На всех путях Беда нас сторожит;
Приюта нет главам, равно грозимым;
Где не была, там будет и сразит.
Вотще дерзать в борьбу с необходимым:
Житейского никто не победит;
Гнетомы все единой грозной Силой;
Нам всем сказать о здешнем счастье: было!
[Жуковский 2000:119]

Другой пример – элегия «Славянка», которую поэт также сопроводил некоторыми примечаниями. В частности, он говорит, что на одном из памятников на берегу Славянки изображена «гробовая урна, к которой преклоняется величественная женщина в короне и порфире царской».

Воспомянье здесь унылое живёт;
Здесь, к урне преклонясь задумчивой главою,
Она беседует о том, чего уж нет,
С неизменяющей Мечтою.

В стихотворении нет ни одной черты, по которой можно было бы себе представить изображение, кроме, разве, упоминания об урне. Здесь Воспомянье ведёт беседу с Мечтой, то есть предмет исчезает, чтобы уступить место олицетворению вызываемых им мыслей и чувств.

Перерабатывая свои элегии, Жуковский стремился к тому, чтобы они становились возможно более полным отражением авторских чувств, переживаний и размышлений. Отсюда стремление заменять конкретные описания образами туманными, неопределёнными, но способными передать меланхолическое состояние души поэта.

Пройдёт немного времени, и «унылая» поэтика станет общим местом даже у самых рядовых, малоодарённых поэтов-эпигонов, а традиционная элегия окажется объектом ожесточённых нападок со стороны декабристской критики.

Современник Жуковского поэт Батюшков обогатил литературу самобытными, совершенными образцами элегического жанра, призванными в известной степени преодолеть то, что Белинский называл «односторонностью» Жуковского. В 1817 году Батюшков пишет Жуковскому: «Мне хотелось бы дать новое направление моей крохотной музе и область элегии расширить...». Если в элегиях Жуковского обращает на себя внимание то общее, что роднит их, несмотря на разли-

чие тем, то в элегиях Батюшкова бросается в глаза их многообразие. В его книге «Опыты в стихах и прозе» наряду с традиционными элегиями мы обнаруживаем стихи, лишённые «элегических» чувств: тоски, меланхолии, скорбной задумчивости. Перед нами элегии на военные, гражданские, легендарные и исторические темы.

Исторические и легендарные элегии были новым видом элегической лирики. Появление в элегии события, которое изгонял из неё Жуковский, – факт большого значения. В изображение события под форму воспоминания, проникнутого грустью, вкладывалась высокая экспрессия, личностная авторская эмоция.

Проблематика элегий Батюшкова более прямо и непосредственно связана с наболевшими вопросами своего времени, чем у Жуковского. Например, элегия «На развалинах замка в Швеции».

Там пели звук мечей и свист пернатых стрел,
И треск щитов, и гром ударов,
Кипящу брань среди опустошенных сел
И грады в зареве пожаров...
Но все покрыто здесь угрюмой ночи мглой,
Все время в прах преобратило!
Где прежде Скальд гремел на арфе золотой,
Там ветер свищет лишь уныло!

[Батюшков 1955: 216].

Поэтизация героических дел предков оборачивается обвинением потомкам, подпавшим под тлетворное влияние «железного века».

В элегиях Батюшкова традиционная тема сельского уединения возникает в связи со стремлением к освобождению личности от несправедливости и пороков окружающего мира. Противопоставляется внутренняя свобода человека рабству тех, кто посвятил себя погоне за богатством и чинами. Эти мотивы будут звучать в поэзии декабристов, в элегиях молодого Баратынского. К эпикуреизму Батюшкова восходят и связанные с политическим вольномыслием эпикурейские и вакхические мотивы в стихах декабристских и близких к декабризму поэтов.

В первой половине 1820-х годов элегия и перспективы её на новом этапе литературного развития стали предметом ожесточённой дискуссии. Критический поход против поэтической системы Жуковского начал будущий теоретик гражданского романтизма Орест Сомов. Кульминационным пунктом этой дискуссии явились споры вокруг статьи В. К. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие». У Кюхельбекера убедительная и беспощадная критика унылой элегии сочеталась с противо-

поставлением ей оды, которая якобы «одна совершенно заслуживает название поэзии лирической» [Кюхельбекер 1989:437]. Реанимация оды - занятие бесперспективное, но само выступление Кюхельбекера было событием большого значения. Стало ясно, что важная роль, которую играл в своё время Жуковский и его школа, исчерпана. Наступила пора переоценки ценностей – важный этап естественного процесса литературного развития. Время диктует новое содержание, содержание меняет поэтическую форму, исключая повторение элегических штампов. Либо элегия найдёт возможности внутреннего обновления, сделает внутренний поворот к гражданским темам, либо утратит свои позиции в литературе – вот дилемма, перед которой оказался жанр, и которая стояла за дискуссией 1824 года.

Но если Кюхельбекер ратовал именно за то, чтобы отнять у элегии место среди лирических жанров, то некоторые из его современников смотрели на дело иначе. Так, А. А. Дельвиг писал своему лицейскому другу: «Плетнёв и Баратынский целуют тебя и уверяют, что они всё те же, что и были: любят своего милого Вильгельма и тихонько пописывают элегии».

Не раз высказывались мнения, что Пушкин разделял отношение Кюхельбекера к элегии. Действительно, в эпиграмме 1822 г. «Соловей и кукушка» он написал:

Избавь нас, боже,
От элегических куку!
[Пушкин 1977:250].

Подчеркнем, однако, что строки Пушкина об «элегических ку-ку» направлены не против элегического жанра вообще, а против подражателей Жуковского и Батюшкова, против эпигонов.

Пушкин считал все жанры равноправными. Эту позицию разделял и Е. А. Баратынский:

Равны все музы красотой,
Несходство их в одной одежде.
[Баратынский 1989: 90].

В то время как на журнальных страницах кипели горячие споры о том, жить или умереть элегиям, в творческой лаборатории Пушкина и Баратынского изыскивались и во многом были уже найдены пути внутреннего обновления жанра. «В литературе нового времени, – полагает О. В. Зырянов, – художник мыслит уже не жанровыми канонами, точнее, не в строго очерченных границах определенных канониче-

ских моделей, а в свободном культурно-историческом пространстве родовой “памяти жанров” (понятие М.М. Бахтина), перед ним открыто широкое поле эстетических экспериментов по жанровому синтезу» [Зырянов 1999: 6].

Пушкинская эпоха – важнейший этап в истории элегического жанра. Известно, что молодой Пушкин активно и настойчиво осваивал самые разнородные стилевые системы русской и европейской литературы. Овладев одним видом элегий, он быстро терял к нему интерес, производил решительную переоценку ценностей, заменял отвергнутое вновь найденным. В этом отразилась напряжённость поисков, стремительность движения вперёд, решительность, смелость и изобретательность, понижающие элегическое творчество Пушкина лицейского и петербургского периодов.

Было бы глубоким заблуждением считать, что элегия ограничена только эмоцией печали и соответствующим этой эмоции содержанием, философия элегического жанра — прежде всего в описании смешанных ощущений [Вацура 1994: 6]. Поэтические открытия Пушкина означали принципиальное расширение круга тем и идей, присущих этому жанру, они указывали пути, которыми пошла эволюция элегии в последующее время. Существо этих открытий проявилось в письме Пушкина к Дельвигу: «Жалею, что мои элегии писаны против религии и правительства...» [Пушкин 1979: 58]. Это определение Пушкиным своих элегий, несмотря на иронию, не только серьёзно, но и чрезвычайно важно.

К элегическому жанру сам Пушкин причислял следующие стихи: «Я думал, что любовь погасла навсегда», «Мечтателю», «Увы, зачем она блистает», «Война», «Друзья», «К Овидию», «Воспоминанье» – всего 56 элегий. И только в одной из них (это «Андрей Шенье») поэт ввёл многочисленные аллегории и намёки на современность. В большинстве других говорится о «сладостных мечтаниях», «блаженстве, неги и любви», «об унынии разлуки», «огне желанья» и «поцелуях сладострастья». Но даже дифирамбы весёлым пирам и тоскливые воспоминания не были застрахованы от обвинений в политической неблагонадёжности. И несколько лет спустя, действительно, было запрещено издание сборника вахвических песен ввиду их несогласия с догматами христианской веры [Фризмэн 1973: 83].

Изменение настроений Пушкина под влиянием политической ситуации в Европе и России воплотилось в его лирике 1822–1823 годов. Политическая тема вызревает в недрах элегической. Автор истории русской элегии Л. Г. Фризмэн приводит в этой связи пушкинский отрывок «Кто, волны, вас остановил?» Все опорные образы первых сти-

хов: «волны» – традиционный символ волнения, «жезл волшебный» – судьба, рок, «надежда», «скорбь», «лень», не говоря уже о рифме «радость – младость», – всё это словарь «унылых» элегий. Но каждое из них наполнено новым содержанием, новым смыслом, и это содержание разрывает традиционную оболочку. А появление в последнем четверостишии таких сочетаний, как «гибельный оплот» и «символ свободы», свидетельствует о значительности перемен в сложившемся понимании задач и рамок элегического жанра [Фризман 1973: 90].

Далее Пушкин пишет несколько произведений («Сеятель», «Демон»), целью которых было создание элегии нового типа, где традиционно-элегические чувства мотивируются обстоятельствами социального бытия поколения, осознанием неразрешённости стоящих перед ним проблем. Но действительно новаторской элегией стал «Андрей Шенье». Это подлинно историческая элегия, в которой описывались события именно того времени. Вместе с тем с уверенностью можно сказать, что Пушкин, когда он писал о судьбе Андрея Шенье, думал и о своей собственной – судьбе автора «Вольности» и «Кинжала», также гонимого и преследуемого [Благой 1950: 380-381].

Появление политической элегии как особого рода элегической лирики было не только элементом эволюции жанра, но шире – фактом литературной эволюции. Созданием своих политических элегий Пушкин указал путь, точнее, один из путей, которыми элегический жанр мог выйти из кризиса 1820-х годов, причём указал его раньше, чем многие его современники осознали масштабы и характер этого кризиса.

Одним из немногих, кто оказался в состоянии творчески воспринять его политические элегии и, не подражая, создать под их влиянием оригинальные и значительные произведения, был Н. М. Языков. Политические элегии Языкова, несомненно, близки к пушкинским. Как и Пушкин, Языков страдает от того, что «молчит гроза народа», склоняющегося «пред адской силой самовластья». Очень близки строки Языкова:

Свободы гордой вдохновеньё
Тебя не слушает народ [Языков 1988: 104]
к строкам «Сеятеля» Пушкина:
Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
[Пушкин 1977: 145].

Но отличие элегий Языкова от элегий Пушкина не менее красно-

речиво, чем их сходство. Именно освоение творческих экспериментов Пушкина позволило Языкову сделать следующий шаг к стиливому обновлению политической элегии. Поэтический опыт «певца радости и хмеля»: экспрессия стиха, эмоциональный гиперболизм, сложное переплетение стилистических планов – весьма показателен для своего времени самой дерзостью, альтернативностью «унылой элегии», и поэтому убедителен как пример радикальной трансформации элегического жанра, выработки нового принципа организации художественных систем [Маркова 1995].

Баратынский, стоявший перед теми же проблемами, что и Пушкин, искал их решения на иных путях. Его протест против общественных условий не был достаточно активным, чтобы явиться подосновой политических элегий. Видя симптомы приближающегося кризиса жанра, Баратынский решил дать бой элегической традиции, перестраивал в духе новых требований именно любовную элегию, то самое «эротическое поприще», на котором с Баратынским не поспоришь [Пушкин 1979: 29].

Баратынский впервые в своей любовной лирике запечатлел историю сложных человеческих отношений, раскрыв их через конкретные и разнообразные ситуации и коллизии (о психологизме элегий Баратынского писали Е. Н. Купреянова, И. Н. Медведева). В его элегиях намечаются драматические сюжеты, за каждой психологической миниатюрой возникают контуры целого романа. (И эта тенденция позднее получит развитие в денисьевском цикле Тютчева и любовных циклах А. Блока и А. Ахматовой).

Свои элегии Баратынский начинает с кульминации отношений, имевших свою длительную предысторию. Здесь нет обычного томления неразделённой любви, здесь повествуется о разрыве, разлуке. «Расстались мы» – начинается стихотворение «Разлука». Сложная история отношений героев, завершающаяся разрывом, раскрывается в «Оправдании»:

Прости ж навек! Но знай, что двух виновных,
Не одного найдутся имена
В стихах моих, в преданиях любовных.
[Баратынский 1989: 117].

«Уж я не верую в любовь» – этот необычный поворот темы получил особо яркое выражение в прославленной элегии «Разуверение». Но Баратынский не был бы Баратынским, если бы интимная тема не была связана с более общими вопросами бытия. Так, например, элегия

«Признание» завершается мыслью, которая связывает психологическую драму героя с проблемой зависимости личности от власти судьбы, вследствие чего и сама драма получает более глубокий общечеловеческий смысл:

Не властны мы в самих себе
И, в молодые наши леты,
Даём поспешные обеты,
Смешные, может быть, всевидящей судьбе.
[Баратынский 1989: 108].

Суть преобразований элегического жанра в том, что на материале любовной элегии Баратынский разрабатывает социально-философские проблемы – человек и обстоятельства, влияние среды на формирование духовного и эмоционального облика героя. Разочарованность героя элегии Баратынского не только проявляется в конкретной ситуации, но выводится из обстоятельств его жизни, психологии и общих законов бытия.

То, что в любовных элегиях звучало побочной темой, в философских медитациях стало главным. Определяющими мотивами здесь становятся человек и время, человек и судьба.

Традиционная элегическая точка зрения о ничтожестве человека перед лицом всеразрушающего времени вызывает энергичное возражение поэта:

Но я, в безвестности, для жизни жизнь любя,
Я, беззаботливой душою,
Вострепещу ль перед судьбою?
Не вечный для времён, я вечен для себя.
[Баратынский 1989: 73].

Утверждая в качестве высшей ценности человеческую личность, он приходит к идее зависимости её от более могущественных законов, от власти судьбы.

Попытки Баратынского поставить в рамках элегического жанра проблему «личность и обстоятельства» были частью многогранного процесса становления реализма в русской литературе. Например, элегия «К Креницыну». И тема, и тональность, и словарь этого стихотворения делают его очень сходным с многочисленными элегиями современников. Но сквозь традиционную оболочку здесь просвечивает иное понимание свойств личности, их зависимость от окружающего мира:

Где время прежнее, где прежние мечтанья?
И живость детских чувств и сладость упования!
Всё хладный опыт истребил.
Узнал ли друга ты? – Болезни и печали
Его состарили во цвете юных лет:
Уж много слабостей тебе знакомых нет,
Уж многие мечты ему чужими стали!
Рассудок твёрже и верней, поступки, разговор скромнее;
Он осторожней стал, быть может, стал умнее,
Но, верно, счастьем теперь стократ бедней
[Баратынский 1989: 58].

Понимание того, что человек формируется обстоятельствами его жизни, естественно влечет за собой стремление индивидуализировать его характеристику. Адресат послания сохраняет способность идти иной, «своей тропой», он может ещё жить «для радости, для дружбы, для любви». Для лирического героя при всём сочувствии таким стремлениям это уже невозможно.

В конце 20-х – начале 30-х годов в эстетике Баратынского и в философских основах, на которых базировалось его элегическое творчество, произошли существенные изменения. Баратынский не только видит в искусстве отражение действительности, но и объясняет, как оно признано выполнять эту функцию. Добрые и злые начала смешаны в людях – отсюда вывод, что так должно быть и в произведениях искусства.

Каким же виделся Баратынскому путь к истине, к «правде без покрова», к наиболее глубокому художественному освоению действительности? В одном из писем Киреевскому поэт ответил на этот вопрос: «Всякий писатель мыслит, следственно, всякий писатель, даже без собственного сознания, – философ... Я указываю на современную философию для современных произведений как на магнитную стрелку, могущую служить путеводителем в наших литературных поисках». Это внимание к философской основе вещей и явлений, это стремление к философскому осмыслению жизни пронизывают зрелое творчество Баратынского [Фризман 1973: 111-112].

В элегии «Последний поэт» мы слышим поступь самой истории: «Век шестует путем своим железным». Баратынский остро почувствовал враждебность наступающей цивилизации искусств и придал конфликту поэта с веком «метафизический характер, независимый от социальных условий и неразрешимый, неотвратимо ведущий к гибели поэзии, к полной утрате духовных ценностей» [Коровин 1980: 159]. Автор «Последнего поэта» драматически ощущал дисгармонию чело-

века и общества, противоречия между разумом и чувством в самой человеческой природе. Размышления и сомнения поэта-философа получали выражение обобщенное, универсализированное.

Мысль как истинную жизнь стиха положил Баратынский в основу своей поэтики, безоговорочно и сурово принеся в жертву все те «игрушки гармонии», которые считались единственно достойными «языка богов» («Все мысль да мысль»). Огромное значение в поэзии Баратынского занимает гармония и красоты («Болящий дух врачует песнопенье»). Романтический идеал контрастно оттеняет суровую картину реальной действительности и несёт с собой не успокоение, но, напротив, ещё сильнее подчеркивает трагические противоречия – его скорбный дух не уврачеван, тяжёлая тоска сжимает сердце.

Разрушение гармонии, «раздробленность» человека в современную ему эпоху порождало скорбь о том, что «железный век», нарушая естественную гармонию, равновесие сил, порождает одностороннее и потому губительное развитие интеллекта в ущерб чувству. Баратынский трагически ощущает разорванность человека, который, «чувство презрев», доверился уму и тягостно переживает собственное бессилие. У Баратынского возникает скорбная мысль о тягостном однообразии бытия, о некоей дурной бесконечности: «О, бессмысленная вечность!»

Для позднего Баратынского характерны стихи, в центре которых стоит не определённый человек, а некий общий закон бытия, отношение между явлениями жизни. Таковы «Осень», «На что вы, дни» и другие элегии 1830–1840-х годов. Даже там, где Баратынский, казалось бы, изображает единичное явление, он абстрагируется от индивидуального и делает единичное носителем всеобщего.

Выразительным примером служит одна из последних элегий Баратынского – «Когда твой голос, о Поэт». Можно бы, и так делали многие, прочесть это произведение как стихотворение на смерть. Но здесь важен не конкретный повод, приведший к рождению стиха, а особенности поэтического воплощения замысла. Баратынский не предьявляет нам свершившийся факт, а говорит о кончине поэта, о невнимании к его памяти как о чём-то еще предстоящем. Переводя время глаголов из прошедшего в будущее, поэт представляет картину не как единичный факт, а как неизбежное, предопределённое самим ходом вещей, как закономерность бытия. Иначе говоря – это то, что происходило, происходит и будет происходить. Это судьба Поэта вообще, изображение неизменного хода вещей, заранее известного, предопределённого. Здесь проявилось самое существо поэтической манеры Баратынского.

Таким образом, наблюдая эволюцию элегического жанра, мы ви-

дим, как, меняясь, обращаясь к иным, прежде несвойственным ей темам, осваивая новые поэтические средства, элегия сыграла в истории нашей литературы значительную, а в первой трети XIX века – перво-степенную роль. Это историческая роль обусловлена необычайной ёмкостью и толерантностью элегического жанра, способного воплотить самые разнообразные темы, использовать различные стилистические и образные средства.

Между тем всегда были и остаются темы, к которым элегия на протяжении всей своей истории оказывалась особенно склонна, есть образы, эпитеты, интонации, к которым авторы элегии обращались так часто, что за ними закрепилось название элегических. Поэтому история элегии представляет собой не только историю жанра, но также историю определённых тем в поэзии и выразительных средств языка и стиля.

ЛИТЕРАТУРА

Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. Л. : Сов. писатель, 1989.

Батюшков К. Н. Сочинения. М. : ГИХЛ, 1955.

Белинский В. Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Изд-во АН СССР, 1953. Т. 8 .

Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813–1826). М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1950.

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

Жуковский В. А. Полн. собр. соч. : в 20 т. М. : Языки русской культуры, 2000. Т.2.

Зырянов О. В. Пушкинская феноменология элегического жанра // Известия Уральского государственного университета. 1999. № 11. С. 5–12.

Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики : феноменологический аспект Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003.

Коровин В. И. Поэты пушкинской поры. М. : Просвещение, 1980.

Кюхельбекер В. К. Сочинения. Л. : Худож. лит., 1989.

Маркова Т. Н. Трансформация элегического жанра в поэзии Д. Давыдова и Н. Языкова // Вестник ЧГПУ. Серия 3: Филология. 1995. №1. С. 72–77.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Л. : Наука, 1977. Т. 2.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Л. : Наука, 1979. Т.10.

Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра : Русская элегия от Су-

марокова до Некрасова. М. : Наука, 1973.

Языков Н. М. Стихотворения и поэмы. Л. : Сов. писатель, 1988.

REFERENCES

Baratynskiy E. A. Polnoe sobranie stikhotvoreniy. L. : Sov. pisatel', 1989.

Batyushkov K. N. Sochineniya. M. : GIKhL, 1955.

Belinskiy V. G. Poln. sobr. soch. : v 13 t. M. : Izd-vo AN SSSR, 1953. T. 8 .

Blagoy D. D. Tvorcheskiy put' Pushkina (1813–1826). M. ; L. : Izd-vo AN SSSR, 1950.

Vatsuro V. E. Lirika pushkinskoy pory : «Elegicheskaya shkola». SPb. : Nauka, 1994.

Zhukovskiy V. A. Poln. sobr. soch. : v 20 t. M. : Yazyki russkoy kul'tury, 2000. T.2.

Zyryanov O. V. Pushkinskaya fenomenologiya elegicheskogo zhanra // Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. 1999. № 11. S. 5–12.

Zyryanov O. V. Evolyutsiya zhanrovogo soznaniya russkoy liriki : fenomenologicheskiy aspekt Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2003.

Korovin V. I. Poety pushkinskoy pory. M. : Prosveshchenie, 1980.

Kyukhel'beker V. K. Sochineniya. L. : Khudozh. lit., 1989.

Markova T. N. Transformatsiya elegicheskogo zhanra v poezii D. Davydova i N. Yazykova // Vestnik ChGPU. Seriya 3 : Filologiya. 1995. №1. S. 72–77.

Pushkin A. S. Poln. sobr. soch. : v 10 t. L. : Nauka, 1977. T. 2.

Pushkin A. S. Poln. sobr. soch. : v 10 t. L. : Nauka, 1979. T.10.

Frizman L. G. Zhizn' liricheskogo zhanra : Russkaya elegiya ot Sumarokova do Nekrasova. M. : Nauka, 1973.

Yazykov N. M. Stikhotvoreniya i poemy. L. : Sov. pisatel', 1988.

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

УДК 821.161.1-1(Кюхельбеккер В. К.)
ББК Ш33(Рос=Рус)5-8,445

«ЯМБЫ» В. К. КЮХЕЛЬБЕККЕРА КАК ЛИРИЧЕСКИЙ ЦИКЛ

Аннотация. Статья посвящена анализу лирического творчества В. К. Кюхельбекера во время пребывания на Урале. Количество лирических произведений, написанных ссыльным декабристом в данный период невелико, однако среди них выделяется группа стихотворений, для которых характерно единство как лирической ситуации (поэт перед лицом смерти), так и поэтической формы: все эти произведения написаны в жанре ямба, активно представленного в мировой поэтической традиции и востребованного Кюхельбекером в качестве поэтической формы, наиболее полно выражающей его внутреннее состояние в последние годы жизни. Автор статьи обнаруживает, с одной стороны, явное влияние на данные произведения поэтического цикла Андре Шенье «Ямбы», а с другой стороны, обнаруживает оригинальный характер поэтической мысли русского поэта, позволяющий рассматривать ямбы Кюхельбекера как изначально и сознательно создававшийся лирический цикл. Циклизация интерпретируется как специфическое проявление характерного для позднего творчества Кюхельбекера тяготения к крупным формам (трагедия, мистерия в драматургии, роман, лиро-эпическая поэма). В то же время «Ямбы» убедительно демонстрируют верность Кюхельбекера гражданской романтической поэзии, стилевым и жанровым установкам «литературного декабризма».

Ключевые слова: Кюхельбекер, «Ямбы», лирический цикл, лирический жанр.

Лирическое творчество последних лет жизни В. К. Кюхельбекера редко становится предметом специального научного интереса. Как правило, исследователи ограничиваются самой общей его характеристикой, обращая внимание на заметное уменьшение удельного веса лирики по отношению к творчеству ссыльного декабриста в целом [Королева 1967: 43], на преобладание минорных интонаций, что объясняется трудностями непривычного сибирского быта (освободившись из заключения в декабре 1835 г, Кюхельбекер в январе 1836 г. прибывает к месту ссылки в Баргузин, а через четыре года перебирается в пограничную крепость Акшу), личными неурядицами, общим депрессивным состоянием оказавшегося в ситуации духовного и душевного одиночества художника [Базанов 1950: 133]. Тщетные попытки впечатать хотя бы под псевдонимом свои произведения, ухудшающееся здоровье - все это не могло не отразиться на общем звучании написан-

ных в сибирский период стихотворений, преимущественно элегий. Лирический герой в них утрачивает черты романтической избранности, идеальности, превращаясь в обычного «маленького» человека, растерянного, измученного бесконечной борьбой с житейскими неурядицами:

А я один средь чуждых мне людей
Стою в ночи, беспомощный и хилый,
Над страшной всех надежд моих могилой,
Над мрачным гробом всех моих друзей
«19 октября 1836 г.» (296)¹.

Да и сама жизнь представляется тяжелым, бессмысленным существованием, отягченным заботами серой повседневности:

Нам только говорят: «Иди! иди!
Надолго нанят ты; еще тебе не время!
Ступай! не уставай, не думай отдохнуть!»
Да силы уж не те, да все тяжеле путь,
Да плечи все большее ломит бремя!
«Работы сельские подходят уж к концу...» (312).

Поэтический мир элегий сибирского периода заполняется мелочами повседневного быта, житейской конкретикой:

Я волен, что же? - бледные заботы,
И грязный труд, и вопль глухой нужды,
И визг детей, и стук тупой работы
Перекричали песнь золотой мечты
«Разочарование» (293).

Слепнувший поэт все реже испытывает минуты вдохновения. Значит ли это, что в поздней лирике Кюхельбекера можно наблюдать лишь процесс затухания, угасания творческого дара? Думается, это не так. Последние годы жизни поэта оказываются озарены ярким, хотя и коротким подъемом духа, напоминающим о прежнем неукротимом энтузиасте-романтике. Возможно, одной из причин тому послужила перемена места ссылки: после настойчивых просьб в феврале 1845

¹ Цит. по: Кюхельбекер В. К. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1 М.; Л.: Сов. писатель, 1967 с указанием страницы.

года Кюхельбекер получает дозволение поселиться в Смолинской слободе Курганского уезда Тобольской губернии. Курган, Тобольск, Ялуторовск – места, где к этому времени собирается целая группа ссыльных декабристов. Кюхельбекер, наконец, встречается с Пушиным, Басаргиным, Бриггеном, Повало-Швейковским, Штейнгелем, Оболенским, Свистуновым. Общественно-культурная атмосфера Тобольского края резко отличалась от глухой Акши, что не могло не сказаться благоприятно на психологическом состоянии Кюхельбекера. В то же время условия жизни в Смолинской слободе не способствуют улучшению его здоровья¹. К ноябрю 1845 года страдающий чахоткой поэт окончательно слепнет. Но именно в это тяжелое время в немногих лирических опытах Кюхельбекера появляется жанр, который сам поэт определяет как «ямб». Первым обратил внимание на данную жанровую группу Ю. Н. Тынянов, включивший в нее, в частности, стихотворения «Участь русских поэтов» и «До смерти мне грозила смерти тьма...». Исследователь высоко оценил их художественный и идейно-содержательный уровень [Тынянов 1939: LXXVI – LXXVII].

Ямб – жанр, уходящий корнями в античность. Его создателем принято считать Архилоха, усовершенствовавшего фольклорную форму насмешливой песни, исполнявшейся во время праздников в честь богини Деметры и придавшего ей характер острого сатирического высказывания, обличающего общественные пороки и их носителей. Характерной особенностью жанра является особая ритмическая организация: стихи пишутся шестистопным ямбом. Нововведение Архилоха было подхвачено многочисленными поэтами и писателями как античной, так и последующих эпох.

В России первой трети XIX века интерес к данной жанровой форме во многом был вызван публикацией в 1819 году предсмертного цикла Андре Шенье «Ямбы». Как известно, Шенье, поэт и публицист эпохи Великой Французской революции, оказался втянутым в жестокий конфликт между якобинцами и их противниками, был арестован и казнен 25 июля 1794 г., за два дня до падения Максимилиана Робеспьера [Михайлов 1989: 145-146]. Находясь в заключении в ожидании приговора и казни Шенье создал цикл обличительных стихотворений (девять были закончены, шесть остались в набросках) выбрав в качестве поэтического образца ямбы Архилоха. Стихи произвели сильное

¹ О мытарствах Кюхельбекера, тщетно пытавшегося добиться разрешения поселиться непосредственно в Кургане см. подробно в комментарии В.Н. Орлова к переписке поэта: Декабристы-литераторы. М. : АН СССР, 1954. [Ч.] I. (Лит. наследство; Т. 59). С. 476.

впечатление на читателей, в том числе и в России: «“Ямбы”» Шенье полны патетики, их образный строй ярок и подчас даже груб. Широкие обобщения чередуются со страстными проклятиями в адрес конкретных политических деятелей эпохи, которым поэт пророчит скорую гибель. Ратуя за справедливость, за закон (“Мой гнев — законности слуга”), поэт впадает порой в такую же нетерпимость, как и его враги-якобинцы. Это, видимо, было неизбежно: насильственный переворот настолько раскрепощает страсти, что этот грандиозный всплеск эмоций захватывает всех, особенно тех, кто не хочет — как это пытался сделать, по его словам, аббат Сьейес — отсидеться и переждать. Однако в стихах Шенье за личной ненавистью и нетерпимостью к произволу нельзя не ощутить боль за родную страну, раздираемую гражданской войной и оказавшуюся в водовороте страстей и своекорыстных интересов» [Михайлов 1989: 145]. Публицистический пафос органично сочетался в стихотворениях Шенье с элегическими интонациями лирических монологов узника, переживающего минуты сомнений, душевных мук в преддверии скорой смерти.

Образ молодого поэта, павшего жертвой политических страстей, но сохранившего до последних минут жизни верность высоким идеалам справедливости, неколебимость духа и высокую чистоту помыслов, прочно вошел в сознание многих художников, воплотившись в целом ряде литературных произведений (элегия А.С. Пушкина «Андрей Шенье», роман Альфреда де Виньи «Стелло», «Легенда веков» В. Гюго).

Думается, что трагическая судьба Шенье привлекла внимание Кюхельбекера не только в силу сходства с его собственными жизненными обстоятельствами. Участь поэтов — сквозная тема всего его творчества, и в последние месяцы жизни, подводя итог своего земного пути, ссыльный поэт обращается к образу собрата по перу, подхватывая поэтическую эстафету — создает собственные ямбы. В какой степени можно говорить об их художественном единстве?

Прежде всего, бросается в глаза чисто внешний момент - единый принцип ритмической организации ряда произведений, созданных Кюхельбекером в 1845-46 гг.: все они написаны шестистопным ямбом — характерным для интересующей нас жанровой формы размером. Помимо названных Ю. Н. Тыняновым стихотворений «Участь русских поэтов» и «До смерти мне грозила смерти тьма...» (оба написаны в октябре 1845 года), мы включаем в данную группу стихотворения «Работы сельские подходят уж к концу...» (август 1845), «Святому Димитрию Ростовскому» («Я часто о тебе с друзьями говорю...») (ноябрь 1845) и отрывки из стихотворения «Клеветнику», о котором читаем

следующее примечание Н. В. Королевой: «По свидетельству Ю. Н. Тынянова, начальные и средние строки в рукописи дневника вырваны. В ЦГАЛИ (ф. Каверина) сохранилась заметка Ю. Н. Тынянова (?), что стихотворение начато 25 января, окончено 5 марта 1846 г. Основания датировки не приводятся. По-видимому, обращено к шефу жандармов и главному начальнику III Отделения Алексею Федоровичу Орлову, усилившему тайный надзор за декабристами и поощрявшему доносы. Орлов отказал К. в просьбе помочь ему получить разрешение печататься (1840)» [Кюхельбекер 1967: 649].

Разумеется, одной только ритмической организации недостаточно, чтобы говорить о единстве данной группы стихотворений. Бросается в глаза и единство общего тона, обусловленное лирической ситуацией, контуры которой довольно ясно просматриваются в каждом тексте. Все перечисленные стихотворения призваны выразить трагическое душевное состояние лирического героя – одного из преследуемых врагами, роком поэтов. Наиболее полно оно раскрывается в стихотворении «Участь русских поэтов», которое носит явно программный в характер:

Горька судьба поэтов всех племен;
Тяжеле всех судьба казнит Россию:
Для славы и Рылеев был рожден;
Но юноша в свободу был влюблен. . .
Стянула петля дерзостную выю.
Не он один; другие вслед ему,
Прекрасной обольщенные мечтою, —
Пожалися годиною роковою. . .
Бог дал огонь их сердцу, свет уму,
Да! чувства в них восторженны и пылки:
Что ж? их бросают в черную тюрьму,
Морят морозом безнадежной ссылкой. . .
Или болезнь наводит ночь и мглу
На очи прозорливцев вдохновенных;
Или рука любовников презренных
Шлет нулю их священному челу;
Или же бунт поднимет чернь глухую,
И чернь того на части разорвет
Чей блещущий перунами полет
Сияньем облил бы страну родную (314-315).

Заметно тяготение к определенной итоговости размышлений лирического героя в ямбах. С одной стороны, все они пронизаны чувством острой горечи, негодования, протеста против несправедливости, проявления которой он видит на самых разных уровнях и общественного, и надличного, космического бытия. С другой стороны, сдержанные интонации, минимум риторики придает ямбам Кюхельбекера совершенно особое звучание: спокойно и уверенно звучат монологи человека, который стоит на пороге земного мира и, в сущности, ему уже не принадлежит. Именно так обращается он к одному из своих гонителей:

Нет у тебя друзей: лжецы и пустомели
Твои орудия: ты выгоняешь их
Как бешеных собак на всех врагов твоих!
Но есть, поверь мне, есть на свете Немезида,
И ею всякая приемлется обида
И в книгу вносится, и молча книгу ту
Читает день и ночь таинственная дева;
И выбирает жертв, и их казнит без гнева,
Но и без жалости. За ложь и клевету
Заплатят некогда такую ж клеветою,
И в сердце и твое убийственной стрелою
Вонзится злая ложь...

«Клеветнику» (326).

Казалось бы, при мысли о перенесенных обидах сердце лирического героя закипает, из уст рвутся беспощадные, разящие противника инвективы, степень лирической напряженности возрастает. Но избытие переносов сбивает накал обличительных интонаций, лирический герой словно сам останавливает себя, не желая быть захваченным страстями, пусть и благородными, но слишком земными. Он уже находится на той ступени духа, когда может спокойно обозреть коллизии житейской драмы с позиции сверхзнания, доступного душе, приблизившейся к окончанию своего пребывания в сей юдоли:

До смерти мне грозила смерти тьма
И думал я: подобно Оссиану
Блуждать во мгле у края гроба стану;
Ему подобно, с дикого холма
Я устремлю свои слепые очи
В глухую бездну нерассветной ночи,

И не увижу ни густых лесов-
Ни волн полей, ни бархата лугов,
Ни чистого, лазоревого свода,
Ни солнца чудесного восхода;
Зато очами духа узрю я
Вас, вещи таинственные тени,
Вас, рано улетевшие друзья,
И слух склоню я к гулу дивных пеней,
И голос каждого я различу,
И каждого узнаю по лицу (313).

Даром сверхвидения лирический герой ямбов обладает не только потому, что буквально стоит на пороге между жизнью и смертью, но и в силу своей причастности особой касте избранных – поэтическому братству. Мотив духовного одиночества художника в ополчившемся на него мире антитетически соотнесен в ямбах с мотивом духовного единения поэтов, творцов. Идея творчества как особой, доступной лишь немногим избранникам формы жизнедеятельности и жизнетворчества - ключевая для Кюхельбекера. Отсюда – специфический облик лирического героя - пророка, титанической личности, причастной высшей воле и дерзающей силой своего слова менять основы мирового бытия в его стихотворениях додекабрьского периода:

Глагол, с небес в меня вложенный,
Как гром, промчится в времена, -
Дивясь, умолкнут племена;
Свой слух преклонят изумленный
Моря, и дол, и вышина.

Гремите же, святые струны,
Пред богом: он хранит певца!
Раздайтесь до миров конца;
Летите, звучные перуны,
Разите гордые сердца!

«Упование на бога» (1822-23), (165-166).

В сущности, мы сталкиваемся в данном случае со специфическим для Кюхельбекера вариантом творческой реализации лежащей в основе декабризма как общественного и литературного движения идеи достижимости романтического идеала, возможности его осуществления путем переделки несовершенного мира в соответствии с собственны-

ми, субъективными представлениями о должном, породившей, в свою очередь, стремление воплотить этот идеал как в художественной, так и в бытийной реальности. Он активно работал над поиском поэтических средств (жанровых форм, стиливых приемов), позволявших в наиболее полной мере реализовать сверхактивную жизненную позицию личности героического типа, вступающей в бескомпромиссную борьбу с мировым злом. Если в додекабрьский период наиболее адекватной для художественного самовыражения такой личности была ода, то на завершающем этапе Кюхельбекер выбирает ямб – жанр, в силу специфической психологической ситуации, заданной еще Андре Шенье (поэт-узник на пороге смерти), позволяющий сохранить высокий пафос лирического повествования, но уравновешивающий его сдержанными интонациями размышлений итогового характера. Традиционный для элегического жанра размер – шестистопный ямб, диктует ритмико-интонационный рисунок, не позволяет «парить», подобно одическому «певцу», но побуждает размышлять. Неспешно, имя за именем, образ за образом, выстраивается в ямбах Кюхельбекера круг тех, кого называет он своими друзьями, братьями, тех, с кем его связывают узы духовного родства: Грибоедов, Пушкин, Рылеев, Дельвиг, Баратынский:

И голос каждого я различу,
И каждого узнаю по лицу.
Вот первый: он насмешливый, угрюмый,
С язвительной улыбкой на устах,
С челом высоким под завесой думы,
Со скорбию во взоре и чертах!
В его груди, восторгами томимой,
Не тот же ли огонь неодолимый
Пылал, который некогда горел
В сердцах метателей господних стрел. —
Объятых духом вышнего пророков?
И что ж? неумолимый враг пороков
Растерзан чернью в варварском краю...
А этот край он воспевал когда-то,
Восток роскошный, нам, сынам заката,
И с ним отчизну примирил свою! —
И вот другой: волшеббно-сладкогласный
Сердец властитель, мощный чародей,
Он вдунул, будто новый Промефей,
Живую душу в наш язык прекрасный. ..

Увы! погиб довременно певец:
Его злодейский не щадил свинец!
За этою четою исполинской
Спускаются ид лона темноты
Еще две тени: бедный Дельвиг, ты,
И ты, его товарищ, Баратынский!
Отечеству драгие имена,
Поэзии и дружеству святые!
Их музы были две сестры родные,
В них трепеталася душа — одна! (313-314).

Но ряд может быть значительно расширен: сама форма ямбов призвана воскресить в сознании предполагаемого читателя Андре Шенье, Николя-Жозефа-Лорана Жильбера (рано ушедшего из жизни поэта-сатирика XVIII в.) и далее – Оссиана и Архилоха, образ которого в последние годы жизни чрезвычайно занимал Кюхельбекера (поэт активно работает в это время над драмой «Архилох», [подробно см.: Базанов 1961: 293-296]). В этот же ряд оказывается включенным и образ святого Димитрия Ростовского (Туптало) – незаурядного деятеля Русской православной церкви, деятельного просветителя, автора духовных сочинений:

Угодник господя! Какая связь, скажи,
Между тобою, муж, увенчанный звездами,
И мною, узником грехов и зол и лжи.
Вдрожь перепуганным своими же делами.

К тебе влекуся, но — и ты влеком ко мне...
Ужели родственны и впрямь-то души наши.
И ты скорбишь в своей надзвездной вышине,
Что я, твой брат, пью жизнь из отравленной чаши?

<Святому Димитрию Ростовскому>
(315)

Пророческий дар, возвышающий души творцов, делающий их причастными к высшим первоосновам бытия, становится залогом их бессмертия. Твердая уверенность в этом и придает ямбам Кюхельбекера утверждающий характер: лирический герой спокойно и гордо встречает вызовы и удары враждебной судьбы.

Насколько правомерно объединение ямбов Кюхельбекера в лирический цикл? Полагаем, что правомерно, поскольку мы можем уверенно говорить о наличии в ямбах единого облика лирического повествователя, единстве лирической ситуации, наличии сквозной образной структуры и интонационно ритмического рисунка и даже о контурах внутреннего лирического сюжета, строящегося на движении душевного состояния героя от переживания минут тоски и душевного упадка к духовному подъему и спокойной уверенности в собственной правоте. Все это признаки, традиционно свойственные именно лирическому циклу [Дарвин 1983: 9-15]. В то же время каждое произведение может восприниматься и как вполне самостоятельное и завершенное, однако в соотносительности с другими произведениями оно обретает дополнительные смысловые оттенки, возникающие на уровне межтекстовых взаимоотношений. В этом смысле мы можем вполне идентифицировать предполагаемый цикл как «произведение произведений» [Дарвин 1997: 9]. Вопрос в том, насколько осознанно работал поэт над его созданием? Думается, степень осмысленности была весьма высока. Основания для такого предположения мы находим в издании сочинений поэта-декабриста, подготовленном и откомментированном Ю. Н. Тыняновым [Кюхельбекер 1939]. Именно в это издание включено следующее стихотворение:

Введение к Ямбам

Кошунством был в то время каждый зал,
Как молодой Жильбер, за веру смелый мститель,
В борьбе со шайкою вралей крикливых пал,
И повезли его в последнюю обитель,
И отдыхает он от жизненных тревог;
Но ангел юноши, его святой хранитель,
Проворный, грозный бич, бесстрашного сберег.
Мне ныне этот бич вручает бестелесный
И говорит: «возьми! пред богом изнемог
Их сонм неистовый, рассеет луч небесный
Мрак ими созданный — остаток их развеи,
Держай, и над тобой простру я щит чудесный!»
Готов я, господи! Но из души моей
Все страсти вырви вон, и ненависть и мщенье!
И да бичую я грехи, а не людей,
Да будет мне врагом едино заблужденье!

А за объятых им пусть я молось тебе, —
И ты, благий, пошлешь их слепоте прозренью!
Готов я, руки к радостной борьбе
С надеждою я бодростью душевной
Я протяну, и, вверясь судьбе,
Из тетивы трепещущей и гневной
Мой стих понесся, и беда тебе,
Глашатай лжи, надменной, но плачевной [Кюхель-
бекер 1939: 208].

В примечании к данному стихотворению читаем: «**Введение к Ямбу.** Начало 1846. Печатается впервые по рукописи дневника» [Кюхельбекер 1939: 470 (Разрядка авт. – Т.Л.)]. Очевидно, что мысль о цикле возникла у Кюхельбекера в процессе работы над ямбами, поскольку к началу 1846 года некоторые из них уже были написаны. По видимому, мы имеем дело со своеобразным соединением двух возможных вариантов возникновения лирического цикла, охарактеризованных М. Н. Дарвиным как «первичные», то есть создающиеся с самого начала как художественное единство, и «вторичные», возникающие на основе объединения различных произведений, написанных в разное время и по разному поводу [Дарвин 1883: 20]. Ямбы писались Кюхельбекером в очень сжатые сроки (вторая половина 1845-начало 1846 гг.). Возможно, поначалу его внимание привлекла специфическая жанровая форма, а затем возник замысел собственно цикла. Но возможен и иной вариант: Кюхельбекер сразу задумал создание цикла стихотворений по образцу «Ямбов» Андре Шенье, но вписал в дневник предполагаемое вступление, лишь закончив над ним черновую работу. В конечном счете, уровень первичности цикла в данном случае не имеет особого значения. Важно другое: согласно комментариям и публикации Ю. Н. Тынянова Кюхельбекер задумал создать именно «Ямбы» - полноценный лирический цикл, который должен был открываться программным авторским вступлением, в котором были эскизно намечены все ведущие структурные элементы. Во «Введении к Ямбу» обозначена ведущая лирическая коллизия (преследуемый «гонителями» и роком поэт перед лицом близкой смерти), выстроены психологические основания для утверждения торжества причастного высшим тайнам пророческого духа над брэнной суетой враждебной действительности, заявлена активная позиция художника – стойкого борца с мировым неустройством, понимаемом в самом широком смысле. Задан и ритмико-интонационный рисунок: сдержанная величавость, уверен-

ность тона, обусловленная стилевыми приемами, характерными для поэзии высокого типа.

К сожалению, в наших рассуждениях мы можем опираться только на сведения, почерпнутые из комментариев Ю. Н. Тынянова. Как известно, в силу трагических обстоятельств значительная часть Кюхельбекеровского архива, в том числе и страницы дневника, на которых были записаны последние стихотворения, были утрачены [подробно см.: Кюхельбекер 1979: 648-649]. Однако у нас нет оснований не доверять Ю. Н. Тынянову, заметки и публикации которого воспринимаются издателями произведений Кюхельбекера как вполне достоверные источники [Кюхельбекер 1979: 661]. В таком случае наличие «Введения к ямбам» дает нам право говорить о «Ямбах» Кюхельбекера как «связанном» по терминологии Е. С. Хаева [Хаев 1980: 57] лирическом цикле, поскольку наличие «открывающего», задающего логику лирического сюжета произведения неминуемо определяло внутреннюю организацию входящих в него компонентов.

Еще одно обоснование выделения «Ямбов» как лирического цикла мы видим в общей логике творческой эволюции Кюхельбекера. Если на первом этапе в его поэтической системе доминировала лирика, то в 1830-е годы он обнаруживает явное тяготение к крупным драматическим (трагедия «Прокофий Ляпунов», мистерия «Ижорский», драматическая сказка «Иван купецкий сын»), эпическим (роман «Последний Колонна») и лиро-эпическим (несколько крупных поэм) формам. Процесс циклизации в лирике вписывается в магистральное направление развития творческой мысли Кюхельбекера. В то же время можно говорить и о наличии некоторой внутренней разбалансированности его сознания. Сошлемся на размышления Н. Л. Лейдермана, по мнению которого цикл – специфическая жанровая форма, к которой художник обращается в ситуации поиска путей к обретению и воплощению целостного образа мира: «В рамках историко-литературного периода цикл выступает как жанровая форма, представляющая собой начальные опыты художественного синтеза, первые разведывательные попытки нащупать “всеобщую связь явлений”». Однако, “всеобщая связь явлений” не поддается тому простодушному способу ее постижения, на котором строится цикл. Там же, где системная связь, охватывающая сложную диалектику отношений человека с миром, оформляется в структуре цикла - цикла в собственном смысле уже нет. Он диалектически самоотрицается, трансформируется в роман, где сцепление частей или глав, бывших некогда самостоятельными новеллами, настолько органично и ненарушимо, что о циклизации можно говорить лишь с точки зрения творческой истории произведения, но ни в коем

случае не с точки зрения его действительной, функциональной жанровой завершенности» [Лейдерман 2010: 243]. Возможно, к созданию «Ямбов» Кюхельбекера побудило стремление в очередной раз найти форму, позволявшую охватить рефлектирующим сознанием поэта бытие в его универсальной целостности, определяемой сложной диалектикой взаимосвязанных и взаимоотталкивающихся сущностей. Замысел остался не завершенным: и в этом Кюхельбекер повторил судьбу Андре Шенье. Однако в определенном смысле «Ямбы» позволяют воспринимать наследие поэта-декабриста как художественную целостность, поскольку демонстрируют его верность ключевым творческим установкам и принципам на протяжении всего нелегкого жизненного пути.

ЛИТЕРАТУРА

Кюхельбекер В. К. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1 М. ; Л. : Сов. писатель, 1967.

Кюхельбекер В. К. Лирика и поэмы: в 2. Т. Т. 1. Л. : Сов. писатель, 1939.

Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. М. : Наука, 1979.

Декабристы-литераторы. Ч. I. (Лит. наследство; Т. 59). М. : АН СССР, 1954.

Базанов В. Г. Поэты-декабристы. К. Ф. Рылеев. В. К. Кюхельбекер. А. И. Одоевский. М.; Л. : АН СССР, 1950.

Базанов В. Г. Очерки декабристской литературы. Поэзия. М. ; Л. : ГИХЛ, 1961.

Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово : Кемеровский гос. ун-т., 1983.

Дарвин М. Н. Художественная циклизация лирических произведений. Кемерово : Кузбассвузиздат, 1997.

Королева Н. В. В. К. Кюхельбекер // Кюхельбекер В. К. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1 М. ; Л. : Сов. писатель, 1967. С. 5-61.

Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Екатеринбург: Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т, 2010.

Михайлов А. Д. Вступление // Андре Шенье. Ямбы (перевод с французского Геннадия Русакова // Иностранная литература, 1989, № 7, С. 145-153.

Тынянов Ю. Н. В. К. Кюхельбекер // Кюхельбекер В. К. Лирика

и поэмы: в 2. Т. Т. 1. Л. : Сов. писатель, 1939. С. LXXVI – LXXVII.

Хаев Е. С. Проблема композиции лирического цикла (Б. Пастернак «тема с вариациями») // Природа художественного целого и литературный процесс. Кемерово : Кемеровский гос. ун-т , 1980. С. 154 – 175.

REFERENCES

Kjuhel'beker V. K. Izbrannye proizvedenija: V 2 t. Т. 1 М.; L.: Sov. pisatel', 1967.

Kjuhel'beker V. K. Lirika i pojemy: v 2. Т. Т. 1. L.: Sov. pisatel', 1939.

Kjuhel'beker V. K. Puteshestvie. Dnevnik. Stat'i. М. : Nauka, 1979.

Dekabristy-literatory. [Ch.] I. (Lit. nasledstvo; Т. 59). М.: AN SSSR, 1954.

Bazanov V.G. Pojety-dekabristy. K.F. Ryleev. V.K. Kjuhel'beker.A.I. Odoevskij. М.; L. : AN SSSR, 1950.

Bazanov V.G. Oчерki dekabristskoj literatury. Pojezija. М. ; L. : GIHL, 1961.

Darvin M.N. Problema cikla v izuchenii liriki. Kemerovo: Kemerovskij gos. un-t., 1983.

Darvin M.N. Hudozhestvennaja ciklizacija liricheskikh proizvedenij. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat, 1997.

Koroleva N.V.V.K. Kjuhel'beker // Kjuhel'beker V.K. Izbrannye proizvedenija: V 2 t. Т. 1 М.; L.: Sov. pisatel', 1967. S. 5-61.

Lejderman N. L. Teorija zhanra. Ekaterinburg: Institut filologicheskikh issledovanij i obrazovatel'nyh strategij «Slovesnik» UrO RAO; Ural. Gos. ped. un-t, 2010.

Mihajlov A.D. Vstuplenie // Andre Shen'e. Jamby (perevod s francuzskogo Gennadija Rusakova // Inostrannaja literatura, 1989, № 7, S. 145-153.

Tynjanov Ju.N. V. K. Kjuhel'beker // Kjuhel'beker V.K. Lirika i pojemy: v 2. Т. Т. 1. L.: Sov. pisatel', 1939. S. LXXVI – LXXVII.

Haev E.S. Problema kompozicii liricheskogo cikla (B. Pasternak «тема с вариациями») // Priroda hudozhestvennogo celogo i literaturnyj process. Kemerovo: Kemerovskij gos. un-t , 1980. S. 154 – 175.

ТЕКСТ – ДИСКУРС - ПОЭТИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ

Д. Б. ТЕРЕШКИНА

*(Российская академия народного хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ (Филиал в г. Великий Новгород)
г. Великий Новгород, Россия)*

УДК 821.161.1
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-45

«ВОЕННАЯ ПЕСНЬ ГРЕКОВ»: О НОВОНАЙДЕННОМ СПИСКЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

Аннотация. В статье анализируется и публикуется недавно найденный список известного вольнолюбивого текста русской поэзии первой четверти XIX в. – «Военной песни греков», приписываемого Ф. Н. Глинке. Текстологические особенности списка, отсутствие атрибутирующих признаков, характеристики рукописи, в которой находится список, позволяют уточнить некоторые аспекты литературной истории произведения. Новгородский список текста находится в рукописи, которая, в отличие от петербургского списка, не является конволютом-сборником разного рода документов, а представляет собой точно датированную «памятную книжку», принадлежащую одной руке. В новонайденном списке – около 16 разночтений по сравнению с опубликованным вариантом из собрания Пушкинского Дома; часть из них имеет характер значимых в литературной истории текста, вносящих семантические оттенки в произведение в целом. В такие разночтения входит, в частности, лейтмотив-призыв «Песни», в новгородском списке имеющий три варианта против одного в петербургском. Анализ новонайденного списка позволяет сделать выводы о более точной датировке текста (дата 1821 г. будет наиболее обоснованной), о еще большей степени предположительности в атрибуции «Военной песни греков» Федору Глинке и о наличии вариантов, различия которых говорят о широкой письменной традиции вольнолюбивого гимна в русской поэзии первой четверти XIX в.

Ключевые слова: вольнолюбивая поэзия, поэтические жанры, русская поэзия, текстология, история русской поэзии.

Текст «Военной песни греков» был опубликован как минимум дважды [Вольная русская поэзия 1970: 394-396, 1988: 298-301]. Оба раза – по одному списку Пушкинского Дома, описанному еще В. И. Срезневским [Срезневский 1902: 21-24]. Сборник-конволют «первой

четверти XIX века, составленный из отдельных рукописей и рукописных листов, а также вырезок из печатных изданий в лист, на 174 листах» [Срезневский 1902: 21], «впоследствии переплетенных в сборник, <...> принадлежал секретарю Саратовской ученой арх. комиссии Н. С. Соколову, а потом до 1902 г. А. Н. Пыпину. Список в некоторых строках содержит правку; возможно, что она произведена автором. Стихотворение подписано инициалами: «Ө. Г.», которые предположительно расшифровываются как Ф. Глинка. Во всяком случае, политические воззрения Глинки 1820-х годов, сочувствие декабристов греческому восстанию против турок, стиль и фразеология стихотворения и многочисленные аллюзии, связывающие тираноборческие мотивы с современностью, делают это предположение вероятным. Перекликается с наброском Пушкина «Гречанка верная! Не плачь, — он пал героем...» (1821), «Военным гимном греков», переведенным в 1821 г. Н. И. Гнедичем, с «Греческой песней» (1821) В. Кюхельбекера, «Песнью грека» (1825) А. Ротчева, «Греческой одой» (1826) В. И. Туманского, стихотворением «Греция» Я. Драгоманова и другими на ту же тему» [Вольная русская поэзия 1988: 606-607].

По нашим сведениям, другого списка «Вольной песни греков» в научный оборот еще введено не было. В таком случае список, обнаруженный нами недавно в составе рукописи, хранящейся в Отделе письменных источников Новгородского государственного музея-заповедника (ОПИ НГОМЗ) (г. Великий Новгород) [Терешкина 2016], является важным свидетельством в истории памятника. Несмотря на то, что разночтений в списке немного (в сравнении со списком из Пушкинского Дома), обнаруженная копия может пролить некоторый свет на время создания, атрибуцию и особенности распространения и поэтики известного текста вольнолюбивой русской лирики первой четверти XIX в.

В восстановлении литературной истории текста важным оказывается характер литературного «конвоя», который сопровождает текст в сборнике. Согласно описанию сборника из собрания Пушкинского Дома, в нем собраны в один блок оказались материалы, близкие по времени и содержанию: переводы воззваний к грекам перед восстанием против турецкого владычества (в частности, воззвание Александра Ипсиланти из Ясс от 24 февраля 1821 г., в двух разных переводах), сатира «Дом сумасшедших» А. Ф. Воейкова, «Трумф» И. А. Крылова, «Журнал калужской временной беседы любителей словесности» со списком членов «Беседы» 1820 г., копия письма Ф. Н. Глинки М. А. Милорадовичу от 4 мая 1820 г. и ответ Милорадовича от 5 мая 1820 г., копии с указов, манифестов и деклараций с 1762 по 1819 г. После воз-

званий к грекам в конволюте читается (с л. 8) «Военная песнь греков» с поправками и подписью «Ф. Г.», что позволило В. И. Срезневскому, учитывая характер документов сборника, их датировку, авторство некоторых текстов, а также датировку бумаги в разных частях конволюта, предположить, что автором «Военной песни греков» был Федор Глинка.

Федор Николаевич Глинка (1786 – 1880), участник войн 1805 – 1806 и 1812 гг., заграничного похода 1813 – 1814 гг., член «Союза благоденствия», прозаик и поэт. Предположительно приписываемое Ф. Глинке стихотворение «Военная песнь греков» стоит в одном ряду с однозначно атрибутируемым Ф. Глинке «Плачем плененных иудеев» (переложением 136 псалма) (1822), схожим с «Песнью греков» высоким гражданским содержанием и поэтическим строем. Однако в статьях о Ф. Н. Глинке о «Военной песни греков» специально не упоминается [Ельницкий 1916, Коровин 2006] – именно ввиду высокой доли предположительности его авторства в отношении текста.

Новгородский список «Военной песни греков» не указывает автора произведения, нет и указания инициалов, читающихся в списке из Пушкинского Дома. Учитывая, что рукопись из собрания НГОМЗ - не конволют, а единый блок тетрадей с записями, принадлежащими, скорее всего, одной руке, важным оказывается характеристика всего документа; датирующим признаком будут не указания дат в разнородных документах в составе сборника, а рукопись в целом.

Рукопись КП 39686 из собрания ОПИ НГОМЗ представляет собой записную книжку («Книжка для записи разных замечаний») читается на л. 1). Начало 1820-х гг. 89 л. 21,3 x 16, 3 см. Переплет из толстого картона, корешок и углы обтянуты светло-коричневой кожей; поврежден жучком. Скоропись чернилами разных оттенков. Большая часть книжки записана убогим мелким, плохо читаемым почерком, текст на фр. языке (?) – судя по всему, содержит сведения по истории (на л. 78 об. упоминается король Германии Иосиф II (1741 – 1790), выдающийся государственный деятель, король-реформатор, яркий представитель просвещенного абсолютизма). Из записей на русском языке: на обложке верхней крышки переплета и л. 1 – 1 об. – денежные расчеты, записи типа «проба пера», среди них читается: «Фадѣвъ» (?), «г. Дорогобужь», фамилии списком в дательном падеже («Ларионову, Пенчуку, Кравцову» и др., «... апрѣля 1821»; л. 2 – 4 об. – «Военная песнь греков»; л. 79 – 81 – список расходов за осенние месяцы 1821 г. (портному, сапожнику, слесарю, за готовое платье и т.д.), л. 85 об., 87 об., 88 об. – 89 – денежные расчеты, частью зачеркнуты, список кличек лошадей (?) (внизу поперек л. 89).

Настоящая рукопись представляет собой записную книжку, однако наличие в ней связных текстов повествовательного характера, а также стихотворных произведений делает ее памятной книжкой – т.е. такой, содержание которой пережило сиюминутное значение контекстных и обрывочных письменных свидетельств повседневной жизни владельца книжки. Именно они, впрочем, и позволяют точно датировать интересующий нас текст. Теперь очевидно, что «Военная песнь греков» может быть отнесена не к расширительной дате «1820-е годы», как это делается в современных изданиях текста, а говорить, по крайней мере, о существовании «Песни» уже в 1821 году. Наличие около 16 разночтений новгородского списка по сравнению с петербургским, а также отсутствие какого бы то ни было указания на инициалы автора позволяет предположить, что текст с еще большей осторожностью может быть атрибутирован Федору Глинке и что существовал он не в единственном варианте – и так распространялся в списках. Судя по характеру кодексов, где читается «Военная песнь греков», переписывалась она достаточно осторожно (находится в так называемых эго-документах, т.е. источниках личного происхождения, записных или памятных книжках) – а, следовательно, можно лишь догадываться о количестве не дошедших до нас копий текста.

В качестве датирующе-атрибутирующей «зацепки» в новгородском списке можем указать на запись «г. Дорогобужь» (л. 1). Как известно, под Дорогобужем (город в Смоленской губернии) Ф. Глинка участвовал в сражении в ноябре 1812 г., до этого проживая в имении Сутоки Смоленской губ. Это обстоятельство не может быть проигнорировано, если иметь в виду фигуру Ф. Глинки как одну из возможных при определении авторства текста. 1821 годом Н. И. Гнедичем датирован «Военный гимн греков», являющийся достаточно точным переводом гимна, написанного поэтом-революционером Константином Ригасом (1754—1798). «Сборник “Гимнов Ригаса из Велестина”» был опубликован лишь в 1814 году на греческом языке в Яссах, но еще при жизни Ригаса гимны его вошли в обиход борющегося греческого народа» [Гнедич]. «Военный гимн греков», схожий с «Военной песнью греков» тематикой, названием, гражданственным пафосом, не могут не быть связаны текстологически хотя бы на уровне аллюзий; однако какой из этих текстов является первичным, до сих пор остается не выясненным.

Если характеризовать «Военную песнь греков» как литературное произведение, можно отметить несомненную вписанность ее в общую картину русской вольнолюбивой лирики первой четверти XIX в.: ее отличают высокая гражданственность, философия деятельного добра,

пафос протеста против насилия, свобода независимой личности или народа в целом, мифологизация истории, аллюзии к великим событиям прошлого, наличие слов-сигналов, репрезентирующих основную идею. «Чаще всего эти слова-сигналы были связаны с политическими понятиями, становились лейтмотивными в гражданской поэзии декабристов: тиран, вольность, цепи, кинжал, ярем, деспот, гражданин, порок, добродетель, свобода, отчизна, народ и т.д.» [Юхнова 2012: 47]. В этом смысле «Военная песнь греков» оказывается гораздо более широкой семантически и несомненно апеллирует к событиям российской истории. Картина готовящегося освобождения греческого народа перерастает в надъисторическое полотно борьбы за свободу вообще, за сохранение самобытного национального характера, в философское размышление о человеке в целом. Неудивительно, что текст переписывался в личные документы вроде памятных книжек: «Песнь» имела не только освободительно-революционное значение, подходящее к идеологии тайных и просветительских обществ разного рода, но и мировоззренческий смысл, важный для каждой личности в отдельности.

Разночтения новгородского списка «Военной песни греков» можно разделить на две группы: значимые в текстологическом отношении и разночтения малозначимые. К последним, исключая очевидные опiski (стих 5: «голову» вм. «голосу»), относятся: деление произведения на части (не совпадающие с количеством строф) посредством обозначения их «звездочками» в новгородском списке, а также отдельные чтения - «песня» вм. «песнь», «тяжелом» (рабстве) вм. «тяжком», «се» вм. «вот», «осмелится» вм. «отважится», «душу» вм. «души», отсутствие ритмически необходимого повтора предложенного сочетания «со всех» во 2 стихе четвертой строфы.

К значимым отличиям от петербургского списка отнесем следующие.

Одиннадцатый стих первой строфы в новгородском списке читается так: «Восстань, краса и честь народа»; в петербургском вместо «краса» читается «гроза». Это семантическое разночтение, поскольку имеется в виду, несомненно, лучшая часть греческого народа, и вариант «краса» представляется гораздо более логичным в имеющемся контексте. Вероятно, он и был первичным.

9 и 10-й стихи пятой строфы в новгородском списке читаются так: «И клятву – не влагать мечей, / Доколь враги свободны, живы» (в петербургском: «И клятву – не вложить мечей, / Доколь враги свободы живы»). Первое чтение («влагать») есть основание считать более близким оригиналу, тогда как второе («враги свободны») – искажением первоначального текста.

В пятой строфе 12-й стих читается так: «Друзья, как предки, биться будем». В петербургском списке строка выглядит следующим образом: «Друзья, нет, предки, биться будем» и вряд ли отражает первоначальное чтение, ввиду искажения смысла. Подобно этому примеру, более приближенным к оригиналу кажется 12 стих второй строфы: «Взывайте, дружно ополчась» (в петербургском списке «Взывайте, дружно отличась», что более «размыто» в смысловом отношении).

Еще более близким идее текста можно считать вариант 16 стих шестой строфы. В списке из Пушкинского Дома читается: «Не нужно рабства для народа», в списке новгородского музея – «Позорно рабство для народа». «Смягченный» пафос вряд ли был уместен в освободительной песни-гимне.

Однако наибольшую вариативность в новгородском списке имеет лейтмотивная строка песни, завершающая каждую строфу. В опубликованном тексте из собрания ИРЛИ это воззвание одинаково: «Свобода Греции, свобода!». В новгородском списке оно звучит в трех разных вариантах: «Свобода Греции, свобода!», «Свобода, Греции свобода!», «Свобода, Греция, свобода!». Это очень важный факт, несмотря на неочевидность семантической наполненности вариаций. «Упрощенное» воззвание баррикадного призыва в художественном тексте имеет более тонкую организацию идейного ядра гимна: оно включает в себя не просто клич освободительного воодушевления, а воззвание к самой Греции, некогда бывшей великой, указание на нее как логический центр в ряде других поработанных стран: именно по отношению к древней Элладе рабство так страшно, кощунственно и так несправедливо в общемировом масштабе.

Исходя из разночтений, очевидных при сопоставлении двух списков, можем позволить себе сделать некоторые выводы.

«Военная песнь греков» теперь смело может датироваться не «расширительно» («1820-е годы»), а достаточно точно. И петербургский список (тексты конволюта, в котором он читается, датируются началом 1820-х гг.), и точно датированная 1821 годом «Книжка для записи разных замечаний» из ОПИ НГОМЗ, позволяет говорить, что в 1821 г. текст «Военной песни греков» уже существовал и распространялся в списках.

Атрибуция текста Федору Глинке становится еще более предположительной: современный петербургскому списку новгородский не указывает даже инициалов Ф. Глинки как возможного автора.

«Военная песнь греков» имела разночтения в списках, что говорит, вероятно, о достаточно активной рукописной традиции текста и о творческом отношении к произведению, имевшему злободневный и

расширительный смысл, относимый не только собственно к истории Греции.

Есть основания предполагать, что новгородский и петербургский списки не являются протографами текста. В обоих списках есть чтения, отражающие одновременно и большую, и меньшую степень близости первоначальному варианту. Судя по всему, между ними в текстологической стемме стоит список, имеющий разночтения и того, и другого вида; однако, скорее всего, в цепи взаимосвязанных копий между конкретными списками числится гораздо больше звеньев: копии с копий, списки со списков, неизбежные изменения текста в процессе переписывания и т.д. Это, на наш взгляд, является еще одним свидетельством существования достаточно представительного ряда списков «Военной песни греков», который, как теперь становится ясным, не ограничивается двумя известными списками, один из которых настоящей публикацией вводится в научный оборот.

В Приложении публикуем список «Военной песни греков» («новгородский» список) в современной графике и орфографии.

Приложение

Военная песня греков (Л. 2)

Доколь нам, други, в тяжелом рабстве
Стонать под игом агарян!
Тиранов милой нам Эллады
Настал желанный мести час!
Внемлите голову отчизны,
Она, рыдая, кличет вас:
«Ко мне, сыны мои, о греки,
И за меня и стар и млад!»
Друзья! рука с рукой — и в сечу!
С кипящей радостью глася:
«Восстань краса и честь народа,
Свобода Греции, свобода!»

Где наши памятники славы,
Ваяний, зодчества краса?
Где свет наук? Всего лишились
Под тяжким игом агарян!
Рабы в невежестве позорном,
Мы терпим лютой пытки срам / л. 2 об.
И поруганье пьем как воду!..
Всё нам: угрозы, бой и смерть,

И с милой родиной разлука,
И в родине — позор и стыд.
Чего ж еще? Но вы, о греки!
Взывайте, дружно ополчась:
«Воскресни счастье народа,
Свобода, Греции свобода!»

Где вы, сыны Эллады пышной,
Где славный Греции народ?
О нем и юг, и запад дальний
Молвой гремели... А теперь
Его забыл и юг и север,
Нигде о нем не говорят,
Нигде как будто не знают,
Что Греция на свете есть.
Вот до чего доводит рабство
И тяжкий у османов плен!
Но други! Братья! Нам за муки
Приспел желанный мести час. /л. 3
И греки в радости кипящей
Гласят: «Настал наш светлый день!»
Сбылось спасение народа:
Свобода Греции, свобода!

Погибнут гордые тираны!
Уже со всех сторон
Друзья и братья к нашим грекам
Бегут, — как будто все спешат
На шумный торг, на пышный праздник,
Как гости на венчальный пир!
И кто отстанет от героев?
И стар и млад бежит к своим!
«Отстать позорно, дети, стыдно!» —
Так говорят своим сынам
Отцы и матери в Элладе,
Благословляя их на бой.
И всем твердят: «До смерти бейтесь,
Кто раб — не приходи домой». —
Не надо рабства для народа,
Свобода Греции, свобода! /л. 3 об.

Сошлись и с громкою молитвой —
Сердца и длани к небесам:
И меч об меч — крестообразно
Острят. И от мечей кругом,

Как дождь кипящий, брызжут искры,
И пышет светлых молний блеск,
А там приветствие брат брату,
Булат сверкает по булату, —
И клятву — не влагать мечей,
Доколь враги свободны, живы.
За свой народ, за свой закон,
Друзья, как предки, биться будем
И славу древнюю добудем
Бесстрашным сердцем и мечом.
О бог! К тебе мольбы народа:
Прочь рабство, будь у нас свобода!

Еще горит над Саламином
Побед и славы светлый луч;
Еще трофеев Марафона
Не стерла времени рука, / л. 4
Еще там памятно былое!
И мы беседуем о нем
В беседах тайных — и в восторге
Мы предков видим, как себя!
А наши предки были — Минос,
Ликург спартанский и Солон;
Мы помним твердость Леонида
И честь и доблесть Аристиды;
Наш Мильтиад, наш Фемистокл;
Он незабвен — наш беспримерный!
И се их глас из-за гробов:
«Позорно рабство для народа —
Свобода, Греция, свобода!»

Каких примеров не имеем?
И нам ли не сломать оков?
Мы кровь — до капли за свободу!
И жизнь — отчизне на алтарь!
Далекий путь, кипяща сеча,
Тревоги жизни боевой —
Для пылких греков всё услада; / л. 4 об.
Труды и бой — им ничего;
Лишь только рабство уничтожить,
Лишь только славу возвратить,

Сольем в одну все храбрых душу,
Составим тело все одно.
Тогда кого мы убоимся?
И кто осмелится на нас,
Когда мы все единым гласом
Воскликнем с клятвой и мольбой:
«Восстань краса и честь народа,
Свобода Греции, свобода!»

(Новгородский государственный музей-заповедник, Отдел письменных источников, КП 39686)

ЛИТЕРАТУРА

Вольная русская поэзия второй половины XVIII – первой половины XIX века / вступ. статьи С. Б. Окуня и С. А. Рейсера, сост., подг. текста, вступ. заметки и примеч. С. А. Рейсера. Л. : Сов. писатель, 1970 (Б-ка поэта. Большая серия).

Вольная русская поэзия XVIII – XIX веков : в 2 т. / вступит. статья, сост., вступ. заметки, подг. текста и примеч. С. А. Рейсера. Л. : Сов. писатель, 1988. (Б-ка поэта. Большая серия).

Гнедич Н. И. Военный гимн греков. Комментарии. [Электронный ресурс]. URL: <http://tvb.ru/19vek/gnedich/02comm/033.htm> (дата обращения: 13.11.2016).

Ельницкий А. Глинка Федор Николаевич // Русский биографический словарь : в 25 т. СПб. ; М., 1896-1918. СПб., 1916. Т. 5. С. 297 – 315.

Коровин В. Л. Глинка Фёдор Николаевич // Православная энциклопедия. М. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2006. Т. 11. С. 578–580.

Срезневский В. И. Сведения о рукописях, печатных изданиях и других предметах, поступивших в рукописное отделение библиотеки имп. Академии наук в 1900 и 1901 годах // Известия Императорской Академии наук. 1902. Т. 16. № 2. С. 21-24.

Терешкина Д. Б. Записные книжки дореволюционного периода в фондах отдела письменных источников Новгородского музея // Новгородский исторический сборник. Вып. 16 (26). (В печати).

Юхнова И. С. Творчество декабристов / Фортунатов Н. М., Урминцева М. Г., Юхнова И. С. История русской литературы XIX века. М. : Юрайт, 2012. С. 44-58.

REFERENCES

Vol'naya russkaya poeziya vtoroy poloviny XVIII – pervoy poloviny XIX veka / vstup. stat'i S. B. Okunya i S. A. Reysera, sost., podg. teksta, vstup. zametki i primech. S. A. Reysera. L. : Sov. pisatel', 1970 (B-ka poeta. Bol'shaya seriya).

Vol'naya russkaya poeziya XVIII – XIX vekov : v 2 t. / vstupit. stat'ya, sost., vstup. zametki, podg. teksta i primech. S. A. Reysera. L. : Sov. pisatel', 1988. (B-ka poeta. Bol'shaya seriya).

Gnedich N. I. Voennyi gimn grekov. Kommentarii. [Elektronnyy resurs]. URL: <http://rvb.ru/19vek/gnedich/02comm/033.htm> (data obrashcheniya: 13.11.2016).

El'nitskiy A. Glinka, Fedor Nikolaevich // Russkiy biograficheskiy slovar' : v 25 t. SPb. ; M., 1896-1918. SPb., 1916. T. 5. S. 297 – 315.

Korovin V. L. Glinka Fedor Nikolaevich // Pravoslavnyaya entsiklopediya. M. : Tserkovno-nauchnyy tsentr «Pravoslavnyaya entsiklopediya», 2006. T. 11. S. 578–580.

Sreznevskiy V. I. Svedeniya o rukopisyakh, pechatnykh izdaniyakh i drugih predmetakh, postupivshikh v rukopisnoe otdelenie biblioteki imp. Akademii nauk v 1900 i 1901 godakh // Izvestiya Imperatorskoy Akademii nauk. 1902. T. 16. № 2. S. 21-24.

Tereshkina D. B. Zapisnye knizhki dorevolutsionnogo perioda v fondakh otdela pis'mennykh istochnikov Novgorodskogo muzeya // Novgorodskiy istoricheskiy sbornik. Vyp. 16 (26). (V pechati).

Yukhnova I. S. Tvorchestvo dekabristov / Fortunatov N. M., Urtmintseva M. G., Yukhnova I. S. Istoriya russkoy literatury XIX veka. M. : Yurayt, 2012. S. 44-58.

Е. В. АБРАМОВСКИХ

(Самарский государственный социально-педагогический университет,
г. Самара, Россия)

УДК 821.161.1-1(Пушкин А. С.)

ББК Ш33(Рос=Рус)5-8,445

«В ГОЛУБОМ ЭФИРА ПОЛЕ...» А. С. ПУШКИНА: ПРОВОЦИРУЮЩАЯ СИЛА «ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА НЕЗАКОНЧЕННОГО ТЕКСТА»

Аннотация: В статье рассматриваются «творческий потенциал» незаконченного отрывка А. С. Пушкина «В голубом эфире поле», парадоксальное единство бесконечности и предельности «творческого потенциала» незаконченного текста, креативная рецепция отрывка, художественные доминанты каждого реципиента, пространство границы «горизонта ожидания произведения» и «горизонта ожидания читателя». Под «творческим потенциалом» незаконченного текста понимается некая «система указателей», формирующая читательские стратегии, своеобразные «лакуны» текста, провоцирующие читателя на со-творчество. Такими указателями могут стать: жанровая доминанта, композиционная форма, сюжет и событие, система образов, поэтический язык и др.

Провоцирующая сила «творческого потенциала» незаконченного текста определила следующие типы креативной рецепции: формальная (количественная) реконструкция, антитетичная авторскому замыслу (М. Славинский, В. Итин); нейтральная реконструкция, реализующая те или иные стратегии творческого потенциала, не противоречащие логике авторского замысла (А. Майков, С. Головачевский, В. Ходасевич, Д. Иванов); рецепция, аутентичная авторской интенции или максимально к ней приближенная (Л. Токмаков, Г. Шенгели).

Ключевые слова: незаконченные тексты, русская поэзия, анализ стихотворений, креативная рецепция.

Понятие «незаконченность» функционирует в истории литературы наряду с определениями «non-finito», «незавершенность», «недосказанность», «неопределенность», «открытая форма», «открытая структура». Антитетичными по отношению к указанному ряду дефиниций являются понятия законченности, завершенности, целостности.

В рамках данной статьи обратимся к понятию незаконченного текста, то есть *случайно недописанного* (по каким-либо объективным или субъективным причинам), характеризующегося композиционной открытостью.

Поэтика незаконченного текста определяется «творческим потенциалом». Под «творческим потенциалом» незаконченного текста,

вслед за В. И. Тюпой, понимается некая «система указателей» [Тюпа, 1998: 17], формирующая читательские стратегии, это своеобразные «лакуны» текста [Ингарден, 1962], провоцирующие читателя на со-творчество. Метафорически «творческий потенциал» можно уподобить матрице, несущей кодовую информацию обо всём недооволощенном тексте.

Горизонт ожидания незаконченного текста предполагает бесконечное провоцирование сознания творческого читателя на завершение, дописывание. И здесь принципиальной является установка на постижение великого замысла предшественника, на развертывание его сюжета на новом историческом материале, на реконструкцию авторской интенции.

Незаконченные произведения сами «проятся» в новую строку. При этом действуют такие механизмы читательского восприятия, как актуализация, идентификация, конституирование смысла. В зависимости от избранной читательской стратегии, реализуется та или иная программа, «творческий потенциал» незаконченного текста.

«Встреча» горизонтов ожидания произведения и читателя происходит в процессе «внутрицеховой» рецепции (термин М. В. Загидуллиной). Под «внутрицеховой» или творческой рецепцией мы понимаем процесс, отражающий суть диалога творческого читателя (писателя) с текстом предшественника (*писатель — произведение — другой писатель*). Для «внутрицеховой» рецепции актуальным является процесс конституирования смысла и закреплённость этого процесса в создании собственного художественного произведения (в акте творчества).

Рассмотрим эти положения на примере рецепции «творческого потенциала» незаконченного отрывка А. С. Пушкина «В голубом эфире поле» творческими читателями (писателями, поэтами, литературными критиками). Покажем реализацию внутренних стратегий «творческого потенциала» незаконченного текста в вариантах читательского дописывания.

Стихотворный набросок «О доже и догарессе» в ПСС датируется весьма неопределённо — 1824 – 1836 гг. Впервые был опубликован в 1856 году. История его темна и загадочна, как и у большинства незаконченных произведений. Разночтения связаны с «творческим потенциалом» самого фрагмента, с вариативным прочтением первой строки («В голубом эфире поле» или «Ночь светла; в небесном поле...»), с наличием второй строфы, открытой по рукописям Румянцевского музея (соответственно знакомой не всем реципиентам,

поскольку в собраниях сочинений Пушкина до 1951 года публиковалась только первая строфа) [Цявловская 1952].

В своем стихотворном наброске Пушкин обращается к сквозному сюжету мировой литературы. Истоки формирования творческого замысла «О доже и догарессе» у Пушкина связаны с образом венецианского дожа Марино Фальери (1354), правящего в эпоху, когда в республике господствовал олигархический режим купеческой патрицианской верхушки и роль дожа была ничтожна. Готовилось восстание, к которому примкнул 80-летний дож. Он был арестован, и 17 апреля 1355 года с «лестницы гигантов» дворца Дожей скатилась голова Марино Фальери, отсеченная палачом.

Т. Цявловская приводит предание, согласно которому Фальери вошел в заговор по личному поводу. Один патриций позволил себе оскорбить молодую жену дожа, а затем и его самого. Разгневанный старик подал жалобу в сенат, который наложил на обидчика ничтожное взыскание. Этой обиды дож вынести не мог [Цявловская 1952].

Соответственно в самом пратексте заложены противоречащие друг другу мотивы поведения героев (личные и общественные).

Без всякого сомнения, продолжатели пушкинского фрагмента отталкиваются от строчки «Старый дож плывет в гондole с догарессой молодой», в данном случае выступающей дифракцией классического текста, и не могут не обращаться к культурной проекции в целом. В том случае, когда такого обращения нет, мы имеем дело с антистетическим дописыванием – отрывом текста от общей культурной матрицы.

Примером серийности этого сюжета служат следующие произведения: новелла Гофмана «Дожд и догаресса» (1819), драма Байрона «Марино Фальери, дожд венецианский» (1820), трагедия Каземира Делавиня «Марино Фальери» (1829), картина Эжена Делакруа «Казнь дожа Марино Фальери» (1826), опера Доницетти «Марино Фальери» (1835).

Принципиальными для нас являются две противоположные версии сюжета о венецианском доже, представленные Гофманом и Байроном, поскольку и тот и другой текст в равной мере мог стать источником пушкинского отрывка.

В новелле Гофмана «Дожд и догаресса» сюжетные доминанты связаны с любовью героя к юной догарессе, жене старика дожа, в которой он узнает прекрасное дитя, товарища своих детских игр, а также со старой полусумасшедшей няней героя, знахаркой, прорицательницей, являющейся главной действующей силой сюжета.

Заговор и казнь дожа остаются на периферии сюжета, который построен на исполнении предсказаний: поскольку дож был, по венецианскому обычаю, обручен с морем, то ревнивая стихия мстит за него овдовевшей догарессе, перевернув лодку, на которой она и ее возлюбленный пытаются спастись бегством. Здесь догарессу зовут Аннунциата, «возвешенная». У Гофмана есть упоминание о девственности догарессы, на которой старик женится из тщеславия.

Байрон в трагедии «Марино Фальеро, дож венецианский» нетрадиционно рассматривает семейную драму: он полностью отвергает все возможные подозрения в адрес догарессы и дает ей «ангельское» имя Анджолины. Она – нравственное совершенство и искренне любит дожа. Старый Фальеро преувеличенно реагирует на насмешку над своим браком и требует смерти обидчика, возглавляет заговор низов. Внутреннюю пружину байроновской драмы и составляют эта перепутанность личных и общественных мотивов и недовольство собой старика, видящего, во что в устах кровожадных заговорщиков превращается его благородная идея заговора во имя восстановления прав народа.

Так, у Гофмана внимание акцентировано на психологии отношений героев, у Байрона – на общественных мотивах.

Пушкинская разработка данной темы далеко не однозначна. Очевидно движение авторского замысла в процессе работы. «Творческий потенциал» пушкинского наброска моделирует основные читательские стратегии. Их можно выстроить по следующим доминантам:

– Жанровая доминанта непосредственно определяет содержание и форму: песня, романс, баллада, лирическое стихотворение. Соответственно, если в концепции реципиента доминантным становится жанр баллады, то дописывание строится по законам баллады, в основе которой лежит сюжетность. Если реципиент импровизирует в жанре лирического стихотворения, акцент переносится на внутренние переживания героев. Первая строфа Пушкина содержит в себе равные возможности для развития каждого из указанных жанров.

– На уровне композиции перед нами экспозиция, вводящая в обстановку действия, и завязка, знакомящая с основными героями, дающая просторное поле воображению читателей для прогнозирования дальнейшего развития действия.

– Намечены основные линии сюжета, ими могут стать дальнейшее развитие отношений дожа и догарессы (конфликт в противопоставлении старого дожа и молодой догарессы); ревность дожа (из-за гондольера, молодого патриция, из-за молодости догарессы); возможная измена догарессы или, напротив, чистота и невинность; трагиче-

ская «любовь поневоле». Тем более значимым становится отношение самого Пушкина к сюжету о венецианском дожде Марино Фальеро и споры литературоведов по поводу источников развития сюжета: Гофман или Байрон. В соответствии с этим может быть определена доминанта сюжетного развития психологических отношений или исторических событий (отсюда и выходы на жанровую модификацию).

– Реконструкция классического «венецианского текста» (по определению Н. Е. Меднис [Меднис, 1999]) – (дож, догаресса, лунная ночь, гондола) – предполагает итальянские страсти, поэтому так актуален внешний колорит города, вовлекающего каждого в любовную игру. Принципиальным тогда оказывается образ Венеции как «разлучницы» дожа и догарессы, силы, подчиняющей дожа своим законам, по которым он вынужден прилюдно мстить обидчику.

– Система образов: старый дождь, молодая догаресса, возможное присутствие кого-то третьего. Лирический субъект проникнут любовью и сочувствием к догарессе (в пушкинских черновиках присутствует пятая строчка – «Догаресса молодая», очевидно, что Пушкина интересует точка зрения догарессы). Он сам смотрит на нее глазами молодого патриция и осознает свое превосходство над старым дождем. С другой стороны, лирический субъект видит себя в старом дожде (см. параллельный мотив в стихотворении А. С. Пушкина «От меня вечер Леила»). Возможно появление соперника дожа (об этом говорит и колорит романтической ночи, гондола, в которой обязательным персонажем является молодой гондольер).

– Поэтический язык (этот аспект становится камнем преткновения во всех случаях «внутрицеховой» полемики; например, эпистолярной полемики А. И. Куприна и В. Ходасевича: Ходасевич в своем варианте дописывания, по мнению Куприна, не смог реконструировать особенностей стиля пушкинского отрывка, почувствовать языка Пушкина, следовательно, и приблизиться к авторскому замыслу). Речь идет о тропах, синтаксической организации текста, звуковых и ритмических рядах, размере, характере рифмовки и др.

Вторая строфа, опубликованная в 1951 году, могла быть включена в творческое сознание реципиентов не ранее указанного времени, что мы и наблюдаем в истории дописываний. «Творческий потенциал» второй строфы репродуцируется только в продолжении Г. Сапгира, пристально работавшего с пушкинскими черновиками и литературоведческими исследованиями.

Воздух полн дыханьем лавра,
морская мгла,

Дремлют флаги бучентавра,
Ночь безмолвна и тепла

[Пушкин 1959: XVII, 30].

Итак, определим лакуны, семантизирующие «творческий потенциал» фрагмента с восстановленной второй строфой. Знаком, цепляющим творческое сознание, в данном случае становится одорическая характеристика «дыханье лавра» и упоминание о «флагах бучентавра».

Почему Пушкин отказывается от одоризмов, возникших в черновых редакциях (запах мирта и розы), и оставляет запах лавра, гипотетически можно объяснить движением замысла. Очевидно, что, развивая замысел, Пушкин колеблется между двумя вариантами, и два контрастных обозначения запахов –розы и лавра, подтверждают это сомнение. Запах розы, как и мирта, вписывается в романтическую традицию [Шервинский 1971]. А запах лавра, тонизирующий, бодрящий, побуждающий к действию, тянет за собой шлейф устойчивых ассоциаций – венок победителю, слава герою, и, соответственно, возникает иной смысловой обертон всего текста – общественное в доже превалирует над личным.

Очевидно, что вторая строфа акцентирует общественный характер конфликта, возможно, намечает сюжетные перипетии, связанные с реализацией социального статуса дожа (обручение с морем), с гибелью дожа (преувеличенная реакция на насмешку над его браком, участие в заговоре), с гибелью догарессы (месть морской стихии, с которой был обручен дож, за его гибель).

Это подтверждает и изменение внешней обстановки. Если в первой строфе мы видим спокойную поэтическую картину романтической ночи («ночь светла» или «в голубом эфира поле»), то во второй строфе появляются тревожные знаки – «морская мгла», «ночь безмолвна».

Таким образом, «творческий потенциал» самого фрагмента провоцирует «идеальных» читателей на варианты прочтения, связанные с акцентуацией того или иного образа — дожа, догарессы, патриция, Венеции; с сюжетностью (развитие отношений или проработка серийного сюжета); с возможным психологическим объяснением их отношений; реконструкцией итальянского колорита (пейзажная зарисовка Венеции и теплой ночи в Адриатическом море); с ориентированностью на определенную форму, заданную жанром (песня, баллада).

Актуализация произведения того или иного автора специфицируется особенностями национальных литератур. Для

русских поэтов и писателей знаковой фигурой становится А. С. Пушкин. В штрихах и набросках Пушкина писатели обнаруживали пружины и импульсы к собственному творчеству. Соблазн продолжения или самостоятельного решения именно пушкинских незаконченных отрывков оказывался тем большим, чем очевиднее в русском обществе утверждался статус Пушкина как великого национального Поэта [Загидуллина 2001]. Слава великого предшественника не давала покоя, отсюда и стремление развернуть именно пушкинский сюжет, тем самым приблизиться к Его пониманию, Его гениальности. «Пушкин как прототип (русского) писателя: в диахронном плане он выступает как интерпретанта фигур современников, в синхронном — как модель для жизнестроительства и творчества писателей различных литературных поколений» [Клименюк 1996: 242].

Так, Г. Сапгир в предисловии к «Черновикам Пушкина» – большой работе, открывающей путь в творческую лабораторию поэта, – объясняет попытку обращения к черновым редакциям поэта: «И мне страстно захотелось последовать за мыслью гения. <...> Нет, не состязаться, а скорее поучиться и проследить за всеми ходами и поворотами его творческой мысли. Попробовать вообразить, что могло бы получиться, если бы... “Если” — это слово будит воображение. Конечно, получается лишь один из возможных вариантов. Окончательное не существует, но поскольку его линии уже давно очерчены во времени воображением и традицией, можно считать, что оно есть. И вот — угадал, попал в “десятку”, так могло быть. Чувство такое, что мрамор потеплел под рукой» [Сапгир 1995: 3].

И не случайно в истории русской литературы нет иных текстов, которые дописываются столь часто, как пушкинские.

На уровне идентификации происходит самоотождествление читателя с текстом предшественника. Специфика «внутрицеховой» рецепции состоит в ее автокреативной природе. По словам М. М. Кедровой, «писатель непременно проецирует читаемое произведение на свою художественную манеру, выбирая точкой опоры такие его свойства, которые так или иначе соотносятся со свойствами его собственных произведений» [Кедрова 2002: 88].

В зависимости от избранной читательской стратегии (заполнение определенных лакун), реализуется та или иная программа, «творческий потенциал» текста. Комбинации в дешифровке лакун, пустых мест на уровне композиции, образной системы, жанра – бесчисленны. Однако в сознании каждого «творческого читателя» они накладываются на предшествующий культурный код, стиль и такую

важную характеристику творческой личности, как гениальность. Заключительный этап креативной рецепции – конституирования смысла и рождения нового произведения.

Нами установлены следующие варианты «внутрицеховой» рецепции пушкинских произведений.

Варианты продолжений отрывка «В голубом эфира поле...»:

<i>Соавтор</i>	<i>Дата дописывания отрывка</i>	<i>Название произведения</i>
А. Н. Майков	1887, 1888	Старый дож
М. Славинский	1896	Догаресса
С. Головачевский	1906	Догаресса
Н. О. Лернер	1920	В темном аде под землёю
В. Ходасевич	1924	Романс
Г. Шенгели	1925	В голубом эфира поле...
Д. Иванов	1930	Дождь и догаресса
В. Итин	1937	Догаресса
Г. Сапгир	1985, 1987	Баллара
Л. Токмаков	1995	Миссия
Т. Щербина	1996	Старый дог плывет в гондоле

Представленный в таблице репрезентативный материал позволяет сделать некоторые наблюдения:

1. Хронология создания текстов-дописываний показывает, что пушкинские незаконченные тексты привлекали внимание как в XIX, так и в XX веке.

2. Количество найденных текстов-дописываний указывает на серийность этого явления в истории литературы, что подтверждает идею о статусе Пушкина как великого национального поэта (соответственно, о стремлении приобщиться к его гениальному творчеству), с одной стороны, и с другой, что существует феномен незаконченного текста, который провоцирует сознание читателя на дописывание.

3. Уже на уровне анализа заголовочного комплекса очевидна реализация внутренней запрограммированности самого отрывка. В пяти из предложенных вариантов окончания отрывка «В голубом эфира поле...» акцентировано внимание прежде всего на образах главных героев. По мнению Майкова, это дождь, причем с качественной оценкой «старый»; по мнению Головачевского, Славинского и Итина – догаресса. В варианте заглавия Д. Иванова сохраняется баланс, равномерное распределение семантической нагрузки между дождем и догарессой. Ходасевич и Сапгир ориентируются на жанровую модификацию. Заглавия Г. Шенгели и Д. Иванова даны по первой строчке (характерный прием для поэтики Пушкина). Выбивается из общей тенденции

метафорическое заглавие рассказа Л. Токмакова «Миссия»; пародийное Т. Щербины «Старый дог плывет в гондоле», тоже по первой строчке (но какой!), и игровой вариант первой строки центона Лернера, каждое слово которой контрастно пушкинскому тексту: «В темном аде под землёю».

Представленные варианты заглавий: персонажное, жанровое, пародийное и метафорическое - определяют соответствующие художественные доминанты в самом незаконченном тексте, актуализованные в дописываниях творческих читателей.

Рассмотрим различные типы креативной рецепции незаконченного отрывка А. С. Пушкина «В голубом эфира поле...».

Антитетическое дописывание предполагает субъективную интерпретацию текста реципиентом, иногда полностью противоположную авторской интенции. Однако благодаря такому варианту интерпретации определяется иной ракурс восприятия.

Образец антитетического дописывания мы видим в стихотворении М. Славинского «Догаресса» [Славинский, 1896: 997-1000]. Перед нами вариант количественного, формального дописывания, связанный с вольным гипотетическим достраиванием сюжета, далёким от авторского замысла. Текст не вписывается в общую культурную традицию, не связан с мотивами Гофмана и Байрона. Полностью представляется плодом творческого воображения автора.

Исходная ситуация пушкинского наброска раскрывается благодаря двойному «сну» героев. Сон Дожа в данном случае даёт возможность автору вывести героя из сюжетной ткани повествования. Функциональным оказывается лишь сон Догарессы, в котором трансформируются реальные (воспоминания) события, связанные с отношениями героини и молодым соперником дожа.

Не тобой, властитель старый,
Догаресса занята, –
Ей иныя снятся чары,
Снится юность-красота.

Невозвратное былое
Перед ней воскресло вдруг, –
Сжалось сердце молодое
От забытых раньше мук...

Во сне догарессы возникает картина пышного пира во дворце (что, кстати, напоминает пародию на пушкинские «Египетские ночи»

(«Пир Клеопатры»), хотя самой догарессе далеко до inferнальной Клеопатры, ее стремления весьма ограничены). Догаресса ищет взглядом возлюбленного, буря противоречивых эмоций переполняет ее, затем следуют их краткое свидание и разлука (он уезжает на войну).

В указанном варианте продолжения характер дожа не выписан, догаресса представлена как женщина, томящаяся от нереализованных желаний, ее возлюбленный – как «настоящий» рыцарь, который ее никогда не забудет, но ничего не готов предпринять для счастья.

То же касается и общего объема текста дописывания, явно не соразмерного пушкинскому замыслу: двадцать строф, часто варьирующих друг друга, далеки от пушкинского лаконизма.

Интересна эта творческая реализация особым вниманием к любовнику догарессы (ему посвящены семь строф из восемнадцати). Он – воплощение романтических штампов, которые, как оказывается, вполне соответствуют горизонту ожидания догарессы.

«Догаресса» Славинского представляет собой вариант антитетического дописывания. Единственной гранью сближения с пушкинскими текстами становится попытка проникнуть во внутренний мир догарессы, стремление понять ее состояние. «Творческий потенциал» пушкинского наброска, оторванный от пратекста о Марино Фальери, условен. И вариант продолжения Славинского, далекий от литературоведческого дискурса, можно рассматривать как пример вольной интерпретации.

Еще один вариант продолжения пушкинского отрывка «В голубом эфира поле», относящийся к данному типу рецепции, представляет собой «Догаресса» [Итин 1937: 72] В. Итина. Произведение стилизовано под городскую романс с устойчивым набором признаков: ревность дожа, измена догарессы, убийство дожа молодым гондольером и счастливый финал – счастье с возлюбленным (неважно, какой ценой):

«В голубом эфира поле,
Блещет месяц золотой».
Гондольер плывет в гондоле
С догарессой молодой.

К образу догарессы Итин примеряет маску пушкинской Татьяны. В этом контексте вариант продолжения Итина отсылает читателей к роману «Евгений Онегин». Однако догаресса заявлена с антипушкинской формулой поведения. Жертва героини в данном случае связыва-

ется с отказом от «роскоши», богатства: «лучше буду я бедна, / но любимому верна».

«Творческий потенциал» пушкинского текста в таком варианте продолжения оказывается не реализованным, несмотря на заявленное в подзаголовке отношение к тексту предшественника – «Подражание Пушкину».

Нейтральное дописывание. Реконструкция авторского замысла при таком типе рецепции производится с учетом историко-литературного контекста. При этом реализуются те или иные стратегии, не противоречащие логике авторского замысла, но в то же время и не усиливающие продуцирующую способность творческого потенциала (А. Майков, С. Головачевский, Вл. Ходасевич, Д. Иванов).

У А. Майкова [Майков 1977: 285] в варианте дописывания отрывка «В голубом эфира поле...» пушкинские строки даны в качестве цитаты, тем самым подчеркивается интенция соавтора вступить в творческий диалог с текстом предшественника на равных. После пушкинских строк меняется ракурс изображения, внимание сосредотачивается на дожде, который обращается к догарессе с мудрой речью.

Занимает догарессу
Умной речью дож седой...
Слово каждое по весу –
Что червонец дорогой...

«Лакунами» пушкинского отрывка для Майкова являются: воссоздание характера дождя, его внутреннего мира, его отношения к догарессе. На уровне сюжета мотив ревности дождя связан с появлением «возлюбленного» догарессы. Очевидно, обозначение «кто-то в маске» атрибутирует романтический образ влюбленного юноши и венецианского маскарада. Зеркально отражены в композиции стихотворения два фрагмента – речь дождя и песня незнакомца. Показательно, что речь дождя, занимающая четыре строфы текста, не воспринимается догарессой, это самолюбование дождя.

Кто сказал бы в дни Аттилы,
Чтоб из хижин рыбаей
Всплыл на отмели унылой
Этот чудный перл морей.

Чтоб, укрывшийся в лагуне,
Лев Святого Марка стал

Выше всех владык – и втуне
Рев его не пропадал!

Дождь представлен как государственный деятель, гордящийся мощью Венеции. Его речь пафосна (характерно использование высокой лексики: «перл», «втуне», «перуны») и является своеобразной одой городу, что позволяет рассматривать Венецию как соперницу догарессы. Примечательно, что догаресса не дана в восприятии дождя, а Венеция описывается как прекрасная возлюбленная, сравнивается с жемчужиной («этот чудный перл морей»). Догарессе же чужды все общественно-политические амбиции дождя, и ее реакция на эту речь однозначна – «догаресса – мирно спит!» Характерно, что именно после этой речи возникает в тексте мотив спящей женщины во власти мужчины – знак неразбуженной страсти.

Второй вставной фрагмент связан с песней незнакомца:

С старым дождем плыть в гондоле...
Быть его – и не любить...
И к другому, в злой неволе,
Тайный вымысел стремить...

Тот «другой» — о догаресса! –
Самый ад не сладит с ним!
Он безумец, он повеса,
Но он любит и любим!..

Однако реакция догарессы на «чье-то пенье», «цитры звон» не выдает глубоких чувств, переживаний, она по-прежнему «так ровно дышит», «спит она или не спит», то есть внешне остается такой же равнодушной. В финале двойная репрезентация ревности: слышала она песню или нет, спит или не спит, неуверенность в улике. На этот вопрос читатель так и не получит ответ, поскольку финал стихотворения Майкова по-пушкински открыт.

Вспышкой ревности дождя («рванул усы седые», «целый ад») и завершается этот вариант дописывания. Характер догарессы, который явно интересовал Пушкина, здесь не реализован. Характер дождя выписан по контрасту: на протяжении всего текста он испытывает сложные и противоречивые чувства – любовь, отеческая нежность к догарессе и укол самолюбия из-за невнимания догарессы к его мудрой речи, умение прощать и тяжелые муки ревности.

Таким образом, в стихотворении Майкова можно увидеть реализацию творческого потенциала фрагмента, связанную с

ревностью дожа к молодому сопернику. Причем измена догарессы ничем не подтверждена (слова песни «Он безумец, он повеса, / Но он любит и любим!») – только намеки на гипотетическое развитие отношений). Здесь мы видим и сложный, глубокий характер дожа, рефлектирующего по поводу своего положения.

С. Головачевский¹ [Головачевский 1906: 31-34] в своем варианте дописывания лирического наброска под названием «Догаресса» указывает, что он вслед за Майковым продолжает пушкинский текст: «по примеру Майкова, я взял на себя смелость продолжить его». Но для Головачевского акцент смещается на образ догарессы, что обозначено и в заглавии. Первая часть стихотворения содержит подробное портретное описание героини. Она сравнивается с «ярким жемчугом в море» (ср. у Майкова: Венеция – «перл морей»), а также с мифологическим образом Дианы с полотен Тициана. Эти сравнения создают идеальный образ возлюбленной. Для дожа в догарессе сосредоточен смысл жизни (и Венеция, и море гармонично ей послушны, подчинены).

С. Головачевский также использует мотив сна. Однако сон догарессы не эксплицирован (как у Славинского), но очевидно, что догарессе снятся те же нереализованные мечты. И таким прорывом из сна становится имя возлюбленного. Вся вторая часть стихотворения – репрезентация ревности и мести дожа: «перед ним раскрылась тайна, – / Убежден в измене он».

Далее внешнее пространство не меняется («по волнам скользит гондола / мимо храмов и дворцов»), но безумные мысли дожа, одержимого страстью и ревностью, разрушают всю идиллию волшебной ночи («яд, оковы, казематы»). Гипотетически можно достроить нереализованный финал: месть дожа в духе шекспировской трагедии («Отелло»).

¹ Головачевский Сергей <?> (ок. 1875 - после 1911 (?)), — поэт, переводчик. Биографические сведения о нем практически неизвестны. Его личность остается загадкой. С. Головачевский издал две собственных книги – «Стихотворения» (М., 1900) и «Мене текел парес» (М., 1906). Помимо этого, выпустил две книги бельгийских поэтов в своем переводе: Жоржа Роденбаха (Царство молчания. М., 1903) и Ивана Жилькена (Ночь. М., 1911). Вероятно, он принадлежал к кругу авторов «Скорпиона», печатался в «Золотом руне» и в антологии «Современные армяские поэты» (М., 1903). Современники не высоко оценивали творчество поэта. В. Ходасевич в своих рецензиях определял С. Головачевского «графоманом».

Головачевский использует кольцевую композицию с характерным многоточием «Тихо все... в небесном поле / блещет месяц золотой...», замыкая бурю страстей всепримирающей вечностью. Он не ставит целью проникнуть в байроновский и гофмановский сюжеты. Актуальным для Головачевского становится мотив ревности, именно эту лакуну пушкинского отрывка он восполняет в своем варианте завершения.

Следующий вариант продолжения, относящийся к данному типу рецепции, – «Романс» В. Ходасевича [Ходасевич 1996: 307]. Пустыми местами пушкинского незаконченного наброска для Ходасевича являются: характер догарессы, мотивы ревности дожа.

Догаресса задана на сплошных отрицаниях, через них прорисовывается тихий кроткий, но и своевольный характер героини. Через отрицание дан своеобразный протест догарессы: «на супруга не глядит», «ничего не говорит». Песня гребца про высокое преданье будит мысли дожа:

И под Тассову октаву
Старец сызнава живет,
И супругу он по праву
Томно за руку берет.

Состояние дожа определено в предпоследней строфе – «охлаждаюсь поневоле, / дож поникнул головой», что отсылает к ремарке Шенгели по поводу догарессы «Догаресса поневоле / прикрывает взор живой» – перевернутая ситуация. Деспотизм дожа изображен через характерную динамическую деталь:

С Лидо теплый ветер дует,
И замолкшему певцу
Повелитель указывает
Возвращаться ко дворцу.

В. Ходасевич в новом сюжете воссоздает пение венецианского гондольера. По мнению И. А. Балашовой, «мы узнаем особенности пушкинской поэтики, своеобразии передачи его музыкальных впечатлений...», но в то же время «у Ходасевича дож наделяется главной ролью, которая у Пушкина принадлежала догарессе, замещающей великолепие и благость мира. Такое перераспределение ролей обнаружило, что система образов пушкинского наброска не была вполне понята и усвоена Ходасевичем» [Балашова 2000: 24].

По словам Н. Меднис, «В. Ходасевич полностью снимает в своем стихотворении исторические аллюзии, которые были бы неуместны в нем и из-за жанровой ориентации текста. Исключает он и ту не вполне реализованную линию, которая намечена у А. Майкова. В «Романсе» В. Ходасевича сохранен заданный Пушкиным романтический колорит, в который вписан пушкинский же образ поющего Тассовы октавы гондольера, но при этом представлена вполне бытовая ситуация неравного брака без какого бы то ни было намека на реальную или возможную измену. В этом плане жанровое определение В. Ходасевича более соответствует стихотворению Г. Шенгели (1925), также пытающегося завершить пушкинский отрывок и вновь воскрешающего шекспировскую коллизию. Тема кары за измену, ставшая у него едва ли не центральной, роднит данное стихотворение (по сюжету, а не по стилистике) с жестоким романсом» [Меднис 1999: 306].

В «Романсе» Ходасевича следует отметить принципиальную установку на незавершенность, лирическую недоговоренность, эмоциональную многозначность, песенный характер. Соответственно в жанре лирического стихотворения Ходасевич отходит от намеченного у Пушкина сюжета балладного характера.

Еще один вариант дописывания пушкинского наброска «В голубом эфира поле...», относящийся к нейтральной рецепции, принадлежит Димитрию Вяч. Иванову¹. Появление стихотворения «Дождь и догаресса» Д. Иванова [Иванов 1938: 182] было спровоцировано творческим заданием, предложенным В. А. Мануйловым² для сборника «Литературные игры». Работой над разделом «Каждый-писатель» в указанном сборнике заинтересовался Д. Иванов. Доминантным в предложенном им варианте дописывания пушкинского наброска становится психология отношений героев:

Догаресса молодая
И печальна, и бледна,
На лагуны взор бросая,

¹ Иванов Димитрий Вячеславович (р. 1912) — по разысканиям Л. А. Шеймана (см.: Шейман Л. А., Соронкулов Г. У. Пушкин и его современники: Восток – Запад. Очерки. Бишкек, 2000. С. 491), сын поэта-символиста и религиозного философа Вячеслава Ивановича Иванова (1866–1949). С 1924 года живет в Италии. Известен как журналист, писатель, литературовед, редактор брюссельского собрания сочинений отца. Более подробно о нем см.: Иванова Лидия. Воспоминания. Книга об отце /подготовка текста и коммент. Джона Мальмстада. М., 1992; Обер Р., Гфеллер У. Беседы с Димитрием Вячеславовичем Ивановым / пер. с фр. Е. Баевской, М.; СПб., 1999.

² В. А. Мануйлов, лермонтовед и пушкинист, в свое время был любимым учеником Вяч. Ив. Иванова, секретарем его семинаров, другом семейства.

Смутно думает она:

«Пусть в любви немало горя, –
Без нее не красен свет,
И с самим супругом моря
В пышном блеске счастья нет».

И грустит, еще не зная,
Что ей мрачный рок грозит,
Догаресса молодая,
И угрюмый дож молчит.

Стихотворение характеризуется пушкинской открытостью, недосказанностью. Решение обозначенного конфликта «любовь – долг» прояснено благодаря сверхзнанию лирического субъекта: «и грустит, еще не зная, / что ей мрачный рок грозит...». В этом намеке угадывается следование за сюжетом новеллы Э. Гофмана «Дождь и догаресса». Дописывание Д. Иванова не противоречит творческому потенциалу пушкинского наброска, однако и не усиливает его.

Аутентичная рецепция. Варианты дописываний указанной модификации максимально приближены к авторской интенции (Г. Шенгели, Л. Токмаков).

Варианты творческого диалога с Пушкиным В. Ходасевича и Г. Шенгели достаточно подробно рассмотрены в статье В. Перельмутера [Перельмутер 1996], поэтому мы лишь наметим интересующие нас аспекты проблемы.

В варианте продолжения Г. Шенгели [Шенгели 1997: 130] однозначно задан психологизм, тем более очевидный в сравнении с сюжетностью, доминирующей у Майкова и Головачевского. Намечен тонкий баланс между двумя гранями, Шенгели не склоняется ни к одному из предложенных Гофманом и Байроном вариантов решения ситуации. В этом и заключается тайна пушкинского текста, предполагающего неоднозначные интерпретации. Шенгели необыкновенно тонко попытался ее разгадать.

В голубом эфира поле
Ходит месяц золотой.
Старый дож плывет в гондоле
С догарессой молодой.

Догаресса молодая,
Призадумавшись, глядит,
Как звезда любви, играя,

Мутны волны золотит.

Глянул дож и поникает,
Думой сумрачной томим:
Ах, опять красой сверкает
Тот патриций перед ним.

Тот прелестник и повеса...
Вдруг донесся дальний крик,
И пугливо догаресса
Обратила бледный лик.

Молвил дож, помедлив мало,
Указуя на волну:
«То спустили в рябь канала
Долг забывшую жену».

Догаресса поневоле
Прикрывает взор живой.
В голубом эфира поле
Никнет Веспер золотой.

Состояние догарессы – задумчивая влюбленность. Дождь ее слишком хорошо понимает, от этого его дума тяжела. В данном случае очевидно обращение Шенгели к семантическим доминантам варианта продолжения Майкова. Двоеточие объясняет причину конфликта – в патриции, который «сверкает красой». Многоточие после стиха «тот прелестник и повеса» (см. Майков) предполагает реконструкцию мыслей догарессы об этом герое, как ее возлюбленном. «Вдруг» выступает маркером, отмечающим, что произошло что-то неожиданное, и прогнозирующим дальнейшее развитие сюжетной ситуации. Объяснение дождя – то утопили изменницу – завершает действие. Кольцо смыкается – «никнет Веспер». Веспер в данном случае является своеобразным двойником патриция, то есть никнет звезда любви.

В. Перельмутер рассматривает пример дописывания Шенгели как образец тонкого знания творчества Пушкина: «Превосходный знаток творчества Байрона (и впоследствии – переводчик всех его поэм), Шенгели убедительно связывает пушкинский замысел не с Гофманом, совсем с другим источником – с поэмой Байрона “Марино Фальери, дож Венеции”, несомненно, знакомой Пушкину (во французском переводе). Трагическая история Марино Фальери, вступившего за честь молодой жены и погибшего, естественно ассоциируется с

полутора последними годами жизни Пушкина (что, кстати, дает основания передатировать набросок, первоначально отнесенный к 1822 году, а затем – с ничуть не большей достоверностью – к 1830; наиболее вероятной датой представляется 1836 год). Таким образом, стихотворение Шенгели - редчайший пример историко-литературной полемики: пушкинист Шенгели с пушкинистом Ходасевичем – лаконично и поэтически-аргументированно» [Перельмутер 1996: 478].

Однако если у Байрона догаресса задана идеальным и невинным образом, то у Шенгели ее мотивы неоднозначны: «тот прелестник и повеса...», очевидно, эта фраза раскрывает внутренний мир догарессы, влюбленной девушки. Это проявляется и в таких психологических жестах, как «пугливо догаресса / обратила бледный лик», «догаресса поневоле / прикрывает взор живой».

Вряд ли можно согласиться с трактовкой Н. Меднис продолжения Шенгели как пародийного; напротив, нам кажется, что этот вариант наиболее приближен к пушкинскому.

Литературная игра с различными уровнями структуры текста предшественника относится к более сложному типу креативной рецепции.

Подобный тип рецепции представляет собой «свободную игру» понятий и слов, «галактики обозначающих» (термин Р. Барта). Тексты, созданные по этому закону, открыты и многозначны; они будто бы бесконечно переписываются и дополняются автором и читателем одновременно, вовлекая всё новых читателей в процесс со-творчества.

Примером подобной рецепции являются варианты Г. Сапгира в «Черновиках Пушкина», а также игровые тексты Н. О. Лернера, Т. Щербины.

В рассматриваемом типе рецепции усиливается продуцирующая сила творческого потенциала незаконченного текста. Он усложняется, обростает новыми коннотатами.

Вариант окончания пушкинского отрывка «В голубом эфира поле...» Г. Сапгира выдает тот кропотливый литературоведческий труд (знакомство со всеми черновыми редакциями, с творческой историей отрывка и т. д.), который позволил реконструировать пушкинский замысел. Особенно интересен этот вариант продолжения в том отношении, что включен в большую работу, названную автором «Черновики Пушкина» [Сапгир 1992]. Сапгир пытается постичь замыслы Пушкина через повторение его эстетического опыта, поэтому пробует себя в разных ипостасях творческого читателя. Он выступает и как *поэт*, и как *прозаик*, и как *литературный критик*. Соответственно выстраивает интертекстуальные связи с различными текстами Пушкина, прозаиче-

ческими и поэтическими, законченными и незаконченными, различными редакциями этих текстов, играя с ними и через эту игру моделируя сам процесс творчества.

Значимой в дописывании Сапгира становится жанровая установка. «Баллара» (ит. ballare — танцевать) – танцевальная песня шутиливо-любовного содержания, что выносится в заголовок (см. у Ходасевича «Романс»). У Сапгира мы наблюдаем нечто среднее между балладой и балларой. «Балладный конфликт, – по словам Р. В. Иезуитовой, – обычно связан с нарушением героем каких-либо запретов, мотивы которых весьма разнообразны и коренятся в устойчивости этики, морали, религии. Эти нарушения обусловлены тем, что психология балладного героя не совсем обычная, с какими-то отклонениями от принятых норм (иногда патологического, но чаще всего эмоционально-импульсивного свойства)» [Иезуитова 1974: 167]. Таким мотивом отклонения от общепринятых норм является ревность дожа (ничем в данном случае не мотивированная), ведущая к гибели молодого патриция и, в конечном счете, его самого. Сапгир четко следует в разработке данного сюжета за Байроном. В «Балларе» творческий потенциал пушкинского фрагмента раскрывается именно через мотив обручения дожа с морем:

*Воздух полн дыханьем лавра,
С лодок музыка звучит,
Дремлют флаги бучентавра,
Море темное молчит.*

Так бы плыть под звон гитары
И не думать ни о чем...
Здесь он был – правитель старый
С морем бурным обручен.

Обручаясь, с бучентавра
Бросил в волны он кольцо.
И печально и коварно
В полутьме его лицо.

Это действие можно рассматривать как символ государственной власти и могущества дожа, что и заявлено у Пушкина во второй строфе. Тем самым Сапгир отказывается от психологической прорисовки ситуации (отношения дожа, догарессы и патриция), акцентируя внимание на общественном характере конфликта: месть дожа своему обидчику («ждут убийцы кондотьера»; «никому еще Фальеро / оскорбленья не прощал») и казнь дожа («по ступеням с гулким стуком пока-

тилась голова...»¹). Кстати, это единственный вариант дописывания данного отрывка с кровавой развязкой.

В стихотворении сохраняется кольцевая композиция, как и во всех упомянутых вариантах продолжения: «Ночь тиха. В небесном поле / Гаснет Вesper золотой». Только в данном случае повторяющаяся строфа заставляет по-новому взглянуть на весь текст: несмотря на смерть дожа, исходная ситуация – ревность старого мужа молодой жены – вечна. Глагол же «гаснет» в этой строфе указывает на исчерпанность конкретной сюжетной ситуации и в то же время переворачивает ее, превращая героев в марионеток, разыгравших небольшой спектакль, а венецианский фон — в театральную декорацию.

Для Г. Сапгира ключ к разгадке замысла найден именно во второй строфе, она выводит действие из стадии завязки на новый уровень решения конфликта. Для баллады характерна сюжетная завершенность, что и присутствует у Г. Сапгира.

Итак, Г. Сапгир воплощает «творческий потенциал» пушкинского фрагмента, в частности, ориентированной на байроновский текст второй строфы, тем самым подтверждает научную гипотезу, высказанную в художественной форме Г. Шенгели.

Таким образом, мы рассмотрели «творческий потенциал» пушкинского незаконченного отрывка. Его отличительными чертами являются: соотношение реального и возможного сюжета; наличие указаний, заложенных в структуре текста, на противоположные линии развития в сюжете героев (гофмановская или байроновская линия развития сюжета о доже и догарессе). Очевидной является «оставленность» текстов на пороге ситуации, дающей равные шансы для противоположных прочтений.

Провоцирующая сила «творческого потенциала» незаконченного текста определила следующие типы креативной рецепции: формальная (количественная) реконструкция, антитетичная авторскому замыслу (М. Славинский, В. Итин); нейтральная реконструкция, реализующая те или иные стратегии творческого потенциала, не противоречащие логике авторского замысла (А. Майков, С. Головачевский, В. Ходасевич, Д. Иванов), и реконструкция, аутентичная авторской интенции или максимально к ней приближенная (Л. Токмаков, Г. Шенгели).

В ходе исследования мы выявили особенности интенциональности самого создателя незаконченного текста,

¹ Очевидна аллюзия к заключительной фразе трагедии Байрона: «Скатилась голова Кровавая по лестнице Гигантов!»

определили парадоксальное единство бесконечности и предельности «творческого потенциала» незаконченного текста, рассмотрели художественные доминанты каждого реципиента, обозначили пространство границы «горизонта ожидания произведения» и «горизонта ожидания читателя».

ЛИТЕРАТУРА

Балашова И. А. Романтическая мифология А. С. Пушкина : автореф. дис. ... докт. филол. наук. Вел. Новгород, 2000.

Головачевский С. Догаресса // Головачевский С. Мене текел парес : стихотворения. М. : Т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1906. С. 31–34.

Гринцер П. А. Неоконченное произведение // Мировое древо : международный журнал по теории и истории мировой культуры. 1997. Вып. 5. С. 105–124.

Дмитриева Н. Л. Роза у Пушкина и Тургенева // Русская литература. 2003. № 3. С. 101–105.

Загидуллина М. В. Пушкинский миф в конце XX века. Челябинск : Челяб. гос. ун-т, 2001.

Иванов Д. Вяч. Дождь и догаресса // Литературные игры : пособие для руководителей литературных кружков и библиотекарей / сост. В. А. Мануйлов. Л. ; М. : Учпедгиз, 1938. С. 182.

Иезуитова Р. В. «Легенда» // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х гг. Л. : Наука, 1974. С. 139–176.

Ингарден Р. Исследования по эстетике. М. : Изд. иностр. лит., 1962.

Итин В. Догаресса // Сибирские огни : Литературно-художественный журнал. 1937. № 2 (март-апрель). С. 72.

Итина Л. Поэт, писатель и путешественник // Вестник Online. № 5 (342). 03 марта 2004 года. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vestnik.com/issues/2004/0303/win/itina.htm>. (дата обращения: 02.12.2016).

Кедрова М. М. «Война и мир» в восприятии И. С. Тургенева // «Война и мир» : Жизнь книги. Тверь : ТГУ, 2002. С. 88–104.

Клименюк Н. Наши Пушкины : Пушкинский миф как регулятор культурных процессов в России XIX–XX вв. // Концепция и смысл : сб. ст. в честь 60-летия В. М. Марковича. СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. С. 242–244.

Майков А. Н. Старый дождь // Избранные произведения. Л. : Сов. писатель, 1977. С. 285 (Библиотека поэта : Большая серия).

Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск : Но-

восибирский гос. пед. ун-т, 1999.

Перельмутер В. «Потаенная полемика» // Октябрь. 1996. № 6. С. 165–171.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. М. : Изд-во АН СССР, 1959. Т. [17].

Сапгир Г. Баллара // Сапгир Г. Черновики Пушкина. М. : Раритет, 1992. С. 73–75. Экз. № 87.

Сапгир Г. Черновики Пушкина (неизданное и найденное). М. : Моск. гос. музей В. Сидура. 1995. Вып. 17.

Славинский М. Догаресса // Север. 1896. № 29. С. 997–1000.

Тюна В. И. Творческий потенциал пушкинских набросков // А. С. Пушкин : филологические и культурологические проблемы изучения : материалы международной научной конференции 28–31 октября 1998 г. Донецк : ДГУ, 1998. С. 16–18.

Ходасевич В. Ф. Романс // Собр. соч. : в 4 т. М. : Согласие, 1996. Т. 1. С. 307.

Цявловская Т. Вновь найденный автограф Пушкина «В голубом небесном поле» (Публикация Т. Цявловской) // Литературное наследство. М. : Изд-во АН СССР, 1952. Т. 58. С. 279–286.

Шенгели Г. «В голубом эфира поле...» // Шенгели Г. Иноходец : собрание стихов М. : Совпадение, 1997. С. 130.

Шервинский С. В. Цветы в поэзии Пушкина // Поэтика и стилистика русской литературы. Л. : Наука, 1971. С. 134–140.

REFERENCES

Balashova I. A. Romanticheskaya mifologiya A. S. Pushkina : avtoref. dis. ... dokt. filol. nauk. Vel. Novgorod, 2000.

Golovachevskiy S. Dogaressa // Golovachevskiy S. Mene tekkel pares : stikhotvoreniya. M. : T-vo skoropech. A. A. Levenson, 1906. S. 31–34.

Grintser P. A. Neokonchennoe proizvedenie // Mirovye drevo : mezhdunarodnyy zhurnal po teorii i istorii mirovoy kul'tury. 1997. Vyp. 5. S. 105–124.

Dmitrieva N. L. Roza u Pushkina i Turgeneva // Russkaya literatura. 2003. № 3. S. 101–105.

Zagidullina M. V. Pushkinskiy mif v kontse XX veka. Chelyabinsk : Chelyab. gos. un-t, 2001.

Ivanov D. Vyach. Dozh i dogaressa // Literaturnye igry : posobie dlya rukovoditeley literaturnykh kruzhek i bibliotekarey / sost. V. A. Manuylov. L. ; M. : Uchpedgiz, 1938. S. 182.

Iezuitova R. V. «Legenda» // Stikhotvoreniya Pushkina 1820–1830-kh

gg. L. : Nauka, 1974. S. 139–176.

Ingarden R. Issledovaniya po estetike. M. : Izd. inostr. lit., 1962.

Itin V. Dogaressa // Sibirskie ogni : Literaturno-khudozhestvennyy zhurnal. 1937. № 2 (mart-aprel'). S. 72.

Itina L. Poet, pisatel' i puteshestvennik // Vestnik Online. № 5 (342). 03 marta 2004 goda. [Elektronnyy resurs]. URL: <http://www.vestnik.com/issues/2004/0303/win/itina.htm>. (data obrashcheniya: 02.12.2016).

Kedrova M. M. «Voyna i mir» v vospriyatii I. S. Turgeneva // «Voyna i mir» : Zhizn' knigi. Tver' : TGU, 2002. S. 88–104.

Klimenyuk N. Nashi Pushkiny : Pushkinskiy mif kak regulyator kul'turnykh protsessov v Rossii XIX–XX vv. // Kontsepsiya i smysl : sb. st. v chest' 60-letiya V. M. Markovicha. SPb. : Izd-vo S.-Peterburgskogo un-ta, 1996. S. 242–244.

Maykov A. N. Staryy dozh // Izbrannye proizvedeniya. L. : Sov. pisatel', 1977. S. 285 (Biblioteka poeta : Bol'shaya seriya).

Mednis N. E. Venetsiya v russkoy literature. Novosibirsk : Novosibirskiy gos. ped. un-t, 1999.

Perel'muter V. «Potaennaya polemika» // Oktyabr'. 1996. № 6. S. 165–171.

Pushkin A. S. Poln. sobr. soch. : v 16 t. M. : Izd-vo AN SSSR, 1959. T. [17].

Sapgir G. Ballara // Sapgir G. Chernoviki Pushkina. M. : Raritet, 1992. S. 73–75. Ekz. № 87.

Sapgir G. Chernoviki Pushkina (neizdannoe i naydennoe). M. : Mosk. gos. muzey V. Sidura. 1995. Vyp. 17.

Slavinskiy M. Dogaressa // Sever. 1896. № 29. S. 997–1000.

Tyupa V. I. Tvorcheskyy potentsial pushkinskikh nabroskov // A. S. Pushkin : filologicheskie i kul'turologicheskie problemy izucheniya : materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konfe-rentsii 28–31 oktyabrya 1998 g. Donetsk : DGU, 1998. S. 16–18.

Khodasevich V. F. Romans // Sobr. soch. : v 4 t. M. : Soglasie, 1996. T. 1. S. 307.

Tsyavlovskaya T. Vnov' naydennyy avtoGRAF Pushkina «V golubom nebesnom pole» (Publikatsiya T. Tsyavlovskoy) // Literaturnoe nasledstvo. M. : Izd-vo AN SSSR, 1952. T. 58. S. 279–286.

Shengeli G. «V golubom efira pole...» // Shengeli G. Inokhodets : sobranie stikhov M. : Sovpadenie, 1997. S. 130.

Shervinskiy S. V. Tsvety v poezii Pushkina // Poetika i stilistika russkoy literatury. L. : Nauka, 1971. S. 134–140.

А. В. КУБАСОВ

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

УДК 821.161.1-32(Чехов А. П.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,444

ТРАВЕСТИЯ КЛАССИЧЕСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ОБРАЗОВ В РАССКАЗАХ А. П. ЧЕХОВА

Аннотация. Чехов – писатель-стилизатор. Он травестийно трансформирует элементы чужих фабул, литературные образы, раскрывая с их помощью новые грани в своих героях. Чеховские произведения диалогичны и интертекстуальны. Чехов в нескольких произведениях воспользовался чертами личности и творчества В. М. Гаршина. Помимо известного «Припадка», это еще «Рассказ без конца». Оба произведения роднит не только аллюзивная поэтика, направленная на Гаршина, но и образ травестированного Гамлета, который связывается как с одним Васильевым, так и с другим. В «Рассказе без конца» и в «Припадке» Чехов художественно осмысляет тип русского Гамлета. Травестия позволяет лучше раскрыть российских литературных и житейских потомков Гамлета, приобщить их не только к высокой, но и к карнавализованной литературе. Бедная Лиза Н. М. Карамзина тоже служила объектом для травестии. Это рассматривается на примере рассказов «Беззаконие», «Скучная история» и «Случай из практики».

Ключевые слова: травестия, русская литература, литературные образы, рассказы.

Чехов являет собой тип писателя-стилизатора. Одним из следствий этого является работа с чужим словом в направлении, реализующем новые авторские интенции. Чехов включает в свои произведения элементы чужих фабул, персонажных схем, литературные образы в другой функции, раскрывая подчас в них совершенно неожиданные стороны и аспекты. Поэтому в чеховских произведениях складывается ситуация явной или скрытой диалогичности, давно отмеченная исследователями. В частности, Н. Я. Берковский писал о том, что Чехов «пишет не только о прожитом страну и отживаемом, он пишет и об описанном уже другими. Он как бы снова пишет, вторым слоем, по текстам Льва Толстого да и по многим другим текстам» [Берковский 1985: 232]. Анализировать только «второй слой», то есть собственно чеховский текст, - значит существенно упрощать смысл и содержание его произведений, потому что суть заключается в том, чтобы сначала раскрыть те литературные «полотна», которые использует стилизатор, а потом выявить смысл их

взаимодействия с собственно авторским текстом, то есть «вторым слоем» письма. Формы и вариации диалогичности у Чехова разнообразны. Роднит их все, пожалуй, то явная, то едва заметная ироническая тональность. Иначе говоря, прямой стилизации у Чехова нет. На протяжении всего творчества он оставался последовательным писателем-ироником, для которого наиболее продуктивной была пародийная стилизация. М. М. Бахтин писал о ней, замечая, что в этом случае «интенции изображающего слова не согласны с интенциями изображаемого слова, противоборствуют им, изображают действительный предметный мир не помощью изображающего языка, как продуктивной точки зрения, а путем его разоблачающего разрушения» [Бахтин 1975: 175]. Сложность Чехова заключается в том, что только пародийной стилизацией он не ограничивался, в разных текстовых фрагментах он использовал разные типы «внутренне-диалогического взаимоосвещения языков» (выражение М. М. Бахтина). Поэтому про него можно сказать то, что сам писатель говорил про Гоголя - «какая богатая мозаика!» [Щукин].

Травестия как одна из форм взаимоосвещения разных языков отвечала самой природе таланта писателя, так как она «сочетает стилизуемый мир с миром современного сознания, ставит стилизуемый язык, испытывая его, в новые и невозможные для него самого ситуации» [Бахтин 1975: 175]. В данной работе мы рассмотрим два варианта травестии: один связан с классической трагедией, другой - с образцовой отечественной сентименталистской повестью.

Сопоставление Гаршина с Гамлетом у современников напрашивалось само собой. Эту общую позицию особенно отчетливо отражала статья П. Ф. Якубовича (писавшего под псевдонимом М. Гарусов) - «Гамлет наших дней (рассказы Всеволода Гаршина)» [Гарусов 1882], вышедшая за шесть лет до трагической гибели писателя.

Чехов в нескольких произведениях воспользовался чертами личности и творчества В. М. Гаршина. Помимо известного «Припадка», прочно связывающего имена Чехова и Гаршина, это еще и «Рассказ без конца» (1886), опубликованный за два года до рассказа о «человеке гаршинской закваски». Уровень верификации в данном случае на порядок ниже, чем в случае с «Припадком», потому что в эпистолярии писателя не осталось очевидных документов, связывающих «Рассказ без конца» с именем Всеволода Михайловича. Наше обоснование опирается на сопоставительный анализ двух произведений.

Скорее всего, для «Рассказа без конца» характерен не один прототип, а два, слитых воедино. Так, Э. А. Полоцкая убедительно писала

о том, что многое в рассказе связано с элементами биографий двух современников Чехова, - И. И. Левитана и П. И. Кичеева [Полоцкая 1979: 84-87]. При этом Чехов далек от простого срисовывания образа с прототипа, для него «очень характерно неполное использование реальных, относящихся к действительному лицу» [Полоцкая 1979: 85].

На наш взгляд, опосредованная связь героя «Рассказа без конца» с Гаршиным возникла *post factum*, не столько во время написания рассказа, сколько после него, два года спустя, когда Чехов работал над «Припадком». Именно генетическая связь этих двух произведений может объяснить одну из причин того, почему Чехов не стал включать «Рассказ без конца» в готовящееся им собрание сочинений: то, о чем говорится в этом рассказе, в более полном и отточенном виде отражено в «Припадке».

Создавая рассказ 1886 года, Чехов в качестве прототипов имел в виду, как уже было отмечено, П. И. Кичеева и И. И. Левитана, двух несостоявшихся самоубийц. О первом из них Чехов писал незадолго до начала работы над рассказом: «П. И. Кичеев покушался на самоубийство, но пуля оказалась дурой. Третьего дня я виделся с ним и слушал, как он рассказывал анекдоты» [Чехов 1983 П. 1: 180]. И. И. Левитан покушался на самоубийство летом 1885 года. Эта история была гораздо лучше известна Чехову, так как происходила в непосредственной близости от него: художник и писатель жили недалеко друг от друга во время дачного сезона. Гаршин в это время пока только размышлял о самоубийцах: его старший брат покончил с собой, когда Всеволоду Михайловичу было восемнадцать лет [Латынина 1986: 81].

Создавая образ несостоявшегося самоубийцы в «Рассказе без конца», Чехов соединил в главном герое черты личностей реальных и литературной. В качестве последнего выступал трагически поданный Гамлет.

«Рассказ без конца» написан от лица рассказчика-романиста, который представлен как беллетрист, вполне допускающий общеизвестные литературные штампы и шаблоны. Так, начинается рассказ с того, что к рассказчику «неожиданно вбежала бледная, взволнованная кухарка и объявила»; про свет от уличного фонаря сказано, что он «робко скользит», огни свечей «тихо мерцают». Столь же банален литературный портрет героя - у него «красивое, смертельно бледное лицо с черной, как тушь, окладистой бородой» (С. 5, с. 12-13) и т.д. То есть образ рассказчика близок по своему роду занятий биографическому автору и одновременно далек от него по своей творческой манере и жанровым предпочтениям.

В «Рассказе без конца» есть две явные аллюзии на «Гамлета».

Первый раз Васильев, главный герой рассказа, цитирует строчки из трагедии во время диалога с рассказчиком, случившимся сразу после покушения на самоубийство. Важно, на каком звуковом фоне происходит этот диалог. В словаре братьев Чеховых было выражение «кавардак со стихиями». Именно такой редуцированный «кавардак» сопровождает речь героев: «За темным окном, ни на минуту не умолкая, сердито стучал дождь. Жалобно и тоскливо гудел ветер» (С. 5, с. 16). Разговор происходит под их аккомпанемент: «Не правда ли, это весело? - прошептал Васильев, повернув ко мне свое испуганное лицо. - Боже мой, чего только не приходится видеть и слышать человеку! Переложить бы этот хаос на музыку! "Не знающих привел бы он в смятение, - как говорит Гамлет, - исторг бы силу из очей и слуха". Как бы я понял тогда эту музыку! Как бы почувствовал» (С, 5, с. 16). Очевидно, что самоидентификация героя в этот момент связана с Гамлетом. Васильев страдает не только из-за смерти любимой женщины, но и из-за общего разлада времени, который отражает природа. В отличие от рассказчика-писателя, философствующий герой способен видеть себя не только в свете трагедии, но и комедии. Сравнивая свое счастливое прошлое с драматическим настоящим, он говорит: «Как резкая перемена декораций! Вот вам тема! Только вы не вздумайте писать "дневника самоубийцы". Это пошло и шаблонно. Вы хватите что-нибудь юмористическое. - Вы опять... рисуетесь, - сказал я. - В вашем положении ничего нет юмористического» (С. 5, с. 17).

Очевидно, что если бы рассказчик-беллетрист взялся за «тему» Васильева, то он с высокой долей вероятия избрал бы форму «дневника самоубийцы».

Напомним финал гаршинского «Происшествия» (1878). Надежда Николаевна думает про Ивана Иваныча Никитина, мечтавшего спасти ее, что он, отчаявшись справиться со страшной действительностью, готов добровольно уйти из жизни: «Да ведь он теперь стреляется! - вдруг закричало что-то у меня внутри. Я остановилась как вкопанная; в глазах у меня потемнело, по спине пробежали мурашки, дыхание захватило... » В финале рассказа раздается роковой выстрел: «И когда я схватилась за ее ручку, за дверью раздался выстрел. Отовсюду выскочили люди, бешено завертелись вокруг меня, вместе с коридором, дверьми, стенами. И я упала... и в моей голове тоже все завертелось и исчезло» [Гаршин 1953: 31]. Конечно, можно сказать, что Надежда Николаевна просто потеряла сознание, упав в обморок, но можно интерпретировать финал и иначе, увидев в нем два самоубийства: явное и предполагаемое, ожидаемое, слегка завуалированное. Никитин из рассказа Гаршина, не только alter ego автора, вдобавок к этому, он

являет собой гаршинский вариант русского Гамлета, принципиально серьезного, остро ощущающего трагизм своего вывихнутого века. Васильев из «Рассказа без конца» и Никитин из «Происшествия» Гаршина - это два варианта русифицированного Гамлета. У Гаршина русский Гамлет совершает то, на что не решался его литературный предшественник - добровольно «умереть, забыться». У Чехова Гамлет совершает онтологический кульбит, по прошествии некоторого времени он оказывается способен за трагедией увидеть комедию.

Остановимся на финале «Рассказа без конца», в котором почти прямо реализуется значение слова «травестия» (от итал. travestire – переодевать). Герой рассказа на глазах читателя «переодевается» из одной гендерной роли в другую. О своей матери Гамлет говорит:

И башмаков еще не износила,
В которых шла в слезах, как Ниобея,
За бедным прахом моего отца!

Рассказчик прибегает к перефразировке этого фрагмента: «Прошел еще только год с той ночи, и Васильев еще *не успел как следует сносить сапогов, в которых шлепал по грязи за гробом жены*» (С. 5, с. 18). Здесь и далее в цитатах курсив наш. – А. К.). Здесь явно звучит ирония, направленная на героя рассказа. В тексте есть небольшая, но значимая деталь: сказано, что рассказчик и Васильев первый раз виделись «в любительском спектакле у генерала Лухачева» (С. 5, с. 14). В финале возникает еще один «любительский спектакль», который прямо таким не называется, но наглядно представляется. На глазах читателя происходит жанровая травестия трагедии в комедию. Желавший добровольно уйти из жизни Васильев через год благополучно «выздоровливает» и радикально меняет свое мировидение: «Ничего не осталось, хоть бы тебе что! – говорит он, обращаясь к другому рассказчику. – Слово я тогда не страдал, а мазурку плясал. Превратно все на свете, и смешна эта превратность. Широкое поле для юмористики!.. Загни-ка, брат, юмористический конец!» (С. 5, с. 19). Материал для такого конца и дается в финале, где несостоявшийся самоубийца показан за представлением того, «как провинциальные барышни поют чувствительные романсы» (С. 5, с. 18). Для Чехова русские Гамлеты как в жизни, так в литературе, лишены амбивалентной полноты, особого рода «пространственности», поэтому в финале и дается трагестийный, смеховой корректив к их образу.

В «Рассказе без конца» дана одна из первых попыток художественного осмысления «человека гаршинской закваски», который явля-

ется русским Гамлетом. Но предтечами для этого человека Чехову послужили несостоявшиеся самоубийцы П. И. Кичеев и И. И. Левитан, а не В. М. Гаршин. Автор «Происшествия» окажется их смысловым и житейским продолжением в 1888 году, когда трагическое мироощущение приведет его к реализованному самоубийству. Следствием этого станет переинтонирование, переосмысление текстуально неизменного «Рассказа без конца». Смерть Гаршина заставит Чехова гораздо глубже посмотреть на его судьбу и творчество. Смысловым «субстратом» для «Припадка» станет «Рассказ без конца».

В обоих рассказах главный герой носит фамилию Васильев. Думается, что у Чехова это не случайное, а намеренное совпадение двух «простых» фамилий. Одной из примет идиотии Гаршина была намеренная антропонимическая неизобретательность, которую подмечал не только Чехов, но и другие современники. Н. К. Михайловский, противопоставляя Гаршина Боборыкину и Маркевичу, писал: «До какой степени г. Гаршин бывает иногда слаб по части выдумки, видно из следующего мелкого, но характерного обстоятельства. Герой первого его рассказа “Четыре дня” носит фамилию Иванов. Герой рассказа “Из воспоминаний рядового” тоже Иванов. В рассказе “Денщик и офицер” денщика зовут Никитой Ивановым. Герой “Происшествия” называется Иван Иванович Никитин. Довольно-таки неизобретателен г. Гаршин на имена!» [Михайловский 1885: 268].

Васильев из «Припадка» являет собой вариацию Васильева из «Рассказа без конца», наиболее полно воплощая тип «человека гаршинской закваски» и, вдобавок ко всему, играет роль «московского Гамлета», ведущего себя в некоторых ситуациях не по-мужски. Художник Рыбников говорит: «Экий снег валит, мать пресвятая! Гришка, отчего ты ушел? Трус ты, баба и больше ничего» (С. 7, с. 213). Безличный повествователь замечает: «Пробираясь сквозь шумную толпу, собравшуюся вокруг блондина, он пал духом, *струсил, как мальчик*, и ему казалось, что в этом чужом, непонятном для него мире хотят гнаться за ним, бить его, осыпать грязными словами...» (С. 7, с. 211). Гендерно-возрастное несоответствие (мальчик, баба), данное как бы вскользь, между прочим, придает образу Васильева дополнительные смысловые обертоны, которые являются знаками его неподлинного существования, а также еще и формой мягкой, деликатной, но все-таки полемички автора с жизненной практикой скрытого за образом прототипа.

Ключевой монолог Гамлета, давно ставший клише, начинается со слов «Быть или не быть?..» Стародавней является и ироническая перифразировка начала монолога – «Пить или не пить?». Думается, что в

«Припадке» есть фрагмент, который строится как скрытая пародийная стилизация начала гамлетовского монолога, реализующая его перефразированный вариант. Напомним, что Васильев и его приятели перед походом в значные места С-ва переулка зашли в ресторан, чтобы выпить водки. «Перед тем, как выпить по второй, Васильев заметил у себя в водке кусочек пробки, поднес рюмку к глазам, долго глядел в нее и близоручко хмурился. Медик не понял его и сказал:

– Ну, что глядишь? *Пожалуйста, без философии!* Водка дана, чтобы пить ее, осетрина – чтобы есть, женщины – чтобы бывать у них, снег – чтобы ходить по нем. Хоть один вечер поживи по-человечески!

– Да я ничего... – сказал Васильев, *смеясь*. – Разве я отказываюсь? (С. 7, с. 200).

Обратим внимание на два момента. Во-первых, это просьба Майера к Васильеву не философствовать и псевдообъективная мотивировка в ответе на незаданный, но висящий в воздухе «философский» вопрос «пить или не пить?». В отличие от друзей, Васильев погамлетовски не уверен ни в том ни в другом. Его реакция сопровождается смеховой ремаркой повествователя. Конечно, у нее может быть и реально-бытовое обоснование. Однако множество других таких же вроде бы случайных замечаний о смеховой реакции героя, данных а ргоров, позволяют предположить, что они являются еще и системным указателем на связь с подтекстной ситуацией, извлекаемой из чужого текста, которая профанируется, так или иначе трансформируется в данном текстовом отрывке. Употребление кажущихся недостаточно мотивированными смеховых ремарок должно стимулировать читателя почувствовать, а затем и определить скрытый в данном фрагменте диалогизующий фон.

Таким образом, травестия Гамлета в рассказах Чехова имеет сложную природу. Образ принца Датского связывается Чеховым не только с собственными персонажами, но и с его современниками. Травестируя образ Гамлета, Чехов приобщает героя шекспировской трагедии и его российских литературных и житейских потомков к карнавализованной литературе, которая раскрывает «веселую относительность всякого строя и порядка» [Бахтин 1972: 211] и тем самым расширяет смысловое пространство текста.

В сознании и памяти большинства читателей чеховской поры Н. М. Карамзин, как и прежде, оставался автором сентиментальной повести «Бедная Лиза» (1792), которая стала «точкой отсчета» «для всей русской прозы Нового времени, неким прецедентом, отныне предполагающим <...> творческое возвращение к нему,

обеспечивающее продолжение традиции через открытие новых художественных пространств» [Топоров 1995: 7].

Чехов остро чувствовал беллетристические шаблоны и стереотипы. Бытовавший почти сто лет в русской литературе сюжет «бедной Лизы» был одним из них. Преодоление литературной стереотипности чаще всего происходило с помощью травестирования привычных литературных схем. Чехов предполагал, что читатель помнит сюжет классической сентиментальной повести и ее главных героев. Это позволяло Чехову строить свои произведения на основе скрытого диалога с чужим текстом.

Одним из первых чеховских произведений, которое заставляет вспомнить Карамзина, был рассказ «Беззаконие» (1887). С самого начала коллизия сентиментальной повести, вывернута в нем наизнанку, представлена травестийно: «Совершая свою вечернюю прогулку, коллежский ассессор Мигуев остановился около телеграфного столба и *глубоко вздохнул*. Неделю тому назад на этом самом месте, когда он вечером возвращался с прогулки к себе домой, его догнала бывшая его горничная Агния и сказала со злобой:

- Ужо, погоди! Такого тебе рака испеку, что *будешь знать, как невинных девушек губить!* И младенца тебе подкину, и в суд пойду, и жене твоей объясню...»(С. 6, с. 249).

Одно из основных художественных средств рассказа – сюжетно-ролевая инверсия. В отношении героев «Беззакония» повесть Карамзина играет роль кривого зеркала, отражающего знакомые лица и ситуации, но только в искаженном виде. «Невинная девушка» в новой действительности оказывается хватистой и напористой хищницей, идущей на шантаж ради достижения своей цели, а мужчина предстает в роли «страдальца». Показательно, что ономастика рассказа на первых порах не соотносится с карамзинским претекстом. Героиня названа Агнией. В основу выбора этого имени, скорей всего, положена игра с фразеологизмом «невинна, как агнец». Имя «Агния» этимологически связано с греческим *agnos*, что означает «чистая, непорочная». Таким образом, внутренний смысл имени героини полемичен по отношению к ее сути.

Выбранный путь ассоциаций «в сторону Карамзина» получает далее убедительное текстовое подкрепление. Найдя на крыльчке своей дачи сверток с младенцем-подкидышем, Мигуев думает о том, что «непорочная» Агния исполнила свою угрозу. Мысленно он представляет реакцию на это событие своей жены, сослуживцев и начальства: «Его превосходительство наверное похлопает его по

животу, фыркнет и скажет: «Поздравляю... Хе-хе-хе... Седина в бороде, а бес в ребро... шалун, *Семен Эрастович!*» (С. 6, с. 249).

Непривычное отчество героя носит характер явной отсылки к «Бедной Лизе». Известно, что герой повести Карамзина был Эрастом. Чеховский персонаж – его литературный потомок, опошлившийся, изрядно постаревший, успевший отрастить себе живот. Он не Эраст, а «Эрастович», то есть находится в своеобразных «сыновних» отношениях со своим литературным предшественником.

Мигуева больше всего беспокоит то, что он обретет дурную репутацию: «О подкидышах печатают во всех газетах, и таким образом *смирненное имя Мигуева* пронесется по всей России» (С. 6, с. 249). «Смирненное имя», общеизвестное в России, заставляет читателя вновь вспомнить, конечно, «бедную Лизу». Здесь происходит игровая подмена социокультурных ролей. Мужчина невольно для себя оказывается исполнителем традиционной «женской роли», что является одним из источников создания комической ситуации. Фактически Чехов пишет не о «бедной Лизе», а о современном «бедном Эрастовиче».

Фокус и юмористический пуант рассказа заключается в том, что Чехов своеобразно удваивает роль карамзинского героя. Семен Эрастович в «Беззаконии» – это чиновничий вариант «бедного Эраста», а дворник Ермолай – мужицкий вариант, своеобразно дублирующий своего барина (отметим в скобках аллюзивный характер имени «Ермолай», обращающего читателя к «Запискам охотника» Тургенева). Ермолай по своему простодушию минует то, что приносит драмы и страдания «утонченным натурам», вроде Мигуева. Дворник ссылается на неписанный «закон» дачной жизни, которому все, в том числе и он, вынуждены подчиняться:

- Извините, Семен Эрастыч, - сказал он, - но таперича время дачное... без эстого нельзя... без бабы, то есть... (С. 6, с. 252).

В конце рассказе недоразумение с подкинутым ребенком благополучно разрешается. Если Семен Эрастович на даче амурничает с Агнией, то Ермолай – с Аксиньей. Ей же и принадлежит ребенок, которого она оставила на крыльце на время свидания с дворником. Ермолай для своего хозяина не только двойник, но и соперник. Об этом он проговаривается, объясняя свой «грех»:

- Оно, конечно, грех, да ведь что поделаешь... Вы не приказывали во двор чужих баб пущать, оно точно, да ведь где ж своих-то взять. Прежде, когда жила Агнюшка, не пускал чужих, потому – своя была, а теперя, сами изволите видеть... без чужих не

обойдешься... а при Агнюшке, это точно, беспорядков не было, потому...

- Пошел вон, мерзавец! – крикнул на него Мигуев, затопал ногами и пошел назад в комнаты (С. 6, с. 252).

Таким образом, Семен Эрастович приобретает еще одну роль. Вдобавок ко всему, он еще и любовник-рогоносец. То есть вдвойне «бедный», достойный сочувствия и сострадания.

Один из излюбленных приемов Чехова-юмориста – это переакцентирование и переворачивание чужой персонажной схемы. В рассказе «Беззаконие» оно проявляется в переносе центра тяжести с «бедной Лизы» на Эраста нового времени.

На литературной орбите «Скучной истории» (1889) находится множество произведений. Повесть Карамзина представляется важной для объяснения некоторых особенностей и характеристик героев.

В рассказе содержится почти явная отсылка к повести Карамзина. Жена Николая Степановича говорит:

- Никого мне так не жаль, как нашу *бедную Лизу*. Учится девочка в консерватории, постоянно в хорошем обществе, а одета бог знает как» (С. 7, с. 256).

Если в раннем рассказе Чехов разделил между Мигуевым и Ермолаем роль «бедного Эраста», то в «Скучной истории» он это сделал с ролью «бедной Лизы». Она проецируется не только на дочь Николая Степановича, но и на его воспитанницу Катю.

У Кати отмечены черты, типологически сближающие ее с карамзинской героиней. Детскость бедной воспитанницы подчеркнута и выделена. Стилевая манера, на которую переходит герой-рассказчик, говоря о Кате, стилизована в тонах сентиментализма. «Она была любопытна и очень любила говорить со мной. Бывало, сидит за столом против меня, следит за моими движениями и задает вопросы» (С. 7, с. 268). Итоговая характеристика Кати построена в сентиментально-графаретном ключе: «Это был кроткий, терпеливый и добрый ребенок» (С. 7, с. 268). Адекватна и реакция на нее Николая Степановича: «Я не умел заступаться за нее, а только, когда видел грусть, у меня являлось желание привлечь ее к себе и пожалеть тоном старой няньки: *«Сиротка моя милая!»*» (С. 7, с. 269). Рефлексия Николая Степановича, видящего себя в иные минуты в роли «старой няньки», подталкивает читателя найти адекватную преломляющую среду для образа героини. И «милая сиротка» Катя, и «бедная Лиза» – это литературные наследницы героини Карамзина, меняющиеся вместе со временем и вместе с тем неизменные. «Плачевная судьба бедной Лизы» получает новую реализацию в рассказе Чехова. Мнимо

благополучный вариант родной дочери, тайно обвенчавшейся с Гнеккером, или откровенно драматический вариант Кати, которая «пробовала отравиться», являются одним из доказательств неизменности жизненных устоев, драматичного характера русской действительности.

Поздний образец литературной игры Чехова с текстом Карамзина воплощен в рассказе «Случай из практики» (1898). Ключевая фраза повести, выражающая этическое ядро сентиментализма, – «... и крестьянки любить умеют». В рассказе это выражение, ставшее стереотипной формулой, трансформируется в нечто непривычное. Если по канве прежнего афоризма попытаться воссоздать ту мысль, что воплощена в чеховском произведении, то она могла бы звучать примерно так: «И фабрикантки страдать умеют». Архетипический характер данного постулата можно проявить с помощью названия известной телевизионной мелодрамы – «Богатые тоже плачут».

Карамзинский подтекст в «Случае из практики» объясняет неслучайность не только имени главной героини, но и некоторые детали, реплики героев, ремарки повествователя.

Явный «кивок» в сторону текста Карамзина содержится в речи Христины Дмитриевны, гувернантки Лизы Ляликовой: «Рабочие нами очень довольны. На фабрике у нас каждую зиму спектакли, сами рабочие играют, ну чтения с волшебным фонарем, великолепная чайная и, кажется, чего уж. Они нам очень приверженные и, когда узнали, что Лизаньке хуже стало, заказали молебен. *Необразованные, а ведь тоже чувствуют*» (С. 10, с. 79). Последняя фраза представляет пародийную (в кругозоре автора) перефразировку все той же известной карамзинской фразы-формулы.

Христина Дмитриевна советует доктору Королеву, чем лечить ее «бедную воспитанницу»: «По-моему, уж если давать от сердца, то капли... забыла, как они называются... *Ландышевые, что ли*» (С. 10, с. 78).

Чехов завершает порой текстовые отрезки аллюзивными репликами, ставя их тем самым в сильную позицию, акцентируя и выделяя их. Почему героиня советует доктору, чтобы тот дал новой «бедной Лизе» не традиционную валерьянку, а ландышевые капли? С точки зрения бытового правдоподобия, это случайность. Но с точки зрения художественной системы Чехова, это закономерность, которую требуется раскрыть читателю. Известно, что героиня Карамзина продавала ландыши, сыгравшие важную роль в ее сердечной истории с Эрастом. Тем самым «ландышевые капли» из рассказа Чехова – это не только житейская мимолетность, но и скрытая «рифма» с текстом Карамзина.

В конце повести Карамзина, подводя итог истории, рассказчик говорит: «Когда мы там, *в новой жизни*, увидимся, я узнаю тебя, нежная Лиза». Под «новой» жизнью здесь разумеется жизнь загробная. В проекции на разобранные рассказы Чехова эта фраза приобретает иной смысл. Автор «Беззакония», «Скучной истории» и «Случая из практики» действительно узнавал «в новой жизни» старых героев и героинь и раскрывал их суть не только прямо, но и посредством внутреннего литературного диалога с чужими произведениями.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Худож. лит., 1972.

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Худож. лит., 1975.

Берковский Н. Я. О русской литературе. Л. : Худож. лит., 1985.

Гарусов М. (П. Ф. Якубович) Гамлет наших дней (рассказы Всеволода Гаршина) // Русское богатство. 1882. № 8 (ср. с названием монографии современного британского исследователя: Henry P. A Hamlet of his Time. Vsevolod Garshin. The Man, his Works and his Milieu. Oxford, 1983).

Гаршин В. М. Сочинения. М. : ГИХЛ, 1953.

Латынина А. Н. Всеволод Гаршин. Творчество и судьба. М. : Худож. лит., 1986.

Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения : к двухсотлетию со дня выхода в свет. М. : Изд. центр РГГУ, 1995.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Сочинения : в 18 т. Письма : в 12 т. М. : Наука, 1983-1988. Текст цитируется по этому изданию в круглых скобках с указанием тома и страницы. Серия сочинений обозначена - С, писем - П.

Чехов в воспоминаниях современников. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.classic-book.ru/lib/sb/book/271/page/297> (дата обращения: 02.12.2016).

Читатель (Н. К. Михайловский) Дневник читателя // Северный вестник. 1885. № 4.

REFERENCES

Bakhtin M. M. Problemy poetiki Dostoevskogo. M. : Khudozh. lit., 1972.

Bakhtin M. M. Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let. M. : Khudozh. lit., 1975.

Berkovskiy N. Ya. O russkoy literature. L. : Khudozh. lit., 1985.

Garusov M. (P. F. Yakubovich) Gamlet nashikh dney (rasskazy Vsevoloda Garshina) // Russkoe bogatstvo. 1882. № 8 (sr. s nazvaniem monografii sovremennogo britanskogo issledovatelya: Henry P. A Hamlet of his Time. Vsevolod Garshin. The Man, his Works and his Milieu. Oxford, 1983).

Garshin V. M. Sochineniya. M. : GIKhL, 1953.

Latynina A. N. Vsevolod Garshin. Tvorchestvo i sud'ba. M. : Khudozh. lit., 1986.

Toporov V. N. «Bednaya Liza» Karamzina. Opyt prochteniya : k dvukhsotletiyu so dnya vykhoda v svet. M. : Izd. tsentr RGGU, 1995.

Chekhov A. P. Poln. sobr. soch. i pisem : v 30 t. Sochineniya : v 18 t. Pis'ma : v 12 t. M. : Nauka, 1983-1988. Tekst tsitiruetsya po etomu izdaniyu v kruglykh skobkakh s ukazaniem toma i stranitsy. Seriya sochineniy oboznachena - S, pisem - P.

Chekhov v vospominaniyakh sovremennikov. [Elektronnyy resurs]. URL: <http://www.classic-book.ru/lib/sb/book/271/page/297> (data obrashcheniya: 02.12.2016).

Chitatel' (N. K. Mikhaylovskiy) Dnevnik chitatelya // Severnyy vestnik. 1885. № 4.

БОЖЕНА ЖЕЙМО
(*Университет Николая Коперника,
г. Торунь, Польша*)

УДК 821.161.1-32(Гаршин В.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,444

АЛЕКСЕЙ ПЕТРОВИЧ КАК ПЛЕННИК ГРАНИЦ («НОЧЬ» ВСЕВОЛОДА ГАРШИНА)

Аннотация: Указанный в заглавии мотив заключения гаршинского героя будем понимать как невозможность выхода за рамки двух типов границ: физической и психологической. В плане формальном текста реализации такого рода опыта служит определенный способ моделирования художественного пространства (герой, замкнутый в комнате) и времени (герой, замкнутый в прошлом времени). Пространственно-временные отношения выступают в качестве языка для выражения психологических построений.

Ключевые слова: русская литература, литературные герои, анализ литературного произведения, художественное пространство, пространственно-временные отношения, психологизм литературы.

Пленник места

Действие рассказа В. М. Гаршина «Ночь» (1880) происходит в замкнутом пространстве, в небольшой комнате, из которой герой выходит лишь на короткое время и скоро возвращается обратно. Сужение жизненного пространства до одного помещения служит характеристике напряженного эмоционального состояния мужчины, рассчитывающегося со своим прошлым. Всю ночь Алексей Петрович сидит на одном месте, вспоминая пустоту своей экзистенции. Его мысли черны, как окружающая ночь, что корреспондирует с образом комнаты, лишенным прозрачной структуры. Алексей Петрович с трудом узнает находящиеся в комнате предметы: «Большая низкая лампа с непрозрачным абажуром, стоявшая на письменном столе, горела ясно, но освещала только поверхность стола да часть потолка, образуя на нем дрожащее круглое пятно света; в остальной комнате все было в полумраке. В нем можно было разглядеть шкаф с книгами, большой диван, еще кое-какую мебель» [Гаршин 1984: 127].

Характер заполнения бытового пространства весьма важен: в вещах выделен признак материальности, но одновременно «рельеф выступает в деформированном виде» [Лотман 1992: 423]. Глядя на самые близкие предметы, герой не в состоянии придать им конкретное качество и определенную ценность. В погруженной в полумрак комнате

резко сокращается визуальная перспектива, полуреальные предметы вызывают чувство отчуждения и необжитости. Герой не ощущает никакой эмоциональной связи с собственной комнатой. Это отсутствие интимности увеличивается лаконичным описанием мебели, ограниченным лишь перечислением нескольких вещей. Автор лишил их индивидуальных черт, что создает впечатление, как будто не принадлежат они Алексею Петровичу. Ничто не связывает героя ни с лампой, ни с книгами – их присутствие сведено лишь к декоративной функции. Это своего рода мертвые реквизиты. Одновременно омертвельность вещей изоморфна эмоциональной омертвельности мужчины. Таким образом, качества бытового пространства отражают качества психологического пространства героя.

Чувство сокращения жизненного локуса выражено также характеристикой тела героя. Его лицо многократно описывается как бледное, взгляд мутным, глаза ничего не видящими. Тело Алексея почти не движется, герой сидит. Движения, превращенные в статические позы, наделены глубокими смыслами. Если фигура стоящего, выпрямленного человека ассоциируется с гордостью, силой и самоуверенностью, то опущенная голова и безвольно свисающие руки Алексея свидетельствуют о слабости, отстранении и капитуляции. Согласно терминологии Ю. М. Лотмана, гаршинский герой является героем неподвижного, «замкнутого» локуса [Лотман 1992: 417]: «Ноги отказывались служить ему; он сел, прижавшись в уголок дивана, облокотился на его ручку и, опустив горячую голову на руки, плакал как дитя. И долго тянулся этот упадок сил» [Гаршин 1984: 129].

Слово «стоять» родственно слову «статус» (закрепленное положение личности, ранг в иерархии, показатель вероятности). Согнутое или сидящее тело Алексея Петровича лишено всех этих качеств, напоминает куклу – очередной мертвый реквизит в комнате. Пассивность и недвижимость тела доведены до состояния окаменения: «И просидел, не шевельнувшись ни одним мускулом» [Гаршин 1984: 130]. Превращенный в камень человек кажется неодушевленным, он не чувствует ничего. Даже если гаршинский герой решается на какое-нибудь действие, то его динамика или замедлена или хаотически ускорена. И, что самое главное, способ движения указывает на психическое состояние, которое напоминает кататонический синдром, проявляющийся, с одной стороны, кататоническим возбуждением, с другой – ступором. Если учесть факт, что кататония является подтипом шизофрении, болезни, которой страдал Гаршин, то можно усматривать в герое alter ego самого писателя. Автор характеризует фигуру Алексея как «беспокойно метавшуюся по комнате из одного угла в другой» [Гаршин 1984:

131]. Это весьма «говорящая» конкретизация, указывающая на состояние безвыходности. Быть в углу - обозначение своего рода окончательности, доведения до крайности, до предела. В углу кончается дорога, а изменение ситуации и обнаружение выхода кажутся невозможным. Пребывание в углу резко ограничивает визуальную перспективу смотрящего, в его глазах перспектива становится плоской, лишенной глубины. Если «в открытой перспективе пространством управляет именно тело» [Туан 1987: 295], то в узкой перспективе угла действует обратное правило: клаустрофобическое пространство управляет человеческим телом, ограничивая его динамику. Алексей опасается тотальной замкнутости, на что указывают его дрожащие руки, сжатое горло, стучавшая в висках кровь. Размер страха героя и степень его замкнутости подчеркивает единственное в комнате открытое окно, исполняющее роль границы как физической, так и символической. Окно разделяет два отличающихся друг от друга мира: перед окном находится полумрачный и враждебный мир Алексея Петровича, за окном простирается оживленный мир природы и людей. Второй мир охарактеризован положительно, о чем свидетельствуют такие эпитеты как светлый, белый, чистый: «Снег перестал идти, небо было чисто; на другой стороне улицы ослепительно белый сад, окутанный инеем, сверкал под лунным светом» [Гаршин 1984: 123]. Ничто не ограничивает пространства за окном, в нем самом тоже не существуют никакие границы. Оно наделено жизнеспособными ценностями и динамикой. В отличие от пассивного мира комнаты Алексея, за окном кипит жизнь, что выражено, например, интенсивностью глаголов движения и связанных с ними глагольных форм: «Кто-то *быстро* *прошел* по улице, *сильно стуча* озябшими ногами по плитам панели и *ежась* в холодном пальто; карета *провизжала* колесами по подмерзшему снегу; *проехал* извозчик с толстым барином, а Алексей Петрович все стоял, как застывший» [Гаршин 1984: 123. Курсив наш. – Б. Ж].

Таким образом, нормальным состоянием пространства за окном становится «непрерывность его изменений: оно строится, исходя из подвижного центра, и в нем все время что-то совершается» [Лотман 1992: 424]. В противоположность ему, внутреннее пространство коснеет, по самой своей природе оно исключает движение. Если первое, «будучи неограниченно большим, еще увеличивается, то второе отграничено от всех сторон, и граница эта неподвижна» [Лотман 1992: 424]. Оба типа пространства не только различны – они противоположны, составляя в художественной системе «Ночи» оппозиционную пару.

Пленник времени

Открытое окно имеет также дополнительное значение: выход из ужасной комнаты кажется возможным. И Алексей Петрович совершит такое действие, однако оно закончится скорым возвращением. Особое значение имеет цель этого выхода: герой едет к знакомому с намерением кражи револьвера для самоубийства. Кража удалась, и мужчина приехал обратно домой, «войдя в комнату и заперев ее на ключ, он бросился, не раздеваясь, на кресло» [Гаршин 1984: 114]. Возвращение окажется судьбоносным, комната превратится в гроб. Зададимся вопросом: какая сила заставила Алексея вернуться? Почему герой не в силах жить в открытом пространстве? Кажется, что Алексея ограничивают не только стены комнаты, но даже, а быть может, прежде всего – границы его собственной памяти. Сужению физического пространства соответствует ограничение темпоральной перспективы, что выражено характером звука карманных часов, определенного как унылый и однообразный. В голове героя мелодия часов звучит как меланхолическая песня о прошлом, напоминающая, что время всегда остается вне человеческой воли: «Время, идущее беспощадно ровно, не останавливаясь там, где хотел бы остановиться подольше несчастный, живущий минутою человек, и не прибавляющее шага ни на йоту даже тогда, когда действительность так тяжела, что хотелось бы сделать ее прошедшим сном; время, знающее только одну песню, ту, которую я слышу теперь так мучительно отчетливо» [Гаршин 1984: 115].

На фоне реальности времени, прожитая жизнь кажется Алексею едва ли не призраком. Радости и горе, какие он когда-то ощущал, теряют свой реальный смысл: «все это бестелесные призраки. Одни – за которыми я гонялся, не зная зачем; другие – от которых бегал, не зная почему» [Гаршин 1984: 115]. Мелодия часов поместила героя между двумя временными горизонтами: физически принадлежит объективному нынешнему времени, психически – замкнут в субъективном прошлом. Такого рода шизофреническая раздвоенность становится причиной внутренней трагедии: отрицания нынешнего и идеализации прошлого. Свое «тут и сейчас» герой определяет как жизнь пошлую и гадкую, приводящую его самого в ужас: «Фу, гадость какая!.. <...> Куда вперед? Не знаю, но только вон из этого заколдованного круга. В прошлом нет опоры, потому что все ложь, все обман. И лгал и обманывал я сам и самого себя, не оглядываясь. Так обманывает других мошенник, притворяющийся богачом, рассказывающий о своих богатствах, которые где-то “там”, “не получены”, но которые есть, и занимающий деньги направо и налево. Я всю жизнь должен сам себе.

Теперь настал срок расчета – и я банкрот, злостный, заведомый...» [Гаршин 1984: 116-117].

Резкое отрицание себя теперешнего и чувство неукоренения в объективном времени заставляет героя обратиться к далекому детству и в нем искать смысла существования. Детство, как абсолютистская ценность, становится ориентиром для нынешнего: «Помнится ему маленький домик, спальня, в которой он спал против отца. Помнится красный ковер, висевший над отцовской постелью; каждый вечер, засыпая, он смотрел на этот ковер и находил в его причудливых узорах все новые фигуры: цветы, зверей, птиц, человеческие лица. Помнится утро с запахом соломы, которою топили дом. Николай, мальй, уже натаскил полную переднюю соломы и целыми охапками сует ее в устье печи. Она горит весело и ясно и дымит с приятным, немного резким запахом. Алеша готов был просидеть перед печью целый час, но отец звал его пить чай, после которого начинался урок» [Гаршин 1984: 126].

Если сравнить образ детской комнаты Алеша с комнатой взрослого Алексея Петровича, то сразу заметной становится дифференциация способов характеристики обоих пространств. В отличие от мертвой комнаты взрослого мужчины, детская комната заполнена ароматами и красками. В центре детского мира локализуется горячая печь – символ домашнего уюта, тепла, любви и чувства безопасности. Огонь символизирует жизнь и мощь, понимаемые героем прежде всего как моральные ценности, как духовная чистота, способность различения между добром и злом, бескорыстная любовь: «Захотелось той чистой и простой любви, которую знают только дети да разве очень уж чистые, нетронутые натуры из взрослых <...> Вот куда нужно уйти от себя и вот где нужно любить. И так любить, как любят дети. Как дети...» [Гаршин 1984: 128].

Идеализируя себя прошлого, взрослый Алексей неизбежно попадает в коллизию с собой теперешним, существующим в новом интерпретационном универсуме. Как пишет Войцех Каляга, «акт автоинтерпретации происходит в определенном интерпретационном универсуме, что связывает тождественность человека с другими тождественностями, обитающими в этом универсуме» [Kalaga 2003: 84]. Такого рода автосознание является эффектом постоянных «автоинтерпретаций, своеобразных автопроекции» [Taylor 2001: 806]. Самосознание и самодобрение взрослого Алексея могут пробудиться только через разницу, а не через повторение того, что было, не посредством то, что Рене Жиар называет «миметической страстью» [Girard 1992: 64]. «Миметическая страсть» ведет к «психическому самоотравлению», характеризует ее «постоянное сопряжение недостатка и избытка» [Girard 1992:

65]. Такого типа механизм действует у Алексея, который болезненно ощущает недостаток детской чувствительности и избыток взрослого эгоцентризма. Для того чтобы гармонически соединить свою разбитую тождественность, герой должен выйти из детского универсума и вернуться в свое «тут и теперь». Нынешняя тождественность Алексея не может строиться лишь на воспоминаниях себя прошлого, ибо «поэтикой воспоминаний управляет цитатность» [Zaleski 1996: 35]. Думая о потерянном детстве Алексей вполне осознает несовершенство своей памяти: «А было очень немного: только одно детство. И от него-то в памяти остались одни бессвязные клочки, которые Алексей Петрович стал с жадностью собирать» [Гаршин 1984: 126]; «Он продолжал перебирать отрывочные и бессвязные воспоминания, припоминая сотни мелких подробностей, путался в них и не мог понять, что именно в них общего и важного» [Гаршин 1984: 128]; «← Что же тянет тебя туда, в полусознательную жизнь?» [Гаршин 1984: 128].

Алексей Петрович не в состоянии вспомнить свое прошлое вполне объективно, поскольку его «сознание подвергается постоянным трансформациям» [Ingarden 1987: 54]. Память – это функция, которая выбирает, деформирует, схематизирует [Bergson 1926: 124]. Память является аппаратурой как объединяющей, так и разрушающей тождественность. Именно поэтому Алексей теряется в тупиках своей памяти, не различая того, что было реальным, а что родилось в его детских соображениях: «Да не думать же теперь об этом! Нужно думать о том, что было, а не о том, что казалось» [Гаршин 1984: 126]. Тут надо подчеркнуть глагол «казалось», тем более что герой повторяет его несколько раз. Очень интересны в этом контексте воспоминания церковной службы и чтения Библии с отцом в долгие зимние вечера: «Потом – священная история. Ее Алеша любил больше. Удивительные, огромные и фантастические образы. Каин, потом история Иосифа, цари, войны. Как вороны носили хлеб пророку Илии. И картинка была при этом: сидит Илия на камне с большою книгою, а две птицы летят к нему, держа в носах что-то круглое <...> Потом звезды, вертеп, ясли. Помню, что эти ясли были для меня совершенно новым словом, хотя я знал и раньше ясли в конюшне и на скотном дворе. Эти ясли казались какими-то особенными» [Гаршин 1984: 126].

Истории из Священного Писания не без причины вспоминает Алексей как необыкновенные, «фантастические». Детское воображение очаровывало удивительные образы, терялась граница между героями из книги и реальными людьми. Вороны, которые носили хлеб пророку Илье, ассоциируются в сознании мальчика с домашним воронком Воркой, о котором герой говорит: «сам у нас все тащит». Картин-

ка, представляющая сидящего на камне Илью с большой книгой, в детском сознании мальчика ассоциируется с портретом его отца в молодости: «В этой рамочке миниатюрный акварельный портрет молодого мужчины с приглаженными височками, одетого в темнозеленый мундир с эполетами, высочайшим красным воротником и крестиком в петлице. Это сам папа двадцать пять лет тому назад» [Гаршин 1984: 127].

Эти чудесные видения живут в памяти Алексея Петровича лишь минуту: «Ворон и портрет мелькнули и исчезли». Мимолетный характер святынь образов имеет определенное значение: детский мир пропитан святостью, однако принадлежит он прошлому, по которому мужчина тоскует, но одновременно понимает, что время невозможно повернуть назад. Записанные в святой книге слова не решают проблем взрослого человека, не указывают дорог, по которым он должен идти. Алексея «точит и сосет червяк» сомнения – мысль, которая пытается докопаться до правды¹. Именно способность к глубокой авторефлексии, которой обладает взрослый Алексей Петрович, отличает его от прошлого Алеши, доверяющего всяким фантазиям. Благодаря мысли мужчина приобретает чувство индивидуального существования. Тождественность Алексея Петровича определяет картезианское «*Cogito ergo sum*». И герой погружается в автоанализ, внимательно вслушиваясь в говорящие в нем голоса: «Сам ли он? Он дошел до такого состояния, что уже не мог сказать о себе: я сам. В его душе говорили какие-то голоса: говорили они разное, и какой из этих голосов принадлежал именно ему, его “Я”, он не мог понять. Первый голос его души, самый ясный, бичевал его определенными, даже красивыми фразами. Второй голос, неясный, но привязчивый и настойчивый, иногда заглушал первый. “Не казись, – говорил он: – зачем? Лучше обманывай до конца, обмани всех. Сделай из себя для других не то, что ты есть, и будет тебе хорошо”. Был еще третий голос, тот самый, что спрашивал: “полно, не было ли?”, но этот голос говорил робко и едва слышно. Да он и не старался расслышать его» [Гаршин 1984: 117].

Напряженный внутренний диалог противоположных голосов становится попыткой постижения себя настоящего. «Движущаяся мысль является моментом само-познания» [Polus-Rogalska 1999: 214]. Из хаоса вопросов и сомнений рождается желательный ответ. Алексей Петрович находит причину своего несчастья – это доведенный до предела эгоцентризм. «Я», которое превратил он в своего идола, впоследствии стало его врагом, пожирающим самые ценные человеческие достоин-

¹Согласно мнению П. Бекедина, произведение Гаршина играло профилактическую роль, поскольку удерживало писателя от насилия над самим собой. [Бекедин 1994: 330].

ства: «Ты уже все съел. Все силы, все время были посвящены на служение тебе. То я кормил тебя, то поклонялся тебе; хоть ненавидел тебя, а все-таки поклонялся, принося тебе в жертву все хорошее, что мне было дано. И вот доклянялся, доклянялся, доклянялся!..» [Гаршин 1984: 118].

Приобретенное о себе знание и понятие ошибок прошлого позволяют герою поверить в возможность преодоления себя вчерашнего («Нужно “отвергнуть себя”, убить свое “я”, бросить на дорогу...») и принятия нового решения – жить ради других: «нужно, непременно нужно связать себя с общей жизнью, мучиться и радоваться, ненавидеть и любить не ради своего “я”, все пожирающего и ничего взамен не дающего, а ради общей людям правды, которая есть в мире, что бы я там ни кричал, и которая говорит душе, несмотря на все старания заглушить ее» [Гаршин 1984: 130].

Идея отречения от своего «Я» и милосердного соучастия в человеческом горе, показавшаяся было Алексею единственным выходом, в конечном счете не смогла спасти его. Горький парадокс смерти Алексея заключается в том, что она наступила в результате восторга от мысли о бесполезности самоубийства. Когда он понял, что ему нужно жить по правилам святой книги («отвергнуть себя», «убить свое я»), его сердце не выдержало: «Такого восторга он никогда еще не испытывал ни от жизненного успеха, ни от женской любви. Восторг этот родился в сердце, вырвался из него, хлынул горячей, широкой волной, разлился по всем членам, на мгновение согрел и оживил заколоченное несчастное существо. Тысячи колоколов торжественно зазвонили. Солнце ослепительно вспыхнуло, осветило весь мир и исчезло...» [Гаршин 1984: 130].

Убивая своего героя в момент нравственного переворота и открытия вечных ценностей, Гаршин как будто ставит под сомнение идеал само-спасения благодаря христианскому само-отречению. Не можем согласиться с мнением Петра Бекедина, который интерпретирует окончание рассказа как моральную победу героя над своим эгоизмом, совершившуюся именно «благодаря тому, что Алексею Пертовичу открылись вечные ценности, в том числе ценности христианства» [Бекедин 1994: 338]. Почему новообращенная правда оказалась убийственной? Ведь для этой правды Алексей отказался от самоубийства. В ней он усматривал единственную надежду на преодоление своего эгоизма. Почему решение «уменьшить горе и страдания людей», взяв на свою долю часть их, – и ради этого остаться в живых – не может быть осуществленным? Гаршин не дал своему герою шанса испытать моральный переворот, чтобы осуществить идею служения людям. Не пошел

Гаршин в этом случае путем Достоевского, хотя, как замечают исследователи, «сюжетной, а отчасти и идейной основой “Ночи” явился “Сон смешного человека”» [Евнин 1962: 298]. Даже если Гаршин следовал писательской технике Достоевского, даже если не смог достичь вершин психоанализа своего предшественника, то, как нам кажется, он, прежде всего, пытался полемизировать с автором «Сна...». Гаршин находит выход своему герою в смерти не из-за недостатка психологической мотивации, как твердит Алла Латынина, а скорее всего из-за недоверия в спасательные возможности веры. Развязка рассказа не была искусственной, а просто логической. И другой не могла быть, поскольку в то время, когда Гаршин писал «Ночь», его отношение к христианским правдам не было однозначным. Весьма показательным кажется в этом контексте свидетельство Юрия Говорухи-Отрока, вспоминающего одну ночь, которую он провел вместе с Гаршиным в Харьковской церкви в праздник Пасхи: «Уже ударили в колокол, уже священники и народ прошли мимо нас с хоругвями и крестами; мы видели, как процессия обошла вокруг церкви, потом услышали пение – “Христос воскрес!”. Я помню хорошо эту минуту. Луна ярко освещала лицо В. М., крупные слезы катились из его глаз. И сквозь слезы, нестройным голосом вдруг он произнес: “Зачем все это из меня вытравили?”. Я не нашелся, что ответить. Немного погодя он сказал: “Войдем туда”. Мы вошли в церковь. Священник стоял перед царскими вратами и, осеняя народ крестом, произнес: “Христос Воскрес!” – “Воистину!” – сдержанным гулом тысячной толпы пронеслось, по церкви. И снова: “Христос Воскрес!” и снова тот же гул: “Воистину!”. Мы постояли еще немного и вышли из церкви. Ночь была так же чудно хороша, на улицах было совсем пусто. Мы долго шли молча. Вдруг В. М. остановился против меня и выговорил: “А если все это ложь – что же тогда?”. Я хотел что-то ответить, но он, нервно замахавши руками, поспешно заговорил: “Нет, нет, не надо, не будем об этом говорить”» [Гаршин 2007: 26-27].

Как каждый православный Гаршин восхитился эстетикой формальной стороны богослужения. И не могло быть иначе, поскольку он был воспитан в этом духе. Кроме того, прекрасное зрелище повлияло на него как на любителя музыки и живописи. Одновременно с чувством восторга в нем присутствовала печаль, вызванная духовной пустотой: «Зачем всё это из меня вытравили?». Не потому ли Гаршин плакал в церкви? Симптоматичным является факт, что, выйдя из церкви, Гаршин усомнился в своей вере. Правда, которая объявилась ему в прекрасной форме, потеряла свою мощь: «А если все это ложь – что же тогда?». Неужели искренне верующий человек может превратиться в

скептика сразу после выхода из церкви?

Приведенный выше ночной эпизод произошел весной 1880 года, а уже в июньском номере «Отечественных записок» был напечатан рассказ «Ночь». Внутренняя борьба между тоской по вере и сомнением, которую не смог решить Гаршин в ночь Пасхи, получила свою художественную реализацию в акте смерти фиктивного Алексея Петровича¹. Не в христианской идее служения людям и отречения своего «Я» нашел Алексей Петрович внутреннее спокойствие, которого так сильно жаждал. Счастье принесла ему смерть, либо только она смогла освободить измученного и потерявшего человека от пленяющих его границ: «Лампа, выгоревшая в долгую ночь, светила все тусклее и тусклее и наконец совсем погасла. Но в комнате уже не было темно: начинался день. Его спокойный серый свет понемногу вливался в комнату и скудно освещал заряженное оружие и письмо с безумными проклятиями, лежавшее на столе, а посреди комнаты – человеческий труп с мирным и счастливым выражением на бледном лице» [Гаршин 1984: 131].

ЛИТЕРАТУРА

Бекедин П. В. Религиозные мотивы у В. М. Гаршина // Христианство и русская литература. СПб. : Наука, 1994. Сб. 1. С. 322 – 363.

Гаршин В. М. Ночь // Гаршин В. М. Сочинения. М. : Сов. Россия, 1984. С. 114-131.

Гаршин В. М. Встреча. Сочинения, избранные письма, незавершенное / сост. и прим. В. А. Стариковой. М. : Издательский дом «Парад», 2007.

Евнин Ф. И. Ф. М. Достоевский и В. М. Гаршин // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1962. Т. XXI. Вып. 4. Июль-август. С. 289 – 302.

Латынина А. Всеволод Гаршин. Творчество и судьба. М. : Худож. лит., 1986.

Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Избранные статьи : в 3 т. Таллинн : Александра, 1992. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии и культуры. С. 413 – 447.

Bergson H. Materia i pamięć / tłum. W. Filewicz. W. : Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego Instytutu Popierania Nauki, 1926.

¹Сложность мировоззрения Всеволода Гаршина исключает возможность характеристики при помощи абсолютистской терминологии морали или религии, поскольку писатель разделял представление о фундаментальной дихотомии человеческой природы, включающей в себя добро и зло, благородие и низость, сочувствие и жестокость.

Girard R. Dawna droga, którą kroczyli ludzie niegodziwi / tłum. M. Goszczyńska. W. : Spacja, 1992.

Ingarden R. Książeczka o człowieku. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1987.

Kalaga W. Obowiązek Innego. Trzeci // ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura. 2003. Nr 1. S. 81-93.

Polus-Rogalska K. Zrozumieć czas. Zrozumieć przestrzeń. Zrozumieć ruch. Inowrocław : Pozkał, 1999.

Taylor Ch. Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej / tłum. M. Gruszczyński i in. W. : PWN, 2001.

Tuan Y. Przestrzeń i miejsce / tłum. A. Morawińska. W. : PIW, 1987.

Zaleski M. Formy pamięci. W. : Słowo/obraz – terytoria, 1996.

REFERENCES

Bekedin P. V. Religioznye motivy u V. M. Garshina // Khristianstvo i russkaya literatura. S Pb. : Nauka, 1994. Sb. 1. S. 322 – 363.

Garshin V. M. Noch' // Garshin B. M. Sochinieniya. M. : Sov. Rossiya, 1984. S. 114-131.

Garshin V. M. Vstrecha. Sochinieniya, izbrannye pis'ma, nezavershennoe / sost. i prim. V. A. Starikovoy. M. : Izdatel'skiy dom «Parad», 2007.

Evnin F. I. F. M. Dostoevskiy i V. M. Garshin // Izvestiya AN SSSR. Otdelenie literatury i yazyka. 1962. T. XXI. Vyp. 4. Iyul'-avgust. C. 289 – 302.

Latynina A. Vsevolod Garshin. Tvorchestvo i sud'ba. M. : Khudozh. lit., 1986.

Lotman Yu. M. Problema khudozhestvennogo prostranstva v proze Gogolya // Izbrannye stat'i : v 3 t. Tallinn : Aleksandra, 1992. T. 1. Stat'i po semiotike i tipologii i kul'tury. S. 413 – 447.

Bergson H. Materia i pamięć / tłum. W. Filewicz. W. : Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego Instytutu Popierania Nauki, 1926.

Girard R. Dawna droga, którą kroczyli ludzie niegodziwi / tłum. M. Goszczyńska. W. : Spacja, 1992.

Ingarden R. Książeczka o człowieku. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1987.

Kalaga W. Obowiązek Innego. Trzeci // ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura. 2003. Nr 1. S. 81-93.

Polus-Rogalska K. Zrozumieć czas. Zrozumieć przestrzeń. Zrozumieć ruch. Inowrocław : Pozkał, 1999.

Taylor Ch. Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości

nowoczesnej / tłum. M. Gruszczyński i in. W. : PWN, 2001.

Tuan Y. Przestrzeń i miejsce / tłum. A. Morawińska. W. : PIW, 1987.

Zaleski M. Formy pamięci. W. : Słowo/obraz – terytoria, 1996.

РУССКАЯ КЛАССИКА В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЭПОХ

Е. Е. ПРИКАЗЧИКОВА

*(Уральский федеральный университет имени первого президента России Б. Н. Ельцина,
г. Екатеринбург, Россия).*

УДК 821.161.1-3(Дурова Н. А.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,44

ТВОРЧЕСТВО Н. А. ДУРОВОЙ В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ XIX ВЕКА

Аннотация. В статье анализируется творческий путь знаменитой «кавалерист-девицы» эпохи Наполеоновских войн Н. А. Дуровой, 150 лет со дня смерти которой будет отмечаться в 2016 году. Автор статьи стремится к комплексному исследованию творческого пути писательницы, продолжавшемуся всего 5 лет, за которые она смогла создать 13 художественных произведений, представляющих собой все разнообразие прозаических жанровых форм I половины XIX века: от мифологического романа «Гудишки» до светской повести «Угол», исторической повести «Нурмека», фантастической повести «Ярчук-собака-духовидец». В статье рассматривается основная проблематика творчества Дуровой, включающая в себя различные аспекты, актуальные для русского литературного процесса 30–40-х гг. XIX столетия. Во-первых, это гендерный аспект, вызывающий наибольший интерес к творчеству Дуровой в Западной Европе и США. Во-вторых, отражение в творчестве писательницы литературного канона западноевропейского готического романа. В-третьих, мифологические проекции литературного наследия Дуровой, при создании которых писательница активно использовала мифологию народов, с которыми ей приходилось встречаться за 10 лет своей военной службы и жизни в Сарапале: марийцы, литовцы, поляки, богемцы. Наконец, важнейшей проблемой творчества Дуровой является проблема национальных отношений. Исследуя данную проблему, писательница продемонстрировала гуманизм своих воззрений по отношению к традиционно маргинальным в XIX веке народностям России и Европы: цыганам, евреям. В решении национальных вопросов Дурова во многом предвосхитила теорию этносимболизма британского историка Э. Смита, предлагающего видеть в нации transhistorical ideal type.

Ключевые слова: русская литература, прозаические жанры, романтическое моделирование действительности, гендерный аспект, литературное творчество.

Надежда Дурова не является чисто уральским писателем¹. Она родилась на Украине, годы, предшествующие уходу в армии и последующие за ними, она провела в городах Сарапуле и Елабуге. Ее служба в Коннопольском, Мариупольском и Литовских полках проходила, главным образом, в западных губерниях Российской Империи. Интенсивная литературная деятельность Дуровой продолжающаяся всего 5 лет – 1836–1840 гг., была связана с Санкт-Петербургом. Только один уральский город – Ирбит – сыграл важнейшую роль в ее судьбе. Именно здесь в 1803 г. она принимает судьбоносное для неё решение: разехаться со своим мужем, чиновником Василием Черновым, от которого она родила сына Ивана, и вернуться в родительский дом. Это был первый шаг, предшествующий превращению дочери городничего Сарапула Андрея Дурова в знаменитую на всю Россию «кавалерист-девицу», прозвище, почти на два столетия определившее литературную репутацию писательницы. Единственным произведением, ассоциирующимся с ее именем, стали «Записки кавалерист-девицы», анализируя стиль которых В. Г. Белинский писал: «... что за язык, что за слог у девицы-кавалериста! Кажется, сам Пушкин отдал ей прозаическое перо, и ему-то обязана она этой мужественной твердостью и силой, этой яркой выразительностью своего слога, этой живописной увлекательностью своего рассказа, всегда полного, проникнутого какой-то скрытою мыслию» [Белинский 1953: 149].

На самом деле, кроме «Записок», Дурова написала еще 13 прозаических произведений, среди которых обширный 4-томный мифологический роман «Гудишки», фантастическая повесть «Ярчук-собака-духовидец», историческая повесть «Нурмека. Происшествие, случившееся в царствование Иоанна Васильевича Грозного, вскоре после покорения Казани», разбойничья повесть с элементами мистики «Клад», светские повести «Угол» и «Граф Мавриций».

Тем не менее, именно «Записки...», с которых Дурова начала свою литературную деятельность, на многие десятилетия и даже столетия закрепили за ней статус «героини», «патриотки», нашедший отражение в отечественной культурной мифологии «кавалерист-девицы», начиная с повести Л. Чарской «Смелая жизнь» и кончая героической комедией Э. Рязанова «Гусарская баллада». Открытие от-

¹Статья подготовлена в рамках реализации гранта Правительства РФ по привлечению ведущих учёных в российские образовательные учреждения высшего профессионального образования и научные учреждения государственных академий наук и государственные научные центры Российской Федерации (лаборатория эдиционной археографии, Уральский федеральный университет). Договор № 14.А12.31.0004 от 26.06.2013 г

цом Н. Блиновым еще в XIX столетии на основе архивов Вознесенской церкви г. Сарапула истинного возраста Дуровой (в «Записках» она уменьшает его на 7 лет), факта ее замужества и рождения сына актуализировало гендерный аспект восприятия ее образа, пришедший на смену образу патриотическому [Блинов 1888; Блинов 1889; Блинов 1890].

Именно феминистский аспект привлекает в настоящее время в литературном образе Дуровой и её творчестве иностранных ученых: Мэри Зирин, Даниэль Рансо-Лафферье [Rancour-Lafetiere 1998; Zirin 1988].

Среди отечественных исследователей гендерного направления в изучении творчества Дуровой придерживается Ирина Леонардовна Савкина, посвятившая Дуровой параграф «Sui generis: “Кавалерист-девица. Происшествие в России» Н. А. Дуровой» в своей знаменитой книге «Разговоры с зеркалом и Зазеркальем. Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века» [Савкина 2007].

Между тем, на наш взгляд, гендерная составляющая является лишь одним из аспектов, определяющих место Дуровой в русском литературном пространстве XIX столетия. Ее своеобразие определяется, во-первых, тем, что Дурова в своих «Записках» дала самый яркий образец романтического моделирования личности не только в женской мемуарной литературе своего времени, но и в мемуарной литературе вообще, тем самым поставив под сомнение чистоту жанровой природы своих записок как автодокументального текста в целом. Если у того же Д. Давыдова, представляющего в своих военных записках наиболее яркий образец маскулинного романтического моделирования действительности, оно проявляет себя в романтических характеристиках действующих лиц, начиная с самого себя и кончая Наполеоном, в тяге к вершинной композиции текста, предписывающей автору освещать лишь самые выигрышные страницы своей биографии, игнорируя прозу жизни, то Дурова поступает по-другому. В первой половине своих записок под названием «Детские года мои» она в значительной степени изменяет многие факты своей биографии, начиная с возраста и факта замужества, превращая тем самым мемуарный текст в подобие романтической повести. В то время как вторая часть её записок, посвященная событиям её службы в армии в эпоху Наполеоновских войн, имеет в своей основе ретроспективно обработанный дневник. Именно эта жанровая неоднородность различных частей записок сделала возможным не только создание мифологии «кавалерист-девицы», но и обеспечила ее поразительную жизнеспособность, которой верили и продолжают верить сотни и тысячи читателей: романтическое моделирование первой части уравнивается дневниковым реализмом повествова-

ния второй, придавая тексту необходимую целостность за счет наличия в произведении женской концептуальности при изображении своей жизни-судьбы.

Второй «гендерный прорыв» творчества Дуровой связан с повестью «Елена Т-ская красавица», первым художественным произведением писательницы, в котором нашли отражения впечатления сарапульских лет её жизни в родном доме. Можно сказать, что ни одно из произведений Дуровой не несло в себе такого ярко выраженного публицистического начала – страстной проповеди женского равноправия, затрагиваемого во многих светских повестях 30-х гг., в том числе принадлежащих перу женщин-писательниц: Е. Ган, Е. Ростопчиной, М. Жуковой.

В целом, светская повесть 30-х гг. XIX в. оставляла два основных выхода для женщины: смерть или покорность сложившимся обстоятельствам. При этом всемерно оправдывался мотив «жертвенности» женщины, которая должна была во имя соблюдения светских приличий отказываться от личного счастья. Гораздо сложнее ситуация у Дуровой. Можно сказать, что среди всех русских писателей, поднимавших в литературе 30-х гг. XIX в. тему женской судьбы, не было человека с таким трагическим мировоззрением. Порой даже кажется, что все её героини обречены на муки самим фактом рождения в этом мире в женском теле, как это происходит с сарапульской красавицей Еленой.

Главный вопрос, которой занимает писательницу и на который она стремится ответить, кто же виноват в том, что юная девушка, выданная в 14 летнем возрасте замуж за человека, которого она страстно любила, умирает в 23 года, от систематических запоев, превративших ее перед смертью в отвратительного урода. Дурова смело переосмысляет существующие в русской прозе, начиная с эпохи сентиментализма, традиции изображения «злодея-мужа», «неверного друга», «чувствительного любовника», «невинной героини-жертвы». Её Елена, наивная и беспомощная в начале повести, пройдя школу своего мужа, берется за дело своего освобождения сама, обращая против ставшего ей ненавистным человека, его же оружие: наглость, бесцеремонность, презрение к окружающим её людям. При этом «освобождение» Елены носит у Дуровой не только нравственный, но и экономический характер. Свергнув иго страха перед своим мужем, героиня повести пользуется своими экономическими правами русской дворянки, чтобы лишиться супруга права пользоваться *ее* имуществом. Формально «освобождение» удается: героиня получает возможность жить, как ей хочется, но трагедия Елены заключается в том, что её оружие обращается, в

конце концов, против самой героини. Ее постепенная нравственная деградация завершается в финале повести картиной её физической смерти, поражающей намеренным натурализмом деталей.

По своему мироощущению Дурова была писателем романтического склада. Романтизм для нее был не просто господствующим литературным методом ее эпохи, но способом ее личного мировидения жизни, причем единственным.

Однако своеобразие романтизма Дуровой заключается в том, что на него оказали большее влияние, во-первых, традиции готического романа (имя А. Радклифф не раз встречается у Дуровой), а, во-вторых, мифологическое сознание тех народов, о жизни которых писательница рассказывала в своем творчестве. От готического романа «тайн и ужаса», Дурова унаследовала в большей степени не ужас льюисовского толка, но поэтику тайны в духе А. Радклифф, тайны, которая в финале произведения обязательно будет разрешена. Особенно нравилось Дуровой моделировать топос тайного убежища, где скрывается герой или герои, и который может иметь самые различные формы: от пещеры богемских цыган в «Ярчуке...» до потаенных комнат корчмы Больного Литвина в «Гудишках» и заросшего лесом неприступного утеса, где скрывается от посторонних глаз семья разбойника Гамета в «Кладе». Это позволило некоторым исследователям творчества Дуровой, например, Е. Болух в кандидатской диссертации 2001 г. «Жанровое своеобразие художественной прозы Н. Дуровой» рассматривать творчество Дуровой *исключительно* через призму «готического канона», несмотря на то, что у нее полностью отсутствует классический топос готического замка и связанных с ним тайн [Болух, 2001]. Это, безусловно, преувеличение.

Даже в самых «готических» произведениях Дуровой, вроде «Гудишек» или «Клада», чувствуется влияние мифологического сознания. Особенно привлекает Дурову принцип бинарных оппозиций в духе структурного мифологизма К. Леви-Стросса: черного/белого; верха/низа, профанного/сакрального, которые представляют полярные полюсы её литературной вселенной, порождающие эффект романтического двоemiрия. Так, в «Серном ключе» мифологическая составляющая ассоциируется с образом марийского бога зла Керемета, часто принимающего облик огромного черного медведя и обитающего в непроходимой лесной чаще. Именно Керемет становится причиной гибели черемисского Аполлона Дукмора. В романе «Гудишки» олицетворением мифологического зла выступает балтийское языческое божество зла Пекола (Пеколс), ставшее темным alter ego Стасию-Гудишки, воспитанника графа Януария Торгаило, и заставившее его погубить 11

дочерей графа. Часто Дурова использует в своем творчестве и другие элементы мифологической поэтики: образ собаки Мограби, являющейся ярчуком, то есть обладающей способностью видеть духов (образ малороссийской мифологии) в повести «Ярчук...», близничная мифология и каббалистическая книга жизни в «Кладе».

Военные странствия писательницы в эпоху наполеоновских войн неизбежно выводили ее на изображение национальных мирообразов и национальных характеров различных народов, среди которых ей довелось жить: татар в «Нурмеке» и «Кладе», черемисов в «Серном ключе», евреев в «Кладе», поляков в «Павильоне», цыган в «Ярчуке».

Уровень разработки каждой из национальных тем у Дуровой различен. Так, в «Серном ключе» с его черемисским дискурсом четко противопоставляется историко-этнографический пласт, где идет повествование о своеобразии национального быта и нравов черемисов с их «природной меланхолией» и вполне интернациональный sentimentalный сюжет о «черемисском Аполлоне» Дукморе и прекрасной Зеиле. Соединяет оба сюжета черемисское предание о грозном Керемете, марийском божестве зла, часто принимающего облик огромного черного медведя.

Цыганский вопрос рассматривается Дуровой частично в русле того этнографического романтизма, основоположником которого в Европе был П. Мериме, автор повести «Кармен», олицетворяющей собой свободный мир цыганского табора. В повести Дуровой «Ярчук – собака-духовидец» ситуация осложняется присутствием в произведении гофмановских мотивов, связанных с поэтикой двоemiрия и тайной чудесного портрета цыганки Мариолы, дочери погибшего от руки завистников «цыганского короля». История цыганки-ведьмы с огромными когтями и синими белками глаз, варящей «адское зелье» на чудесной поляне, в конце концов, трансформируется под пером Дуровой в историю цыганок-отравительниц, изготавливающих яды по заказу представителей высшего богемского общества, стремящихся таким образом избавиться от ненавистного супруга/супруги или добыть наследство. Это придает повести социальное звучание, позволив писательнице разоблачить предрассудки, связанные с цыганским племенем, и выступить в защиту традиционно маргинального народа. При этом, подобно А. Пушкину в его «Цыганах», она не идеализирует и самих ромалэ. Мариола осталась сиротой из-за происков самих же цыган из табора, завидующих ее отцу, цыганскому барону, и отравивших его.

Другим маргинальным народом, жизнь и быт которых нашли отражение в повести «Клад», были евреи. Л. Г. Фризман в своей монографии 2015 г. «Такая судьба. Еврейская тема в русской литературе»

рассматривает данную тему, начиная с творчества таких авторов как Н. Коншин, В. Нарезной, где она является достаточно «проходной» [Фризман 2015].

Так, у того же Н. Коншина в романе «Граф Обоянский, или Смоленск в 1812 году» (1834) изображается смоленский еврей Ицка, помогающий русской армии. Творчество Дуровой Фризманом не учитывается вообще, хотя именно у нее еврейская тема оказывается очень обширной и концептуальной, и это можно объяснить личными обстоятельствами. От скромности еврейских портных западных губерний, шьющих ей мундиры, во многом зависело само существование «кавалерист-девицы» в армии. Образы евреев занимают большое место в художественном творчестве Дуровой (в повестях «Павильон» и «Клад», романе «Гудишки»), и при их изображении Дурова не только следует общепринятым стандартам, но и выражает свою собственную точку зрения на данную проблему. Так, у нее находит отражение суеверный страх обывателей перед еврейской магией, каббалой. Эта тема является одной из основных в «Кладе», определяя многие фантастические элементы повествования, включая необычный облик близнецов Лилло и Горгоны и их судьбу. В «Гудишках» большинство злобных происков дальнего родственника графа Торгайло Воймира, являющегося олицетворением языческого ужаса Пеколы и ставшего, в конце концов, alter ego самого дьявола, уводящего в преисподнюю дочерей графа, объясняется тем, что он был женат на жидовке. Вторым моментом, относящимся к общепринятому взгляду на евреев, является констатация их неизменной робости и трусости. Так, комментируя желание Иохая в «Кладе» покончить жизнь самоубийством, когда он оказался в страшной бедности, Дурова замечает: «...еврей все еврей! Робок, боязлив, страшится боли, ужасается муки» [Дурова 1840: 90].

Однако, с другой стороны, правда жизни часто опровергает данные представления и в самом творчестве Дуровой. Знание кабаллы и обладание чудесной книгой жизни всё же не дает возможности Иохая воссоединиться со своими внуками, сыновьями потерянной дочери Ребекки. Робость не мешает корчмарю Шлёмке, жестоко оскорбленному викарием Валерианом Тарновским в «Павильоне», отомстить могущественному обидчику, раскрыв тайну павильона.

При этом нельзя не отметить гуманизм писательницы, её национальную толерантность при изображении евреев, по отношению к которым у неё полностью отсутствуют обычные христианские предрассудки, нашедшие отражение в Европе XIX в. в сказке «Еврей в терновнике» братьев Гримм. В той же повести «Клад» Дуровой ставятся общегуманистические вопросы о равенстве всех наций и религий. Забве-

ние этого принципа ведет человека к одичанию и потере им человеческого облика, как это случилось с благородным разбойником, татарским Ринальдо Ринальдини, Гаметом. Союз своей выросшей приемной дочери Ребекки, еврейки, со своим сыном Рашидом он воспринимает как несмыываемый позор для себя, татарина, что приводит, в конечном счете, к полной моральной деградации героя, так как ненависть, возникшая у него к «нечистым» внукам, распространяется впоследствии на весь мир.

Большого внимания Дурова удостоила в своем творчестве предстителей мусульманского мира, прежде всего, татар. Это легко объяснить, учитывая тот факт, что всю свою жизнь она прожила на территории, где процент татарского населения очень высок. Писательница с большим уважением относилась к татарской культуре, включая их религиозные представления. Так, в повести «Елена, Т-ская красавица» для главной героини именно любовь к мусульманину, татарскому князю Гамету, герою 1812 года, оказывается единственной возможностью сохранить себя как личность, что, безусловно, противоречило общепринятому провинциальному мнению, жестоко осуждающему ее за любовь к магометанину.

В повести «Нурмека» Дурова обращается к теме освободительной борьбы казанских татар против Иоанна Грозного в XVI в., поставив в центр повествования образ Кизбек, прототипом которого послужила царица Сумбека, одна из немногих татарских женщин, сумевших занять ханский престол. Именно Кизбек у Дуровой становится инициатором создания мифа о Нурмеке, своей прекрасной дочери, руку которой она отдаст только тому татарскому витязю, который положит перед ней ключи Казанского ханства. Дурова не стремится в повести к строгому соблюдению исторической правды характеров, что становится важной чертой исторической прозы 30-х гг. XIX в. Большинство положительных героев повести, Сулейман, Рашид, Дуровой по своему поведению, рефлексивному сознанию, строгим понятиям чести скорее напоминают образованных европейцев XIX в., чем татар XVI столетия. Однако, не передав в полной мере культурно-исторический менталитет эпохи, Дурова в полной мере передала её татарский «этнографический» колорит. Она любовно описывает быт татар, их семейные отношения, строгость мусульманских патриархальных нравов, ежегодные зейны (летнее-осенние праздники) с пышными свадебными обрядами, сопровождаемыми выплатой огромных калымов, подробно останавливается на особенностях вооружения и одежды татарских витязей. Интересен ещё один момент, сближающий повесть Дуровой со «Сказанием о сибирском хане, старом Кучуме» (1898) Мамина-Сибирика. Обо-

их авторов роднит утопичность финала произведения, исключая идею окончательного поражения татар. Как у Мамина-Сибиряка Кучум вместе со своей молодой женой становится невидимым для своих врагов после жестокого поражения под Искером, так и у Дуровой после подавления восстания, поднятого Кизбек, ей вместе с сыном Селимом и его возлюбленной Роксаленой удается найти приют в непроходимой глуши прикамских лесов от мести Московского царя. В результате селение Токтары, возникшее там, на протяжении трёх веков остается символом несломленного духа казанских татар.

Наконец, в «Павильоне» Дурова обращается к польской теме, достаточно подробно освещаемой в русской литературе 1830-х гг., но под специфическим углом зрения. Как констатирует Н. Сабедаш в своей кандидатской диссертации 2015 г. «Польская тема в русской литературе николаевской эпохи (1826–1855 гг.)» из-за польского восстания 1830–1831 гг. «русское национальное сознание воспринимало поляков главным образом враждебно и неприязненно» [Сабедаш, 2015: 8].

Это относится к А. Пушкину, Н. Гоголю, А. Бестужеву-Марлинскому, М. Загоскину, В. Жуковскому. На этом фоне взгляд Дуровой, которую автор диссертации опять же даже не упоминает, значительно отличается от общепринятой точки зрения.

В «Павильоне» находит свое отражение традиционный конфликт романтизма между титанической личностью и сковывающими ее силы условиями существования. Трудно было найти лучший сюжет для демонстрации существующего разлада человека с миром и обществом, как сделать героя поляка католическим священником и заставить страстно полюбить прекрасную сироту Лютгарду, которую он спасает от притеснения дальних родственников. Валериан Тарновский происходит из знатного польского рода и, как слуга церкви, он лишен истинных христианских добродетелей, – скромности, милосердия, отсутствия гордыни. Его «нрав неукротимый, высокомерие неограниченное», порой, заставляют видеть в нем «сатанаила в минуту, когда он дерзко мыслил равенство со своим создателем» [Дурова 1988: 412].

Именно это обстоятельство приводит к трагическому финалу повести – убийству Лютгарды, когда она осмелилась полюбить другого человека.

Осуждая своего героя за эгоцентризм, Дурова делает его неподвластным суду толпы, которая склонна видеть в его поступках лишь низменную сторону, корысть. Жители местечка Роз*, где разворачивается действие повести, полагают, что убийство Лютгарды было совершено ксендзом Валерианом из-за денег, которые имела молодая женщина, вышедшая замуж за графа Р*, обычного человека, не обладаю-

щего блестящими достоинствами Валериана, но зато имеющего доброе и чувствительное сердце.

К числу безусловных удач Дуровой можно отнести ее умение отразить нравы польско-литовского дворянства начала XIX в., а также передать неповторимый дух исторической эпохи. Через влияние разделов Польши на судьбу старого графа Тарновского в повести косвенно поднимается «польский вопрос». Его сын Валериан формируется эпохой безвременья, когда в прошлом остаются мечты народов о «весне человечества» (польское название Французской революции – Е. П.). Обладая могучими силами, Валериан не знает, куда их приложить. Время героизма, борьбы польских конфедератов за независимость, которое застали его отец, служивший в Народовой кавалерии, и рассказчик повести унтер-офицер польской гвардии Рудзиковский, – ушло навсегда. Время польского восстания 1830 г. еще не наступило. Однако появившийся вскоре после его подавления «Павильон» служил напоминанием о том, какие могучие силы скрываются в польском народе и как велико стремление этого народа к свободе и независимости.

В целом, решая «национальные вопросы», Дурова во многом преодолевает традицию восприятия различных наций, которая была заложена ещё «Письмами русского путешественника» Н. М. Карамзина и продолжала существовать и в 30-е гг. XIX в. В соответствии с ней психотип любой нации и народности неизбежно соотносился с психотипом русских, получая в зависимости от сходства/различия с ним позитивную или негативную маркированность. Как следствие, Дурова во многом предвосхищает теорию этносимволизма, представителем которого является известный британский историк Энтони Смит, предлагающий видеть в нации *transhistorical ideal type*, который может быть применен ко всем историческим периодам жизни нации [Smith 2008].

Герои произведений Дуровой, к какой бы нации они ни принадлежали, обладают высоким уровнем национальной самоидентификации, основанием для которой действительно становятся общие мифы, воспоминания, символы, ценности и традиции, будь то вера в грозного Керемета черемиссов, еврейская каббала, вера в Аллаха представитель мусульманской культуры. При этом писательница утверждает принципиальное равенство всех культурных оснований *transhistorical ideal type*, не отдавая предпочтения ни одному из них.

ЛИТЕРАТУРА

Белинский В. Г. Записки Александра (Дуровой). Добавление к

Девиге-Кавалерист // Белинский. Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Изд-во АН СССР, 1953 – 1959. Т. 3 : Статьи рецензии 1839 – 1940 годов. Художественные произведения, 1953. С. 148–157.

Блинов Н. Н. Кавалерист-девица и Дуровы // Исторический вестник. 1888. Т. 31. Кн. 2. С. 414–420.

Блинов Н. Н. Кавалерист-девица Надежда Дурова. Из Сарапульской хроники // Исторический вестник. 1889. № 2. С. 184–192.

Блинов Н. Н. К биографии Н. А. Дуровой // Исторический вестник. 1890. Т. 41. Кн. 9. С. 581–593.

Болюх Е. И. Жанровое своеобразие художественной прозы Надежды Андреевны Дуровой : дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2001.

Дурова Н. А. Клад. Сочинения Александра (Дуровой). СПб. : В типографии штаба Отдельного корпуса внутренней стражи, 1840.

Дурова Н. А. Павильон // Избранные сочинения кавалерист-девицы. М. : Московский рабочий, 1988. С. 385–478.

Сабадаш Н. П. Польская тема в русской литературе Николаевской эпохи (1826–1855 гг.): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2015.

Савкина И. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем. Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. М. : Новое литературное обозрение, 2007.

Фризман Л. Такая судьба. Еврейская тема в русской литературе. Харьков : Фолио, 2015.

Zirin M. F. Nadezhda Durova, Russia's 'Cavalry Maiden' // Durova N. The Cavalry Maiden, Bloomington; Indianapolis : Indiana University Press, 1988. P. IX–XXXVII.

Rancour-Laferriere D. Nadezda Durova remembers her parents // Russian Literature. XLIV (1998). P. 457–468.

Smith A. D. Cultural Foundations of Nations : Hierarchy, Covenant and Republic. London : Blackwell Publishing, 2008.

REFERENCES

Belinskiy V. G. Zapiski Aleksandrova (Durovoy). Dobavlenie k Devitse-Kavalerist // Belinskiy V. G. Poln. sobr. soch. : v 13 t. M.: Izd-vo AN SSSR, 1953 – 1959. T. 3: Stat'i retsenzii 1839 – 1940 godov. Khudozhestvennye proizvedeniya. 1953. S. 148–157.

Blinov N. N. Kavalerist-devitsa i Durovy // Istoricheskiy vestnik. 1888. T. 31. Кн. 2. S. 414–420.

Blinov N. Kavalerist-devitsa Nadezhda Durova. Iz Sarapul'skoy khroniki // Istoricheskiy vestnik. 1889. № 2. S. 184–192.

Blinov N. N. К биографии N. A. Durovoy // *Istoricheskiy vestnik*. 1890. Т. 41. Кн. 9. S.581–593.

Bolyukh E. I. Zhanrovое svoeobrazie khudozhestvennoy prozy Nadezhdy Andreevny Durovoy : dis. ... kand. filol. nayk. Tver', 2001.

Durova N. A. Klad. Sochineniya Aleksandrova (Durovoy). SPb. : V tipografii shtaba Otdel'nogo korpusa vnutrenney strazhi, 1840.

Durova N. A. Pavil'on // *Izbrannye sochineniya kavalerist-devitsy*. M. : Moskovskiy rabochiy, 1988. S. 385–475.

Sabadash N. P. Pol'skaya tema v russkoy literature Nikolaevskoy epokhi (1826–1855gg.) : avtoref. dis. ... kand. filol. nayk. M., 2015.

Savkina I. Razgovory s zerkalom i Zazerkal'em. Avtodokumental'nye zhenskies teksty v russkoy literature pervoy poloviny XIX veka. M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2007.

Frizman L. Takaya sud'ba. Evreyskaya tema v russkoy literature. Khar'kov : Folio, 2015.

Zirin M. F. Nadezhda Durova, Russia's 'Cavalry Maiden' // *Durova N. The Cavalry Maiden*, Bloomington; Indianapolis : Indiana University Press, 1988. P. IX–XXXVII.

Rancour-Laferriere D. Nadezda Durova remembers her parents // *Russian Literature*. XLIV (1998). P. 457–468.

Smith A. D. Cultural Foundations of Nations : Hierarchy, Covenant and Republic. London : Blackwell Publishing, 2008.

Е. И. КАНАРСКАЯ

*(Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского,
г. Нижний Новгород, Россия)*

УДК 821.161.1-2(Коляда Н. В.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,446

КОНЦЕПЦИЯ ДВОЕМИРИЯ Н. В. ГОГОЛЯ В ТВОРЧЕСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ Н. В. КОЛЯДЫ (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ «КОРОБОЧКА»)

Аннотация: В статье рассматриваются сущность и средства художественного выражения концепции двоемирия, характерной для творчества Н. В. Гоголя, в их органической связи с формальными и содержательными особенностями, присущими инвариантной эстетико-мировоззренческой модели пьес Н. В. Коляды. Автор приходит к выводу, что оба писателя делают бытийное пространство своих произведений на реальное и ирреальное, при этом ирреальное вторгается в условную реальность, разрушая ее, приводя в состояние беспорядка, хаоса все ее сферы, прежде всего, духовную. При этом в пьесах Коляды (в частности, в пьесе «Коробочка») данное вторжение изображается более явным, чем в творчестве Гоголя, благодаря чему создается эффект предсказанного классиком появления «зла без маски», открытого воздействия демонического на реальный мир. Результатом такого воздействия становится духовная мертвенность персонажей и утрата большинством из них предусмотренной Гоголем возможности нравственного возрождения. В исследуемой пьесе лишь центральный персонаж – Коробочка – сохраняет достаточный потенциал для освобождения от всеобщей пошлости, который реализуется на протяжении всего произведения. Постепенно «выламываясь» из окружающей действительности, Коробочка окончательно прозревает только в финале, на границе двух миров, чем провоцирует материализацию «мертвых душ» в виде настоящих мертвецов. Однако героиня тут же разрушает страшное видение, осознав доступность для нее ранее забытого высокого чувства любви, которое, следовательно, в данной пьесе рассматривается как единственное средство упорядочения «онтологического хаоса».

Ключевые слова: двоемирие, художественная рецепция, поэтика хаоса, художественная выразительность, средства художественной выразительности, пьесы, анализ литературного произведения.

Одной из основополагающих особенностей пьес Н. В. Коляды является одновременное наличие в них двух миров: видимого и скрытого, неявного, о котором можно догадаться лишь по отдельным деталям доступной непосредственному восприятию художественной действительности.

Такая модель построения текста, опирающаяся, с одной стороны, на фольклорное миропонимание, а с другой - на теологические представления о мироустройстве, два столетия назад уже получила глубокое и своеобразное осмысление в творчестве Н. В. Гоголя. Именно его самобытная концепция двоемирия легла в основу творческого мировоззрения многих последующих писателей, к числу которых относится и Н. В. Коляда.

Размышляя о происхождении эстетико-философских взглядов Гоголя, К. В. Мочульский отмечает, что еще в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» художник «следует двум разнородным традициям... Первая – немецкая романтическая демонология... вторая – украинская народная сказка с ее исконным дуализмом, борьбой Бога и дьявола» [Мочульский 1934: 20]. Влияние немецких романтиков на раннее творчество Гоголя не может быть поставлено под сомнение. Вместе с тем, уже в «Вечерах...» очевидно, что значение второй тенденции, выходящей за рамки фольклорного восприятия религии и стремящейся скорее к построению особой философии миропорядка, основанной на христианском противопоставлении добра и зла, для Гоголя гораздо выше.

Так, созданную художником концепцию двоемирия даже в повестях «Вечеров...» нельзя однозначно свести к антитезе «реального» и «идеального» миров, характерной для немецкого романтизма. «Идеальным» картинам веселой народной жизни Гоголь противопоставляет не столько реальный мир, сколько мир ирреальный, демонический, проникающий в повседневную жизнь персонажей.

По словам В. В. Гиппиуса, шесть из восьми повестей «Вечеров...» «варьируют одну тему» - «вторжение в жизнь людей демонического начала и борьба с ним» [Гиппиус 1994: 32]. В данном случае речь идет о непосредственном столкновении героя и представителей народной демонологии, в котором герой если не проигрывает, то, во всяком случае, никогда не побеждает, не уничтожает злое начало окончательно (даже Вакула отпускает черта обратно в мир).

При этом ученый считает, что повести «Сорочинская ярмарка» и «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» стоят «вне демонизма». Однако представляется, что именно в этих двух повестях, особенно в последней, гоголевское понимание демонизма, более очевидное в зрелом творчестве художника, проявляется ярче всего.

В частности, повесть «Иван Федорович Шпонька...», определившая вектор дальнейшего развития всего гоголевского творчества, даже будучи лишена какого-либо элемента фантастики, не только не выбивается из общего идейного замысла «Вечеров...», но и представляет весь его в концентрированном, лишенном карнавального ореола виде.

Мир Ивана Федоровича и прочих персонажей повести – это мир обыденности и бездуховности, в котором высокие чувства травестируются, «образованность» выражается в умении танцевать мазурку, пить «выморозки» и «таскать жидов за пейсики» [Гоголь 2009: 249], эстетически значимые процессы (чтение) и действия (поцелуй) механизмируются и овеществляются и т.д. Именно так, по Гоголю, выглядит реальный мир, в который не просто заглядывает, а уже проникло зло, обратившее молодость и силу народа в душевную дряхлость и пошлость (неслучайно действие повести - единственной во всем сборнике – происходит не в «старину», а в самом недавнем прошлом).

Понятие пошлости – ключевое для всего литературного наследия Гоголя. В понимании художника, пошлость – это, используя определение В. В. Зеньковского, «самодовольство в людях, отсутствие стремления ввысь, спокойное погружение в свой ничтожный маленький мир» [Зеньковский 1994: 215], это «трагический знак опустошения человеческих душ» [Зеньковский 1994: 219] через обольщение каким-либо пороком; наконец, это смерть души. Одновременно пошлость в человеческом мире – это реализованное искушение, успех злого, демонического начала, представляющего второй, невидимый мир.

Гоголевскую концепцию двоимирия в ее цельности и художественной оформленности воссоздает Ю. В. Манн. По его мнению, злая ирреальная сила, постепенно утрачивающая фантастического репрезентанта (так называемая «нефантастическая фантастика») и трансформирующаяся в «необъяснимый и неконтролируемый разум» [Манн 1996: 255], у Гоголя всегда незримо присутствует в условно реальном мире произведения. Поддавшись ее соблазнам и погрязнув в пошлости, персонажи превращаются в марионеток, подчиненных только своим низменным потребностям, что проявляется, по Ю. В. Манну, в гротескных мотивах опредмечивания живого и оживления неживого, сближения человека с животным, автоматизма, в произвольных репликах или поступках, а также в детальных описаниях различных «телесных» действий и движений.

Кроме того, признаком зла в условно реальном мире является «беспорядок природы», нарушение естественных связей между объектами и явлениями, что выражается в различного рода алогизмах, а также в исчезновении определенности предметов, размытости границ между ними (достаточно вспомнить финал «Вечеров...»), последняя повесть которых, «Заколдованное место», заканчивается таким описанием злополучного локуса: «Засеют как следует, а взойдет такое, что и разобрать нельзя: арбуз не арбуз, тыква не тыква, огурец не огурец... черт знает что такое!» [Гоголь 2009: 278]). Важно, что для персонажей

алогизм происходящего незаметен: исказив саму аксиологическую основу действительности, они как будто перестали воспринимать все иные, более поверхностные ее искажения.

Наконец, необходимо отметить, что для гоголевской концепции двоемирия характерно указание на третий – реальный – мир, представленный в тексте автором-творцом, в ряде случаев скрывающимся под маской рассказчика, а также читателем-адресатом. В отличие от своих персонажей, автор видит источник и значение поглотившей их пошлости, отсюда – устойчивые мотивы грусти и скуки, резко диссонирующие с внешним комизмом повествования и находящие выражение в лирических отступлениях (примером может служить знаменитое «Скучно на этом свете, господа!» [Гоголь 2009: 497] из Повести о двух Иванах или заключительный пассаж «Сорочинской ярмарки», содержащий фразу: «Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему» [Гоголь 2009: 112]).

Очевидно, тяжелое эмоциональное состояние автора было вызвано той степенью достоверности, с которой ему удавалось изобразить несовершенства действительности, а также тайным предчувствием, что больше никто не поймет их страшного смысла. Гоголь всегда стремился испугать читателя «мелочью и пустотой жизни» [Гоголь 2009: 468] («Театральный разъезд после представления новой комедии»), его собственной ничтожностью, «тьмой и пугающим отсутствием света» [Гоголь 2009: 83], чтобы заставить его найти в своей душе «то, что противоположно ничтожному» [Гоголь 2009: 82] («Четыре письма к разным лицам по поводу “Мертвых душ”»). Однако художник сомневался, что его услышат, поэтому многие его лирические отступления проникнуты ощущением одиночества.

Отношение Гоголя к возможности нравственного возрождения его персонажей было еще более сложным, чем к возможности «исправления» его читателей. Необходимо согласиться с тем, что художник в каждом человеке признавал «электрическую искру того поэтического огня, который присутствует во всяком творении Бога, - его высшую сторону, знакомую только поэту» [Гоголь 2009: 167] («В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность»). Вместе с тем, очень немногим своим героям писатель позволил осознать поглотившую их пошлость и избавиться от страшного воздействия второго, скрытого мира.

К таким персонажам можно отнести, прежде всего, Афанасия Ивановича из «Старосветских помещиков», которому глубокое надбывтовое потрясение – смерть жены – помогло увидеть бессмысленность круговорота его жизни и освободиться от него ценой собственной

смерти, а также Чичикова и Плюшкина, которых, как известно, Гоголь предполагал привести к духовному перерождению. Представляется, что столь малое число «оживленных» персонажей, а также незавершенность (или незавершимость) второго тома «Мертвых душ» свидетельствуют о внутреннем противоречии художника, одновременном существовании для него надежды на изменение реального мира и неуверенности, что такое изменение возможно.

Таким образом, концепция двоимирия, созданная в произведениях Н. В. Гоголя, предполагает наличие двух основных миров: потустороннего, таящего в себе ирреальную силу, коррелирующую с христианским представлением об абсолютном зле, и условно реального, в котором вмешательство «замаскированного» злого начала и непротивление ему персонажей приводит к торжеству пошлости как мирообразующего принципа духовной мертвенности. Вместе с тем, вне текста, но в тесном взаимодействии с ним существует также третий, реальный мир, в котором автор посредством произведения как своеобразного «метаязыка» обращается к читателю, стремясь предотвратить повторение изображенной ситуации двоимирия в действительности. При этом Гоголь отказывается от нравственного возрождения своих персонажей или прибегает к нему в зависимости от поставленных художественных задач.

В своей последней статье со значимым названием «Светлое Воскресенье» Гоголь, хотя и призывал сограждан к духовному воскрешению, одновременно с болью констатировал: «Дьявол выступил уже без маски в мир»; «ничтожная, незначущая» мода дает противные христианским ценностям законы, «которые видимо, в виду всех, чертит исходящая снизу нечистая сила, - и мир это видит весь и, как очарованный, не смеет шевельнуться» [Гоголь 2009: 201-202]. Автор рисует эсхатологическую картину всеобщей мертвенности, в которой его трагическое мироощущение достигает своего пика: «Непонятной тоской уже загорелась земля; черствей и черствей становится жизнь; все мельчает и мелеет, и возрастает только в виду всех один исполинский образ скуки, достигая с каждым днем неизмеримейшего роста. Все глухо, могила повсюду. Боже! пусто и страшно становится в Твоем мире!» [Гоголь 2009: 203]

Предчувствие обреченности человечества привело художника к пересмотру его концепции двоимирия: те средства (алогизмы, гротеск и т.д.), которые ранее служили для маскировки зла, более не были нужны («Дьявол выступил уже без маски в мир»), поскольку, как считал писатель, в реальности человек полностью покорился темному началу и готов открыто смотреть на него.

Вместе с тем, приведенная цитата в масштабе бахтинского «большого времени» играет роль опорного пункта для установления диалога между текстами Н. В. Гоголя и Н. В. Коляды, в творчестве которого эстетико-философские взгляды классика получили непосредственное продолжение.

В частности, концепция двоемирия, созданная Колядой, и в своем идейном основании, и в средствах своего выражения очень близка гоголевской и вместе с тем развивает и даже утрирует ее, достигая эффекта более явного присутствия зла в условно реальном мире. Одним из наиболее наглядных примеров такой творческой рецепции, отражающим непосредственную работу драматурга с претекстом, выступает пьеса «Коробочка».

Н. Л. Лейдерман, анализируя пьесы Коляды, пришел к выводу, что «чернуха», бытовая натуралистичность, в которой его нередко обвиняют, – лишь внешнее свойство текстов драматурга. За пошлостью изображаемой жизни у Коляды, как и у Гоголя, стоит страшная сила, «зло мира» [Лейдерман 1997: 31], калечащее судьбы героев, родящее в их душах ответную злобу или подавляющее их волю, стремление к духовному пробуждению.

Эффект «марионеточности», безжизненности персонажей и присутствия невидимого страшного «кукловода» Коляда создает, прежде всего, за счет ранее перечисленных гоголевских приемов гротеска (опредмечивание живого, оживление неживого, автоматизм и т.д.).

Так, в рассматриваемой пьесе само название наталкивает на мысль о предмете, а не о человеке. Как бы в подтверждение этой мысли в эпиграфе дается ботаническое определение термина «коробочка», а в тексте «вещное» происхождение фамилии героини обыгрывается (Чичиков считает, что помещица не представляется, а говорит о его бричке). Другими примерами гротеска могут служить: сравнение Чичикова в первой ремарке с «кучкой грязи» («овеществление» и травестирование образа), повторяющееся по отношению к Коробочке в начале второй картины; автоматизм выполнения заведенного порядка («Мы тут не привыкли ночами-то разгуливать... Хоть и спать не хочу, а лежу вот, в потолок тарашусь» [Коляда 2010]); сопоставление героини с собакой и последующий ассоциативный переход к «животной» теме в разговоре («А он мне – бросил, на, как собаке какой. И собак моих ругал...» [Коляда 2010]); многократное повторение определения «бледная» во второй картине, в том числе в составе оборота «бледная как смерть» и т.д.

Особого внимания заслуживает образ часов в доме Коробочки. С одной стороны, они сохраняют свою демоническую природу «ожив-

шего» предмета: они не только шипят, но и «хрюкают», «крякают», а также смертельно пугают действующих лиц своим звуком (примечательно, что испуг в гоголевской эстетике – типичная реакция на внешне обнаруживаемое зло). С другой стороны, в финальном монологе Коробочки эти часы предстают символическим хранителем ее покойного мужа («Нет, он у меня дома остался, за часами лежит...» [Коляда 2010]), что позволяет соотнести их с добрым домашним духом, домовым. Двойная роль часов в образной системе пьесы связана с трансформацией образа главной героини, о чем речь пойдет ниже.

Далее, по мнению Н. Л. Лейдермана, в пьесах Коляды скрытое «зло мира» проявляется также в «хаотическом нагромождении и балаганном смешении разнородных предметных, звуковых, цветовых подробностей», набор которых создает ощущение «странности», «ирреальной реальности», «онтологического хаоса» [Лейдерман 1997: 25, 27].

Без сомнения, описанная форма репрезентации потустороннего начала в «видимом» мире соотносима с гоголевской концепцией «беспорядка природы». В частности, как и Гоголь, Коляда прибегает к различного рода алогизмам, гиперболам, приемам взаимного непонимания действующих лиц, несоответствия между внушительной длиной фраз и незначительностью их смысла, а также заполняет интерьер вещами, использует перегруженные элементами ряды перечислений.

Вместе с тем драматург заметно «укрупняет координаты», вводя зло в мир если не без маски, то, во всяком случае, гораздо менее замаскированным, чем у Гоголя: приемы абсурдного у Коляды заострены до предела, алогизмы редко глубоко спрятаны в ткань текста – обычно они находятся на поверхности.

Так, уже в сцене знакомства Коробочки и Чичикова между ними как будто возникает барьер, мешающий им понимать друг друга. После ряда вопросов и ответов с обязательным повтором слов («Да кто вы такой, кто?!» – «Дворянин, матушка, дво-ря-нин» и т.д. [Коляда 2010]) каждый персонаж никак не может «распознать» фамилию другого («Как вас? Чичков? Чичкунов? Чачаков?... Чичичиков?») – «Вы про мою бричку?... Коробчонка, самая что ни на есть коробчонка» [Коляда 2010]). Последующий диалог, в котором Чичиков уговаривает Коробочку продать «мертвые души», а та постоянно предлагает альтернативный товар, намного превосходит по объему гоголевский, доводя упрямство и «дубинноголовость» помещицы до абсурда, а сам разговор – до высшей точки напряжения.

Другой пример «обнажения приема» у Коляды – гиперболизация эмоциональных реакций действующих лиц на происходящее. Например, при виде Чичикова Коробочка «принялась суетиться: перепуганно

бегала по комнатам»; после первого боя часов «Чичиков побледнел и вжался в кресло», после второго – «принялся бегать по комнате, хвататься за голову и визгливо кричать»; во второй картине автор дважды прибегает к гоголевской «сцене окаменения» - так реагируют персонажи на предположение Анны Григорьевны о похищении губернаторской дочери.

Что касается приема нагромождения, то в рассматриваемой пьесе его иллюстрацией служат, например, перечисление помещиков, живущих по соседству с Коробочкой, или список умерших крестьян, далеко выходящий за пределы, предусмотренные в претексте.

Кроме средств изображения «онтологического хаоса», характерных для поэтики Гоголя, Коляда использует также приемы, свойственные только его творчеству. Прежде всего, к ним следует отнести повторы, которые, воплощая и «укрупняя» мотивы зеркальности и двойничества, встречаются на всех уровнях текста. Особого внимания заслуживают повторы целых сцен, которые создают острое ощущение «зацикленности» действия, странности происходящего. В частности, в первой картине дважды повторяется ситуация знакомства Чичикова и Коробочки; начало второй картины дублирует начало первой до отдельных деталей (внезапный приезд в «нехорошее время», сравнение с «кучкой грязи», испачканные «боки»), только теперь роль гостя играет Коробочка, а роль хозяйки – Анна Григорьевна; во второй картине разговор Софьи Ивановны и Анны Григорьевны повторяет состоявшийся непосредственно перед этим диалог Анны Григорьевны и Коробочки.

Все названные приемы создания «беспорядка природы», на первый взгляд, рожают лишь эффект комизма и карнавальности. Однако, как и в творчестве Гоголя, у Коляды за смешным прячется жуткое, комическое должно смениться трагическим. Намеренное заострение, подчеркивание «странностей» действия усиливает у читателя ощущение напряженности, безотчетной тревожности, близости страшной развязки, подобной той, которую предсказал Гоголь в «Светлом Воскресенье».

В то же время действующие лица вплоть до финала относятся к необъяснимым проявлениям своей реальности равнодушно, как будто не замечают их. Можно предположить, что мелочность, «вещность», пошлость жизни внешне благополучных героев «Коробочки» в художественном мировоззрении Коляды тождественна маргинальности персонажей других его пьес («Мурлин Мурло», «Полонез Огинского», «Сказка о мертвой царевне» и т.д.), которые «жизнь по законам «дурдома» также считают «нормой» [Лейдерман 1997: 29]. Ведь в обоих случаях телесное, темное поглощает духовное, светлое - следовательно

но, имеет место вторжение зла, которому персонажи подчинились.

С другой стороны, всеобщая и безысходная духовная мертвенность персонажей, обычная для произведений Гоголя, не характерна для творчества Коляды: драматург, как правило, оставляет возможность спасения для главного героя. Важно, что момент его прозрения всегда связан с прохождением «пороговой ситуации», представляющей собой «коллизию на грани жизни и смерти» [Лейдерман 2015: 14], на стыке реального и ирреального, иными словами – баланс на границе двух миров.

Персонаж Коляды, подобно гоголевскому Афанасию Ивановичу, столкнувшись с «вечным», философским явлением, постепенно выходит из состояния нравственной пустоты и открывает для себя духовные ценности – в первую очередь, любовь. Возврата к прежней «черноте» для него больше нет: «себя он уже судит по законам Света» [Лейдерман 1997: 88]. Если в своей реальности персонаж лишен возможности жить духовно, он добровольно прерывает жизнь, восходя в еще один, надбытийный мир, являющийся, очевидно, антиподом мира ирреального зла.

Описанная сюжетная и идейно-философская схема, реализованная, например, в «Сказке о мертвой царевне» и в «Рогатке», в «Коробочке» адаптирована с учетом особенностей образной системы и сюжета претекста.

Так, в начале первой картины образ Коробочки в целом выдержан в рамках, заданных претекстом.

В первую очередь, обращает на себя внимание «скрытая двусмысленность поведения» [Вайскопф 2002: 505] помещицы, на основании которой М. Я. Вайскопф сближал гоголевскую героиню с Бабой Ягой. В частности, Коробочка, постоянно причитая, на самом деле не спешит помогать гостю, как будто дразнит его: «Настасья Петровна присела напротив и все рассматривала Чичикова, не делая никаких усилий, чтоб помочь ему привести его грязное платье в порядок» [Коляда 2010]. Намек Чичикова о еде встречает противоречивые отговорки: сначала хозяйка ссылается на поздний час, затем – на «неурожаи» и «убытки». Что же касается фразы: «Часики эти достались мне от тетушки, а она их привезла из Турции, когда была с моим мужем в первой кампании, ну, помните?» [Коляда 2010], то она в силу своей скрытой бессмысленности и явной алогичности (Чичиков не мог помнить никакой тетушки) больше похожа на завуалированную насмешку.

Вместе с тем, при дистанцировании от перечисленных деталей, которые и у Гоголя, и у Коляды присутствуют, скорее, как элемент игрового маскирования «дубинноголовой» Коробочки под «ведьму», об-

раз помещицы в рассматриваемом отрывке пьесы соответствует гоголевскому замыслу и вписывается в претекстовый ряд героев-марионеток, где «один пошлее другого» [Гоголь 2009: 82].

Однако примерно в середине первой картины в этом статичном образе как будто происходит мгновенное колебание. Как только звучит фраза: «Да ведь меня одно только и останавливает, что ведь они уже – мертвые», часы, о неоднозначной роли которых уже шла речь, своим внезапным хрипом вызывают у героев панику. Данный прием заостряет внимание читателя на произнесенном, наталкивает на мысль о том, что сомневаться в сделке помещицу заставляет не только «небывалость» товара, но и нечто более глубинное, существенное. Далее Коробочка вновь возвращается к линии поведения, определенной Гоголем, и соглашается продать «мертвые души», однако это минутное сомнение важно тем, что предвосхищает финальное прозрение героини.

В первой картине, таким образом, автор создает «опорную точку» для последующего развития образа Коробочки. Примечательно, что роль катализатора ее духовной эволюции Коляда отводит Чичикову, тогда как у Гоголя, напротив, Коробочка, разрушив замыслы героя, тем самым невольно направила его к нравственному возрождению.

Не связанный гоголевским замыслом о спасении Чичикова, Коляда делает его представителем ирреального злого начала, вторгающимся в сонный мир Коробочки.

Не раз отмечалось, что, «становясь приобретателем душ, Чичиков оказывается едва ли не самим чертом или его посланником» [Тюпа 2008: 58]. Коляда подтверждает эту мысль с помощью неестественно эмоционального поведения персонажа (в финале картины он настолько взволнован, что издает звуки, уже мало похожие на человеческие: «Корр-робочка-а-а!» [Коляда 2010]), гиперболизации «инфернальных» проклятий, посылаемых в адрес Коробочки, повторения отрицательной формулы «это пустое», применяемой Чичиковым по отношению к важному воспоминанию о покойном муже помещицы («Ну, это пустое, про пятки» [Коляда 2010]), и других признаков, требующих самостоятельного исследования.

Вместе с тем, именно Чичиков, своим странным предложением напомнивший Коробочке о существовании смерти, поставил ее в «попруговую ситуацию», на грань миров, где осмысление происходящего стало неизбежным.

В начале второй картины Коробочка еще соответствует своему «марионеточному» миру, что позволяет сделать ее приезд зеркальным отображением приезда Чичикова со всеми характерными признаками

«беспорядка природы», о которых ранее шла речь, а ее пустой разговор с Анной Григорьевной – предвосхищением той же беседы Анны Григорьевны и Софьи Ивановны.

Однако с приходом Софьи Ивановны ситуация меняется. Коробочка вдруг становится чужой для своего мира, в котором ее теперь не замечают или грубо отталкивают («Приехала тут сплетни собирать! Дуй в свою деревню!» [Коляда 2010]). Сама же она углубляется в себя, совершенно теряя связь с окружающей действительностью: она как будто больше не понимает, о чем говорят «дамы», и лишь пытается осознать смысл сделки, заключенной с Чичиковым.

Результатом такой «медитации» становится настолько полное разобщение с миром пошлости, в котором обитают Анна Григорьевна и Софья Ивановна, что Коробочка даже как будто забывает его язык: она «попыталась вослед дамам что-то промычать, но только хрипнула» [Коляда 2010].

В финале «Коробочки» автор реализует мотив полного духовного одиночества, характерный для его творчества. После ухода «дам» Коробочка остается одна, в абсолютной темноте («В комнате стало совсем темно, но никто не пришел, не засветил свечи» [Коляда 2010]). Темнота здесь – амбивалентный символ: с одной стороны, она означает трагизм непонятости, исключенности из мира, с другой – это символ начала, «безвременья», предшествующего новому рождению.

Как будто очнувшись ото сна, Коробочка задает себе множество вопросов о «мертвых душах», которые не могли возникнуть у «дубинноголовой» помещицы. Затем к героине приходит раскаянье, и она спрашивает о главном: «Господи, да что ж я наделала? Продала из-за денег мертвых людей своих зачем-то...» [Коляда 2010].

Закономерным следствием раскаянья Коробочки является ее прозрение: для героини, вдруг осознавшей истинный смысл жизни и смерти, до того невидимый ирреальный мир соединяется с миром реальным, в результате чего город наполняют мертвецы, поднявшиеся «будто на Страшном суде» [Коляда 2010]. Они подбираются к Коробочке, поскольку считают, что та продала души всех крестьян – а, значит, и свою собственную.

Однако Коробочка не погибает и остается на высоте своего духовного подъема благодаря воспоминанию о муже и любви, которой так не хватало героям других пьес Коляды. Хранимый «за часами», Иван Петрович Коробочка стал той душой, которая оправдала героиню, позволила ей спастись от зла и найти среди тьмы окружающего мира лунную дорожку, ведущую к «родному месту».

Коляда заканчивает пьесу цитатами из «Мертвых душ» о посто-

янным взаимном переходе веселого и печального. Однако здесь намеренный диссонанс между предшествующим развитием действия и построением повествователя, характерный для творчества Гоголя, отсутствует: в финале пьесы читатель уже пришел к выводу об амбивалентности мира, и автор лишь подтверждает его. Следовательно, в данном случае нет необходимости говорить о самостоятельном существовании «около» текста реального мира писателя и читателей: все, что сказано в заключительной ремарке, является лишь ожидаемым комментарием предшествующего текста и не имеет того автономного значения, которыми обладают гоголевские лирические отступления.

Таким образом, концепция двоемирия, реализуемая в пьесах Н. В. Коляды, во многом опирается на художественные открытия, сделанные в этой сфере Н. В. Гоголем. Прежде всего, Коляда так же изображает невидимый мир ирреального зла и видимый мир пошлости, в котором зло обнаруживает себя с помощью заостренных приемов гротеска и «онтологического хаоса».

Вместе с тем, Коляда более оптимистичен, чем Гоголь: драматург считает спасение от пошлости возможным и видит главный путь к нему в совершении героем, оказавшимся на границе миров, выбора в пользу любви как основополагающей духовной ценности. Если такой выбор в условно реальном мире произведения может быть практически реализован, герой остается в живых, как это происходит с Коробочкой.

Любовь к покойному мужу позволяет ей пережить прозрение, спастись от наваждения и увидеть пустоту окружающего мира, в котором ее путь отныне ведет только к «родному месту». Такой финал возвращает читателя к эпиграфу, где после определения термина «коробочка» стоит приписка: «См. также “Освобождение”».

ЛИТЕРАТУРА

Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя : Морфология. Идеология. Контекст. М. : Рос.гос.гуманит.ун-т, 2002.

Гиппиус В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь. СПб. : Logos, 1994. С. 9-188.

Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем : в 17 т. М. : Изд-во Московской Патриархии, 2009. Т. 6.

Гоголь Н. В. Заколдованное место // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем : в 17 т. М. : Изд-во Московской Патриархии, 2009. Т. 1-2. С.

271-278.

Гоголь Н. В. Иван Федорович Шпонька и его тетушка // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем : в 17 т. М. : Изд-во Московской Патриархии, 2009. Т. 1-2. С. 247-270.

Гоголь Н. В. Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем : в 17 т. М. : Изд-во Московской Патриархии, 2009. Т. 1-2. С. 451-497.

Гоголь Н. В. Сорочинская ярмарка // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем : в 17 т. М. : Изд-во Московской Патриархии, 2009. Т. 1-2. С. 87-112.

Гоголь Н. В. Театральный разъезд после представления новой комедии // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем : в 17 т. М. : Изд-во Московской Патриархии, 2009. Т. 3-4. С. 437-470.

Зеньковский В. Н. В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь, Зеньковский В. Н. В. Гоголь. СПб. : Logos, 1994. С. 189-338.

Коляда Н. Коробочка. [Электронный ресурс]. URL: <http://kolyada.ur.ru/korobochka/> (дата обращения 05.03.2015).

Лейдерман Н. Л. Драматургия Николая Коляды. Каменск-Уральский : Изд-во «Калан», 1997.

Лейдерман Н. Л. О Николае Коляде // Филологический класс. 2015. № 3 (41). С. 10-18.

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

Мочульский К. Духовный путь Гоголя. Париж : YMCA-PRESS, 1934.

Тюпа В. И. Женщины и птицы в «Мертвых душах» (анализ фрагмента) // Филологический класс. 2008. № 19. С. 57-60.

REFERENCES

Vayskopf M. Ya. Syuzhet Gogolya: Morfologiya. Ideologiya. Kontekst. М. : Ros.gos.gumanit.un-t, 2002.

Gippius V. Gogol' // Gippius V. Gogol'; Zen'kovskiy V. N. V. Gogol'. SPb: Logos, 1994. S. 9-188.

Gogol' N. V. Vybrannye mesta iz perepiski s druz'yami // Gogol' N. V. Polnoe sobranie sochineniy i pisem : v 17 t. М. : Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarkhii, 2009. Т. 6.

Gogol' N. V. Zakoldovannoe mesto // Gogol' N. V. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 17 t. М. : Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarkhii, 2009. Т. 1-2. S. 271-278.

Gogol' N. V. Ivan Fedorovich Shpon'ka i ego tetushka // Gogol' N. V. Polnoe sobranie sochineniy i pisem : v 17 t. М. : Izdatel'stvo Moskovskoy

Patriarkhii, 2009. Т. 1-2. S. 247-270.

Gogol' N. V. Povest' o tom, kak possorilsya Ivan Ivanovich s Ivanom Nikiforovichem // Gogol' N. V. Polnoe sobranie sochineniy i pisem : v 17 t. M. : Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarkhii, 2009. Т. 1-2. S. 451-497.

Gogol' N. V. Sorochinskaya yarmarka // Gogol' N. V. Polnoe sobranie sochineniy i pisem : v 17 t. M. : Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarkhii, 2009. Т. 1-2. S. 87-112.

Gogol' N. V. Teatral'nyy raz"ezd posle predstavleniya novoy komedii // Gogol' N. V. Polnoe sobranie sochineniy i pisem : v 17 t. M. : Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarkhii, 2009. Т. 3-4. S. 437-470.

Zen'kovskiy V. N. V. Gogol' // Gippius V. Gogol', Zen'kovskiy V. N. V. Gogol'. SPb. : Logos, 1994. S. 189-338.

Kolyada N. Korobochka [Elektronnyy resurs]. URL: [http: // kolyada.ur.ru/korobochka/](http://kolyada.ur.ru/korobochka/) (data obrashcheniya 05.03.2015).

Leyderman N. L. Dramaturgiya Nikolaya Kolyady. Kamensk-Ural'skiy : Izdatel'stvo «Kalan», 1997.

Leyderman N. L. O Nikolae Kolyade // Filologicheskiy klass. 2015. № 3 (41). S. 10-18.

Mann Yu. V. Poetika Gogolya. Variatsii k teme. M. : «Coda», 1996.

Mochul'skiy K. Dukhovnyy put' Gogolya. Parizh : YMCA-PRESS, 1934.

Tyupa V. I. Zhenshchiny i ptitsy v «Mertvykh dushakh» (analiz fragmenta) // Filologicheskiy klass. 2008. № 19. S. 57-60.

А. В. КУЛАГИН

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

УДК 821.161.1-1(Кушнер А.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,445

ФЕТОВСКИЕ ЭПИГРАФЫ В ЛИРИКЕ АЛЕКСАНДРА КУШНЕРА¹

Аннотация. В статье рассмотрены четыре стихотворения Александра Кушнера, предварённые эпиграфами из произведений Афанасия Фета и относящиеся к разным периодам творчества современного поэта: «Стог» (1966), «Этот... как его... ну... светлячок!..» (1986), «Что-то более важное в жизни, чем разум...» (1998), «Вчера я шёл по зале освещённой...» (2015). Вступая в творческий диалог с классиком, подкреплённый знанием литературоведческих работ о нём (в частности, работ Бориса Бухштаба, которого Кушнер считает одним из своих учителей), поэт оживляет посредством эпиграфов ключевые мотивы творчества Фета: ощущение космизма мироздания, включённости в это мироздание «малого» человеческого бытия, всепобеждающей силы способного «сказаться без слова» чувства, преодолевающей время любви. Эти мотивы органично включены у Кушнера в нынешний душевный опыт, который, в свою очередь, во многом питается опытом классики. В общей же сложности Кушнером написаны более тридцати стихотворений, содержащих различные мотивы творчества и биографии Фета. В основе статьи – не только собственно анализ стихотворений, но и источниковедческие сведения, полученные автором от самого А. Кушнера.

Ключевые слова: эпиграфы, литературные традиции, литературные мотивы, русская поэзия, анализ стихотворений.

Насыщенность поэзии Александра Кушнера литературными реминисценциями и аллюзиями известна: они не раз становились предметом исследовательского интереса². В числе любимых поэтов Кушнера – Афанасий Фет. Мы насчитали свыше трёх десятков стихотворений, в которых современный автор «перекликается» с классиком. Перу Кушнера принадлежит также специальное эссе о Фете – «Воздух поэзии» (1990). Между тем фетовские мотивы в творчестве Кушнера по-

¹ Первый из четырёх составивших данную статью этюдов предварительно опубликован: [Кулагин 2016].

² Укажем некоторые работы последнего времени: [Гельфонд 2012: 163-178; Ячник 2014; Кулагин 2015].

ка не привлекали специального внимания исследователей¹. Обратимся к ним.

Мы не будем касаться всех стихотворений, где появляется имя Фета или узнаётся какой-либо мотив его лирики (перечень таких стихотворений, не рассмотренных и не упомянутых в нашей статье, см. в сноске 14). Нередко они (имя или мотив) возникают попутно, среди других имён, и собственно «фетовской» поэтической нагрузки в себе не несут. Таково, например, сравнительно раннее стихотворение «Осень» (1961): «Дерева листву отряхают, / И солнышко сходит на нет. / Всю осень грустят и вздыхают // Полонский, и Майков, и Фет» [Кушнер 2005: 19]², или позднейшее ироническое «Наши поэты» (1971): «Конечно, Баратынский схематичен. // Бесстильность Фета всякому видна. // Блок по-немецки втайне педантичен. / У Анненского в трауре весна» [Кушнер 2005: 156], или гораздо более позднее «Мои друзья, их было много...» (2012): «Мои друзья, их было много, / Никто из них не верил в Бога, / Как это принято сейчас. / Из Фета, Тютчева и Блока / Их состоял иконостас» [Кушнер 2013: 19].

В данных заметках нас будут интересовать лишь те случаи, когда стихотворение представляет собой лирический диалог именно с Фетом и смысл его раскрывается только в контексте фетовского творчества или биографии, причём раскрывается через эпиграф, из стихов Фета же и взятый. Эпиграф, который в литературе вообще «выступает как “чужое слово”, с необходимостью вступая в разнонаправленные диалогические отношения с основным текстом» [Орлицкий 2008: 306], оказывается в этих случаях проводником поэтической традиции.

К эпиграфам Кушнер обращается постоянно: в его сборниках их более полусотни. Обычно это цитаты из русских поэтов – Пушкина, Баратынского, Тютчева, Анненского [см.: Ячник 2014: 144-150], Мандельштама... Стихотворения с эпиграфами чаще всего представляют собой «реплику» на текст-источник, развитие, неожиданное заострение чужой поэтической мысли. Таковы, например, написанные в разные годы стихотворения «Окученный картофель в белой пене...», «Мы

¹ Отдельные наблюдения см.: [Поддубко 2015: 168-171].

² Цитаты, приводимые по данному изданию, на сегодня самому полному собранию стихотворений поэта, сверены нами с текущими авторскими сборниками, в которых данные стихи предварительно публиковались и которые сам автор считает наиболее репрезентативными для своего творчества. По ним же цитируются стихотворения, в «Избранное» не вошедшие. Благодарим Александра Семёновича Кушнера, сообщившего нам даты написания всех рассмотренных или упомянутых в статье стихотворений, прочитавшего данную статью в рукописи, одобрявшего её и высказавшего полезные для нас замечания, учтённые в тексте работы.

останавливали с тобой...», «Какой бы ни был самый сладкий голос...», «На месте Дельвига подарок бы не принял...» и многие другие. Несколько раз в качестве эпиграфов появляются в поэзии Кушнера и фетовские строки.

1

Впервые Кушнер предпослал своим стихам эпиграф из Фета в 1966 году, в стихотворении «Стог». Это вообще один из первых случаев использования Кушнером эпиграфа; из более ранних нам известна только «Баллада» 1963 года с эпиграфом из Жуковского [см.: Кудрявцева 2004: 41-42]. «Стог» посвящён Б. Я. Бухштабу – ленинградскому литературоведу, ведущему специалисту по поэзии Фета. Молодого поэта с ним познакомила Л. Я. Гинзбург. Кушнер тепло вспоминает Бухштаба, «открывшего Фета заново в советские... годы»: «Я благодарен судьбе за то, что она подарила мне дружбу с Борисом Яковлевичем и наши разговоры о стихах (прежде всего – о Фете)» (из письма к автору статьи от 12.09.2015). Эпиграф же таков: «На стоге сена ночью южной // Лицом ко тверди я лежал... А. Фет». Это начальные строки стихотворения «На стоге сена ночью южной...» (1957) – показательного образца фетовского «космизма», передающего, во-первых, ощущение необъятности мироздания и его особой, скрытой от находящегося в «нормальном» состоянии человека, жизни («И хор светил, живой и дружный, / Кругом раскинувшись, дрожал»), а во-вторых – «замирание и смятение» человека, остающегося наедине с бесконечностью: «Казалось, будто в длани мощной / Над этой бездной я повис» [Фет 1982: 150]¹. Слово «твердь» употреблено Фетом, конечно, в значении «небо»: поэт обыгрывает метафорическое библейское выражение «твердь небесная». Иначе «хор светил» его лирическому герою виден бы не был.

А теперь приведём полный текст стихотворения Кушнера:

Я к стогу сена подошёл.

¹ Данное издание имеется – как и подготовленный Б. Я. Бухштабом однотомник Фета 1986 года из Большой серии «Библиотеки поэта» в домашнем книжном собрании Александра Семёновича. «В давние годы, – вспоминает он, – у меня был Фет в малой серии (синий) – тоже бухштабовский, а год <...> 63-ий. Помню, что брал его с собой в первую свою поездку в Грузию и читал с наслаждением в каком-то тбилиском сквере, когда выдалась свободная минута, хотя надо было бы взять Лермонтова или Полонского» (то есть, поэтов, писавших о Грузии; из письма к автору статьи от 11.10.2015).

Он с виду ласковым казался.
Я боком встал, плечом повёл,
Так он кололся и кусался.

Он горько пахнул и дышал,
Весь колыхался и дымился.
Не знаю, как на нём лежал
Тяжёлый Фет? Не шевелился?

Ползли какие-то жучки
По рукавам и отворотам,
И запотевшие очки
Покрылись шёлковым налётом.

Я гладил пыль, ласкал труху,
Я порывался в жизнь иную,
Но Бога не было вверху,
Чтоб оправдать тщету земную.

И голый ужас, без одежд,
Сдавив, лишил меня движений.
Я падал в пропасть без надежд,
Без звёзд и тайных утешений.

Ополоумев, облака
Летели, серые от страха.
Чесалась потная рука,
Блестела мокрая рубаха.

И в целом стоге под рукой,
Хоть всей спиной к нему прижаться,
Соломки не было такой,
Чтоб, ухватившись, задержаться!

[Кушнер 2005: 88-89]

Помимо того, что здесь эпиграф «корреспондирует с первой строкой произведения» [Кулагин 1997: 53] как завязкой лирического сюжета («На стоге сена... я лежал» - «Я к стогу сена подошёл»), стихотворение Кушнера обращает на себя внимание ритмическим сходством с источником. В процитированной нами выше словарной статье Ю. Б. Орлицкого об эпиграфе замечено, что «эпиграфы перед стихами вступают с основным текстом ещё и в ритмическое взаимодействие: при полном или частичном совпадении типа стиха, метра и размера эпиграф настраивает читателя на определённое ритмическое воспри-

ятие последующего текста, при несовпадении – создаёт более или менее резкий контраст» [Орлицкий 2008: 306]. В нашем же случае ощущается своеобразная поэтическая диалектика, когда основной текст ритмически и совпадает и... не совпадает с претекстом. Поясним.

Фетовское стихотворение написано четырёхстопным ямбом; при этом первый и третий стих каждого четверостишия имеют женскую рифму, а второй и четвёртый – мужскую. Кушнер пользуется тем же размером, но меняет расположение мужских и женских рифм: они у него принадлежат соответственно нечётным и чётным слогам: «Я к стогу сена подошёл. / Он с виду ласковым казался. / Я боком встал, плечом повёл, / Так он кололся и кусался». В итоге ритмический рисунок вроде бы и сохранён, но в то же время слегка смещён, и внимательный поэтический слух это несоответствие, конечно, замечает. Нам думается, что за ним стоит важное смысловое различие между двумя несомненно близкими друг другу стихотворениями.

Поэтическая мысль Фета балансирует на грани между ощущением надёжности мироустройства и ощущением разверзающейся бездны. Лирический герой испытывает «замиранье» и «смятенье», и всё же есть «мощная длань» творца, которая не даёт «утонуть» в звёздной «глубине». Фетовское мироощущение в этом смысле вообще гармонично: его герой слит с миром природы («Шёпот, робкое дыханье...»), «Одним толчком согнать ладью живую...» и др.), у него нет трагической «тютчевской» неслиянности с ней. Так вот, Кушнер сначала отталкивается от мотива стога, Фетом не развитого, а только обозначенного в первом стихе. Стог становится своеобразным «персонажем» кушнеровского стихотворения, и поэтическое воображение современного автора даже представляет классика как реально и брутально лежащего на стоге («Не знаю, как на нём лежал / Тяжёлый Фет?...»). Но главное: лирический герой Кушнера не ощущает опоры – той самой «мощной длани», которая поддерживает мироздание. «Но Бога не было сверху...» Разумеется, это не нужно воспринимать в духе примитивного советского атеизма. В стихотворении выражена драма богооставленности и отчаяния человека двадцатого века – века рационального мышления и научно-технического прогресса. Эта драма невольно оборачивается раздражающими физическими ощущениями («Чесалась потная рука, / Блестела мокрая рубаха»), вызванными «безнадёжностью» лирической ситуации [ср.: Макарова 1986: 43-44; Поддубко 2015: 67-68], и отсылает читателя к опыту русской классики, к размышлениям героев Достоевского и Горького. А «голый ужас» напоминает об «арзамасском ужасе» Льва Толстого, напрямую отозвавшегося позже в «гостиничном» стихотворении Кушнера 1970 года «Случалось

ли читателю, как мне...» («...Две маленькие мышки, Арзамас, / А тот проезжий был покрепче нас!» [Кушнер 2005: 127]).

Мотив Бога и его «возможностей», вообще его присутствия в мире органично вписывается в атмосферу лирики Кушнера второй половины 60-х годов. В том же 1966 году написано стихотворение «Когда тот польский педагог...», в котором оставленными Богом предстают Януш Корчак и его воспитанники: «Когда тот польский педагог, / В последний час не бросив сирот, / Шёл в ад с детьми и новый Ирод / Торжествовать злодейство мог, / Где был любимый вами Бог? / Или, как думает Бердяев, / Он самых слабых негодяев / Слабей, заоблачный дымок?» [Кушнер 2005: 74] Понимаем, что сближение лирического героя «Стога» с героями только что процитированного стихотворения некорректно, но перекличка очевидна и подкрепляется хронологической близостью стихов («Стог» написан 28-29 июля, «Когда тот польский педагог...» – 23 декабря). Любопытно, что поэту и его редактору И. Кузьмичёву удалось провести в печать упоминание об эмигрировавшем из Советской России и потому запрещённом Бердяеве: вероятно, этому помог «отрицательный» контекст, в котором упоминается Бердяев, да и сам Бог. Чуть позже, в 1967-ом, написано стихотворение «Свежеет к вечеру Нева...», в финале которого появляется перифрастический (и потому тоже сумевший обойти цензуру) образ Бога – а выше по тексту, кстати, упоминается имя Фета: «И этот прыгающий шаг / Стиха живого / Тебя смущает, как пиджак / С плеча чужого./ Известный, в сущности, наряд, / Чужая мета: / У Пастернака вроде взят, / А им – у Фета. <...> / На всякий склад, что в жизни есть, / С любой походкой – / Всех вариантов пять иль шесть / Строки короткой. / Кто виноват: листва ли, ветер? / Невы волненье? / Иль тот, укрытый, кто так щедр / На совпадения?» [Кушнер 2005: 68-69] Здесь можно вспомнить и более раннее стихотворение «Звезда над кронами дерев...» (1964) с концовкой: «Кто, кто так держит мир в узде, / Что может птенчик спать в гнезде?» [Кушнер 2005: 31] Своеобразное кушнеровское «богоискательство», вкупе с натурфилософией, выглядит неожиданно на фоне «атеистической» советской поэзии 60-х годов (и вообще советской поэзии) и выдаёт глубинный – не религиозный, нет, а лирико-философский – смысл его стихов¹.

¹ См. также стихотворение «Уж не роняет больше, обронил...» (1969), в зачине которого обыгран знаменитая пушкинская строка «Роняет лес багряный свой убор»: «Я сам был мал, когда земная ось / Сошла с пути, стучала шестерёнка, / Всё рушилось и к пропасти несло. <...> Какого Бога дёргать за рукав, / Каких просить уступок и поблажек...» [Кушнер 1974: 19]. Мотив «оси», в котором усилится символическое значение, отзовется в стихах Кушнера полтора десятилетия спустя (см. ниже в основном тексте нашей

Фетовские строки Кушнер, возможно, держал – пусть подсознательно – в своей творческой памяти и спустя восемнадцать лет, когда писал ещё одно стихотворение с названием «Стог» (1984). Оно относится к целой серии его стихов той поры, запечатлевших счастливый поворот в личной жизни (например: «Стихи, в отличие от смертных наших фраз...», 1981; «И хотел бы я маленькой знать тебя с первого дня...», 1982; «Вот счастье – с тобой говорить, говорить, говорить...», 1984). Здесь звучит уже знакомый нам мотив «колючести» стога («... Поднимется рука / Похлопает по его поверхности изрытой – / И робкую скорей в смущенье уберёшь: / Колоч, и ни к чему дымящемуся - ласка...»), и если не космический, то «небесный» мотив, тоже по своему ассоциирующийся со стихами 66-го года: «...таинственный, колючий, / На треснувшей оси / Осиновой, всю ночь царапающей тучи, / Вращающийся, нет, колеблемый слегка...» Но главное, что напоминает о Творце из фетовского стихотворения – кульминация лирического сюжета, с мотивом счастливой – как бы случайной, и в то же время кем-то устроенной – встречи: «Так вот, вблизи сухой / Громады ощутишь в меняющемся свете, / Что легче в нём найти иголку, чем в толпе – / Единственного друга, / Любимого, что рок потворствует тебе, / Что зоркость не твоя была тут и заслуга!» [Кушнер 2005: 355].

Так стихотворение Фета предопределяет лирические раздумья Кушнера о законах мироздания, о случайном и закономерном в нём – предопределяет и тогда, когда кажется, что «Бога не было вверху», и тогда, когда «зоркость» и «заслуга» Всевышнего не оставляют сомнений в его счастливом «потворстве» человеку. Впрочем, лучше всего сказал об этом – спустя ещё почти полтора десятилетия – сам Кушнер в стихотворении «Верю я в Бога или не верю в бога...» (1998): «И вообще это частное дело, точно. / И не стоячей воде, а воде проточной / Душу бы я уподобил: бежит вода, / Нет, – говорит в тени, а на солнце – да!» [Кушнер 2005: 547]. Здесь уместно напомнить о самом Фете, который был «непоколебимо убеждённым атеистом» [Бухштаб 1990: 14] и при этом как никто другой ощущал присутствие в мироздании божественного начала – но ощущал поэтически. Размышляя в своём эссе «Воздух поэзии» о фетовском «разговоре с Богом и поисках смысла жизни», Кушнер замечает, что «это сводилось к поэзии, осуществлялось в ней» [Кушнер 2011: 238].

статье). Бог же впервые появился у поэта, насколько нам известно, в стихотворении 1958 года «Когда я очень затоскую...»: «..Как будто Бог стоял за вами / И вам подсказывал тогда» [Кушнер 2005: 11]. «Удивительно вообще, – вспоминает поэт спустя несколько десятилетий, – как было разрешено мне это слово» [Кушнер 2003: 208].

В следующий раз фетовский эпиграф появился у Кушнера в 1986 году, в стихотворении «Этот... как его... ну... светлячок!..» Вот его полный текст:

Этот... как его... ну... светлячок!
Я минуту искал бестолково,
Затерялось в тени – и молчок –
Это детское, южное слово.

Так, как будто доверия нет
К восхитительным божьим причудам,
Я смотрел на прерывистый свет,
Пролетающий чёрным маршрутом.
Но припомнил, что старый поэт
Эти вспышки сравнил с изумрудом.

И свидетельство это меня
Убедило едва ль не сильнее,
Чем таинственный промельк огня:
Не привиделось мне, не во сне я!
Как в коробочке, пламя храня,
Брат мой старший, в стихах пламеня.
[Кушнер 1988: 112]

Эпиграф же таков: «И на траве два изумруда... А. Фет». Он взят из стихотворения «Я повторял: “Когда я буду...”» (1864), лирический герой которого обещает героине – когда станет богат – «по изумруду» к серьгам. Зимой «гневно» встречавшая его признания, она сменяет гнев на милость весною: «В моей руке – какое чудо – / Твоя рука, // И на траве два изумруда – / Два светляка» [Фет 1982: 468]. Два обыкновенных насекомых существа в лирическом контексте любовной темы опозитивированы Фетом и возведены в ранг драгоценностей.

Давно замечено, что насекомые входят в круг «излюбленных кушнеровских мотивов» [см.: Эпштейн 1990: 278]. Примеры тому многочисленны: «Сентябрь выметает широкой метлой...» (1975), «Пчела» (1979), «Как бабочка, как бабочка ни разу...» (1981), «В электричке, с той стороны стекла...» (2008) и другие, в разные годы написанные стихи. Особенность кушнеровского восприятия мира насекомых в том, что они могут оказаться у него не просто иносказательным образом, за которым стоит человек, а своеобразным *alter ego* самого лирического

героя. Последний никогда не стесняется своей «малости», не встаёт над мирозданием, ибо ощущает его гармонию. Дорожа этим ощущением, он готов скорее «умалить» себя, чем возвысить. Вместе с тем, «умаление» есть и возвышение, но возвышение в другом смысле – поэтическом, когда «малый масштаб» жизни оправдан и усилен чувством полноты бытия.

В лирической «энтомологии» Кушнера стихам 86-го года ближе всего, пожалуй, написанное двумя годами раньше стихотворение «Паучок на балконе, – ну что бы ему у земли...» Здесь паучок, словно нарочно усложняя своё существование, «нерасчётливо» свил паутину в самом, казалось бы, не подходящем для этого месте – «меж двух прутьев железных» балкона. И что же? Именно этот странный выбор паучка, как бы вскользь названный «искусством» («Должен быть же какой-то положен искусству предел!»), и вызывает заинтересованное сочувствие лирического героя: «Замер... серенький, впроголодь, трудно живущий... рывком / Пробежал. Вот меня-то как раз и не надо бояться! / Не смахну рукавом. / Потаённое, как я люблю тебя, тихое братство!» [Кушнер 2005: 377]. В финальном словосочетании заключена квинтэссенция стихотворения: лирическому герою близок как раз такой тип судьбы – с «трудной», на первый взгляд, неприметной жизнью человека, упорно, без аффектации, делающего своё дело. Об этом поэт сам не раз говорил в своих эссе о литературе¹. Отсюда и мотив «тихого братства» лирического героя с этим паучком. Вернёмся к стихотворению с фетовским эпиграфом, в финале которого слышится сходный мотив: «брат мой старший». Понятно, почему «брат»; но почему «старший»? Как может оказаться «старше» лирического героя светлячок, по-детски спрятанный в «коробочку»?

Очевидно, он «старше» потому, что воспет «старым поэтом» - то есть поэтом прошлого века, включён в душевный опыт, который лирический герой поэзии Кушнера получил от классической поэзии. Между тем, светлячок увиден здесь не в траве, как у Фета, а в полёте: «Я смотрел на прерывистый свет, / Пролетающий чёрным маршрутом». В этот момент возникает переключка с ещё одним фетовским произведением. У Кушнера читаем: «И свидетельство это меня / Убедило едва ль не сильнее, / Чем таинственный промельк огня». Конечно, поэт «ссылается» на финальные строки стихотворения Фета «А. Л. Бржеской» («Далёкий друг, пойми мои рыдания...»): «Не жизни жаль с томитель-

¹ Например: «Я знаю своего героя: это человек служащий, может быть, врач, или учитель, или инженер, научный сотрудник, библиотекарь...» [Кушнер 1991: 502] Одним словом – «трудно живущий».

ным дыханьем, / Что жизнь и смерть? А жаль того огня, / Что просиял над целым мирозданьем, / И в ночь идёт, и плачет, уходя» [Фет 1982: 190]. В чём смысл этой поэтической параллели?

Нам думается, что здесь важно, во-первых, то обстоятельство, что строки из послания Бржеской широко известны, их часто цитируют, они стали «визитной карточкой» Фета. Не удивительно, что они «убеждают» лирического героя Кушнера – в чём? – в значимости человеческого существования. Поэт, кстати, вспоминает их и позже – в стихотворении «Стихи – архаика. И скоро их не будет...» (1994): «Жалей, не жалуйся, *гори, сходя во тьму*» [Кушнер 2005: 540. Курсив здесь и в следующей цитате наш]. Далее – в стихотворении «Венеция» (1996): «...Проплывшим вдвоём / Этот путь, как прошедшим по краю / Жизни, жизнь предстаёт *не огнём, / Залетевшим во тьму*, но водою, / Ослеплённой огнями, обид / Нет, – волненьем, счастливой бедою. / Всё течёт. И при этом горит» [Кушнер 2005: 517]. Ещё – в стихотворении «Английским студентам уроки...» (2001), где поэт не без самоиронии говорит о своём опыте чтения лекций о русской поэзии за рубежом. Финал, правда, звучит уже вполне серьёзно: «Английский старик через сорок / Лет, пусть пятьдесят-шестьдесят, / Сквозь ужас предсмертный и морок / Направив бессмысленный взгляд, / Не жизни, – прошепчет по-русски, – / А жаль ему, – скажет, – огня, / И в дымке, по-лондонски тусклой, / Быть может, увидит меня» [Кушнер 2005: 629]¹. Здесь эти строки Фета становятся (вполне, добавим от себя, заслуженно) «визитной карточкой» даже всей русской поэзии. И, наконец, они отзываются в стихотворении «Я книгу отложил: конец её печален...» (2004): «Когда-то у меня на горе были силы, / На смерть, что со страниц смотрела не меня: / Базаровы – отец и мать – их у могилы / Топтание... *что жизнь? а жаль того огня!*» [Кушнер 2005: 651].

А во-вторых, «огонь, что просиял над целым мирозданьем» - образ масштабный, в сравнении с которым «прерывистый свет» пролетающего светлячка может показаться чем-то незначительным и незаметным. Но в том-то и дело, что этот след – своеобразный аналог человеческой жизни, её аллегория. Мы ведь помним: «брат мой старший...». Не бывает *малой* жизни: жизнь любого человека наполнена высоким смыслом. Поэтому след, оставляемый в ночном пространстве обыкновенным светлячком, есть одна из «восхитительных *божских*

¹ Отголосок тех же фетовских строк прозвучал – возможно, невольно – в эссе «Воздух поэзии», где сказано, что поэзия – «не литература, это жизнь, какой она бывает в лучшие мгновения, неважно – счастливые или трагические, печальные, это то, что поэт вытаскивает нам из огня, в котором сгорают наши дни» [Кушнер 2011: 238].

(курсив наш; ср. с нашим первым этюдом – *А. К.*) причуд», и не только не теряется на фоне «того огня», но в чём-то даже и перевешивает его: «убедило едва ль не сильнее...». Это можно объяснить конкретностью и зримостью самого образа, очень характерными для поэзии Кушнера, что тоже общеизвестно («Поэзия, следи за пустяком...»). Нечто внезапно подмеченное (в данном случае – в пору отдыха, в Пидунде, где и написаны стихи о светлячке; отсюда и слово «южное»¹) и оттого не сразу даже названное («Этот... как его...»²), как бы спонтанно вызвавшее лирическую рефлексию, – вот, в двух словах, суть поэтического сознания героя нашей статьи, особенно в его творчестве последних десятилетий (см., например, стихотворения «Клоками жёсткими из пальмы конский волос...», 1990; «Бродя среди римских мраморных руин...», 2000; «Дикий голубь», 2005).

3

В 1998 году Кушнер пишет стихотворение «Что-то более важное в жизни, чем разум...». Ему предпослан эпиграф – цитата из стихотворения Фета «Как мошки зарёю...» (1844): «О, если б без слова... *Фет*». Эта строка тоже относится к числу известных; полностью фетовская поэтическая фраза звучит так: «О, если б без слова / Сказаться душой было можно!» [Фет 1982: 123] А теперь выпишем полностью текст кушнеровского стихотворения:

Что-то более важное в жизни, чем разум...
Только слов не ищи, не подыскивай: слово
За слово – и, увидишь, сведётся всё к фразам
И не тем, чем казалось, окажется снова.

И поэтому только родное дыханье
И пронзительно-влажной весны дуновенье,
Как последнее счастье, туманят сознание,
Да заведомо слабое стихотворенье

¹ Ср. с написанным вскоре стихотворением «А лучший довод в тексте, под рукой...» (1987), лирический герой которого читает Новый завет и поражается правдоподобию детали, свидетельствующей ни больше ни меньше как о... реальном существовании Иисуса: «Евангелист, ты видишь, не лукавил, / Но записал всё точно, сердцем чист <...> / Но значит, это было, было, было!» [Кушнер 2005: 393].

² Такое «припоминание» неожиданно возникает у Кушнера в позднейшем эпиграмматическом стихотворении «- Вот, - говоришь, - забываю слова...» (2007), героем которого является известный политик: «Этот, ну как его, словно сова, / Старорежимный любитель Востока...» [Кушнер 2008: 56]

Доверявшего смутному чувству поэта,
Обманувшего структуралистов: без слова
Он сказаться сумел... Боже мой, только это
Мне ещё интересно, и важно, и ново...
[Кушнер 2005: 577].

Мы располагаем позднейшим письмом поэта, которое можно считать невольным автокомментарием к этому стихотворению: «...Фета я нежно люблю, что-то есть в его стихах такое, чего нет у других поэтов, как бы они ни были прекрасны, совершенны, гениальны и т. д. Определить это что-то очень трудно. Может быть, это та способность, о которой он мечтал в одном из стихотворений: “О, если б без слова сказаться душой было б можно!”. Он и в самом деле писал душой, слова у него затёртые, близлежащие, пустые: розы, соловьи, заря, туман и т. д. Но в его стихах они сопряжены с такой мелодией, таким горячим чувством, такой правдой чувства, что кажется (не всегда, но в лучших стихах), будто до него их в поэзии ни у кого не было. <...> Впрочем, когда надо, он умеет найти и редкое, совершенно неожиданное слово...» (из письма к автору статьи от 12.09.2015)¹.

Этот автокомментарий не только содержит параллель к ведущей поэтической мысли стихотворения, но и даёт, как нам кажется, ключ к его поэтике – по крайней мере, поэтике второй строфы. Рифмуя «дыханье» и «сознание», «дуновенье» и «стихотворенье», поэт идёт «фетовским» путём, подбирая простейшие созвучия, и для них – как раз такие слова, которые можно, пользуясь его выражением, назвать «затёртыми, близлежащими, пустыми». У самого же Фета, в стихотворении - источнике эпиграфа, именно такие рифмы: «зарёю – мечтою», «толпятся – расстаться», «вдохновенья – стремленье», «тревожно – можно», да и поэтическая фразеология порой балансирует на грани банальности («С любимой мечтою / Не хочется сердцу расстаться»). Но это и неважно, если можно «сказаться» не словами-рифмами, а «душой». Кстати, «сказаться» – замечательный глагол, непривычный в таком значении; обычно его употребляют в словосочетаниях типа «сказалась давняя неприязнь», а здесь он как будто синонимичен слову «выговориться», но обозначает, в отличие от последнего, спонтанность, мгновенность действия. Если «без слов» – то именно так, спонтанно, и должно быть.

¹ Здесь позиция поэта сближается с позицией его учителя-литературоведа, обратившего внимание на сочетание в стихах Фета «нарочитой красоты», даже «банальности» - и «точных и свежих наблюдений» [Бухштаб 1990: 99, 100].

Думается, однако, что смысл стихотворения Кушнера не ограничивается только переключкой с фетовскими строками. Здесь важен собственно кушнеровский лирический контекст, ключ к которому даёт упоминание о «структуралистах». Поэт (филолог по образованию) критически относится к структурализму, ибо полагает, что литературоведение должно не усложнять литературу, а помогать читателю разобраться в ней, то есть оно само есть в каком-то смысле её продолжение. Кушнер – противник «зауми» как в поэзии («Заумь тоже дожждётся симпозиума...» [Кушнер 1994: 83] – этой иронической строчкой открывается одно из стихотворений 1993 года), так и в литературоведении. Науку, полную «усложнизмов» и не замечающую прелести стихов, он не приемлет. Подтверждение тому – стихотворение «Памяти филолога» 2008 года («Изучая стихи, занимаясь ими, / Зная всё про пиррихии и спондеи, / Он глазами смотрел на них ледяными / И ценил в них не сумерки, а затеи...» [Кушнер 2010: 84]) или «Осип Эмильевич, два-три заскока...» 2011-го («Вы и не знали, что вы герметичны, / И синкретичны, и интроспективны. / Вас раскусили, поймали с поличным / В цепком Воронеже, мёрзлом и дымном» [Кушнер 2013: 87]). Фет же «обманул структуралистов» в том смысле, что у него нет для них поживы, «нет слов»: «дыханье» и «дуновенье» неподвластны аналитическому скальпелю тех, кого интересуют в поэзии лишь «пиррихии и спондеи». Им такие стихи могут показаться «заведомо слабыми», но сам Кушнер и не настаивает на том, что все стихи Фета равноценны (см. выше цитату из письма).

Этим полемическим мотивом объясняется, на наш взгляд, зачин стихотворения: «Что-то более важное в жизни, чем разум...» Он (зачин) сразу включает стихотворение в контекст важной для поэта творческой проблемы соотношения рационального и эмоционального, о которой нам уже приходилось писать. По нашим наблюдениям, поэт вообще как бы уравнивает в своих стихах эти две категории: у него рациональное существует в эмоциональном проявлении [см.: Кулагин 2013]. Естественная для лирика готовность к душевному порыву парадоксально переплетается в его творчестве с внутренней дисциплинированностью и взвешенностью. В данном же случае он словно «отрекается» от рационального в пользу эмоционального, но делает это для того, чтобы подчеркнуть фетовскую лирическую «бессловесность».

из Фета. На сей раз это первая строка фетовского стихотворения «Вчера я шёл по зале освещённой...» (1858). Эпиграф полностью повторён в первой строке стихотворения Кушнера (2015):

«Вчера я шёл по зале освещённой...»
Все спят давно, полночная пора,
А он идёт один, неугомонный,
Не в позапрошлом веке, а вчера!

И нет меж ним и нами расстоянья.
И всё, что с той поры произошло,
Отменено, ушло за край сознания,
Все испытанья, горести и зло.

Одна любовь на свете остаётся,
Она одна переживёт и нас,
В углах таится, в стенах отдаётся,
В дверях тайком оглянется не раз.

И вещи – вздор. Какие вещи в зале,
Кто помнит их? Не вазы, не ковры.
Где ноты те, что были на рояле?
Одной любовью движутся миры.

Всех звёзд, всех солнц, всей жизни горячее,
Сильнее смерти, выше божества,
Прочнее царств, мудрее книгочех –
Её, в слезах, безумные слова.

[Кушнер 2016: 45-46]

В эссе «Воздух поэзии» Кушнер особо выделяет первые строки фетовских стихотворений: «Пожалуй, ни у кого другого ... не выразился с такой откровенной, почти бесстыдной силой этот эмоциональный порыв, восторг перед радостью и чудом жизни – в первой строке стихотворения...» [Кушнер 2011: 235] Строка, с которой начинается стихотворение-источник, на первый взгляд кажется «спокойной», эмоционально-нейтральной, но это ошибочное впечатление. Приведём первые два четверостишия: «Вчера я шёл по зале освещённой, / Где так давно встречались мы с тобой. / Ты здесь опять! Безмолвный и смущённый, / Невольно я поникнул головой. / И в темноте тревожного сознания / Былые дни я различал едва, / Когда шептал безумные желанья / И говорил безумные слова» [Фет 1982: 126]. Глагол «шёл» означает протяжённость движения лирического героя, а значит – и разви-

тие чувства «по мере» этого движения. Оно (развитие), в самом деле, ощущается в стихах: герой «шёл», затем ощутил присутствие героини («Ты здесь опять!»), затем «поникнул головой», различая «былые дни»... В третьей строфе мы прочтём: «Знакомыми напевами томимый, / Стою...». И наконец, герой слышит шёпот героини: «Что же ты?» Одним словом, первый стих задал всю динамику лирического сюжета, протянул нить от давнего чувства к его (чувства) возвращению через воспоминание (похожая лирическая ситуация ляжет в основу написанного Фетом почти два десятилетия спустя стихотворения «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...»). Выразителен и эпитет «освещённая», ниже контрастирующий с «темнотой тревожного сознанья» героя: героиня возникает как бы из этого света.

Стихотворение Кушнера – своеобразный парафраз на тему фетовского. Кушнер подхватывает мотивы источника, но не повторяет их, а погружает в новый смысловой контекст. Какие именно мотивы? Во-первых, мотив ночной темноты, у Фета напрямую не обозначенный, но угадываемый за счёт «освещения» залы; у Кушнера сказано напрямую: «Все спят давно, полночная пора». Во-вторых, мотив движения лирического героя: «А он идёт один, неугомонный...» Почему «неугомонный»? Потому, что это происходит «не в позапрошлом веке, а вчера!» Герой не «угомонился» за полтора столетия, и для понимания кушнеровского стихотворения это, как мы сейчас увидим, очень важно. В-третьих, мотив музыки. Герой Фета, как сказано в стихотворении, – «знакомыми напевами томимый», то есть он как бы слышит вновь пение героини. В стихотворении Кушнера же пение не звучит, дана лишь факультативная ассоциация с ним: «Где ноты те, что были на рояле?» Ноты исчезли со временем, но ноты – не музыка, которая жива и, не звуча в стихах открыто, как бы подразумевается в них. Наконец, в-четвёртых, «безумные слова». У Фета они звучат в прошлом и в настоящем, то есть организуют художественное время в стихотворении¹, и звучат из уст лирического героя; у Кушнера же время продлевается до наших дней, а «безумные слова» произносит уже сама любовь. Образ расширяется во времени и обретает поэтическую универсальность. Так из совокупности схожих и при этом несхожих «фетовско-кушнеровских» мотивов вызревает лейтмотив стихотворения современного поэта – мотив бессмертия любви, имеющий, впрочем, источники в поэзии не только Фета.

Строка «Одной любовью движутся миры» напоминает, конечно, о

¹ Б. Я. Бухштаб относит эти произведения к тем, в которых сопоставляются «две стадии» чувства («по “музыкальным” принципам повторения» [Бухштаб 1990: 77]).

знаменитом финальном стихе из «Божественной комедии» Данте в переводе М. Лозинского: «Любовь, что движет солнце и светила». Но между Данте и Кушнером есть посредник – Мандельштам, в стихотворении которого «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» читаем: «И море, и Гомер – всё движется любовью» [Мандельштам 1990: 99]. Мандельштам наверняка сам откликается здесь на дантовский поэтический афоризм – его интерес к великому флорентийцу известен и выразился в его прозаическом произведении «Разговор о Данте». Этот интерес обыгран Кушнером в стихотворении «Разговор в прихожей» (1977)¹. Что касается стихотворения Мандельштама «Бессонница. Гомер...», то вторая строка его («Я список кораблей дочёл до середины...») была взята Кушнером в эпиграф к стихотворению «Мы останавливали с тобой...» (1991). Так что здесь мы имеем дело хотя и с прихотливой, но единой цепочкой ассоциаций, в которую стихи 2015 года включают и поэзию Фета.

Стихотворение Кушнера строится во многом на «эффекте присутствия» героя (Фета) в нынешней жизни, «не в позапрошлом веке, а вчера». Поэтическая классика настолько «обжита» Кушнером, что подобные «встречи» происходят в его лирике не раз, в разные периоды его творческой биографии – от сравнительно раннего до, как мы уже видим, сегодняшнего. Можно вспомнить, как его лирический герой «общался» с Державиным («Он, столичную роскошь кляня, / Ради дружеских ласк и объятий / Приглашает к обеду меня» [Кушнер 2005: 35]), с Анненским («Ты здесь, поблизости...» [Кушнер 1984: 91]), с Карамзиным («Там, под Айя-Софией, нам свидание / Назначил он – и я увижусь с ним» [Кушнер 2005: 630]), с Лермонтовым («Поговорить бы тихо сквозь века / С поручиком Тенгинского полка...» [Кушнер 2013: 23]). Но у Кушнера есть и «фетовское» стихотворение такого характера, написанное в 1996 году: «Фету кто бы шепнул, что он всех обманул, / А завзятых певцов, так сказать, переплюнул? / Посмотреть бы на письменный стол его, стул, / Прикоснуться бы пальцем к умолкнувшим струнам!» («Фету кто бы сказал, что он всем навязал...» [Кушнер 2005: 536]). В новом же стихотворении знакомая лирическая ситуация получает новый оттенок: присутствие поэта, автора чудесных любовных стихов, влечёт за собой ощущение вечности самого чувства любви, преодолевающего время. «Безумные слова» любви, произнесённые

¹ «...Твой мрамор и шпат – из другого поэта, / не Данте нашедшего в них, а себя, / черты своего становленья и склада. / По-моему, век наш, направо губя // людей и налево, от Дантова ада / наш взор отвратил: зарывали и жгли / и мыслимых мук превзошли варианты...» [Кушнер 2005: 208].

«в слезах», сегодня волнуют не меньше, чем полтора столетия назад. А если вернуться к нашим предыдущим заметкам, то скажем в итоге, что Кушнер оживил через посредство эпитафий ключевые мотивы творчества «старого поэта»: ощущение космизма мироздания, включённости в это мироздание «малого» человеческого бытия, всепобеждающей силы способного «сказаться без слова» чувства. Они органично включены у поэта в нынешний душевный опыт, который, в свою очередь, во многом питается опытом классики¹.

ЛИТЕРАТУРА

Бухштаб Б. Я. А. А. Фет : Очерк жизни и творчества. 2-е изд. Л. : Наука, 1990.

Гельфонд М. М. «Читателя найду в потомстве я...» : Боратынский и русские поэты XX века. М. : Биосфера, 2012.

Кудряцева И. А. Поэт и процесс творчества в художественном сознании А. Кушнера : дис. ... канд. филол. наук. Череповец, 2004.

Кулагин А. В. «...И чувствуешь умом...» : Александр Кушнер : рациональное как эмоциональное // Категории рационального и эмоционального в художественной словесности: Сб. науч. статей / отв. ред. Е. Ф. Манаенкова. Волгоград : Изд-во ВГСПУ «Перемена», 2013. С. 253-261.

Кулагин А. Онегинские мотивы в лирике А. Кушнера // Кулагин А. Пушкин : Источники. Традиции. Поэтика : Сб. статей. Коломна :

¹ Назовём также стихотворения Кушнера, содержащие фетовские мотивы или имя Фета, не рассмотренные и не упомянутые в нашей статье: «В Италию я не поехал так же...» (1976), «Два поэта: Полонский и Фет...» (1977), «Сколько бабочек-траурниц здесь, на дороге лесной...» (1981-85), «День прошёл вчерашнего бездарней...» (ок. 1989), «Взгляд, от речи оторванный, жалок...» (1990), «Я, кажется, знаю, щемящая эта...» (1991), «Запиши на всякий случай...» (1992), «Стансы» (1994), «Я должен эту мысль додумать до конца...» (1999), «Так будет...» (1999), «С какой-нибудь самой дурацкой...» (2000), «Мандельштам придет с шубой...» (2001), «Посчастливилось плыть по Оке, Оке...» (2001), «Я вспомню, улыбнусь под тучей дымнобровой...» (2001), «Кто стар, пусть пишет мемуары...» (2001-2002), «Не люблю французов с их прижимистостью и эгоизмом...» (2003), «Кого бы с полки взять? Всех знаю наизусть...» (2005), «Ты, страна моя, радость и горе...» (2007), «Державинская флейта и труба...» (2010), «Какое счастье – Фет!...» (ок. 2010), «Так ветер куст приподнимал...» (2013), «Не было б места ни страху, ни злобе...» (2014), «Новые окна» (2014), «Стайка облаков...» (2015); «1890-й» (2016). Сведения об их книжных публикациях см.: [«Стихов неотразимый строй...»: 2016]. Второе по счёту опубликовано: Нева. 1978. № 6. С. 92; четвёртое: Юность. 1989. № 6. С. 35; пятое: Огонёк. 1990. № 46 (ноябрь). С. 9; шестое от конца списка: Знамя. 2011. № 2. С. 5; предпоследнее: Арион. 2015. № 4. С. 48; последнее: Звезда. 2016. № 9. С. 4.

МГОСГИ, 2015. С. 196-208.

Кулагин А. В. Фетовский эпитаф в стихотворении Александра Кушнера «Стог» // XX век : Альманах. Вып. 8 / сост. Ю. В. Селиванова. СПб. : Островитянин, 2016. С. 94-101.

Кулагин А. В. Эпитаф // Литературоведческие термины : (Материалы к словарю) / ред.-сост. Г. В. Краснов. Коломна : КПИ, 1997. С. 52-54.

Кушнер А. Вечерний свет : Книга новых стихов. СПб. : Лениздат, 2013.

Кушнер А. Воздух поэзии // Кушнер А. По эту сторону таинственной черты : Стихотворения, статьи о поэзии. СПб. : Азбука, Азбука-Атикус, 2011. С. 233-245.

Кушнер А. «Вчера я шёл по зале освещённой...» // Новый мир. 2016. № 2. С. 45-46.

Кушнер А. Живая изгородь : Книга стихов. Л. : Сов. писатель, 1988.

Кушнер А. Избранное. М. : Время, 2005.

Кушнер А. Мелом и углём : [Стихи]. М. : Астрель, 2010.

Кушнер А. На сумрачной звезде : Новые стихи. СПб. : Акрополь, 1994.

Кушнер А. Облака выбирают анапест. М. : Аванта+, Астрель, 2008.

Кушнер А. Первое впечатление // Звезда. 2003. № 8. С. 202-213.

Кушнер А. Письмо : Стихи. Л. : Сов. писатель, 1974.

Кушнер А. Противостояние // Кушнер А. Аполлон в снегу. Л. : Сов. писатель, 1991. С. 499-509.

Кушнер А. Таврический сад : Седьмая книга. Л. : Сов. писатель, 1984.

Макарова И. А. Трансформация «чужого слова» в поэзии А. Кушнера // Целостность художественного произведения : Межвуз. сб. науч. трудов / отв. ред. С. И. Тимина. Л. : ЛГПИ, 1986. С. 37-49.

Мандельштам О. «И ты, Москва, сестра моя, легка...» : Стихи, проза, воспоминания, материалы к биографии / сост. и автор вступ. ст. и примеч. П. М. Нерлер. М. : Московский рабочий, 1990.

Орлицкий Ю. Б. Эпитаф // Поэтика : Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М. : Изд-во Кулагиной, 2008. С. 306-307.

Поддубко Ю. В. Мотивно-образная система лирики А. Кушнера : дис. ... канд. филол. наук. Харьков, 2015.

«Стихов неотразимый строй...» : указатель стихотворений Александра Кушнера, вошедших в его авт. сборники: 1962 – 2016. 2-е изд., испр. и доп. / сост. А. В. Кулагин. Коломна : Инлайт, 2016.

Фет А. А. Сочинения : в 2 т. / сост., вступ. ст., коммент. А. Е. Тархова. М. : Худож. лит., 1982. Т. 1.

Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной...» : Система пейзажных образов в русской поэзии. М. : Высшая школа, 1990.

Ячник Л. М. Интертекстуальность и русская поэтическая традиция в творчестве Александра Кушнера : дис. ... канд. филол. наук. Киев, 2014.

REFERENCES

Bukhshtab B. Ya. A. A. Fet : Ocherk zhizni i tvorchestva. 2-e izd.. L. : Nauka, 1990.

Gelfond M. M. «Chitatelya naydu v potomstve ya...» : Boratynskiy i russkie poety KhKh veka. M. : Biosfera, 2012.

Kudryavtseva I. A. Poet i protsess tvorchestva v khudozhestvennom soznanii A. Kushnera : dis. ... kand. filol. nauk. Cherepovets, 2004.

Kulagin A. V. «...I chuvstvuesh' umom...» : Aleksandr Kushner : ratsional'noe kak emotsional'noe // Kategorii ratsional'nogo i emotsional'nogo v khudozhestvennoy slovesnosti: Sb. nauch. statey / otv. red. E. F. Manaenkova. Volgograd : Izd-vo VGSPU «Peremena», 2013. S. 253-261.

Kulagin A. Oneginskie motivy v lirike A. Kushnera // Kulagin A. Pushkin : Istochniki. Traditsii. Poetika : Sb. statey. Kolomna : MGOSGI, 2015. S. 196-208.

Kulagin A. V. Fetovskiy epigraf v stikhotvorenii Aleksandra Kushnera «Stog» // KhKh vek : Al'manakh. Vyp. 8 / sost. Yu. V. Selivanova. SPb. : Ostrovityanin, 2016. S. 94-101.

Kulagin A. V. Epigraf // Literaturovedcheskie terminy : (Materialy k slovaryu) / red.-sost. G. V. Krasnov. Kolomna : KPI, 1997. S. 52-54.

Kushner A. Vecherniy svet : Kniga novykh stikhov. SPb. : Lenizdat, 2013.

Kushner A. Vozdukh poezii // Kushner A. Po etu storonu tainstvennoy cherty : Stikhotvoreniya, stat'i o poezii. SPb. : Azbuka, Azbuka-Atikus, 2011. S. 233-245.

Kushner A. «Vchera ya shel po zale osveshchennoy...» // Novyy mir. 2016. № 2. S. 45-46.

Kushner A. Zhivaya izgorod' : Kniga stikhov. L. : Sov. pisatel', 1988.

Kushner A. Izbrannoe. M. : Vremya, 2005.

Kushner A. Melom i uglem : [Stikhi]. M. : Astrel', 2010.

Kushner A. Na sumrachnoy zvezde : Novye stikhi. SPb. : Akropol', 1994.

Kushner A. Oblaka vybirayut anapest. M. : Avanta+, Astrel', 2008.

Kushner A. Pervoe vpechatlenie // Zvezda. 2003. № 8. S. 202-213.

Kushner A. Pis'mo : Stikhi. L. : Sov. pisatel', 1974.

Kushner A. Protivostoyanie // Kushner A. Apollon v snegu. L. : Sov. pisatel', 1991. S. 499-509.

Kushner A. Tavricheskii sad : Sed'maya kniga. L. : Sov. pisatel', 1984.

Makarova I. A. Transformatsiya «chuzhogo slova» v poezii A. Kushnera // Tselostnost' khudozhestvennogo proizvedeniya : Mezhd. sb. nauch. trudov / otv. red. S. I. Timina. L. : LGPI, 1986. S. 37-49.

Mandel'shtam O. «I ty, Moskva, sestra moyaya, legka...» : Stikhi, proza, vospominaniya, materialy k biografii / sost. i avtor vstup. st. i primech. P. M. Nerler. M. : Moskovskiy rabochiy, 1990.

Orlitskiy Yu. B. Epigraf // Poetika : Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy / gl. nauch. red. N. D. Tamarchenko. M. : Izd-vo Kulaginoy, 2008. S. 306-307.

Poddubko Yu. V. Motivno-obraznaya sistema liriki A. Kushnera : dis. ... kand. filol. nauk. Khar'kov, 2015.

«Stikhov neotrazimyy stroy...» : ukazatel' stikhotvoreniy Aleksandra Kushnera, voshedshikh v ego avt. sborniki: 1962 – 2016. 2-e izd., ispr. i dop. / sost. A. V. Kulagin. Kolomna : Inlayt, 2016.

Fet A. A. Sochineniya : v 2 t. / sost., vstup. st., komment. A. E. Tarkhova. M. : Khudozh. lit., 1982. T. 1.

Epshteyn M. «Priroda, mir, taynik vselennoy...» : Sistema peyzazhnykh obrazov v russkoy poezii. M. : Vysshaya shkola, 1990.

Yachnik L. M. Intertekstual'nost' i russkaya poeticheskaya traditsiya v tvorchestve Aleksandra Kushnera : dis. ... kand. filol. nauk. Kiev, 2014.

Л. Ю. МАКАРОВА

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

УДК 821.161.1-31(Гончаров И. А.):821.111-31(Беккет С.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,444+ШЗЗ(4Вел)6-8,444

«ЛЕНЬ» ОБЛОМОВА И БЕЛАКВЫ: К ВОПРОСУ О «ВЛИЯНИИ» И. А. ГОНЧАРОВА НА С. БЕККЕТА

Аннотация. В статье сопоставляются образы Обломова и Белаквы, героев романов И.А. Гончарова («Обломов») и С. Беккета («Больше замахов, чем ударов»). В характерах героев выявляется общая черта - лень, по-разному интерпретируемая писателями. Рассматриваются «предыстории» Обломова и Белаквы, обретающие особое значение в понимании судьбы каждого из героев. В реалистическом характере Обломова «ленью» обозначена склонность к созерцанию, тяготение к жизни в «созданном мире» мечты, дающей представление об идеальном укладе жизни, лишенной пустых хлопот и житейской суеты. За архетипической «ленью» Белаквы скрывается внутренняя противоречивость: герою свойственны отстраненность и жизнь чувств, эмоций, мысли, неподвижность и страсть к передвижениям, переживаемые героем не столько во взаимодействии с миром, сколько в отдалении от него.

Ключевые слова: русская литература, ирландская литература, литературные герои, лень, архетипы, сравнительный анализ.

В 2007 году, спустя почти пятьдесят лет после последнего перевода (1963), Стивен Пирл представил свой перевод романа Гончарова «Обломов»¹. Эта версия, первая в XXI веке, вызвала большое внимание к личности писателя и к его роману, который оставался самым известным из всех произведений И. А. Гончарова в течение долгого времени за рубежом.

Сам писатель критически относился к идее перевода своих произведений на другие языки: по одной из причин, И. А. Гончаров был убежден в том, что в переводе невозможно передать «нравы, местность, колорит слишком национальные, русские, <...> они будут мало понятны в чужих странах, мало знакомых... с русскою жизнью!» [Гончаров 1986: 445]. «Я даже думаю, — сообщал он тому же корреспонденту 24 мая 1878 г., — что не только я и подобные мне, но и такие

¹ Goncharov I. A. Oblomov / translated by Stephen Pearl. New York : Bunim & Vanigan, 2007. 443 p. Это далеко не первая версия английского перевода русского романа: первый перевод «Обломова» появился еще в 1915 г, далее - в 1929 г., 1932 г. и последний в XX веке - в 1963 году.

крупные писатели, как Гоголь, Островский, как исключительно и национальные живописцы быта и нравов русских, почти неизвестных за границей, не могут быть переводимы на чужие языки без явного ущерба достоинству их сочинений. Ибо что, вне этих картин и сцен быта, скажет иностранцам нового и яркого самое содержание их сочинений?» [Там же: 447]. Тем не менее, невзирая на столь сложное отношение автора, в 1860-1870 годы, когда русская литература стала активно переводиться на европейские языки, осуществились переводы всех романов Гончарова. Издание «Обломова» в переводе С. Пирлса вызвало очередную волну интереса в англоязычном мире к творчеству русского автора и к его герою. И, как ни парадоксально, в публикациях, посвященных выходу в свет нового перевода, рядом с именем Обломова довольно часто встречается имя Сэмюэля Беккета.

1938 год, проведенный в Лондоне, Беккет описывал как «период потерянности... апатии и летаргии» [Knowlson 1996]. Во время встреч с одной из знакомых, Пегги Гуггенхейм, начинающей галеристкой и собирательницей авангардного искусства, Беккет узнал о романе Гончарова. Пегги Гуггенхейм читала «Обломова», роман произвел на нее большое впечатление, а образ главного героя запомнился как символ лени и бездействия. В своей автобиографической книге П. Гуггенхейм рассказывает, как была удивлена при встрече с Беккетом, увидев в нем «живого Обломова» из-за особенностей его характера и привычек в тот момент¹ [Guggenheim 1960: 175]. По совету П. Гуггенхейм, Беккет прочитал книгу² и «увидел определенное сходство между собой и странным и неактивным героем [Гончарова]» [Там же]. Одно из писем С. Беккета, адресованное к Пегги Гуггенхейм, было подписано «Обломов», и под этим именем будущий Нобелевский лауреат описан в ее автобиографической книге 1946 года.

Ставшая известной благодаря Пегги Гуггенхейм и подтвержденная биографами Д. Ноулсоном, Д. Бэр, беккетовская история чтения романа Гончарова послужила причиной неоднократных сравнений характера писателя с образом Обломова и поисков русских аллюзий в

¹ Вероятно, П. Гуггенхейм читала роман «Обломов» в переводе, который был выполнен выходцам из России, известными переводчиками, Н. А. Даддингтон (1929) или Д. Магаршак (1932). Перевод Н. Даддингтон считается наиболее точным и верным, так как выполнен по изданию романа 1862 года.

² В биографии Беккета, написанной Д. Ноулсоном, роман Гончарова упомянут в широком списке книг, прочитанных Беккетом в первой половине 1938 года. Это произведения И. Канта, Р. Декарта, С. Джонсона, Ж.-П. Сартра, Л. Стерна, Джуны Барнс, П. У. Льюиса и т.д.

персонажах трилогии беккетовской «Мэллой», «Смерть Мэллоя», «Безымянный» [См., напр.: Frank J. 2007; Pritchett 2011; Webb 1970].

Однако, есть в англоязычном беккетоведении высказывания иного плана, например, суждение Ричарда Эллманна о том, что «Беккет сравнивал себя с другим литературным характером, с Белаквой из [дантевского] «Чистилища», который от лени едва может поднять голову, когда [поэт] обращается к нему» [Ellmann 1970: 163]. Эпизодический персонаж, традиционно соотносимый с «ленью, апатией, нерадивостью», привлек внимание Сэмюэла Беккета, и в 1932-1934 гг. он разработал оригинальную концепцию своего героя на основе архетипа нерадивого. Образ Белаквы Шуа впервые был описан в романе «Мечты о женщинах, красивые и средних», оставшемся незавершенным, а затем герой стал центральным в романе в новеллах «Больше замахов, чем ударов». Белаква Шуа явился самым первым среди беккетовских героев, который мечтает застыть в удобном положении и не двигаться и не думать. Именно поэтому с образом Белаквы, по нашему мнению, интересно сопоставить образ героя русского романа. На первый взгляд, наделенные созвучными именами, гончаровский Обломов и беккетовский Белаква сближаются, благодаря общей черте – склонности к лени и неподвижности. Но что означает лень для каждого из них и насколько Обломов и Белаква тождественны в своем бездействии? Этот вопрос мы и хотим рассмотреть в статье.

В произведениях и Гончарова, и Беккета сюжет начинает развиваться в утреннее время, которое становится своего рода экспозицией, раскрывающей сущность характеров Обломова и Белаквы. Первая глава романа Гончарова открывается знаменитым портретом: «мягкость», «бесконечная доброта» и «беспечность», «безразличие», «лень» характеризуют облик Ильи Ильича Обломова. Душа «светится в глазах, в улыбке, каждом движении головы, руки», но при этом поза героя неизменна. Неоднократные попытки подняться с дивана оказываются тщетны: «лежанье у Ильи Ильича... было его нормальным состоянием», которое выражало отказ участвовать в «трогающей», «везде достигающей» жизни и искать выход из затруднений: решать ли судьбу имения, переезжать на новую квартиру или «сводить счеты» [Гончаров 1980: 6, 14]. Дела, движение, труд не являются смыслом жизни для героя: для Обломова, как и для Платона (в конце романа героя так и называют: «Обломовский Платон»), «созерцание прекрасного» является путем достижения истины, знания, мудрости [Лосев, Тахо-Годи 2005: 38-40]. Прекрасным для гончаровского героя является «созданный им мир» и деятельность воображения [Гончаров 1980: 54].

Освобожденный от деловых обязанностей герой погружается в

размышления о «высоких помыслах» и «всеобщей человеческой скорби» или, «воспламенившись», рассуждает о «высшем начале» в человеке, взывает к «милосердию божию» к падшим; «или изберет он аре ну мыслителя, великого художника». Так в душе Ильи Ильича совершается динамическая внутренняя работа, свидетельствующая о благородном начале в его натуре, о незаурядных способностях и «нравственных силах», потаённых в душе, сменяемых «покоем» и «утомлением» [Там же: 54, 23, 24]. По определению М. В. Отрадина, Обломов «в мечте оказывается демиургом желаемого мира» и настолько сильно его вера в идеал, что идеал «нередко не менее, а порой и более реален, чем эмпирическая действительность» [Отрадин 1994: 99]. «Волнения, мечты» охватывают все существо Обломова, вызывая и слезы, и перемены позы, и «жаркую, усердную молитву», и «покой с равнодушием» [Гончаров 1980: 54-55].

День движется, часы показывают неумолимый ход времени, «прилив беспокойных мыслей» мучает героя, однако «не то дремота, не то задумчивость» одолевают сознание Ильи Ильича [Там же: 31, 45]. Сменяющие друг друга эмоции, чувства тревоги, «сомнений, печали, испуга» в душе героя замирают. Цикл внутреннего оживления и последующего погружения души героя в «апатию или в дремоту» неизменен. Повторяемость устоявшегося жизненного порядка утверждает в душе героя чувство покоя, стабильности и неизменности его собственного мира. Ежевечернее созерцание «любимого светила», небесного представления - «как заходит солнце, как гаснет день» - становится «наслаждением» для героя: «всякое природное явление не несет ему горького чувства утраты», напротив, убеждает в вечности миропорядка [Отрадин 1994: 96].

В затруднении находится и Белаква, читающий «Божественную комедию» Данте и размышляющий над вторым и третьем эпизодами «Рая» в первой новелле беккетовского романа, «Данте и лобстер». В экспозиции выстраивается ассоциативный ряд, в котором происходит отождествление или скорее узнавание Белаквой себя в своем дантевском прототипе: Данте, блистательная Беатриче, объясняющая пятна на поверхности луны. Неоднократно повторяется, что Белаква «запутался», не может двигаться дальше, «крепко увязнув» [Беккет 1999: 5,6]. Но это состояние внутреннего умственного затруднения, в которое погружен герой, его сознание в высшей степени активно в постижении «Божественной комедии». Беккетовский Белаква исследует устройство «Рая», подобно своему предшественнику, вопрошающего друга Данте: «Ты разобрал, как мир устроен, / что солнце влево может повернуть?» [Данте 2002: 270]. Тщетно пытающийся понять происхождение лун-

ных пятен, Белаква словно «входит» в «пространство» «Рая» и становится «прямым» собеседником Беатриче: «Она показывала ему в первом месте, где он ошибался, и затем продолжила свое объяснение» [Beckett 1993: 9] «Ему» – это о Данте, но вместе с ним за логикой Беатриче следит и читающий книгу поэта беккетовский Белаква, ведь он также «ошибается». И Беатриче объясняет происхождение лунных пятен, обращаясь к Данте и наряду с ним к Белакве – герою романа. Но, и для Данте, и для Беатриче этот Белаква не слышим и невидим: Белаква, даже дантевскому, нечего делать в Раю. Он предстает безмолвным наблюдателем, вознесшимся к «лучам Того, Кто движет мирозданье», к «тверди», где поэтом «свет их воспроят», к «вечным высотам» и Беатриче [Данте 2002: 392-394]. Приближение к высшей и далекой истине происходит лишь на одно мгновение.

На Гороховой улице в романе Гончарова время движется, словно в замедленном темпе, с первой до восьмой главы бой часов методично отмечает «исход» петербургского утра. В начальной новелле романа «Больше замахов, чем ударов» заявлен иной характер и движения времени, и его восприятия героем: «утро уходит» и «бой часов» возвещает полдень: для беккетовского героя, как и для Белаквы из Комедии, в мире наступил навсегда полдень: «Солнце уж высоко/ И тронуло меридиан, а ночь / У берега ступила на Марокко» [Там же: 271]. Белаква покидает «Рай»: стремительное мысленное восхождение героя к постижению «непроницаемого пассажа» сменяется таким же быстрым, внезапным возвращением в пространство совсем другое, контрастирующее с «небесами» [Беккет 1999: 6]. Белаква будто входит в «свой» текст, спускаясь по спирали в «тень скалы», и теперь его «наблюдают», «читают» о нем и о его нынешнем мире. Это мир чрезвычайно телесный, наполненный предметами сниженными, бытовыми, и эмоции и чувства героя, соответственно, иного характера. «Мозговую бурю сменяет штиль», во время которого герой обдумывает свои дальнейшие действия. И далее сознание Белаквы балансирует на грани двух миров – небесного и земного. «Во взгляде» Белаквы происходит пересечение разных, противоположных плоскостей: это пятна на лунной поверхности, образ Каина и старая газета на столе с лицом убийцы МакКейба; размышление о высшей небесной справедливости по отношению к грешникам и разделявание хлеба, приготовление тоста на рашпере. Мысленное «кружение» героя вокруг вопроса человеческой виновности и божественного милосердия воспринимается как возвращение беккетовского Белаквы к своему архетипу, к своей прапамяти, в которой живет воспоминание о «позднем вздохе» нерадивого флорентийца.

Оба героя имеют свои предыстории: в книге И. А. Гончарова – это история детства и воспитания героя в главе IX («Сон Обломова»). Вслед за Белаквой в роман С. Беккета входят воспоминания о прошлой «дантовской» «жизни». Шлейф прошлого обретает особое значение в понимании судьбы каждого из героев, как «ключ или увертюра» [Необыкновенная история 200: 131].

В знаменитой IX главе романа Гончарова описывается «чудный край», в который «переносит нас сон Обломова» [Гончаров 1980: 80]. В «Сне Обломова», как признавал сам писатель, важно было «показать, как наши люди превращаются прежде времени ... в кисель – климат, среда, протяжение, захолустье, дремучая жизнь – и еще частные индивидуальные у каждого обстоятельства» [Необыкновенная история 200: 134]. Картина «благословенного места» создана по законам идиллии, как пишет об этом Е. А. Краснощекова, опираясь на бахтинское исследование хронотопа идиллии [Краснощекова 1997: 252-253]: пространство «уголка», спрятанного, отъединенного от просторов других мест, становится убежищем для людей, стремящихся к «тихому и невозмутимому спокойствию»: «все сулит там долговременную жизнь до желтизны волос и незаметную, сну подобную смерть» [Гончаров 1980: 81]. Время движется там «по указаниям календаря», «правильно и невозмутимо совершая годовой круг» [Там же: 82]. В изображении быта и нравов жителей «мирного» края подчеркиваются повторяемость и событийная ограниченность, размеренность и замкнутость, формирующие особый тип личности, приверженного традиционному укладу. Автор подробно описал, как безмятежное и счастливое существование запечатлевается в сознании мальчика Илюши, «пытливый» и «мягкий ум» любопытного, подвижного, резвого ребенка «напитывается живыми примерами и бессознательно чертит программу своей жизни по жизни его окружающей» [Там же: 89]. Постепенно стремление энергично освоить мир у растущего Илюши замещается созерцательным образом жизни, который подавляет заложенные от природы силы и способности и развивает склонность фантазировать и мечтать в духе народных преданий. «Благословенный уголок земли» положен в основу идеала бытия, созданного воображением Обломова, и с высоты этого идеала он оценивает современный «недолжный» мир; вторжения этого мира означают для Ильи Ильича суетность, пустые и бессмысленные хлопоты, разрушающие его внутренний покой, его самого.

Апатия героя «Больше замахов...» получает объяснение благодаря связи, постоянно существующей между беккетовским персонажем и дантевским образом. Герой «Божественной комедии» Белаква, помещенный в Предчистилище в ожидании своего часа для

исповеди и признания в грехах, оказывается среди тех, кто «расположился» в тени огромного валуна, сидит без малейшего движения; герой «объят ленью» и не желает встать для дальнейшего подъема [Данте 2002: 270]. И голос, который Данте слышит прежде, чем увидит самого ленивого героя, и поза его выражают как будто упадок сил, крайнюю степень усталости, изнеможённости: «Он сидел как бы совсем без сил / Руками он обвил свои колени / И голову меж ними уронил» [Там же: 270]. Глагол «уронил» подчеркивает здесь неимоверную тяжесть навалившейся на героя лени, утомившей его. Данте сообщает нам малейшие, тончайшие и незаметные перемены в облике героя, и называет Белакву «родным братом лени»: речь Белаквы неторопливая, с паузами - «вялый слог», как определяет поэт. Герой неспешно и почти незаметно меняет позу, у него утомленный медлительный взгляд: «Он обернулся и, глаза скосив, / Поверх бедра взглянул на нас устало»; / он «поднял голову чуть-чуть, сказав ...» [Там же: 269]. Поза дантевского Белаквы становится символом бесконечной лени как проявления «испорченной природы» человека».

Неслучайно Белаква появляется сразу после разговора Данте и Вергилия, который объясняет Данте устройство Чистилища, подъем по «высокой скалистой стене» [Там же: 269]. Утомленный в своем сидении, Белаква желает услышать вопросы Данте и ответы Вергилия, «промолвить» свое слово о пути, по которому идет поэт. Герой упоминает и о молитвах ближних, которые «помогут» пройти испытания и обрести надежду на блаженство. Все это свидетельствует о том, что есть «движение» в душе «чистилищного» Белаквы.

Проявление душевной активности Белаквы могло быть интересно Беккету как «случайная ошибка», свидетельствующая о контрасте в эпизодическом герое «Божественной комедии». Заданная Данте недосказанность Белаквы, принципиальное отсутствие «объяснения» эпизода способствуют открытому и свободному исследованию образа нерадивого героя в русле модернистской работы с литературным мифом. Белаква Шуа изначально знает о себе, о своих истоках, не расставаясь с «Божественной комедией»; он сосредоточен на себе, углублен в свой внутренний мир. Герой осведомлен о своей лени лучше, чем кто-либо: «природа его греховно ленива, погрязла в праздности». «Лень» – эта та черта дантевского Белаквы, за которой скрывается внутренняя неоднозначность кратковременного собеседника Данте. И беккетовский герой наследует душевную глубину, проявленную лишь на мгновение и обозначенную сдержанными деталями.

В беккетовском герое Белакве мы обнаружим не только неподвижность и отстраненность от мира, но и жизнь чувств, эмоций, мысли и страсть к передвижениям, которые проявляются в герое настолько часто, и внешне и внутренне, насколько он «ленлив», предан нерадивости. Однако, все эти состояния герой переживает не столько во взаимодействии с миром, сколько удаляясь от него. В беккетовской художественной концепции мир понимается как Чистилище, в котором, в отличие от дантевского «срединного мира», подъем вверх, к свету невозможен. Мир обретает форму замкнутой сферы, в которой совершается бесконечное, неостановимое циклическое движение. Как пишет Ю. Уэбб, «здесь нет Бога и нет универсального порядка». «Человек не чувствует себя в мире как дома... Он не может найти понятных примеров в универсуме или в своей собственной жизни» [Webb 1970: 26]. И соответственно бессмысленны вопросы греховности и добродетели, человеческой устремленности к счастью земному и небесному. Единственное, что может произойти с человеком, - это возвращение в исходную ситуацию, к самому себе. Внутренний мир для Белаквы – это и есть тень огромного валуна, убежище, из которого герой начинает свой путь, переходя с уступа на уступ, двигаясь по спирали вверх и вниз, подобно Данте, исследующему космографию Ада, Чистилища и Рая.

От новеллы к новелле Белаква совершает мысленные и реальные странствия по Дублину и окрестностям в непрерывном поиске связей, обретаемых в многоплановом прошлом, в истории мира. В новеллах «Динь-дон», «Дождливый вечер», «Какое несчастье» Белаква мечтает застыть в удобном положении и не двигаться, не думать, не чувствовать своего тела, являющегося «продолжением» абсурдного мира, отягощающего своей уродливостью и болезненностью. В тех же сюжетах момент покоя и недвижимости сменяется энергичными прогулками по городу, сопряженными с путешествием по внутренней вселенной: мировое пространство с глубокой античности предстает пронизанным импульсом белаквиных озарений, соединяющих улицы Флоренции и Дублина, ирландский Нол и итальянскую Нолу, валун в Предчистилище и ступени у памятника Томасу Муру, библейские образы и происшествия в Дублине в начале XX века.

Своеобразные странствия совершает и герой Гончарова. На вопрос Пенкина, спрашивающего Обломова о чтении, герой отвечает: «Я... да все путешествия больше» [Гончаров 1980: 24]. Однако «страницы, на которых были развернуты книги, покрылись пылью и желтели; видно, что их бросили давно» [Там же: 7]. И путешествия, в которые отправляется герой, - это все представляемые странствия в сво-

ем «созданном мире». Единственная реальность, признаваемая героем - это «волнения, мечты», в которых Илья Ильич «любит вообразить себя иногда каким-нибудь непобедимым полководцем, перед которым не только Наполеон, но и Еруслан Лазаревич ничего не значит; выдумает войну и причину ее: у него хлынут, например, народы из Африки в Европу, или устроит он новые крестовые походы и воюет, решает участь народов, разоряет города ...» [Там же: 55]. Мыслимую богатую удачу героя затмевает проект имения, «маленькой колонии друзей», где Обломов планирует жить «безвыездно» и «будет вечное лето, вечное веселье, сладкая еда да сладкая лень...» [Там же: 63]. Картина идиллического бытия венчает все героические помысли Обломова, являясь отражением того образа мира, который запечатлен мальчиком Илюшей, его «пытливым» и «мягким» умом». Эта греза о вечной, «неувядающей» юности, далекая от петербургской жизни героя, на миг приносит ощущение счастья, подобное тому, какое герой испытывал в детстве. Сам Обломов, пребывая на диване, сравнивает свое состояние беззаботности с тем, что чувствует «новорожденный младенец».

Беккетовский Белаква более категоричен в, казалось бы, близкой ему идее вечного младенчества и «неувядающей юности». Отчуждаясь от мира, Белаква отрицает саму идею «рождения человека» и мечтает вернуться в «состояние дорождения», оказаться во тьме и тишине «материнского лона», пребывать в Лимбе, «чтобы ни о чем не беспокоиться, не испытывать ни жары, ни холода. И чтобы не страдать... от чрезмерного потения ночью» [Беккет 1999: 45, 283]¹. Показательной является десятая новелла «Желтое», в которой герой волнуется из-за предстоящей операции и возможных физических мучений. Проснувшись в больничной палате, Белаква пытается оттянуть рассвет, «вливающийся мутным потоком», скрыть за шторами «рассветные тени», «встающее солнце» [Там же: 286, 289]. После мучительных раздумий, преодолев нетерпимость, герой оказывается готовым «подставить себя лучам солнца» и все же не выдерживает зрелища светила, «медленно, но не-

¹ Интересно, что этот образ не забывается в процессе развития творческого метода писателя и возникает в значительно более позднем произведении уже «французского периода» «Как есть» (1959-1960): «спящий вижу себя спящим на боку или на животе одно из двух на каком на правом так лучше мешок под головою или прижат к животу колени подтянуты спина колесом крошечная головка почти уткнулась в колени сжимающие мешок Белаква завалившийся на бок уставший ждать забытый сердцами в которых живет дремлющая благодать» [Беккет 2003: 137].

умолимо выкатывающегося все выше и выше ...». И все же в последние мгновения жизни, в шесть часов утра, после тяжелых раздумий и смятения, в душе героя сглаживается страх перед людьми, исчезает раздражение. Белаква готов «почувствовать себя частью мира», он обретает спасение, в течение последних шести часов своей жизни отвергая депрессию. В это короткое время его новое видение мира созвучно космологии Демокрита, идеям философа о множестве равноправных и разнонаправленных миров, движущихся в беспредельном пространстве. Белаква, прежде сосредоточенный на своей внутренней вселенной, теперь задумывается о других людях; герой заново познает себя и связанный с ним мир, постоянно возвращается к образам памяти, заново переживая чувства, идеи. И, главное, Белаква, думая о прошлом, осознанно проживает настоящее и находится в предчувствии будущего. Спокойствие овладевает героем, он укрощает резкие эмоции, рассматривая путь смирения как приближающий его к миру и спасению самого себя (даже в смысле сохранения жизни). Но само «время, сочащееся по каплям», будто выталкивает героя за пределы земного круга. И, по абсурдному стечению обстоятельств, на операционном столе Белаква засыпает навсегда. Нерадивый герой, «как всегда», не готов к встрече с вечностью: не успевает или забывает покаяться, даже крикнуть «Христос!» Беккетовский герой не в силах уйти от своего архетипа, он навсегда остается Белаквой Шуа. В этом, на наш взгляд, выражается ироничный смысл новеллы и всей жизни героя.

В девятой главе последней части романа Гончарова повествуется о постепенном угасании Обломова, завершающего жизнь в привычном и устоявшемся укладе на Выборгской стороне, в «домике», в «приюте лени и спокойствия», где устройство жизни напоминает мыслимый героем идеал бытия, близкий и к той картине, которая описана во «Сне». Обломов окончательно уверен в том, «что жизнь его не только сложилась, но и создана, даже предназначена была так просто, немудрено, чтобы выразить возможность идеально покойной стороны человеческого бытия». Герой убаюкивает себя, погружаясь в «молчание, задумчивость», «неопределенное, загадочное состояние, род галлюцинации» и будто бы вновь проживает прошлое в «краткие ... мгновения» [Гончаров 1980: 391]. Все реже в глубине души «обломовского Платона» просыпаются и вопросы, и «строгие требования долга и назначения», и «забытые воспоминания», и «неисполненные мечты», и «воление, раскаяние» [Там же: 387]. Но в последней встрече со Штольцем Обломов произносит слова «с полным сознанием рассудка и воли»: «Не напоминай, не тревожь прошлого: не воротись! ... Что ты хочешь делать со мной? С тем миром, куда ты влечешь меня, я распался наве-

гда... Я прирос к этой яме большим местом: попробуй оторвать - будет смерть» [Там же: 394]. В речи героя обнаруживается трагическое понимание того, что ход времени неумолим и «жизнь никогда не может стать только «пребыванием», потому что она всегда процесс, движение, «становление»», не соотносимые с его идеалом спокойного бытия. «Такое сознание, такой герой неизбежно оказывается в непреодолимом конфликте с жизнью. В этом смысле и можно говорить о трагизме обломовского существования» [Отрадин 1994: 124]. Сон, драма все больше овладевают героем, в «вечном покое» жизненный круг Обломова замедлил движение и «тихо остановился» [Гончаров 1980: 396].

Оба героя проходят своеобразный путь: Обломов - в циклическом движении, во внутреннем проживании идеального бытия; Белаква - в странствиях по спирали истории, по уступам собственной вселенной и чужих миров. В сложных, противоречивых отношениях с миром, в ситуациях сближения и отторжения Обломов и Белаква неизменны в своей сути. Лень, покой, созерцание явились для Гончарова и Беккета теми чертами, которые представляют коренные, родовые свойства человеческой природы. Положив эти характеристики в основу образов главных героев, каждый писатель решал свои художественные задачи, оригинальным путем и в контексте своего времени. В 1860-х гг., в ожидании изменений в русском обществе, И. А. Гончаров на примере судьбы Обломова исследовал возможность совмещения извечного стремления человека к движению и покоя, он хотел понять, может ли созерцательный образ жизни быть действенным в большом мире, ждущем от человека осуществления внутреннего потенциала. В начале XX века к вечной, «априорной идеи» лени обратился С. Беккет в поисках способов преодоления распада мира. Предшествующая литературная традиция для писателя – модерниста явилась началом, организующим пустоту реальности, а «маленький человек» Белаква, чей образ создан на основе дантевского архетипа нерадивого, переживает сопричастность к древнему опыту, привносящему стабильность и устойчивость в современную историю.

ЛИТЕРАТУРА

Беккет С. Больше лает, чем кусает / пер. с англ. А. Панасьева. Киев : Ника-центр, 1999.

Беккет С. Как есть // Никчемные тексты / пер. Е. В. Баевской. СПб. : Наука, 2003.

Гончаров И. А. Необыкновенная история : (Истинные события) / вступ. ст., подгот. текста и коммент. Н. Ф. Будановой // И. А. Гонча-

ров. Новые материалы и исследования. М. : ИМЛИ РАН ; Наследие, 2000. С. 184 - 304 (Лит. наследство. Т. 102).

Гончаров И. А. Обломов. Л. : Изд-во Ленингр. уни-та, 1980. С.5-402.

Гончаров И. А. Очерки. Статьи. Письма. Воспоминания современников / сост., вступ.ст., прим. Т. В. Громовой. М.: Правда, 1986.

Данте Алигьери Божественная комедия / пер. с ит. и коммент. М. Лозинского // Мир Данте. М. : ТЕРРА – Книжный клуб; Литература, 2002. Т.1. С. 121-529.

Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров : Мир творчества. СПб. : Пушкинский фонд, 1997.

Лозинский М. Комментарии / Данте А. Божественная комедия / пер. с ит. и коммент. М. Лозинского // Мир Данте. М. : ТЕРРА – Книжный клуб; Литература, 2002. Т.1. С.531 - 680.

Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Платон. Аристотель. М. : Мол. гвардия, 1993.

Отрадин М. В. Проза И. А. Гончарова в литературном контексте. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 1994.

Ellmann R. The Collected Works Of Samuel Beckett // The New York Times. 1970. December 27. P.163.

Frank J. Being and Laziness // New Republic. 2007. January 29.

Frank J. Oblomov and Goncharov // *Frank J.* Between Religion and Rationality : Essays in Russian Literature and Culture. Princeton : Princeton University Press, 2010. P.118-129.

Guggenheim P. Confessions of an Art Addict. N. Y. : Macmillan, 1960. P.175. (Цит.по: *Engelberg E.* Solitude and its Ambiguities in Modernist Fiction. N.Y. : Palgrave, 2006. P.204).

Knowlson J. Damned to Fame : the Life of Samuel Beckett. New York : Simon & Schuster, 1996.

Pritchett V. S. Irish Oblomov (Beckett) // Pritchett V. S. The Other Side of a Frontier. A&C Black, 2011.

Webb E. Samuel Beckett : A Study of His Novels / E.Webb. London : P.Owen, 1970. P.26.

REFERENCES

Bekket S. Bol'she laet, chem kusaet / per. s angl. A. Panas'eva. Kiev : Nika-tsentr, 1999.

Bekket S. Kak est' // Nikhemnye teksty / per. E. V. Baevskoy. SPb. : Nauka, 2003.

Goncharov I. A. Neobyknovennaya istoriya : (Istinnnye sobytiya) / vstup. st., podgot. teksta i komment. N. F. Budanovoy // I. A. Goncharov.

Novye materialy i issledovaniya. M. : IMLI RAN ; Nasledie, 2000. S. 184 - 304 (Lit. nasledstvo. T. 102).

Goncharov I. A. Oblomov. L. : Izd- vo Leningr. uni-ta, 1980. S.5-402.

Goncharov I. A. Ocherki. Stat'i. Pis'ma. Vospominaniya sovremennikov / sost., vstup.st., prim. T. V. Gromovoy. M.: Pravda, 1986.

Dante Alig'eri Bozhestvennaya komediya / per. s it. i komment. M. Lozinskogo // Mir Dante. M. : TERRA – Knizhnyy klub; Literatura, 2002. T.1. S. 121-529.

Krasnoshchekova E. A. I. A. Goncharov : Mir tvorchestva. SPb. : Pushkinskiy fond, 1997.

Lozinskiy M. Kommentarii / Dante A. Bozhestvennaya komediya / per. s it. i komment. M. Lozinskogo // Mir Dante. M. : TERRA – Knizhnyy klub; Literatura, 2002. T.1. S.531 - 680.

Losev A. F., Takho-Godi A. A. Platon. Aristotel'. M. : Mol. gvardiya, 1993.

Otradin M. V. Proza I. A. Goncharova v literaturnom kontekste. SPb. : Izd-vo SPb. un-ta, 1994.

Ellmann R. The Collected Works Of Samuel Beckett // The New York Times. 1970. December 27. P.163.

Frank J. Being and Laziness // New Republic. 2007. January 29.

Frank J. Oblomov and Goncharov // Frank J. Between Religion and Rationality : Essays in Russian Literature and Culture. Princeton : Princeton University Press, 2010. P.118-129.

Guggenheim P. Confessions of an Art Addict. N. Y. : Macmillan, 1960. P.175. (Tsit.po: Engelberg E. Solitude and its Ambiguities in Modernist Fiction. N.Y. : Palgrave, 2006. P.204).

Knowlson J. Damned to Fame : the Life of Samuel Beckett. New York : Simon & Schuster, 1996.

Pritchett V. S. Irish Oblomov (Beckett) // Pritchett V. S. The Other Side of a Frontier. A&C Black, 2011.

Webb, E. Samuel Beckett : A Study of His Novels / E.Webb. London : P.Owen, 1970. P.26.

О. С. СУХИХ

*(Нижегородский госуниверситет им. Н. И. Лобачевского,
г. Нижний Новгород, Россия)*

УДК 821.161.1-31(Осоргин М. А.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,444

ТРАДИЦИИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В РОМАНАХ М. ОСОРГИНА «СВИДЕТЕЛЬ ИСТОРИИ» И «КНИГА О КОНЦАХ»

Аннотация. Рассматривается философско-этическая проблематика романов М. Осоргина «Свидетель истории» и «Книга о концах» с точки зрения воплощения традиций Ф. М. Достоевского. Целью исследования становится выявление в произведениях М. Осоргина существенных мотивов романов «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы» (в частности, «Легенды о великом инквизиторе»). Доказывается, что М. Осоргин вслед за Ф. М. Достоевским художественно воплощает в действиях своих героев принцип утилитарной этики, порождающий противоречие между гуманной целью и антигуманными средствами. Анализируются ницшеанские убеждения главной героини романов М. Осоргина. Отмечается роль рационалистической теории в мотивировках действий героев обоих писателей. Рассматривается авторская позиция в романах Ф. М. Достоевского и М. Осоргина по отношению к взглядам героев. Делается вывод, что М. Осоргин в своих этических выводах из трагических страниц истории следует за Достоевским: оба признают «идейное» преступление нарушением морального закона, но при этом акцентируют внимание на благородных мотивировках действий героев, преступающих этическую границу, а также на их высоких моральных качествах. В итоге авторская оценка подобных персонажей и у Достоевского, и у Осоргина двойственна.

Ключевые слова: утилитарная этика, русская литература, литературные традиции, литературные герои, литературные мотивы, анализ литературного произведения.

Творчество Михаила Андреевича Осоргина (Ильина) в конце XX – начале XXI вв. привлекало внимание многих исследователей [Комина, Ласунский 1994; Урвиллов 2010; Авдеева 2005; Боравская 2007; Бронская 2001; Лапаева 1996; Лапаева 1998; Лифанова 2001]. Он испытывал величайший интерес к поворотам российской истории начала XX века и сам принимал участие в революционных событиях 1905 г. Поэтому закономерно его стремление осмыслить исторические закономерности в форме художественных образов, в частности, в романной диалогии «Свидетель истории» (1932) и «Книга о концах» (1935). И, конечно же, не случайно проявление интертекстуальных связей с творчеством Ф. М. Достоевского – писателя, который отразил тенденции мировой истории в символически-обобщённых образах таких ге-

роев, как Раскольников, Верховенские, великий инквизитор.

Исследователи ведут речь о традициях Ф. М. Достоевского в прозе М. Осоргина в таких аспектах, как изображение «маленького человека» [Лобанова 2008], воплощение почвеннических взглядов, образ игрока [Мужайлова], взаимоотношения идеолога и воспреемника идеологии (Иван Карамазов и Смердяков в «Братьях Карамазовых») Ф. М. Достоевского – Астафьев и Завалишин в «Сивцевом Вражке») М. Осоргина) [Фрадкина 1994]. Нам же хотелось бы обратить внимание на трактовку М. Осоргиным психологии «идейного» преступления, в осмыслении которой писатель просто не мог «обойти» «Преступление и наказание» и «Братьев Карамазовых», а с ними и «Легенду о великом инквизиторе».

Ф. М. Достоевский в своих романах раскрывает парадоксальную ситуацию, когда человек порядочный и благородный нарушает нравственный закон из высших побуждений, христианское сострадание становится первотолчком для совершения антихристианского поступка. В «Преступлении и наказании» и в «Легенде о великом инквизиторе» главные герои испытывают сочувствие к ближним, жизнь которых не устроена и полна страданий, но в то же время исходят из нищенского представления об этих же ближних как о «слабом, вечно порочном и вечно неблагородном людском племени» [Достоевский 1976, т. 14: 231], не способном самостоятельно изменить жизнь к лучшему. Из этого противоречивого взгляда на ближних – *нищенского восприятия сущности человека и христианского сострадания к нему* – проистекает тот способ действий, который избирают герои Достоевского. Раскольников оправдывает преступление, если оно поможет «сказать новое слово миру» и устранить социальную несправедливость; великий инквизитор использует обман и насилие для поддержания порядка, при котором большинство людей живут как «счастливые младенцы». В системе ценностей этих героев торжествует принцип «цель оправдывает средства». В этом их историческими преемниками становятся герои романов М. Осоргина «Свидетель истории» и «Книга о концах».

Писатель изображает в этих произведениях сторонников революционного террора. Главная героиня Наташа Калымова имеет реальный прототип – это Наталья Сергеевна Климова; остальные же герои, как следует из авторского предисловия, вымышлены, «писаны смешанными красками» [Осоргин. «Свидетель истории»], однако все они представляют того же социально-психологического типа, что и главный персонаж, – типа, хорошо знакомого писателю, который одно время был членом партии эсеров. Сами герои в тексте отделяют себя от эсе-

ров, хотя временно и сотрудничают с ними, а в реальности Н. С. Климова состояла в партии эсеров-максималистов, была членом боевой организации, участницей покушения на Столыпина в 1906 г. Так или иначе, политический террор ассоциируется, прежде всего, с эсеровской программой, хотя формально герои М. Осоргина – это просто некая боевая группа, принадлежность их к какой-либо политической партии не декларирована.

Перед читателем разворачивается картина жизни людей, которые сознательно жертвуют собой ради борьбы за общее дело. Девушка Фаня «привозит из Финляндии мелиниты и динамит, дышит им целую ночь, отравляет себя» [Осоргин. «Свидетель истории»], к тому же рискует свободой, чтобы служить великой цели – освобождению народа. Алексей, по прозвищу Олень, переступает через себя, когда приходится расправляться с агентами полиции, тяжело переживает осознание того, что обречён в конечном итоге отдать и собственную жизнь, чтобы приблизить час всеобщей свободы. Сеня и Пертрус становятся исполнителями террористического акта против Столыпина, зная, что сами при этом погибнут, но надеясь, что после их поступка сознание народа пробудится, изменится страна, поэтому они идут «помирать за свободу и за весь русский народ», «убивать и умирать во славу миража — счастья будущих поколений» [Осоргин. «Свидетель истории»]. При этом они мыслят в самых масштабных категориях, таких как народ, история, мировые законы. У Достоевского Раскольников мечтает «сказать новое слово» миру [Достоевский 1973: 200], а великий инквизитор анализирует тенденции жизни человечества и выстраивает систему, которую противопоставляет – ни много ни мало – христианской концепции мира; диалог Ивана Карамазова и Алёши – «беседа двух “русских мальчиков” об основах и целях мироздания» [Гроссман]. Так же и герои романов М. Осоргина стремятся изменить историю, определить новый путь России в целом. Мысля такими масштабными категориями, эти люди считают частности бесперспективными. Раскольников полагает, что Сонечка понапрасну жертвует собой ради спасения нескольких человек на какое-то время. Он сам осуждает себя за гуманный порыв – за то, что тратит деньги на помощь незнакомой девочке-подростку, ведь это не изменит ни её жизни, ни законов общества. А в романе М. Осоргина «Свидетель истории» Олень после «экспроприации» задумывается о том, что можно было бы часть захваченных денег отдать бедной семье, которая предоставляет ему приют, но приходит к выводу, что это не только неправильно, но даже стыдно: «Подумал — и понял, что это — стыдная мысль. Дать денег им, потом другим — ходить по домам, как благотворительная дама» [Осоргин. «Свидетель

истории»], — ведь эти деньги предназначены для масштабного дела.

Вслед за Достоевским Осоргин показывает, как человек, безгранично доверяющий лишь собственному разуму, который Иван Карамазов назвал «эвклидовским», пытается переделать мир «по новому штату». И Раскольников, и великий инквизитор, и боевики, изображённые М. Осоргиным, исходят из того, что жизнь общества изначально организована неправильно и что это можно исправить путём рационального расчёта: изменить организацию общества, власти и т.п. И если для этого понадобится пролить чью-то кровь, то это «кровь по совести». Не случайно и Раскольников, и великий инквизитор (в отличие, например, от «мошенника» Петруши Верховенского) представлены Ф. М. Достоевским как фигуры трагические. Это во многом определяется тем, что художественный «нерв» и того, и другого образа — это *живое противоречие между любовью к ближнему и вынужденной жестокостью*. Вынужденной — потому что иначе героям не представляется возможным преодолеть вековые страдания человечества. При этом в романах Достоевского убедительно показаны эти страдания «маленьких людей»: в «Преступлении и наказании» это история Мармеладовых, а также обозначенные яркими «штрихами» судьбы эпизодических персонажей, в монологе великого инквизитора очень эмоционально и красноречиво обрисованы беды человечества. А вот в романах М. Осоргина этот аспект практически не затронут. Априори декларируется, что революционеры стремятся облегчить положение простого человека, однако в повествование не введён ни один эпизод, показывающий какое-либо яркое проявление социальной несправедливости в отношении крестьян или рабочих. Не удивительно, что в финале романа «Свидетель истории» Наташа с удивлением констатирует, что боролась за народ, жизни которого, по сути, и не знала. М. Осоргин подчёркивает умозрительность, схоластичность мировоззрения своих героев, которые *исходят больше из собственного теоретизирования, чем из закономерностей жизни*: «учились по книжке, питали в себе любовь и ненависть по указанному трафарету, гибли по программе» [Осоргин. «Свидетель истории»]. Подчиняясь рациональной теории, эти люди действительно гибли сами и губили других ради блага общества, как они его понимали.

Герои Осоргина, как и Достоевского, — адепты утилитарной морали, согласно которой нравственно всё, что служит наибольшему счастью наибольшего числа людей [Бентам 2012]. Если Раскольников полагает, что жизнь процентницы — приемлемая цена за будущее благо человечества, а великий инквизитор жертвует христианскими принципами ради «младенчески наивного счастья» миллионов, то герои М.

Осоргина оправдывают не только целенаправленный политический террор, но и случайные жертвы. Готовя взрыв в Госсобрании, Олень останавливает взгляд на известном профессоре-либерале и думает: «Этот напрасно погибнет — но что же делать!» [Осоргин. «Свидетель истории»]. Наташа ещё более спокойно относится к жертвам и считает, что те, кто жертвует собой, имеют право жертвовать и другими. Лишь однажды она утрачивает хладнокровие и испытывает чувство вины перед безвинной жертвой — когда думает о пострадавшей во время неудачного террористического акта дочери Столыпина, которую тоже зовут Наташей. Совпадение имён провоцирует психологический механизм «идентификации»: Наташа Калымова чувствует чужое страдание, как бы проецирует его на себя.

У Достоевского Раскольников не может пережить убийство процентщицы, а великий инквизитор страдает от необходимости постоянно лгать людям. В романах этого писателя утилитарная мораль неразрывно связана с муками совести, так как исповедуют её герои, которые исходят из гуманных побуждений, диктуемых изначально христианским чувством — желанием устроить судьбы ближних, человечества в целом. В романе М. Осоргина «Свидетель истории» внешне хладнокровный Олень говорит о том, что «убивать непросто», и когда ему приходится после сходки убить полицейских агентов, то он не хочет, чтобы Наташа в этом участвовала, ведь это слишком тяжело даже для него самого, эти минуты становятся самыми страшными в его жизни: «Революционеры умеют бросать бомбы и умирать на баррикадах; но расстреливать взятых в плен они не умеют. Одно — нападение, другое — казнь. Быть палачом, убить связанного — на это сил не хватает» [Осоргин. «Свидетель истории»]. В романе «Книга о концах» участник боевой группы Бодрясин говорит о том, как «противно» убивать, и хотя он с рациональной точки зрения мотивирует необходимость террора, но «в тоне его речи и в его кривой улыбке чувствуются печаль и горечь» [Осоргин. «Книга о концах»], и он одобрительно относится к тому, что Наташа хочет ещё подумать, перед тем как принять решение о своём участии в деятельности террористов, он, возможно, надеется, что она откажется. Эти герои сходны с персонажами Достоевского в мучительном ощущении внутреннего конфликта между идеей и натурой, но такое противоречие совсем не свойственно главной героине М. Осоргина Наташе Калымовой. Характерно, что мужчины, её товарищи по борьбе, пытаются хотя бы в какой-то мере оградить её от тех переживаний, которые испытывают сами: они считают, что женщина, по природе более чувствительное создание, тем более должна страдать в такой ситуации. Не случайно Олень прогоняет её, когда готовится за-

стрелить полицейских агентов, а в словах Бодрясина, одобряющего Наташино намерение «подумать», звучит тайная надежда на её отказ от террора. Однако, как это ни удивительно, оба ошибаются: Наташа не ощущает внутреннего дискомфорта, вызываемого конфликтом идеи и натуры.

В биографическом исследовании Г. Кана, посвящённом Н. С. Климовой, даётся отрывок из её письма, где она говорит о том, что ей и другим террористам пришлось переступить через себя: «<...> Конечно, мы не могли не знать о могущих быть случайных жертвах ввиду того, что 12 августа был прием у министра. Хотя решение принести в жертву посторонних лиц далось нам после многих мучительных переживаний, однако, принимая во внимание все последствия преступной деятельности Столыпина, мы сочли это неизбежным» [Кан 2012]. В романе же такие «мучительные переживания» Наташе Калымовой не свойственны. Она не испытывает сомнений и колебаний, поэтому на первый взгляд представляется более сильной натурой, чем её товарищи. Однако *дело не в силе характера, а в мотивировке действий*: мотивы героини отличаются от тех, которыми руководствуются её сподвижники. С самого начала повествования автор акцентирует внимание на том, что Наташа стремится к ярким событиям, к риску, к смелому поступку. В борьбе революционеров с самодержавием её влечёт не справедливость и не желание осчастливить ближних, а сама по себе *красота борьбы, поэзия бунта*. Именно поэтому во время революции 1905 года она безоговорочно принимает сторону восставших и сразу же называет их «наши». Для неё «свой» тот, кто борется, в ком есть мятежный дух. Не случайно и Наташино увлечение нищезанятием: она «не расставалась с Заратустрой», это было характерно для многих террористов-эсеров, на мировоззрение которых работы Ницше оказали серьёзное влияние [Петухов 2006]. При этом привлекала Наташу, по утверждению автора, не сила мысли философа, а «поэзия его высокого озорства» [Осоргин. «Свидетель истории»]. Героине нужны полнота и радость жизни, она видит это в революции, в преступлении против законов общества и даже в добровольной гибели: она считает, что если человек по собственной инициативе выбирает, как и когда ему умереть, то он не жертвует собой, а выигрывает в жизненной игре, поскольку сам распоряжается своей судьбой. Свобода и яркость ощущения – вот что является истинной целью Наташи Калымовой. Осмысливая в конце романа «Свидетель истории» свой путь, она понимает, что её революционный настрой, борьба с жестокой властью за народ – это лишь внешняя сторона её деятельности, которая «принималась за несомненное» и другими, и, возможно, даже ей самой, но на самом деле

«она была увлечена не далекими мечтаниями о счастье человечества (какого такого человечества?) или о благе русского народа (она знала только крестьян деревни Федоровки!), а тоже игрой в жизнь и смерть, красотью очень уж неравной борьбы» [Осоргин. «Свидетель истории»].

Итак, в мотивировке действий Наташи Калымовой нет христианского начала. Возможно, поэтому она и не испытывает колебаний и страданий, свойственных героям (как Достоевского, так и Осоргина), в убеждениях которых воплощён утилитарный этический принцип, а потому для них гуманная цель оправдывает антигуманные средства. Утилитарная этика имеет точки соприкосновения и с христианством (в сфере целей), и с нищезанством (в сфере средств их достижения): целью является счастье ближних, но средства допускаются любые, вплоть до борьбы с теми же ближними, если они мешают достижению благой цели (подробнее см. в работе С. Л. Франка [Франк 1990]). Утилитарная мораль требует твёрдости воли и отсутствия сострадания. Этими нищезанскими чертами как раз обладает главная героиня М. Осоргина. Если в образах героев Достоевского (да и в образах таких персонажей Осоргина, как Олень или Бодрясин) христианское и нищезанское начала сосуществуют в причудливом единстве, представляют собой диалектически сложное, живое противоречие, то в образе Наташи Калымовой акцент явно смещён в сторону нищезанства.

Вероятно, именно поэтому вопрос о правомерности насилия для Наташи вообще лежит не в плоскости морали: «Какое же право? Тут не право, а закон природы. Без насилия нет живого. Ступишь шаг – и раздавишь букашку. И даже когда дышишь. Не по праву, а потому, что так мир устроен. Насилие естественно и необходимо» [Осоргин. «Свидетель истории»]. Когда Олень говорит о революционной борьбе с насилием за свободу, Наташа вносит кардинальную поправку: «Мы и боремся, но с чужим насилием и за свою свободу» [Осоргин. «Свидетель истории»]. В этом нищезанском самоутверждении Наташа, не верящая ни в какой социализм и правовое государство, ни в какое благо человечества, близка не к великому инквизитору или Раскольникову, а к Петруше Верховенскому, который тоже лишь использует идеи, близкие к социалистическим, но в минуту откровенности признаёт, что он «мошеник, а не социалист».

Мотив утешительной лжи является одним из самых значительных в утилитарной этической системе великого инквизитора. Герой поэмы Ивана Карамазова убеждён, основная масса людей не обладает достаточной духовной силой, чтобы следовать путём Христа. Поэтому он основывает своё государство на трёх искушениях, отвергнутых

Христом. Он знает, что большинство людей слишком ничтожны, чтобы выдержать все тяготы настоящей свободы, поэтому он основывает социальную систему своего государства на полном подчинении населения власти, фактически на рабстве. Но в то же время кардинал отлично понимает, что христианство и свобода – это настолько привлекательные для людей ценности, что их нельзя просто отвергнуть. И великий инквизитор находит выход: даёт людям иллюзию христианства (в виде обрядности) вместо подлинных христианских принципов и иллюзию свободы вместо подлинной свободы. Кроме того, великий инквизитор не верит в вечную жизнь, но ближних намерен «манить наградой небесною и вечною», чтобы они были спокойны и счастливы. Всё это утешительная ложь, направленная на поддержание того состояния «младенчески наивного счастья», в котором пребывает население государства.

Героиня М. Осоргина, которая, как и великий инквизитор, видит в ближних слабость, даже в лучших из них, тоже использует такой приём манипуляции сознанием. На этом психологическом приёме основан её диалог с Сеней и Петрусем, которые готовятся исполнить роль террористов-смертников. Оба сознательно на это идут, оба чисто рационально готовы к неминуемой гибели, но всё же эмоции прорываются сквозь маску бесстрастности, и Наташе понятно, что этим людям крайне тяжело. Поэтому она ведёт с ними философский разговор о том, что смерти как таковой не существует, а есть лишь «превращение», жизнь человека продолжается в природе — это, по сути, бессмертие. Сеня и Пертрус, которых в шутку зовут братьями Гракхами, верят в её слова, потому что она умеет убеждать, она красноречива и кажется очень искренней, хотя на самом деле лишь говорит то, что, по её мнению, необходимо этим людям, чтобы облегчить их путь. Тот факт, что Н. Климова, прототип героини, была материалисткой и не верила в вечную жизнь, подтверждается её «Письмом перед казнью»: «Ни в какие “будущие жизни” абсолютно не верю» [Климова] (автор романа был знаком с этим письмом и привёл некоторые выдержки из него в тексте произведения). В романе Наташа потом обсуждает свой недавний разговор со смертниками с Оленем: «Сегодня я рассказывала Гракхам сказку – ведь они словно дети, им это было нужно» [Осоргин. «Свидетель истории»]. Примечательно сравнение обычных, подверженных слабости людей с детьми, которое использует и великий инквизитор в своём монологе, называя жителей государства «счастливыми младенцами» [Достоевский 1976, т. 14: 236]. Для них он тоже создаёт иллюзию (в том числе и иллюзию бессмертия) и вынужден «обманывать их всю дорогу, <...> чтобы хоть в пути-то жалкие эти слеп-

цы считали себя счастливыми» [Достоевский 1976, т. 14: 238].

Один из главных вопросов, всегда занимавших Ф. М. Достоевского, – вопрос о соотношении теории и реальной жизни. Сюжеты романов «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы» основаны на том, что логически выверенная теория терпит поражение в столкновении с иррациональными силами жизни, человеческой души. Раскольников не может пережить преступление, которое логически обосновал, а великий инквизитор не может казнить Пленника, хотя всем своим монологом доказывал необходимость такого шага. Рациональные построения оказываются бессильны там, где вступают в свои права законы человеческой природы.

Преемником этой идеи становится М. Осоргин, но в его романах она имеет свои нюансы, связанные с пантеистической философией писателя. В конце романа «Свидетель истории» Наташа, бежавшая из тюрьмы, разочаровывается в прежней деятельности, и этому способствует её пантеистическое мировосприятие, «началом духовного освобождения героини становится её погружение в природный мир» [Жлюдина 2010]. Героиня всегда обладала чувством природы, способностью наслаждаться красотой окружающего мира, но теперь эти эмоции в ней предельно обострились, и это повлияло на её жизненное credo. Наташа вдруг поняла, насколько мелка и поверхностна любая теория, любая политическая идея по сравнению с огромным миром природы, который живёт по своим законам и для которого человек – это лишь небольшая его составляющая. «И в первый раз с полной ясностью Наташа понимает, что ее молодость была погоней за ничтожным, незначимым и ненужным. Потому что все равно, какой человек подписывает листок бумаги в комнате большого города и что в этом листке написаны казенным канцелярским языком. И совсем неважно, о чем совещаются люди в обширной зале и кто кого берет за горло и швыряет в яму. И неважно это, и ненужно, и смешно. Можно закрыть глаза, лечь, спать день и ночь, дни и ночи, – а деревья будут так же мелькать, горизонты медленно меняться, вершины холмов и гор поворачиваться на оси и уходить за край оконного просвета. <...> Это и есть Россия, придуманное имя, не народ, не государство, а необъятное пространство лесов, степей, гор, долин, озер и рек. <...> И вот этот бескрайний край хотят осчастливить, обнеся его точными границами, назвав его государством, посадив над ним правителей, дав ему парламент...» [Осоргин. «Свидетель истории»]. Это Наташино восприятие бескрайнего, живущего своей жизнью простора, приводящее к отказу от прежних рациональных убеждений, вызывает ассоциацию с эпилогом к «Преступлению и наказанию», где Раскольников и Соня сидят на бе-

регу широкой и вольной реки, а вокруг них – первозданная природа, «как будто ещё не было Авраама и стад его», как будто не началась история человечества, со всеми её трагическими поворотами, с логическими теориями и иррациональными результатами. Эта картина великого природного мира у Достоевского тоже символизирует освобождение героя от плена рациональной идеи, когда «вместо диалектики наступила жизнь» [Достоевский 1973: 422].

Однако пантеистическая философская зарисовка в конце романа «Свидетель истории» – ещё не окончательная ступень духовной эволюции героини. Это этап на пути к буддистскому отказу от суетных желаний и эмоций, к нирване как воплощению полной и безграничной свободы. Эта концовка оставляет ощущение завершенности, поэтому продолжение диалогии – «Книга о концах» – практически не добавляет ничего нового к обрисовке характера Наташи: в этом произведении она, по сути, «плывёт по течению».

М. Осоргин изображает в своей диалогии сложную человеческую натуру, для которой нельзя подобрать однозначное определение. Наташа может отправить других на гибель, а может кинуться в бушующие волны спасти тонущего человека; она способна безоглядно броситься в стихию бунта, но способна и всей душой отдаться материнству; она оправдывает насилие, но не жалеет и себя.

В романе «Книга о концах» устами «свидетеля истории» – летописца о. Якова – автор даёт своеобразную эпитафию одному из героев, и эти слова можно отнести и к Наташе, и ко всем её сподвижникам, потому что здесь обрисованы их общие черты и общие мотивы действий. О. Яков представляет себя в роли защитника такого человека на Высшем Суде: он был «дерзостным ослушником заповеди “не убий”, правда, – не по злобе или корысти, а по губительной своей идее отмщения за народные обиды» [Осоргин. «Книга о концах»]. И он заслуживает милосердия за бескорыстие и честность, за то, что «знал мало радостей», видел зло и не смирялся с ним. О. Яков просит «за придавленного тяжестью людских страданий и неразумного мстителя чужих обид» [Осоргин. «Книга о концах»].

Рассуждения «свидетеля истории» (пожалуй, самого близкого к автору персонажа) строятся так, что он признаёт нравственное преступление человека, участвовавшего в террористической деятельности, но, начав с этой фактической стороны поступка, заканчивает тем, что акцентирует внимание на мотиве действий и на личных качествах своего «подзащитного», и такой финальный пассаж говорит о том, что «чаша» милосердия перевешивает «чашу» осуждения. Подобный подход к оценке «идейного» преступника вновь возвращает нас к позиции

Ф. М. Достоевского, у которого Раскольников заслуживает «воскресения» к новой жизни, а великий инквизитор – великодушного поцелуя Пленника.

Стоит также вспомнить слова Достоевского по поводу суда над террористкой Верой Засулич: «Наказание этой девушки неуместно, излишне... Следовало бы выразить: иди, ты свободна, но не делай этого в другой раз...» [Носов 2006]. Можно сказать, что оценка М. Осоргина своих героев аналогична, в своих этических выводах из трагических страниц истории он следует за Достоевским.

ЛИТЕРАТУРА

Авдеева О. Ю. Свидетель истории. Вехи жизни Михаила Осоргина // Осоргин М. А. Времена. Происшествия зеленого мира. М. : Интелвак, 2005. С. 351–390.

Бентам И. Принципы законодательства; О влиянии условий времени и места на законодательство; Руководство по политической экономии. 2-е изд. М. : ЛИБРОКОМ, 2012.

Боравская И. Б. Воплощение натурфилософской концепции в художественной прозе М. Осоргина 1920-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Моск. гос. обл. ун-т. М., 2007.

Бронская Л. И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX века (И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, М. А. Осоргин). Ставрополь : Изд-во СГУ, 2001.

Гроссман Л. Достоевский. [Электронный ресурс]. URL: http://royallib.com/book/grossman_leonid/dostoevskiy.html (дата обращения: 15.07.2016).

Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1976. Т. 14–15.

Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1973. Т. 6.

Жлюдина А. В. Путь Наташи Калымовой в романе М. А. Осоргина «Свидетель истории» // Вестник ТГПУ. 2010. Вып. 8 (98). С. 110–114.

Кан Г. Наталья Климова. Жизнь и борьба. СПб. : Издательство имени Н. И. Новикова, 2012. [Электронный ресурс]. URL: <http://morebo.ru/tema/segodnja/item/1371022195778> (дата обращения: 19.07.2016).

Климова Н. С. Письмо перед казнью. [Электронный ресурс]. URL: http://scepis.net/library/id_808.html (дата обращения: 21.07.2016).

Комина Р. В., Ласунский О. Г. Михаил Осоргин : страницы жизни и творчества. Пермь : Пермский ун-т, 1994.

Лапаева Н. Б. М. Осоргин и русская литература XIX века : параллели, реминисценции, элементы полемики // Короленковские чтения. 15-16 октября 1996 г. Глазов, 1996. С. 28-31.

Лапаева Н. Б. Художественный мир М. Осоргина : дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 1998.

Лифанова И. В. Художественная функция приёма театрализации в дилогии М. Осоргина «Свидетель истории», «Книга о концах» // Поэтика русской и зарубежной прозы : Тезисы докладов международной научной конференции. Южно-Сахалинск, 2001. С. 38-40.

Лобанова Г. И. «Маленький человек» в вихре истории : опыт анализа романов М. Осоргина 1920–1930 гг. Уфа, 2008.

Мужайлова Е. А. Достоевский и Осоргин : типология почвенничества. Уфа : Вагант, 2008.

Мужайлова Е. А. Два «игрока» русской литературы : Ф. М. Достоевского и М. А. Осоргина. [Электронный ресурс]. URL: http://www.rusnauka.com/2_KAND_2008/Philologia/25777.doc.htm (дата обращения: 15.07.2016).

Носов Ю. Еще раз о деле Засулич и либеральном обществе. Как благословили терроризм // Наука и жизнь. 2006. № 12. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nkj.ru/archive/articles/8334/> (дата обращения: 16.07.2016).

Осоргин М. А. «Книга о концах». [Электронный ресурс]. URL: http://royallib.com/book/osorgin_mihail/kniga_o_kontsah.html (дата обращения: 10.07.2016).

Осоргин М. А. «Свидетель истории». [Электронный ресурс]. URL: http://royallib.com/book/osorgin_mihail/svidetel_istorii.html (дата обращения: 10.07.2016).

Петухов В. Б. Серебряный век русской культуры и терроризм. Ульяновск : УлГТУ, 2006.

Урвилов В. А. Поэтика композиции романов о революции 20-х гг. XX в. : «В тупике» В. В. Вересаева, «Сивцев Вражек» М. А. Осоргина, «Мирская чаша» М. М. Пришвина : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород : Изд-во ННГУ, 2010.

Фрадкина С. Я. На перекрестке традиций («Сивцев Вражек» Михаила Осоргина и традиции русской классики) // Михаил Осоргин. Страницы жизни и творчества. Пермь : Пермский ун-т. 1994. С. 13-21.

Франк С. Л. Фр. Ницше и этика «любви к дальнему» // Франк С. Л. Сочинения. М. : Правда, 1990. С. 6 – 65.

REFERENCES

Avdeeva O. Yu. Svidetel' istorii. Vekhi zhizni Mikhaila Osorgina // Osorgin M. A. Vremena. Proisshestviya zelenogo mira. M. : Intelvak, 2005. S. 351–390.

Bentam I. Printsipy zakonodatel'stva; O vliyaniy usloviy vremeni i mesta na zakonodatel'stvo; Rukovodstvo po politicheskoy ekonomii. 2-e izd. M. : LIBROKOM, 2012.

Boravskaya I. B. Voploshchenie naturfilosofskoy kontseptsii v khudozhestvennoy proze M. Osorgina 1920-kh godov : avtoref. dis. ... kand. filol. nauk / Mosk. gos. obl. un-t. M., 2007.

Bronskaya L. I. Kontsepsiya lichnosti v avtobiograficheskoy proze russkogo zarubezh'ya pervoy poloviny KhKh veka (I. S. Shmelev, B. K. Zaytsev, M. A. Osorgin). Stavropol' : Izd-vo SGU, 2001.

Grossman L. Dostoevskiy. [Elektronnyy resurs]. URL: http://royallib.com/book/grossman_leonid/dostoevskiy.html (data obrashcheniya: 15.07.2016).

Dostoevskiy F. M. Brat'ya Karamazovy // Dostoevskiy F. M. Sobr. soch. : v 30 t. L. : Nauka, 1976. T. 14–15.

Dostoevskiy F. M. Prestuplenie i nakazanie // Dostoevskiy F. M. Sobr. soch. : v 30 t. L. : Nauka, 1973. T. 6.

Zhlyudina A. V. Put' Natashi Kalymovoy v romane M. A. Osorgina «Svidetel' istorii» // Vestnik TGPU. 2010. Vyp. 8 (98). S. 110–114.

Kan G. Natal'ya Klimova. Zhizn' i bor'ba. SPb. : Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, 2012. [Elektronnyy resurs]. URL: <http://morebo.ru/tema/segodnja/item/1371022195778> (data obrashcheniya: 19.07.2016).

Klimova N. S. Pis'mo pered kazn'yu. [Elektronnyy resurs]. URL: http://sceptis.net/library/id_808.html (data obrashcheniya: 21.07.2016).

Komina R. V., Lasunskiy O. G. Mikhail Osorgin : stranitsy zhizni i tvorchestva. Perm' : Permskiy un-t, 1994.

Lapaeva N. B. M. Osorgin i russkaya literatura XIX veka : paralleli, reministsentsii, elementy polemiki // Korolenkovskie chteniya. 15-16 oktyabrya 1996 g. Glazov, 1996. S. 28-31.

Lapaeva N. B. Khudozhestvennyy mir M. Osorgina : dis. ... kand. filol. nauk. Perm', 1998.

Lifanova I. V. Khudozhestvennaya funktsiya priema teatralizatsii v dilogii M. Osorgina «Svidetel' istorii», «Kniga o kantsakh» // Poetika russkoy i zarubezhnoy prozy : Tezisy dokladov mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. Yuzhno-Sakhalinsk, 2001. S. 38-40.

Lobanova G. I. «Malen'kiy chelovek» v vikhre istorii : opyt analiza romanov M. Osorgina 1920–1930 gg. Ufa, 2008.

Muzhaylova E. A. Dostoevskiy i Osorgin : tipologiya pochvennichestva. Ufa : Vagant, 2008.

Muzhaylova E. A. Dva «igroka» russkoy literatury : F. M. Dostoevskogo i M. A. Osorgina. [Elektronnyy resurs]. URL: http://www.rusnauka.com/2_KAND_2008/Philologia/25777.doc.htm (data obrashcheniya: 15.07.2016).

Nosov Yu. Eshche raz o dele Zasluch i liberal'nom obshchestve. Kak blagoslovili terrorizm // Nauka i zhizn'. 2006. № 12. [Elektronnyy resurs]. URL: <http://www.nkj.ru/archive/articles/8334/> (data obrashcheniya: 16.07.2016).

Osorgin M. A. «Kniga o kantsakh». [Elektronnyy resurs]. URL: http://royallib.com/book/osorgin_mihail/kniga_o_kantsah.html (data obrashcheniya: 10.07.2016).

Osorgin M. A. «Svidetel' istorii». [Elektronnyy resurs]. URL: http://royallib.com/book/osorgin_mihail/svidetel_istorii.html (data obrashcheniya: 10.07.2016).

Petukhov V. B. Serebryanyy vek russkoy kul'tury i terrorizm. Ul'yanovsk : UIGTU, 2006.

Urvilov V. A. Poetika kompozitsii romanov o revolyutsii 20-kh gg. XX v. : «V tupike» V. V. Veresaeva, «Sivtsev Vrazhek» M. A. Osorgina, «Mirskaya chasha» M. M. Prishvina : avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Nizhniy Novgorod : Izd-vo NNGU, 2010.

Fradkina S. Ya. Na perekrestke traditsiy («Sivtsev Vrazhek» Mikhaila Osorgina i traditsii russkoy klassiki) // Mikhail Osorgin. Stranitsy zhizni i tvorchestva. Perm' : Permskiy un-t. 1994. S. 13-21.

Frank S. L. Fr. Nitshe i etika «lyubvi k dal'nemu» // Frank S. L. Sochineniya. M. : Pravda, 1990. S. 6 – 65.

О. Н. ТУРЫШЕВА

(Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1-3(Достоевский Ф. М.):791.43(489)
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,444+Щ374.39406-7

ИСПОВЕДАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ ДОСТОЕВСКОГО В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ПРЕЛОМЛЕНИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМА Л. ФОН ТРИЕРА «NYMPHOMANIAC»)

Аннотация. В статье исследован характер художественного преломления мотивов Достоевского в последнем фильме Ларса фон Триера «Нимфоманка». Выдвинута гипотеза о сознательной ориентации датского режиссера на исповедальные фрагменты повести «Записки из подполья» и романа «Братья Карамазовы». Сделан вывод о радикальной трансформации нравственного пафоса ситуаций Достоевского в кинематографе фон Триера. Данная трансформация объяснена мировоззренческим кризисом датского художника. Разочарование фон Триера в христианстве рассматривается в качестве причины критического использования прецедентных мотивов. Среди них выделены не только фрагменты из Достоевского, но и евангельская ситуация «Христос и грешница». В статье показано, что фон Триер обращается к ней через посредничество повести «Записки из подполья», в которой эта ситуация также нашла свою актуализацию – в изображении взаимоотношений подпольного человека и Лизы.

Ключевые слова: литературные сюжеты, исповеди, художественная трансформация, прецедентные мотивы, мировоззренческий кризис, русская литература, датское киноискусство, кинофильмы.

Пересечения художественных миров Достоевского и Ларса фон Триера, знаменитого датского режиссера, уже были замечены как в кинокритике, так и в научной мысли. Фон Триер не просто удостоился множественных сопоставлений с Достоевским, но и был назван его прямым наследником в сфере размышлений о трагических противоречиях человеческой природы. При этом развернутого осмысления феномена влияния русского мыслителя на датского кинематографиста до сих пор не получил, будучи представлен лишь самыми лаконичными высказываниями и наблюдениями [См., например: Бельтцер 2006, Долин 2015, Долин 2011, Лунгин 1999, Эпштейн 2014, Bradatan 2009]. Постановочный характер отличает и единственную в отечественном научном контексте работу, посвященную сопоставлению художественных миров Достоевского и Ларса фон Триера [Костенко, Кармалова 2005].

Сам фон Триер, как бы подтверждая правомерность сопоставления с русским классиком, в одном из поздних интервью произносит фразу о том, что прочитал «всего Достоевского». И хотя данное признание может быть сочтено преувеличением (в духе целого ряда гротесков и гипербол датского режиссера, среди которых, например, знаменитое «Я – лучший режиссер в мире»), серьезность и глубина его размышлений над словом Достоевского не подлежат сомнению – в первую очередь, в силу концептуальной значимости реминисценций из русского классика в его фильмографии. Эти реминисценции имеют у Л. фон Триера как тематический, так и сюжетный формат. Так, более ранние произведения Триера по-своему разрабатывают «достоевскую» тему трагедии хриstopодобного человека, губящего себя самого в страдании и жертве: образ Сони Мармеладовой явственно просвечивает в образах героинь фильмов трилогии «Golden Heart Trilogy»¹ («Breaking the Waves» (1996), «Idioterne» («Idiots») (1998) и «Dancer in the Dark» (2000)²). Философская проблематика «Преступления и наказания», «Идиота», «Братьев Карамазовых» с очевидностью подразумевается в диалогии «USA» («Dogville» (2003), «Manderlay» (2005)³), а фильмы трехчастного цикла «Depression Trilogy» («Antichrist» (2009), «Melancholia» (2011), «Nymphomaniac» (2013)) содержат в себе целый комплекс «достоевских» мотивов и ситуаций, заставляя вспомнить и иступленный надрыв Настасьи Филипповны, и претензии «насмешливой природе» Ипполита Терентьева, и «самоиспеление на огне плотских страстей» [Эпштейн 2014] Свидригайлова и Ставрогина, и подлую казуистику подпольного человека, и бунт против божьего мира Ивана Карамазова.

В рамках данной статьи мы остановимся на переосмыслении двух фрагментов из Достоевского в последнем фильме Ларса фон Триера «Nymphomaniac». Предполагаемыми источниками триеровского замысла нам представляются, с одной стороны, фрагмент из второй части «Записок из подполья» («По поводу мокрого снега»), связанный с исповедальной интенцией прихода Лизы к подпольному человеку, а с другой стороны, исповедь таинственного посетителя Зосимы из романа «Братья Карамазовы». Характер воплощения связанных с названными фрагментами ситуаций и мотивов Достоевского в новейшем авторском кино, свидетельствует о том, что те нравственно-философские решения, которые были предприняты Достоевским, переживают в но-

¹ «Золотое сердце».

² «Рассекая волны» (1996), «Идиоты» (1998), «Танцующая в темноте» (2000).

³ «Догвилль» (2003) и «Мандерлей» (2005).

вейшем искусстве серьезные трансформации, будучи непосредственно вписаны в актуальный мыслительный контекст современности.

Аллюзия «Nymphomaniac» на «Записки из подполья» представляется очевидной: повествовательную основу фильма составляет исповедь кающейся героини, адресованной собеседнику, позволившему ей надеяться на возможность понимания и поддержки. «Записки из подполья» справедливо принято рассматривать в качестве исповедального текста антигероя [Дилакторская 1999, Живолупова 2015, Криницын 2001, Тихомиров 2010, Тоичкина 2000]. Однако в повести Достоевского явно присутствует и образ неразвернутого, неосуществленного исповедального слова, субъектом которого является героиня. Очевидно, что именно исповедальные намерения толкнули Лизу на посещение подпольного. При этом они не получили своего воплощения, будучи купированы «цинической тирадой» героя. Фактически, исповедальная интенция Лизы оказалась ограничена сообщением о том, что она хотела бы изменить свою жизнь – вопреки тем обстоятельствам, которые толкнули ее на панель («Я оттуда... хочу... совсем выйти» [Достоевский 1989: 542]).

В фильме Ларса фон Триера намерения кающейся героини, наоборот, получают мощную исповедальную поддержку. В содержательном плане ее исповедальная история категорически отличается от подразумеваемой в повести Достоевского истории Лизы: Джо, героиня фон Триера, вовсе не считает себя жертвой сложившихся обстоятельств, наоборот, она присваивает себе статус борца с установленным порядком вещей. Ее рассказ целиком сосредоточен на том, как она пытается реабилитировать сексуальные права женщины, репрессированные, с ее точки зрения, современной культурой. Свою гипертрофированную сексуальность она осознает как идеологическую позицию, направленную против той маргинализации, которой в христианском мире подвергается женщина. Сочувствие, любовь, материнство, верность она считает выражением лжи и лицемерия, противопоставляя им единственную, как она считает, подлинную реальность – реальность сексуального желания. Джо выведена в фильме как идеолог новой веры, во имя которой она готова страдать, терпеть унижения, одиночество, боль и презрение. И в этом плане превзойти самого Иисуса. Так, в добровольном согласии на бичевание плетью она принимает на один удар больше, нежели Иисус принял перед распятием. Причем аналогией с Христом она проводит вполне сознательно, оправдывая свою потребность в наказании тем, что Иисус тоже был жертвой истязаний.

Однако утверждение собственного избранничества оборачивается для Джо страшным бременем, сопоставляемым ей самой с несением

голгофского креста. В результате героиня отказывается от прежней веры, так как открывает иную – разрушительную – сторону своего самоотвержения. В конце пути, следуя которым она добивалась утверждения своих телесных прав, Джо приходит к выводу о том, что безоглядное следование природе греховно, что она – «плохой человек» и преступления ее чудовищны. Думается, что именно на эту мысль и работал весь визуальный ряд этого киноповествования, откровенно сближающий его с порнографическим и криминальным фильмом. Причем степень преступности героини меряется здесь не только посредством вызываемого у зрителя отвращения, но и (очередная цитата!) «подостоевски»: посредством рассказа о том, как сказывается перверсивность поведения героини на судьбах тех детей, которые невольно становятся персонажами ее истории. Бросив на произвол судьбы своего собственного ребенка и так подвергнув его смертельной опасности, Джо вовлекает в преступный образ жизни другое дитя, в свою очередь обрекающее ее в финале на страшное унижение – в отместку за причиненное зло.

Таким образом, ситуативно поведение героини фон Триера совпадает с поведением героини Достоевского: та и другая выражают намерение «совсем выйти» из прежнего образа жизни, рассчитывая на поддержку того, кому адресуют свое сокровенное слово. Возможно, это связано не только с тем, что в фильме датского режиссера принята преобразенная цитата из русской повести, но и с тем, что фон Триер воспроизводит и ту архетипическую основу, которая подразумевается у Достоевского. Таковой является евангельская ситуация «Христос и блудница». Ее глубинное присутствие в «Записках из подполья» давно установлено в достоевсковедении (из авторов последних работ эту тему задевает Н. В. Живолупова [Живолупова 2015]). Данную аллюзию откровенно разрабатывает и фон Триер, также, как и Достоевский, разоблачая претензии своего героя на роль Спасителя.

В этой роли – роли Христа – в «Nymphomaniac» фигурирует Селигман, собеседник кающейся героини. В его образе предприняты самые прямые аллюзии с подпольным героем Достоевского. Так, фон Триер прямо актуализирует метафору подпольного существования своего героя: тот живет в квартире, прямо уподобляемой подполью, в нее никогда не заглядывает прямой солнечный свет. Но не только образ жилища поддерживает близость Селигмана герою Достоевского. Он является носителем подполья как психологического состояния и идеологической позиции. Фактическим подпольем для него становится культура: его существование имеет только интеллектуальное измерение, он тотально, как и подпольный, отъединен от людей и «отвык от

живой жизни», что у фон Триера подчеркивается сообщением о его целомудрии. Ему, как и подпольному человеку, «кроме чтения пойти некуда».

Впрочем, Джо, антагонистка Селигмана, также является носителем подполья, отъединившего ее от других людей. Таковым для нее становится исключительная сосредоточенность на потребностях своей сексуальной природы, в разговоре с Селигманом осознанная как вина. Селигман в отношении кающейся нимфоманки, как и подпольный человек в отношении Лизы, играет роль всепонимающего Спасителя. Его исполненная сочувственной поддержки реакция на рассказ героини сразу вступает в конфликт с той точкой зрения, которую у зрителя моделирует визуальный ряд и которую мы выше связали с реакцией отвращения. Как и Достоевский, фон Триер подразумевает евангельскую ситуацию «Спаситель и грешница». На протяжении всего фильма Селигман на разные лады повторяет отказ Иисуса от осуждения блудницы («Я не осуждаю тебя» (Ин. 8:2-11)).

Однако зритель, понимающий евангельскую подоплеку сюжета, должен быть сразу насторожен тем, что Селигман опускает вторую часть иисусова обращения к блуднице («Иди и впредь не греши»). Эта лакуна в слове выдающего себя за Христа героя не случайна. С одной стороны, она подчеркивает самостоятельность решения героини больше не грешить: убедившись в разрушительности протеста, Джо понимает необходимость отказа от прежней веры в правоту желания. В Селигмане она находит сострадательное понимание и поддержку, лишь укрепляясь в своем решении, принятом, повторим, самостоятельно.

С другой стороны, отсутствие в слове Селигмана второй части иисусова обращения к грешнице выразительно обнажает эгоистическую подоплеку его отказа от осуждения героини. Финальные кадры фильма окончательно разоблачают в нем самозванца, лжехриста, баюкающего большую совесть своей гостью не во имя сострадания и поддержки, а во имя права требовать вознаграждения, позволившего бы ему реализовать свою подавленную интеллектом сексуальность.

Впрочем, позиция Селигмана, внешне так похожая на позицию Христа, разоблачается и ранее – задолго до финальной точки. Его сочувствие изначально проявляет свою антихристианскую природу, так как в его основе лежит предьявление христианству нищезанского по мысли и пафосу счета. Так, чувственные права Джо Селигман поддерживает, настаивая на вине христианской религии перед человеком: наложи проклятие на человеческую природу, христианство, с его точки зрения, сакрализовало переживание вины, что, в свою очередь, и повлекло за собой самые чудовищные девиации. Селигман очевидно

опирается здесь на идеи ницшевского «Антихриста». При этом, продолжая пафос Ницше, а также в опоре на феминистскую философию, он разоблачает маскулинизм XX века – за то, что тот закрепил христианское проклятие исключительно за женской природой, освободив от него мужчину. Мысль о правоте протеста женщины «в защиту своих человеческих прав», как говорит Селигман, и против той вины, которую ей навязывает христианская культура, прямо звучит в финальном монологе героя. Исходя из этой идеи он и оправдывает бунтарское поведение героини в самых его отвратительных формах. Впрочем, к решению героини об отказе от протеста и необходимости признания вины он тоже относится сочувственно, вызывая у Джо искреннюю благодарность. Она, конечно, видит в нем Христа. И тем страшнее для нее его финальное саморазоблачение, его превращение из Христа в антихриста. В этих последних кадрах явственнее всего проявляется сходство Селигмана с подпольным Достоевского: в поддержке героини он, как оказывается, подразумевает выгоду, осуществление «вольного и свободного хотенья».

Структурное сходство фильма фон Триера и повести Достоевского нарушает финал кинотекста: если у Достоевского героиня «уносит с собой свое оскорбление», то у фон Триера она выпускает в лжеспасителя пулю.

Цитируя статью Достоевского «Социализм и христианство», Т. А. Касаткина настаивает на том, что монолог подпольного человека, в соответствии с замыслом автора, как бы от противного доказывает «необходимость веры и Христа» и, следовательно, обладает положительным потенциалом [Касаткина]. В фильме фон Триера монолог принадлежит нимфоманке, подпольный Селигман выведен в качестве ее слушателя, которому она доверяет окончательный вердикт в отношении своей жизни, так как видит в нем Христа, своего, как она говорит, «единственного друга». Однако его финальное саморазоблачение, сокрушительное в отношении этических иллюзий и героини, и зрителя, не оставляет ни малейшего повода присваивать финалу фильма хоть какой-нибудь положительный смысл. Понимание ужаса подпольного существования (в случае Джо) не влечет за собой никаких перспектив: процесс признания героиней своей вины обрывается вынужденным убийством. Если же говорить о Селигмане, то, в отличие от своего русского прототипа, его образ лишен какого-либо трагического содержания; сострадание, выраженное им кающейся преступнице, оказывается пустой позой, прикрывающей корысть.

В этом плане ситуация «Nymphomaniac» представляется также вывернутой наизнанку ситуацией из фрагмента жития Зосимы о таин-

ственным посетителе. Думается, что вполне возможно предполагать в качестве прецедентного в отношении «Nymphomaniac» текста Достоевского не только «Записки из подполья», но и данную главу из «Братьев Карамазовых»: в ее основе также лежит ситуация исповедания преступника, адресованная другому в надежде понимания и поддержки.

Характер переосмысления данного исповедального фрагмента из Достоевского в фильме фон Триера также подчеркивает трагический характер решения темы, первоначально сформулированной Достоевским. Причем, это та же тема, которая поднимается фон Триером и в опоре на «Записки из подполья» – тема, связанная с решением вопроса о возможности сострадания, человеческого единения и преодоления подполья. В трансформации привлеченного мотива из записок подпольного парадоксалиста эта тема, как мы показали выше, находит свое катастрофическое воплощение: согласно логике фон Триера, единение и милосердие невозможны, так как им препятствует закон свободного хотения. Ту же трагическую логику поддерживает и опора на исповедальный фрагмент из романа «Братья Карамазовы». Но в данном случае это опора, отрицающая этическую семантику первоисточника через принципиальное переписывание его сюжетного завершения.

Напомним, что в этом фрагменте из Достоевского со всей определенностью утверждается возможность и спасительность покаянной исповеди – как для кающегося, так и для его слушателя. Оба действующих лица данного фрагмента – и Зосима, и его таинственный посетитель Михаил – осуществляют то, что Достоевский называет «подвигом братолюбивого общения». Зосима – в сострадании Михаилу и желании взять на себя его вину («И до того жалко мне стало его тогда, что, кажись, сам бы разделил его участь, лишь бы облегчить его» [Достоевский 1991: 347]), Михаил – в отказе от убийства Зосимы, благодарном признании его страдания о нем. Преодоление ненависти, единение с другим («крепко обнял ... и поцеловал») делает возможным покаяние в преступлении, а наградой за него становятся чувства, на которых настаивали Маркел и Зосима, главные идеологи философии вины у Достоевского: радость, умиление, мир и рай в душе. «Разом ощутил в душе моей рай, только лишь исполнил, что надо было... А теперь предчувствую Бога. Сердце как в раю веселится» [Достоевский 1991: 350] – говорит Михаил. Таким образом, в этом фрагменте из Достоевского повинный рассказ разрешается преодолением уединения, искупительным покаянием, обретением «рая в сердце».

В рамках нашего предположения о сознательном характере при-

влечения Ларсом фон Триером в процессе работы над фильмом «Nymphomaniac» этих антитетичных в отношении друг друга фрагментов из Достоевского, следует признать единый вектор их использования в кинотексте. В рамках этого вектора отрицается всяческая возможность сострадания, любви и доверия. Так, в трансформации мотивов из «Записок из подполья» фон Триер категорически отвергает возможность «веры и Христа». С той же целью, как представляется, фон Триер предпринимает радикальное переписывание исповедальной ситуации из жития Зосимы.

Подобный вектор привлечения «достоевских» мотивов связан с философской позицией датского художника. В основе этой позиции, думается, лежит разочарование в христианстве, знаменующее позднее творчество Ларса фон Триера. Свое выражение это разочарование нашло в целом ряде его последних фильмов и, особенно, в картинах последних циклов – «USA» и «Depression Trilogy». Исследуемый в статье кинотекст принадлежит к последней трилогии, исполненной множества рефлексивных отсылок к творчеству Достоевского. Думается, что символика ее названия непосредственно связана с авторским переживанием утраты духовных опор, которые в предыдущий период его творчества очевидно составляла христианская религия. Возможно, эту утрату фон Триер и пытается компенсировать обращением к творчеству Достоевского.

Мы сосредоточили внимание на тех аллюзиях из творчества русского романиста, которые подчеркивают трагический слом в мировоззрении датского режиссера, вылившийся в критику христианской веры в силу сострадания и любви. Однако даже в позднем кинематографе фон Триера есть и такие отсылки, которые свидетельствуют о том, что творчество русского романиста является для него не только предметом пессимистического («депрессивного») отвержения тех смыслов, которые Достоевским были выстроены в опоре на веру в Христа, но и источником поиска духовных опор. Позднее творчество фон Триера глубоко противоречиво, и мотивы из Достоевского (трансформированные или прямо заимствованные) не только поддерживают мировоззренческую радикальность его художественных решений, но и сопротивляются ей. В отношении анализируемого фильма такими следует признать привлеченные из Достоевского мотивы разрушительности злого сладострастия и своевольного хотения. Предпринятые фон Триером решения в отношении этих тем как раз основываются на характере их воплощения у Достоевского. Бунт против Достоевского и согласие с ним парадоксально уравновешивают друг друга в позднем творчестве датского художника.

ЛИТЕРАТУРА

Бельтцер Т. Ларс фон Триер – маленький рыцарь // Сеанс. 2006. № 27/28. С. 268 – 275.

Дилакторская О. Г. Петербургская повесть Достоевского. СПб. : Дмитрий Буланин, 1999.

Долин А. Ларс фон Триер : Контрольные работы. Анализ, интервью. М. : Нов. литер. обозр., 2015.

Долин А. «Лежу в гробу...». Интервью с Л. фон Триером. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gazeta.ru/culture/2011/06/29/a_3679141.shtml (дата обращения: 20.04.2014).

Достоевский Ф. М. Записки из подполья // Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 15 т. Л. : Наука, 1989. Т. 4. С.452-550.

Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 15 т. Л. : Наука, 1991. Т. 9.

Живолупова Н. В. «Записки из подполья» и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе 2 половины 19-го – 20-го века. Нижний Новгород : Изд-во «Дятловы горы», 2015.

Касаткина Т. А. «Записки из подполья» в контексте черновых записей Достоевского 1864 года. Семинар для учителей в Старой Руссе. Аудиозапись. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=t1CkcpqSqFo> (дата обращения: 5.09.2016).

Костенко Е., Кармалова Е. Рецепция творчества Ф. Достоевского в фильмах Л. фон Триера // Гуманитарное знание. Серия «Преемственность». Омск, 2005. Вып. 8. С. 88-92.

Криницын А. Б. Исповедь подпольного человека. М. : Макс Пресс, 2001.

Лунгин П. Добровольные идиоты // Искусство кино. 1999. № 3. С. 49-51.

Тихомиров Б. Н. «Записки из подполья» как художественное целое. Опыт прочтения // Достоевский и мировая культура. 2010. № 27. С. 40–73.

Тоичкина А. В. «Записки из подполья» : Слово героя // Достоевский и мировая культура. 2000. № 15. С. 42–64.

Эпштейн М. Маниакальная витальность. По поводу фильма Л. фон Триера «Нимфоманка» // Сноб. 17.02.2014. [Электронный ресурс]. URL: <http://snob.ru/profile/27356/print/72060> (дата обращения: 04.01.2016).

Bradatan C. 'I was a stranger, and ye took me not in': Deus ludens and theology of hospitality in Lars vonTrier's Dogville // Journal of European Studies. V. 39, I. 1, March 2009. P. 58-78.

REFERENCES

Bel'tser T. Lars fon Trier – malen'kiy rytsar' // Seans. 2006. № 27/28. S. 268 – 275.

Dilaktorskaya O. G. Peterburgskaya povest' Dostoevskogo. SPb. : Dmitriy Bulanin, 1999.

Dolin A. Lars fon Trier : Kontrol'nye raboty. Analiz, interv'yu. M. : Nov. liter. obozr., 2015.

Dolin A. «Lezhu v grobu...». Interv'yu s L. fon Trierom. [Elektronnyy resurs]. URL: http://www.gazeta.ru/culture/2011/06/29/a_3679141.shtml (data obrashcheniya: 20.04.2014).

Dostoevskiy F. M. Zapiski iz podpol'ya // Dostoevskiy F. M. Sobr. soch. : v 15 t. L. : Nauka, 1989. T. 4. S.452-550.

Dostoevskiy F. M. Brat'ya Karamazovy // Dostoevskiy F. M. Sobr. soch.: v 15 t. L. : Nauka, 1991. T. 9.

Zhivolupova N. V. «Zapiski iz podpol'ya» i subzhanr «ispovedi antigeroya» v russkoy literature 2 poloviny 19-go – 20-go veka. Nizhniy Novgorod : Izd-vo «Dyatlovy gory», 2015.

Kasatkina T. A. «Zapiski iz podpol'ya» v kontekste chernovykh zapisey Dostoevskogo 1864 goda. Seminar dlya uchiteley v Staroy Russe. Audiozapis'. [Elektronnyy resurs]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=t1CkcpqSqFo> (data obrashcheniya: 5.09.2016).

Kostenko E., Karmalova E. Retseptsiya tvorchestva F. Dostoevskogo v fil'makh L. fon Triera // Gumanitarnoe znanie. Seriya «Preemstvennost'». Omsk, 2005. Vyp. 8. S. 88-92.

Krinityn A. B. Ispoved' podpol'nogo cheloveka. M. : Maks Press, 2001.

Lungin P. Dobrovol'nye idioty // Iskusstvo kino. 1999. № 3. S. 49-51.

Tikhomirov B. N. «Zapiski iz podpol'ya» kak khudozhestvennoe tseloe. Opyt prochteniya // Dostoevskiy i mirovaya kul'tura. 2010. № 27. S. 40–73.

Toichkina A. V. «Zapiski iz podpol'ya» : Slovo geroya // Dostoevskiy i mirovaya kul'tura. 2000. № 15. S. 42–64.

Epshteyn M. Maniakal'naya vital'nost'. Po povodu fil'ma L. fon Triera «Nimfomanka» // Snob. 17.02.2014. [Elektronnyy resurs]. URL: <http://snob.ru/profile/27356/print/72060> (data obrashcheniya: 04.01.2016).

Bradatan C. I was a stranger, and ye took me not in': Deus ludens and theology of hospitality in Lars vonTrier's Dogville // Journal of European Studies. V. 39, I. 1, March 2009. P. 58-78.

ПРОЕКТЫ И РЕЦЕНЗИИ

Е. Б. КЛЕВОГИНА, И. О. МАРШАЛОВА
*(Историко-мемориальный центр-музей И. А. Гончарова,
г. Ульяновск, Россия)*

УДК 821.161.1-32(Гончаров И. А.)
ББК ШЗЗ(Рос=Рус)5-8,444

СИМБИРСКИЕ РЕАЛИИ В РОМАНЕ «ОБЛОМОВ» И. А. ГОНЧАРОВА (СИМБИРСК, С. АРХАНГЕЛЬСКОЕ И ПАНСИОН Ф. С. ТРОИЦКОГО КАК ПРООБРАЗЫ ОБЛОМОВКИ)

Аннотация: В статье рассматривается возможная связь реалий «Обломова» с некоторыми симбирскими мотивами и прототипами романа; впечатлениями детства и зрелых лет И. А. Гончарова от посещения дома, в котором родился писатель; наблюдениями ярких примет «обломовщины» в явлениях общественной и частной жизни Симбирска, воссозданных в очерке «На родине» и в письмах к родным и друзьям.

Ключевые слова: русская литература, прототипы, литературные образы.

*«... я писал только то, что переживал,
что мыслил, чувствовал, что любил, что близко видел и знал,
– словом, писал и свою жизнь и то, что к ней прирастало».*
(И. А. Гончаров. «Лучше поздно, чем никогда»)

В описании быта и нравов российской провинции, в особенности знаменитой Обломовки, И. А. Гончаров нередко опирался на симбирские впечатления сначала детства, затем зрелых лет. В письме к петербургским знакомым Майковым из Симбирска 13 июля 1849 г. он прямо называет родной город «благословенным богом уголком» [Гончаров 1955: 241], цитируя, с небольшими изменениями, строчку из недавно вышедшего в свет «Сна Обломова» («Где мы? В какой благословенный уголок земли перенес нас сон Обломова? Что за чудный край!» [Гончаров 1998: 98]).

Обломовку нередко сравнивают с родным домом И. А. Гончарова, располагавшемся в центре Симбирска, на углу Большой Саратовской и Московской улиц. По описанию, которое даёт сам романист в очерке «На родине», дом его действительно представлял собой «целое

имение, деревню»: «Дом у нас был, что называется, полная чаша <...>. Большой двор, даже два двора, со многими постройками: людскими, конюшнями, хлевами, сараями, амбарами, птичником и баней. Свои лошади, коровы, даже козы и бараны, куры, утки – всё это населяло оба двора. Амбары, погреба, ледники были переполнены запасами муки, разного пшена и всяческой провизии для продовольствия нашего и обширной дворни» [Гончаров 1987: 249–250].



Дом, в котором родился И. А. Гончаров.
Фотография Г. Степанова. Симбирск. 1890 г. УКМ.

Такое описание даёт некоторое основание предположить: наверное, как и в *Обломовке* (ибо «какие запасы были там варений, солений, печений!» [Гончаров 1998: 110]), если не главной, то важной для Гончаровых заботой была «забота о пище».

В купеческом доме Гончаровых царил традиционный уклад, который племянник писателя А. Н. Гончаров сравнивал с «византийским». На духовную жизнь семьи оказывало влияние и старообрядчество представителей рода Гончаровых. Отец писателя Александр Иванович, по воспоминаниям того же племянника, «был очень благочестив и слыл “старовером”» [И. А. Гончаров в воспоминаниях современников 2012: 98]. А «у бабушки, Авдотьи Матвеевны [матери романиста – Е. К., И. М.]», даже «висел портрет во весь рост ... юродивого ... в длинной до пят рубашке», а также «был

большой киот, перед которым горела синяя лампадка» [Там же]. В барском доме Обломовых утро маленького Илюши начинается именно с визита в комнату маменьки, которая, предварительно осыпав его поцелуями и порасспросив няню о здоровье сыночка, наконец, подводит мальчика «к образу»: «Там, став на колени и обняв его одной рукой, подсказывала она ему слова молитвы» [Гончаров 1998: 106].

«Три главные акта жизни», разыгрывавшиеся в семье – «родины, свадьба, похороны» [Гончаров 1998: 122] – Гончаровы на протяжении полутора веков вносили в семейный хронограф – «Летописец»¹, который завёл ещё дед писателя. В домашней рукописной книге рукой отца романиста сделана запись о рождении И. А. Гончарова: «1812 года июня 6 дня родился сынъ Иван а именинникъ июня 24 дня» [Гончаровский летописец 1996: 283]. В том же «Летописце» мог прочитать Иван Гончаров записи деда о редких, поразивших его явлениях природы, в том числе, например, об огненных и багровых столбах на небе, которые «верхними концами сошлись подобно радуге а было оногo знамения четыре часа и больши» [Там же: 287]. И обломовцам в романе так же вдруг являлись «знамения небесные, огненные столпы да шары» [Гончаров 1998: 117]. Как и жители Обломовки, Гончаровы вели счёт времени по праздникам, по временам года, по разным семейным и домашним случаям. «Норма жизни» была преподана предками и соблюдалась в неприкосновенности. Так же, как и об Илюше Обломове, И. А. Гончаров мог сказать о себе: «Ни одна мелочь, ни одна черта не ускользает от пытливого внимания ребёнка; неизгладимо врезывается в душу картина домашнего быта; напитывается мягкий ум живыми примерами и бессознательно чертит программу своей жизни по жизни, его окружающей» [Там же: 109].

Часть дома занимал крёстный отец писателя симбирский дворянин Н. Н. Трегубов, принимавший деятельное участие в воспитании И. А. Гончарова и становлении его личности. Купеческий сын Иван Гончаров мог видеть в родном доме и дворянский быт. В детстве он наблюдал жизнь крёстного и его приятелей – подолгу гостивших у Трегубова симбирских помещиков, выведенных много лет спустя в очерке «На родине» под фамилиями Козырев и Гастурин: «С утра, бывало, они все трое лежат в постелях, куда им подавали чай

¹ Подробнее о рукописной книге, известной в научной среде как «Летописец семьи Гончаровых», см.: Маршалова И. О. Несколько слов по поводу первого издания «Летописца семьи Гончаровых» // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. № 1. 2014. С. 59–69.

или кофе. В полдень они завтракали. После завтрака они опять забирались в постели. Так их заставляли и гости» [Гончаров 1987: 258]. Тесное общение с крёстным и его друзьями позволило Гончарову хорошо узнать уклад жизни, нравственные принципы и душевный настрой, сформировавшиеся в дворянской среде определённого имущественного положения: «Мне кажется, у меня, очень зоркого и впечатлительного мальчика, уже тогда при виде всех этих фигур, этого беззаботного житья-бытья, безделья и лежания, и зародилось неясное представление об “обломовщине”» [Там же]. Обломов И. А. Гончаров сделал частью этой знакомой ему с детства среды, а Н. Н. Трегубов стал одним из прототипов Ильи Ильича.

Приметы «обломовщины» писатель наблюдал с детских лет в явлениях и общественной, и частной жизни Симбирска. В Симбирске первой трети XIX в., как и в Обломовке, «тишина и невозмутимое спокойствие царствуют» [Гончаров 1998: 103] во всём¹. Уклад этот почти не менялся на протяжении тех десятилетий, когда И. А. Гончаров имел возможность созерцать его. Жизнь текла размеренно и спокойно, подчиняясь установленным обычаям и традициям. В Симбирске романист имел возможность наблюдать и своих будущих героев. Это были провинциальные обыватели, жившие спокойно и неторопливо: «Чиновник, советник какой-нибудь палаты, лениво, около двух часов, едет из присутствия домой, нужды нет, что от палаты до дома не было и двух шагов. Пройдёт писарь, или гарнизонный солдат еле-еле бредёт по мосткам. Купцы, забившись в глубину прохладной лавки, дремлют или играют в шашки» [Гончаров 1987: 259]. «Так и хочется заснуть самому, – сетует И. А. Гончаров в воспоминаниях, – глядя на это затишье, на сонные окна с опущенными шторами и жалюзи, на сонные физиономии сидящих по домам или

¹ Вместе с тем Симбирск конца XVIII – начала XIX вв. являлся крупным культурным центром Поволжья. Его значение увеличилось в 1796 г., когда по указу Екатерины II он стал губерньским. Как все провинциальные города, Симбирск оживал зимой, когда из окрестных деревень съезжались дворяне. Начались балы, в собрании, у губернатора, вечеринки почти во всех семейных домах. Каждый день обеды, вечера, два раза в неделю благородное собрание и театр. В воспоминаниях «На родине» Гончаров писал: «Губерньские города, подальше от столицы, были, до железных дорог, оживленными центрами общественной жизни. <...>. Наша губерния особенно славилась отборным обществом родовитых и богатых дворян» [Гончаров 1987: 250]. «Несмотря на свою удалённость от столиц, – замечает В. И. Мельник, – Симбирск не был захолустьем. Более того, это был по-своему весьма примечательный город. В нём причудливо сочетались, с одной стороны, сонная обломовщина, глубокий неподвижный провинциализм, а с другой – энергичная, порою подвижническая деятельность обитателей города в самых различных сферах жизни». – Мельник В. И. Гончаров. М., 2012. С. 13.

попадающиеся на улице лица. “Нам нечего делать! – зевая, думает, кажется, всякое из этих лиц, глядя лениво на вас, – мы не торопимся, живем, – хлеб жуем да небо коптим!”» [Там же: 258–259]. Сравним в романе: «Вот день-то и прошёл, слава Богу! – говорили обломовцы <...>. – Прожили благополучно; дай Бог и завтра так!..» [Гончаров 1998: 115].

Не менее живописным и любопытным уголком земли оказалось для писателя в ранние годы жизни благодатное Архангельское (Репьёвка тож) – некогда село Ставропольского уезда Симбирской губернии, – послужившее одним из прообразов деревни Обломовки и села Верхлёва в романе «Обломов».

История настоящего топонима по-своему замечательна. Деревня Репьёвка была основана в конце XVII в. Располагалась за Волгой, на левой луговой стороне реки, в 20 верстах от города Симбирска, стоявшего на правом берегу Волги. В XVIII в. по построенной Михайло-Архангельской церкви село стало именоваться Архангельским. Настоящая судьба его оказалась плачевной: в середине 1950 гг. Архангельское было затоплено в связи с образованием Куйбышевского водохранилища¹.

Но в конце XVIII-XIX вв. Архангельское и расположенные рядом деревни и хутора, вместе принадлежавшие представителям старинного дворянского рода Наумовых, процветали. В 1820–1822 гг., когда здесь в частном пансионе священника Ф. С. Троицкого учился И. А. Гончаров, в Архангельском находились усадьбы Н. М. Наумова и княгини Е. А. Хованской (урожд. Наумовой), вдовы симбирского гражданского губернатора князя С. Н. Хованского [Князь С. А. Хованский 2007: 156–157].

¹ Перед затоплением земель несколько домов старого села Архангельское были перенесены на новое место. Они заложили основу села с тем же названием – современного с. Архангельское Чердаклинского района Ульяновской области.

Большую работу по изучению и популяризации истории родного края, в том числе его связи с жизненной и творческой биографией И. А. Гончарова, ведут сегодня ученики Архангельской средней школы. Под руководством учителя русского языка и литературы Т. А. Михайловой дети собирают воспоминания старожилов, формируют фотоархив, разрабатывают проекты и экскурсионные маршруты. В школе создана экспозиция «Архангельское – топоним Обломовки», ежегодно проводятся «Недели И. А. Гончарова». Систематическое обращение к творчеству великого писателя-земляка было отмечено присвоением школе в 2013 г. имени И. А. Гончарова.



Сергей Николаевич и Екатерина Александровна Хованские. С миниатюр
неизв. художн. 1800-е гг.

Ещё первые биографы писателя указывали на то, что впечатления о пребывании Вани Гончарова в селе Архангельском нашли отражение в описании Обломовки. Так, например, Е. А. Ляцкий писал: «Кроме Обломовки в городе, Гончарову была знакома Обломовка–деревня. <...>. Мы можем дать более определенные сведения об этом имении – оно находилось на правом берегу Волги и принадлежало княгине Хованской» [Ляцкий 1912: 61].

Село Архангельское с его простором степей, заливными лугами, множеством озёр, остававшихся после разлива Волги, изобилием рыбы и пернатой дичи вполне можно назвать, подобно Обломовке, «благословенным уголком земли». Даже рельеф местности Архангельского – степное Заволжье – совпадает с обломовским: «Нет ... там моря, нет высоких гор, скал и пропастей» [Гончаров 1998: 98], вместо гор – «ряд отлогих холмов, с которых приятно кататься, резвясь, на спине» [Там же: 99]. Неподалёку от Архангельского протекали речки Ботьма и Биркуль, впадавшие в Волгу. В «Обломове» – «река бежит весело, шая и играя; она то разольется в широкий пруд, то стремится быстрой нитью, или присмиреет, будто задумавшись, и чуть-чуть ползет по камешкам, выпуская из себя по сторонам резвые ручьи, под журчанье которых сладко дремлется» [Там же: 99–100].

Климат в Заволжье всегда был особенно сухим и жарким, даже более чем на правом волжском берегу. В упоминаемом нами письме к

Н. А. Майкову и его семье от 13 июля 1849 г. из Симбирска Гончаров делится впечатлениями от встречи с родными местами: «... какая свежесть, какая тишина, ясность и какая продолжительность в этой тихой дремоте чуть-чуть струящегося воздуха; кажется, я вижу, как эти струи переливаются и играют в высоте. И целые недели – ни ветра, ни облачка, ни дождя» [Гончаров 1955: 243–244]. Такое природное благоденствие характерно и для Обломовки, привидевшейся Илье Ильичу в сладком сне: «Солнце ... ярко и жарко светит около полуночи. <...>. Там надо искать свежего, сухого воздуха, напоенного – не лимоном и не лавром, а просто запахом полыни, сосны и черемухи; там искать ясных дней, слегка жгучих, но не палящих лучей солнца и почти в течение трех месяцев безоблачного неба» [Гончаров 1998: 99–100].

Дворянам Обломовым принадлежали расположенные неподалёку три или четыре деревни: «... одна Сосновка, другая Вавиловка, в одной версте друг от друга. Сосновка и Вавиловка были наследственной отчиной рода Обломовых и оттого известны были под общим именем Обломовки. <...> Верстах в пяти от Сосновки лежало село Верхлёво...» [Там же: 105]. Отметим, что имения Наумовых – Архангельское, Головкино, Юрманки, Ивановка и др. – также располагались недалеко друг от друга. Рядом же с ними, между прочим, было и село Сосновка. В селе же Головкино, в 18 верстах от Архангельского, на Волге, располагалась хлебная пристань, упоминание о которой мы тоже находим на страницах романа. Крестьяне из Обломовки «в известное время возили хлеб на ближайшую пристань к Волге» [Там же: 103].

Наличие в Архангельском пансиона, где учился И. А. Гончаров, также давало основания биографам писателя указывать на прототипичность Архангельского и как Верхлёва, «принадлежавшего некогда фамилии Обломовых и давно перешедшего в другие руки» [Там же: 105]. Это был второй пансион, в котором И. А. Гончаров готовился к поступлению в Московское Императорское коммерческое училище. Первоначально он занимался в частном пансионе в Симбирске, о котором, судя по его письму к брату Николаю, вынес неслестные впечатления: пансион содержала «какая-то чиновница», «рьябая как тёрка, злая», там учащимся приходилось получать «ремнём по пальцам» за то, что «писали криво или высывывали язык, когда писали» [Новое время 1912: 7]. По совету крёстного отца Н. Н. Трегубова, мать писателя А. М. Гончарова предпочла выбрать другой пансион – в заволжском селе Архангельском, – который И. А. Гончаров вспоминал «с благодарностью» [Там же].



С. М. Шор. «Проводы Илюши в дорогу». Иллюстрация к роману «Обломов» И. А. Гончарова. *Гравюра на металле. 1936 г. УКМ.*

Выбор настоящего учебного заведения, по-видимому, объясняется тем, что Гончаровы и Трегубов были знакомы с содержанием пан-

сиона, священником Ф. С. Троицким и его женой¹, когда те какое-то время жили в Симбирске. Дом Гончаровых находился в приходе Вознесенской церкви, где в 1817–1818 гг. Ф. С. Троицкий служил вторым священником. Кроме того, Н. Н. Трегубов был издавна знаком с владельцами Архангельского и окружавших его имений дворянами Наумовыми. По свидетельству симбирского биографа писателя М. Ф. Суперанского, «пансион для детей окрестных помещиков, усадьбы которых были многочисленны в симбирском Заволжье», устроил «человек солидный, хорошо образованный, высоко ценимый в качестве педагога местными аристократами. Кроме того, в пансионе (как передают) преподавали домашние учителя Хованской и других богатых помещиков» [Суперанский 1916: 173]. По предположению Е. К. Беспаловой, «обучение и воспитание в этом пансионе, в какой-то степени, проходило под влиянием масонов. Ведь не случайно Г. Н. Потанин называл его “особенно оригинальным, под фирмою: для местных дворян”» [Беспалова 2002: 133]. Дом, где размещался пансион, по замечанию М. Ф. Суперанского, стоял «среди села, на церковной площади, окаймлённой старыми парками и помещичьими усадьбами» [Суперанский 1916: 173]. Из него открывался на запад вид на длинную сельскую улицу, оканчивающуюся полями Заволжья, за которыми синели горы симбирского берега Волги.

Рассказывая в автобиографии о своей учёбе в пансионе Троицкого, И. А. Гончаров прежде всего отмечает, что у жены священника Варвары Антоновны, немки по происхождению, «он положил основание изучению французского и немецкого языков» [Гончаров 1955: 225]. Не менее важным для него оказалось и то, что в

¹ «Е. А. Ляцкий высказал мнение, что Троицкий “напоминает верхлёмского старика Штольца” (Ляцкий Е. А. Гончаров: Жизнь, личность, творчество. СПб., 1912. С. 62). Он также приписывал Гончарову использование факта национальности жены Троицкого – немки Лицман: “...немцу Штольцу соответствовала немка <...> жена священника, учившая детей немецкому и французскому языку” (Ляцкий Е. А. Гончаров: Жизнь, личность, творчество. Стокгольм, 1920. С. 66). Существует и биографическое совпадение: жена Ивана Богдановича Штольца в молодости была гувернанткой, жена Троицкого до замужества служила гувернанткой у дворян Филатовых. Однако большинство исследователей жизни и творчества писателя не указывают на Троицкого как на прототип Ивана Богдановича Штольца.

Троицкий стал прототипом Николая Ивановича в романе И. А. Гончарова “Обрыв” – “молодого священника” из села за Волгой, мужа Натальи Ивановны, подруги Веры. По словам Татьяны Марковны, “поп умный, из молодых, – только уж очень по-светски ведёт себя: привык там в помещичьем кругу. Даже французские книжки читает и покуривает – это уж и не пристало бы к рясе...” (Гончаров И. А. Обрыв // VII, 430). Вера со священником читала Вольтера, Спинозу, некоторых энциклопедистов. По словам Веры, она “многим ему обязана” в своём развитии» [Клевогина].

пансионе «была разрозненная небольшая библиотека» [Там же: 228], где любознательный мальчик нашёл заинтересовавшие его книги и пристрастился к чтению. Именно здесь впервые Гончаров читал сочинения Державина, Карамзина, Ломоносова, Жуковского, Голикова, Фонвизина и др. Одновременно с произведениями отечественных авторов он читал иностранную беллетристику: Расина, Тасса, разрозненные тома Вольтера, Эккартсгаузена, Руссо, Стерна, романы Радклиф, Жанлис. С особым увлечением изучал описание путешествий Кука, Мунго-Парка, Крашенинникова. «Это повальное чтение, – отмечал И. А. Гончаров в автобиографии, – <...>, открыв мальчику преждевременно глаза на многое, не могло не подействовать на усиленное развитие фантазии, и без того слишком живой от природы» [Там же]. Книги о путешествиях заронили «желание, конечно тогда ещё неясное и бессознательное, видеть описанные в путешествиях дальние страны» [Там же: 225].

О знаниях, которые И. А. Гончаров приобрёл в завожском пансионе, можно судить по аттестации его при поступлении в 1822 году в Московское Императорское коммерческое училище. В журнале конференции этого училища о Гончарове говорится: «... читать и писать по российски, немецки и французски умеет и обе части арифметики знает достаточно; обучался также и Закону Божию, священной истории, российской грамматике и основаниям всеобщей географии» [Суперанский 1912: 19].

Воспоминания о пансионе Троицкого романист использовал в описании пансиона Ивана Богдановича Штольца в Верхлёве, где Илюша Обломов «учился, как и другие, как все, то есть до пятнадцати лет» [Гончаров 1998: 60]. Читаем далее в «Обломове»: «... Илья Ильич вдруг увидел себя мальчиком лет тринадцати или четырнадцати. Он уже учится в селе Верхлёве, верстах в пяти от Обломовки, у тамошнего управляющего, немца Штольца, который завел небольшой пансион для детей окрестных дворян» [Там же: 119]. Пансион Штольца, как и пансион Троицкого в Архангельском, видимо, был открыт недавно: кроме Илюши Обломова в нём учился Андрей Штолец, «почти одних лет с Обломовым», и ещё один мальчик, «кроме этих детей, других ещё в пансионе пока не было» [Там же: 120].

Автобиографический характер, по-видимому, носит и описание сборов в Верхлёво Илюши Обломова: отправляя барчонка на обучение к немцу, «не знают, чем и накормить его в то утро, напекут ему булочек и крендельков, отпустят с ним соленья, печенья, варенья, пастил разных и других всяких сухих и мокрых лакомств и даже

съестных припасов» [Там же: 137]. Часто заботливые родители оставляли Илюшу дома по случаю праздников, приезда гостей, плохой погоды: «И все в доме были проникнуты убеждением, что учење и родительская суббота никак не должны совпадать вместе или что праздник в четверг – неодолимая преграда к учењу во всю неделю» [Там же: 138]. Можно предположить, что и мамењке Ванюши, Авдотье Матвеевне Гончаровой, нелегко было отпускать из дома младшего сына далеко и надолго, и она иногда поступала подобным образом.

Помимо прототипичности пансиона Троицкого пансиону Штольца можно найти и значимые совпадения между реалиями жизни князей Хованских, которую наблюдал Гончаров в Архангельском, и описанием жизни в барском доме в Верхлѐве¹.

Через много лет заволжские впечатления И. А. Гончарова вошли в ткань его самого знаменитого романа. Опираясь на симбирские, архангельские впечатления и воспоминания, писателю удалось создать живой, ёмкий и многогранный образ Обломовки. «В картинах Обломовки, сочетающих скрупулѐзные реалистические детали с почти символическими, – по меткому замечанию одного из авторитетнейших исследователей творчества И. А. Гончарова Е. А. Краснощѐковой, –

¹ «У Хованских, так же как и у княжеской пары в романе, было пятеро детей, примерно одного возраста с Гончаровым. Барский дом Хованских, по воспоминаниям, “громадный, красивый <...> с бесконечным числом комнат, с разными “половинами”, как во дворцах, биллиардной, библиотекой, разными гардеробными <...> с обширным залом в два света <...> где высокие до полу окна выходили в тенистый сад” (Буланова-Трубникова О. Странички воспоминаний // Былое. 1924. № 24) – напоминает княжеский замок в Верхлѐве “с широким раздольем барской жизни”: “... в самом Верхлѐве стоит, хотя большую часть года пустой, запертый дом, но туда частенько забирается шаловливый мальчик [Андрей Штолец. – И. С.], и там видит он длинные залы и галереи, темные портреты на стенах...” (Ч. I, гл. IX; IV, 157, 156).

По воспоминаниям М. Ф. Де-Пуле, “...Архангельское очень часто видело у себя громадные съезды гостей, не только из окрестных деревень, но из Симбирска, Ставрополя и Самары” (Де-Пуле М. Ф. Отец и сын. Опыт культурно-биографической хроники // Русский Вестник. 1875. Т. 117. С. 186). Княжеский замок в Верхлѐво “года в три раз <...> вдруг наполнялся народом, кипел жизнью, праздниками, балами; в длинных галереях сияли по ночам огни. Приезжали князь и княгиня с семейством...” (Ч. I, гл. IX; IV, 156). Дом, в котором кроме князя и княгини поселялись их дети, гувернантки, учитель музыки, “целая шайка горничных, наконец, стая собак и собачонок”, представлял собой “весѐлый и живой мир”, наполнявший Архангельское-Верхлѐво “шумом, гамом, стуком, кликами и музыкой” (Ч. I, гл. IX; IV, 157). Иван Гончаров, так же, как и Андрей Штолец, “жадно и бессознательно” вглядывался в эту жизнь, наблюдая “типы этой разнородной толпы, как пѐстрые явления маскарада” (Ч. I, гл. IX; IV, 157)» [Смирнова].

постепенно проступает глубинный замысел: максимально расширить толкование образа усадьбы (деревни) до превращения её в образ целой страны» [Краснощёкова 1997].

ЛИТЕРАТУРА

Беспалова Е. К. И. А. Гончаров и симбирские масоны: к вопросу о реалиях очерка «На Родине» // Русская литература. 2002. № 1. С. 124–135.

Гончаров И. А. На родине / Сост., автор вступ. ст. и примеч. В. А. Недзвецкий; Худож. А. Денисов. М., 1987.

Гончаров И. А. Обломов // Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 тт. Т. 4. СПб., 1998.

Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 тт. Т. 8. М., 1955.

Гончаровский летописец (Выпуск I) / подгот. текста и примеч. Ю. М. Алексеевой. Ульяновск, 1996.

И. А. Гончаров в воспоминаниях современников / Сост. О. А. Демиховская и Е. К. Демиховская; вступит. ст. О. А. Демиховская. Ульяновск, 2012.

И. А. Гончаров – Н. А. Гончарову. Декабрь 1867 г. // Новое время. 1912. № 13038. С. 6–7.

Клевогина Е. Б. Троицкий Фёдор Степанович // «Обломовская энциклопедия». [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=8316>. (дата обращения: 02.12.2016)

Князь С. А. Хованский. Князя Хованские. М., 2007.

Краснощёкова Е. А. И. А. Гончаров. Мир творчества. СПб., 1997. [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/gonchar/critics/kra/kra-001-.htm>. (дата обращения: 02.12.2016)

Ляцкий Е. А. Гончаров. Жизнь, личность, творчество. Критико-биографические очерки. СПб., 1912.

Смирнова И. В. Архангельское // «Обломовская энциклопедия». [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=8316>. (дата обращения: 02.12.2016)

Суперанский М. Ф. Материалы для биографии И. А. Гончарова // Огни. Кн. I. Пг., 1916. С. 157–229.

Суперанский М. Ф. Воспитание Гончарова // Русская школа. 1912. № 5–6. С. 1–19.

REFERENCES

Bespalova E. K. I. A. Goncharov i simbirskie masony: k voprosu o realiyakh ocherka «Na Rodine» // Russkaya literatura. 2002. № 1. S. 124–135.

Goncharov I. A. Na rodine / Sost., avtor vstup. st. i primech. V. A. Nedzvetskiy; Khudozh. A. Denisov. M., 1987.

Goncharov I. A. Oblomov // Goncharov I. A. Poln. sobr. soch. i pisem: V 20 tt. T. 4. SPb., 1998.

Goncharov I. A. Sobr. soch.: V 8 tt. T. 8. M., 1955.

Goncharovskiy letopisets (Vypusk I) / podgot. teksta i primech. Yu. M. Alekseevoy. Ul'yanovsk, 1996.

I. A. Goncharov v vospominaniyakh sovremennikov / Sost O. A. Demikhovskaya i E. K. Demikhovskaya; vstupit. st. O. A. Demikhovskaya. Ul'yanovsk, 2012.

I. A. Goncharov – N. A. Goncharovu. Dekabr' 1867 g. // Novoe vremya. 1912. № 13038. S. 6–7.

Klevogina E. B. Troitskiy Fedor Stepanovich // «Oblomovskaya entsiklopediya». [Elektronnyy resurs]. URL: <http://www.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=8316>. (data obrashcheniya: 02.12.2016)

Knyaz' S. A. Khovanskiy. Knyaz'ya Khovanskiy. M., 2007.

Krasnoshchekova E. A. I. A. Goncharov. Mir tvorchestva. SPb., 1997. [Elektronnyy resurs]. URL: <http://feb-web.ru/feb/gonchar/critics/kra/kra-001-.htm>. (data obrashcheniya: 02.12.2016)

Lyatskiy E. A. Goncharov. Zhizn', lichnost', tvorchestvo. Kritiko-biograficheskie ocherki. SPb., 1912.

Smirnova I. V. Arkhangel'skoe // «Oblomovskaya entsiklopediya». [Elektronnyy resurs]. URL: <http://www.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=8316>. (data obrashcheniya: 02.12.2016)

Superanskiy M. F. Materialy dlya biografii I. A. Goncharova // Ogni. Kn. I. Pg., 1916. S. 157–229.

Superanskiy M. F. Vospitanie Goncharova // Russkaya shkola. 1912. № 5–6. S. 1–1

О.В. МОРЕВА

*(Свердловская областная универсальная научная библиотека им. В. Г. Белинского,
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-3(Карамзин Н. М.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,9

СОТВОРЕНИЕ ЧИТАТЕЛЯ Н. М. КАРАМЗИНЫМ

Аннотация. Ю. М. Лотман в своем исследовании «Сотворение Карамзина» справедливо утверждал, что Н. М. Карамзин своей писательской, журналистской и издательской деятельностью создал российского читателя. В статье анализируется, как проходил этот процесс на Урале. Источниками послужили сочинения Н. М. Карамзина, изданные в конце XVIII – начале XX в., сохранившиеся владельческие знаки, читательские пометы, а также делопроизводственная документация уральских библиотек (каталоги и отчеты). Среди индивидуальных читателей Н. М. Карамзина, судя по владельческим знакам (штампы, экслибрисы и суперэклибрисы, владельческие записи) были священнослужители, владельцы заводов и золотопромышленники, горные инженеры и мастера, преподаватели учебных заведений и представители уральского чиновничества. Книги писателя, поэта, публициста и историка в уральских библиотечных собраниях сохранили многочисленные следы прочтения, позволяющие в XXI в. изучать читательские эмоциональные реакции и предпочтения.

Ключевые слова: уральские читатели, русская литература, читательская деятельность, история чтения, эмоциональная культура.

В год 250-летия со дня рождения Николая Михайловича Карамзина в Свердловской областной универсальной научной библиотеке им. В. Г. Белинского реализуется культурно-просветительский проект «Один вечер с Н. М. Карамзиным». В течение ноября–декабря 2016 г. запланировано несколько тематических вечеров и лекций, каждая из которых раскроет одну из граней судьбы и творчества Карамзина. «Мы знаем Николая Михайловича в нескольких ипостасях: отставной поручик, путешественник, писатель, переводчик, редактор, основоположник русского сентиментализма, придворный историограф, – и это далеко не всё», – отмечает куратор проекта Е. Федотова [Карамзину – 250 лет]. Проект сопровождает выставка «Карамзин и его время» журналов и книг XIX – конца XX в. Особый интерес представляют изда-

ния из отдела редких книг, сохранившие следы прочтения карамзинских произведений уральскими читателями.

Ю. М. Лотман в исследовании «Сотворение Карамзина» справедливо утверждал, что Н. М. Карамзин своей писательской, журналистской и издательской деятельностью «создавал читателя... тип нового русского культурного человека. <...> У всякого, кто изучает читательскую аудиторию 1780-х и 1800-х годов, создается впечатление, что за эти 20 лет произошло чудо – возник читатель как культурно значимая категория» [Лотман 1998: 29]. Не случайно А. Л. Зорин, изучающий историю русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX в., посвятил отдельную главу роли и влиянию Карамзина «в монументальном культурно-историческом повороте русской образованной публики к западноевропейской словесности как к основному источнику формирования своего эмоционального репертуара» [Зорин 2016: 139–213]. Провинциалы, благодаря чтению, в первую очередь, усваивали этот новый «эмоциональный репертуар».

Читательская активность на Урале всегда была велика, что связано со старообрядческой книжностью и заводским делом. Производство нуждалось в грамотных работниках, поэтому на казенных и частных заводах уже в XVIII в. существовали не только школы [О школах 2006; Черноухов 2002: 88–98], но и библиотеки [Каталог книг 2005]. Например, Демидовы, нуждаясь в рабочих руках, для строительства заводов в малонаселенном уральском крае принимали всех, оказывая покровительство даже тем, кто был не в ладу с официальной властью. Так становление горнозаводской промышленности превратило Урал в центр старообрядческого движения. Д. Н. Мамин-Сибиряк замечал, «что все заводское дело на Урале поставлено раскольничьими руками, а лучшие мастера были выписаны из Тулы и Олонецких заводов, где старая вера процветала» [Мамин-Сибиряк 2002: 20]. Глава горной промышленности Урала В. Н. Татищев, хорошо знавший круг чтения уральцев, отмечал, что «у них учителя раскольники и книги употребляют старые» [Книги старого Урала 1989: 147]. Старопечатные и древние рукописные книги были непременной частью домашних библиотек многих уральцев, их хранили и передавали из поколения в поколение. «Оказывается, что русские переселенцы везли с собой наряду с самым необходимым для первоначального своего устройства книги, книги и книги, а затем в своей многотрудной жизни на новых землях усилленно занимались перепиской книг и созданием своей собственной новой крестьянской литературы», – писал Д. С. Лихачев о феномене бытования книг древней традиции на территории Урала и Сибири [Лихачев 1984: 3].

По инициативе В. Н. Татищева и его непосредственном участии в

1730-е гг. в Екатеринбурге была сформирована библиотека, принадлежавшая горному ведомству. После передачи в нее личного собрания Татищева в 1737 г. она стала крупнейшим собранием провинциальной России.

Книги и журналы, изданные Н. М. Карамзиным, сохранившиеся в уральских библиотеках с владельческими признаками и читательскими пометами в них, делопроизводственная документация уральских библиотек (каталоги [Систематический каталог 1898; Пирогова, Белобородов 2005], «журналы на выдачу книг» [Журнал 1864; Журнал 1877], отчеты [Отчет 1901]) – источники, свидетельствующие о социальном и гендерном статусе читателей российского историографа в конце XVIII – начале XX в.

Сочинения Карамзина, журналы и альманахи, которые он издавал, были в составе уральских библиотек и пользовались повышенным читательским спросом в конце XVIII – первой половине XIX в., о чем свидетельствуют многочисленные пометы на сохранившихся изданиях. Судя по библиотечной документации второй половины XIX – начала XX в., книговыдача карамзинских произведений сокращалась. Так, в 1864 г. из фондов Нижнетагильской заводской библиотеки (открытой старшим сыном Н. М. Карамзина – Андреем – на Демидовских заводах в 1854 г. [Подробнее см.: Шабаршина (Морева) 2008: 128–140]) было выдано 24 экземпляра, в 1877-м – один [Журнал 1864; Журнал 1877]. В отчетах Екатеринбургской общественной библиотеки имени В. Г. Белинского, открытой в 1899 г., фиксировалась книговыдача с указанием количества томов того или иного автора. Такой скрупулезный подход позволяет оценить востребованность текстов Н. М. Карамзина на рубеже XIX–XX вв. В год открытия библиотеки сочинений первого историографа в фонде не было. Но, видимо, был запрос: библиотекари учитывали неудовлетворенные требования читателей, и книги Николая Михайловича стали приобретаться Белинкой. В 1909 г. их было уже 26 экземпляров, а в 1914-м – 29, причем среди них – прижизненные издания сочинений Карамзина. В рейтинге книговыдачи из раздела «История и биографии» его книги занимали 9–15-е места среди других исторических изданий [Отчет 1901–1917].

Среди индивидуальных читателей Н. М. Карамзина, судя по владельческим знакам (штампы, экслибрисы и суперэклибрисы, владельческие записи) были священнослужители, владельцы заводов и золотопромышленники, горные инженеры и мастеровые, преподаватели учебных заведений и представители уральского чиновничества [Пирогова, Белобородов 2005: 491–515]. Их читательские реакции сохранились на страницах книг, альманахов и периодических изданий. Порой

книги читались разными членами семейств и даже разными поколениями. Так, в первой части 2-го издания «Московского журнала» (Москва, 1801–1803) разными почерками на нахзаце издания записано: «Прочитал в другой раз 1817 декабря 13 числа», «Прочитал 1831 февраля 1 числа», «Прочитал 1832 декабря 24». Этот экземпляр содержит множество и других помет: всевозможных значков, подчеркиваний и т. п. Перечитывая тексты, усваивая речевые обороты, стиль, особенности передачи настроения, читатели Карамзина знакомились «с эмоциональным репертуаром современной Европы», тем самым, как отмечает А. Л. Зорин, образованный российский читатель составлял «единое эмоциональное сообщество с просвещенными европейцами» [Зорин 2016: 154].

Так, к «просвещенным европейцам», можно отнести членов купеческой семьи Блохиных. Одному из представителей этой фамилии принадлежал этот экземпляр. Не одно поколение Блохиных в Екатеринбурге занималось книжной торговлей, в середине XIX века, кроме книжной лавки, они содержали коммерческую библиотеку и, судя по сохранившимся осколкам, были владельцами хорошо подобранной семейной библиотеки [О книготорговой деятельности Блохиных подробнее см.: Шабаршина (Морева) 2010: 244–255]. Николай Блохин, кроме записи о принадлежности ему книги или журнала, указывал и дату приобретения книги. Согласно этим сведениям, книги приобретались регулярно и почти всегда в год выхода из печати.

В «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзин, по мнению А. Л. Зорина, осуществил массивный импорт самых актуальных «публичных образов чувствования». Он стремился не только сделать культурный мир Европы достоянием российского читателя, но и едва ли не в первую очередь – научить его чувствовать по-европейски. Можно сказать, что целью Карамзина было обеспечить читателя запасом «эмоциональных матриц» на все случаи жизни [Зорин 2016: 153–154]. В «Письмах русского путешественника» начинающий писатель предложил «радикальное обновление и обогащение репертуара эмоциональных матриц образованной русской публики» [Там же: 153], которые со временем включения карамзинских произведений в учебные программы, усваивались широкими читательскими кругами. В издании «Писем русского путешественника» (Санкт-Петербург, 1892) со штампом «Ученическая библиотека Екатеринбургского епархиального женского училища» подчеркнуты слова: «а что человеку (между нами будет сказано) занимательнее самого себя?». Карамзинские тексты, судя по многочисленным пометам и записям, помогали епархиалкам понимать себя.

В том же собрании сочинений Карамзина (Петроград, 1917), куда

вошли его стихотворения, в разделе «Содержание» уральскими читателями были отмечены некоторые стихи: «Осень», «К прекрасной», «Кладбище», «Послание к Дмитриеву», «Илья Муромец», «К самому себе», «Прощание», «Время», «Меланхолия», «Освобождение Европы». «Искусство расставания» – так называется параграф в монографии А. Л. Зорина. По мнению исследователя, Н. М. Карамзин был первым, кто научил русских читателей переживать состояния расставания. На рубеже XIX–XX вв. «искусство расставания» было особенно востребовано. Видимо, читатели начала XX в. находили в стихах поэта-сентименталиста XVIII в. не только отдохновение, но и нужные слова для выражения своих чувств и переживаний. Так, подчеркнутыми оказались строчки, написанные в 1787 г.: «Часто здесь ужасны бури, / Жизни океан мятут: / Ладия наша крушится / Часто среди ярых волн». «Поэзия есть роскошь сердца, – учил Николай Михайлович своих читателей в 1792 г. на страницах восьмого номера «Московского журнала». – Сие наслаждение возбуждает в нас чувство внутреннего благородства – чувство, которое удаляет нас от низких пороков. Благодарите, смертные, благодарите Поэзию, за то, что она возвышает дух и приятным образом напрягает силы ваши!» [Боутервек Ф. 1792: 130–131]. Особая привязанность к поэзии в годы революций и гражданской войны означает, что Карамзин был хорошим учителем, а уральские читатели – хорошими учениками.

Сочинения Н. М. Карамзина – писателя, поэта, публициста и историка, изданные в конце XVIII – начале XX в., хранятся во многих библиотечных собраниях. Нам повезло, что уральские читатели оставили многочисленные следы прочтения, позволяющие в XXI в. изучать их эмоциональные реакции и предпочтения.

ЛИТЕРАТУРА

Зорин А. Л. Появление героя : из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII– начала XIX века. М. : Новое литературное обозрение, 2016.

Журнал Нижнетагильской заводской библиотеки на выдачу книг. 1864 г. // Нижнетагильский музей заповедник Горнозаводского Урала. Оп. 1. Д. 1.

Журнал Нижнетагильской заводской библиотеки на запись выдаваемых для чтения книг, журналов и газет. 1877 г. // Нижнетагильский музей заповедник Горнозаводского Урала. Оп. 2. Д. 2.

Карамзину – 250 лет // Свердловская областная универсальная научная библиотека им. В. Г. Белинского : сайт. [Электронный ресурс].

URL: http://book.uraic.ru/news_topic/2016/11/3227 (дата доступа: 24.11.2016).

Каталог книг В. Н. Татищева и первой библиотеки Екатеринбурга в фондах Свердловского областного краеведческого музея / сост.: А. М. Сафронова, В. Н. Оносова. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2005.

Книги Старого Урала : сб. Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1989.

Лихачев Д. С. Археографическое открытие Сибири // Покровский Н. Н. Путешествие за редкими книгами. М. : Книга, 1984. С. 3–7.

Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. М. : Молодая гвардия, 1998.

Боутервек Ф. Аполлон: изъяснения древней аллегии / Ф. Боутервек ; пер. Н. М. Карамзин // Московский журнал. 1792. № 8. С. 118–131.

Мамин-Сибиряк Д. Н. Екатеринбург. Штрихи к портрету. Екатеринбург : Банк культурной информации, 2002.

О школах и учении детей [инструкция В. Н. Татищева о порядке преподавания в школах при уральских казенных заводах 1736 г.]. Кушва, 2006. Ч. 9. 4 с. (Система образования на Урале: история становления и развития: дайджест / Кушвинская центр. гор. б-ка).

Отчет Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В. Г. Белинского за второй год существования (1899/1900). Екатеринбург : Типография Ф. К. Хомутова, 1901.

Отчет Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В. Г. Белинского за третий год существования 1900/1901. Екатеринбург : Типолиотография К. К. Вурм, 1902.

Отчет Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В. Г. Белинского за четвертый год существования 1901/1902. Екатеринбург : Типография В. Н. Алексеева, П. Н. Галина и К, 1903.

Отчет Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В. Г. Белинского за пятый год существования 1902/1903. Екатеринбург : Типография В. Н. Алексеева, П. Н. Галина и К, 1904.

Отчет Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В. Г. Белинского за шестой год существования 1903/1904. Екатеринбург : Типография В. Н. Алексеева, П. Н. Галина и К, 1905.

Отчет Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В. Г. Белинского за седьмой год существования 1904/1905. Екатеринбург : Типография Товарищества газеты «Уральский край», 1906.

Отчет Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В. Г. Белинского за восьмой год существования 1905/1906. Екатеринбург : Типография Товарищества газеты «Уральский край», 1907.

Отчет Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В. Г. Белинского за девятый год существования 1906/1907.

Екатеринбург : Типография газеты «Уральский край», 1909.

Отчет Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В. Г. Белинского за десятый год существования 1907/1908. Екатеринбург : Элетротипография А. Вельца, 1909.

Отчет Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В. Г. Белинского за 11-й год существования 1908/1909. Екатеринбург : Типография В. Н. Алексеева, П. Н. Галина и К, 1910.

Отчет Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В. Г. Белинского за 12-й год существования 1909/1910. Екатеринбург : Типография В. Н. Алексеева, П. Н. Галина и К, 1911.

Отчет Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В. Г. Белинского за 13-й год существования 1910/1911. Екатеринбург : Типография Товарищества газеты «Уральский край», 1912.

Отчет Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В. Г. Белинского за 14-й год существования 1911/1912. Екатеринбург : Типография Товарищества газеты «Уральский край», 1913.

Отчет Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В. Г. Белинского за 15-й год существования 1912/1913. Екатеринбург : Типография Товарищества газеты «Уральский край», 1916.

Отчет Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В. Г. Белинского за 16-й год существования 1913/1914. Екатеринбург : Типография Товарищества газеты «Уральский край», 1917.

Пирогова Е. П., Белобородов С. А. Сводный каталог гражданской печати XVIII – 1-й четверти XIX в. в собраниях Урала. Т. 1 : А–М. Екатеринбург : Сократ, 2005.

Систематический каталог библиотеки наследников П. П. Демидова, князя Сан-Донато. Екатеринбург : Типография Ф. К. Хомутова, 1898. Ч. 1 : Книги на русском языке.

Черноухов Э. А. Учителя Выйского училища Демидовых [Анализ и систематизация материалов об учителях училища в Нижнем Тагиле в 1806–1862 гг.] // Документ. Архив. История. Современность. Екатеринбург, 2002. Вып. 2. С. 88–98.

Шабаршина (Морева) О. В. Нижнетагильская заводская библиотека Демидовых и ее читатели // Книжное дело в России в XIX–XX века : сб. науч. тр. / РНБ. СПб., 2008. Вып. 14. С. 128–140.

Шабаршина (Морева) О. В. Государство и книжная торговля на Урале во второй половине XIX – начале XX в. (преимущественно по материалам Пермской губернии) // Книжное дело в России в XIX–XX века : сб. науч. тр. / РНБ. СПб., 2010. Вып. 15. С. 244–255.

REFERENCES

Zorin A. L. Poyavlenie geroya : iz istorii russkoy emotsional'noy kultury kontsa XVIII– nachala XIX veka. M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2016.

Zhurnal Nizhnetagil'skoy zavodskoy biblioteki na vydachu knig. 1864 g. // Nizhnetagil'skiy muzey zapovednik Gornozavodskogo Urala. Op. 1. D. 1.

Zhurnal Nizhnetagil'skoy zavodskoy biblioteki na zapis' vydavaemykh dlya chteniya knig, zhurnalov i gazet. 1877 g. // Nizhnetagil'skiy muzey zapovednik Gornozavodskogo Urala. Op. 2. D. 2.

Karamzinu – 250 let // Sverdlovskaya oblastnaya universal'naya nauchnaya biblioteka im. V. G. Belinskogo : sayt. [Elektronnyy resurs]. URL: http://book.uraic.ru/news_topic/2016/11/3227 (data dostupa: 24.11.2016).

Katalog knig V. N. Tatishcheva i pervoy biblioteki Ekaterinburga v fondakh Sverdlovskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya / sost.: A. M. Safronova, V. N. Onosova. Ekaterinburg : Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 2005.

Knigi Starogo Urala : sb. Sverdlovsk : Sred.-Ural. kn. izd-vo, 1989.

Likhachev D. S. Arkheograficheskoe otkrytie Sibiri // Pokrovskiy N. N. Puteshestvie za redkimi knigami. M. : Kniga, 1984. S. 3–7.

Lotman Yu. M. Sotvorenie Karamzina. M. : Molodaya gvardiya, 1998.

Boutervek F. Apollon: iz "yasneniya drevney allegorii / F. Boutervek ; per. N. M. Karamzin // Moskovskiy zhurnal. 1792. № 8. S. 118–131.

Mamin-Sibiriyak D. N. Ekaterinburg. Shtrikhi k portretu. Ekaterinburg : Bank kul'turnoy informatsii, 2002.

O shkolakh i uchenii detey [instruktsiya V. N. Tatishcheva o poryadke prepodavaniya v shkolakh pri ural'skikh kazennykh zavodakh 1736 g.]. Kushva, 2006. Ch. 9. 4 s. (Sistema obrazovaniya na Urale: istoriya stanovleniya i razvitiya: daydzhest / Kushvinskaya tsentr. gor. b-ka).

Otchet Ekaterinburgskoy publichnoy obshchestvennoy biblioteki im. V. G. Belinskogo za vtoroy god sushchestvovaniya (1899/1900). Ekaterinburg : Tipografiya F. K. Khomutova, 1901.

Otchet Ekaterinburgskoy publichnoy obshchestvennoy biblioteki im. V. G. Belinskogo za tretiy god sushchestvovaniya 1900/1901. Ekaterinburg : Tipolitografiya K. K. Vurm, 1902.

Otchet Ekaterinburgskoy publichnoy obshchestvennoy biblioteki im. V. G. Belinskogo za chetvertyy god sushchestvovaniya 1901/1902. Ekaterinburg : Tipografiya V. N. Alekseeva, P. N. Galina i K, 1903.

Otchet Ekaterinburgskoy publichnoy obshchestvennoy biblioteki im. V. G. Belinskogo za pyatyuy god sushchestvovaniya 1902/1903. Ekaterinburg : Tipografiya V. N. Alekseeva, P. N. Galina i K, 1904.

Otchet Ekaterinburgskoy publichnoy obshchestvennoy biblioteki im. V. G. Belinskogo za shestoy god sushchestvovaniya 1903/1904. Ekaterinburg : Tipografiya V. N. Alekseeva, P. N. Galina i K, 1905.

Otchet Ekaterinburgskoy publichnoy obshchestvennoy biblioteki im. V. G. Belinskogo za sed'moy god sushchestvovaniya 1904/1905. Ekaterinburg : Tipografiya Tovarishchestva gazety «Ural'skiy kray», 1906.

Otchet Ekaterinburgskoy publichnoy obshchestvennoy biblioteki im. V. G. Belinskogo za vos'moy god sushchestvovaniya 1905/1906. Ekaterinburg : Tipografiya Tovarishchestva gazety «Ural'skiy kray», 1907.

Otchet Ekaterinburgskoy publichnoy obshchestvennoy biblioteki im. V. G. Belinskogo za devyatyy god sushchestvovaniya 1906/1907. Ekaterinburg : Tipografiya gazety «Ural'skiy kray», 1909.

Otchet Ekaterinburgskoy publichnoy obshchestvennoy biblioteki im. V. G. Belinskogo za desyatyy god sushchestvovaniya 1907/1908. Ekaterinburg : Eletrotipografiya A. Vel'tsa, 1909.

Otchet Ekaterinburgskoy publichnoy obshchestvennoy biblioteki im. V. G. Belinskogo za 11-y god sushchestvovaniya 1908/1909. Ekaterinburg : Tipografiya V. N. Alekseeva, P. N. Galina i K, 1910.

Otchet Ekaterinburgskoy publichnoy obshchestvennoy biblioteki im. V. G. Belinskogo za 12-y god sushchestvovaniya 1909/1910. Ekaterinburg : Tipografiya V. N. Alekseeva, P. N. Galina i K, 1911.

Otchet Ekaterinburgskoy publichnoy obshchestvennoy biblioteki im. V. G. Belinskogo za 13-y god sushchestvovaniya 1910/1911. Ekaterinburg : Tipografiya Tovarishchestva gazety «Ural'skiy kray», 1912.

Otchet Ekaterinburgskoy publichnoy obshchestvennoy biblioteki im. V. G. Belinskogo za 14-y god sushchestvovaniya 1911/1912. Ekaterinburg : Tipografiya Tovarishchestva gazety «Ural'skiy kray», 1913.

Otchet Ekaterinburgskoy publichnoy obshchestvennoy biblioteki im. V. G. Belinskogo za 15-y god sushchestvovaniya 1912/1913. Ekaterinburg : Tipografiya Tovarishchestva gazety «Ural'skiy kray», 1916.

Otchet Ekaterinburgskoy publichnoy obshchestvennoy biblioteki im. V. G. Belinskogo za 16-y god sushchestvovaniya 1913/1914. Ekaterinburg : Tipografiya Tovarishchestva gazety «Ural'skiy kray», 1917.

Pirogova E. P., Beloborodov S. A. Svodnyy katalog grazhdanskoy pechati XVIII – 1-y chetverti XIX v. v sobraniyakh Urala. T. 1 : A–M. Ekaterinburg : Sokrat, 2005.

Sistematischeskiy katalog biblioteki naslednikov P. P. Demidova, knyazyza San-Donato. Ekaterinburg : Tipografiya F. K. Khomutova, 1898. Ch. 1 : Knigi na russkom yazyke.

Chernoukhov E. A. Uchitelya Vysskogo uchilishcha Demidovykh [Analiz i sistematizatsiya materialov ob uchitelyakh uchilishcha v Nizhnem

Tagile v 1806–1862 gg.] // Dokument. Arkhiv. Istoriya. Sovremennost'. Ekaterinburg, 2002. Vyp. 2. S. 88–98.

Shabarshina (Moreva) O. V. Nizhnetagil'skaya zavodskaya biblioteka Demidovykh i ee chitateli // Knizhnoe delo v Rossii v XIX–XX veka : sb. nauch. tr. / RNB. SPb., 2008. Vyp. 14. S. 128–140.

Shabarshina (Moreva) O. V. Gosudarstvo i knizhnaya trgovlya na Urale vo vtoroy polovine XIX – nachale XX v. (preimushchestvenno po materialam Permskoy gubernii) // Knizhnoe delo v Rossii v XIX–XX veka : sb. nauch. tr. / RNB. SPb., 2010. Vyp. 15. S. 244–255.

А. В. КУБАСОВ

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

УДК 821.161.1 (479.25)

ББК 83.3.(2Рос=Рус)-00

НАУЧНЫЕ КОНФЕРЕНЦИИ ПО ТВОРЧЕСТВУ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ В ИНСТИТУТЕ РУССКОГО И ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ ИМЕНИ В. Я. БРЮСОВА В ЕРЕВАНЕ

Аннотация. Информация посвящена научным конференциям, проводимым на базе Института русского и иностранных языков имени В. Я. Брюсова в Ереване. В институте издавна сложилась традиция проведения конференций по литературоведению. Их можно разделить на две группы. Во-первых, регулярно проводятся Брюсовские чтения, посвященные личности и творчеству выдающегося русского писателя Серебряного века. Во-вторых, это конференции, тематика которых меняется. Они посвящены творчеству того или иного классика русской литературы. Были проведены конференции, посвященные Н. В. Гоголю, А. С. Пушкину, М. Ю. Лермонтову, И. С. Тургеневу и другим писателям. Последняя по времени конференция, которая состоялась осенью 2016 года, была посвящена юбилею Н. М. Карамзина. В заметке отражены темы докладов, которые прозвучали на ней.

Ключевые слова: научные конференции по литературоведению, Институт русского и иностранных языков имени В. Я. Брюсова, Н. М. Карамзин.

Исторически сложилось так, что в Армении всегда проявляли искренний интерес к русской культуре и литературе. Одним из очагов изучения русского языка и литературы является созданный в Ереване в 1962 году Институт русского и иностранных языков имени В. Я. Брюсова. Со времени своего основания он стал одним из признанных центров брюсоведения. К 2016 году было проведено XVI «Брюсовских чтений». В сложные годы для России и Армении работа по изучению русской литературы стала менее активной, хотя и не исчезала совсем. Но с начала 10-х годов XXI века работа вновь активизировалась.

Первой ласточкой стала конференция, проведенная в 2009 году и посвященная Н. В. Гоголю. С тех пор конференции проводились с завидным постоянством, росло и число участников. В 2010 году были конференции, посвященные А. П. Чехову и Л. Н. Толстому, в 2011 го-

ду - Н. А. Некрасову и М. Ю. Лермонтову, в 2012 - А. С. Пушкину, в 2013 - И. С. Тургеневу и А. Н. Островскому, в 2014 - М. Е. Салтыкову-Щедрину и М. Ю. Лермонтову, в 2015 годах - А. С. Грибоедову.

В 2016 году не только филологи, но и историки, специалисты по истории русского языка отмечают юбилей Николая Михайловича Карамзина (1766-1826). Исполнилось 250 лет со дня его рождения и 200 лет со дня смерти. В России прошли многочисленные научные конференции, посвященные творчеству великого писателя, историографа, одного из реформаторов русского языка. Не осталась в стороне и Армения. Последняя по времени конференция, прошедшая в Институте русского и иностранных языков имени В. Я. Брюсова, состоялась 14-16 октября 2016 года. В ней приняли участие ученые не только из разных городов России, исследователи из Армении, но также и из Германии, Италии, Китая. Рассматривались различные аспекты поэтики писателя, особенности его миропонимания и мироотношения. Своеобразие языка произведений Карамзина было объектом анализа лингвистов; несколько докладов представили историки, обратившиеся к анализу отдельных аспектов «Истории государства Российского».

Одним из крупных отечественных специалистов по творчеству Карамзина является профессор Ульяновского госпедуниверситета Л. А. Сапченко. Ее доклад был посвящен неизданным письмам писателя, которые рассматривались в контексте европейской литературной традиции. Манифестация отношения к письмам классика как к историко-литературному факту дала возможность по-новому взглянуть на его эпистолярное наследие. Ряд докладов был построен на методиках компаративного анализа. Это нашло отражение в выступлениях А. М. Амирханян (*Н. М. Карамзин и Л. Н. Толстой: концепция разума и совести*); Стефано Гардзонио (Италия, *Н. М. Карамзин и итальянская поэзия: стихотворение «Фиалка»*), В. А. Доманского (*В. Л. Пушкин - литературный визави Н. М. Карамзина*); И. Н. Ивановой (*Поэтика Куликовской битвы в «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина и поэтическом цикле А. Блока «На поле Куликовом»*), Н. Ф. Ивановой (*«Остров Борнгольм» Н. М. Карамзина и «Остров Сахалин» Чехова: к проблеме преломления художественных традиций*), И. П. Михайловой (*Николай Карамзин и Николай Полевой: сближения и пересечения в отражении Отечественной войны 1812 года*), Е. Н. Петуховой (*«История государства Российского» Н. М. Карамзина как источник литературных сюжетов: драма Л. А. Мея «Псковитянка»*), Е. А. Саламатовой (*Н. М. Карамзин и Д. А. Кавелин: к истории одного автографа из библиотеки Пушкинского Дома*), О. К. Страшковой и А. А. Филипповой (*Литературная полемика: А. А. Шаховской против*

«карамзинистов»), К. И. Шарафудиной (*Карамзинские импульс-мотивы в трагедии Пушкина «Борис Годунов»*).

Пристальное внимание было уделено самым известным произведениям Н. М. Карамзина - «Бедной Лизе», «Письмам русского путешественника», «Острову Борнгольм», а также текстам произведений, не часто становящимся предметом специального анализа. Это доклады Н. З. Коковиной и М. В. Трифионовой «*Жанровые особенности письма в "Письмах русского путешественника"*», И. И. Матвеевой «*"Бедная Лиза" Н. М. Карамзина в зеркале пародии*», А. В. Кубасова «*Травестия образа "бедной Лизы" в рассказах А. П. Чехова*», А. И. Смирновой «*"Рыцарь нашего времени" Н. М. Карамзина как претекст русской автобиографической прозы*», Т. В. Тадевосян «*Повесть Н. Карамзина "Остров Борнгольм" и масонская мифология*», Ю. М. Ходжоян и А. С. Атанесян «*Повесть "Остров Борнгольм" в контексте публицистики Н. Карамзина 1790-х гг.*».

В конференции приняли участие литературоведы дальнего зарубежья: Михаэла Бёмиг (Италия, «*Н. М. Карамзин и физиономика Лафатера*»), Лара Гесс (Германия, «*Рецепция Карамзина в Германии*»), Антон Репонь (Словакия, «*Н. М. Карамзин в восприятии словацких ученых*»), Люй Хуэй (Китай, «*"Письма русского путешественника" Н. М. Карамзина в переводе на английский язык Эндрю Кана: критический обзор*»). Армянская филологическая школа была представлена целым рядом участников. С интересом был заслушан доклад А. С. Атанесян «*Армянские источники в трудах Н. М. Карамзина*». Смежным по проблематике был доклад организатора конференции М. Д. Амირханяна «*Карамзин и его армянские зарисовки*».

Проблема рецепции творчества Карамзина охватывала целый ряд регионов Европы и даже вышла за ее пределы. Здесь отметим доклады О. Б. Кафановой «*Американский дискурс в культурном универсуме переводов Н. М. Карамзина*», М. Г. Меркуловой «*Пути рецепции английской литературы в творчестве Н. М. Карамзина*», Н. Е. Никоновой «*Н. М. Карамзин в современных работах немецких славистов*», Л. С. Кисловой «*Образ "бедной Лизы" в современном медианпространстве Латинской Америки*», К. С. Ханян «*Творчество Н. М. Карамзина и его отражение в армянской критике*».

Не все доклады вошли в этот краткий обзор. Но и перечисленных достаточно для того, чтобы сделать вывод о многоплановости выступлений участников конференции, их тематическом разнообразии. По итогам конференции издан солидный том объемом 45 печатных листов [Н. М. Карамзин 2016].

Хочется не ограничиваться только научной информацией и не-

сколько слов сказать о культурной программе конференции. Армения является страной, первой на государственном уровне принявшей христианство в 301 году. Для участников конференции была организована экскурсия в монастырь Хор Вирап, который связан с именем Григория Просветителя, святителя и крестителя Армении.

Конференции по русской литературе проходят благодаря подлинному подвижнику, талантливому организатору - доктору филологических наук, профессору Михаилу Давидовичу Амирханяну. Следующая конференция состоится осенью 2017 года. Она будет посвящена, предположительно, М. А. Булгакову.

Желающие принять участие в ней обращайтесь за информацией по электронному адресу: russianlingva1@gmail.com

ЛИТЕРАТУРА

Н. М. Карамзин: Русская и национальные литературы. Материалы международной научно-практической конференции 14-16 октября 2016 г. / Ереванский гос. университет языков и социальных наук им. В. Я. Брюсова; Армянская общественная организация культурного сотрудничества с зарубежными странами; Общество дружбы «Армения – Россия». Ереван : Издательский дом Лусабац, 2016. 706 с.

REFERENCES

N. M. Karamzin: Russkaya i natsional'nye literatury. Materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii 14-16 oktyabrya 2016 g. / Erevanskiy gos. universitet yazykov i sotsial'nykh nauk im. V. Ya. Bryusova; Armyanskaya obshchestvennaya organizatsiya kul'turnogo sotrudnichestva s zarubezhnymi stranami; Obshchestvo druzhby «Armeniya – Rossiya». Erevan : Izdatel'skiy dom Lusabats, 2016. 706 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абрамовских Елена Валерьевна – доктор филологических наук, профессор Самарского государственного социально-педагогического университета, г. Самара, Россия.

Е-mail: abramovskih@pgsga.com

Жеймо Божена – кандидат филологических наук, Университет Николая Коперника, г. Торунь, Польша.

Е-mail: bo.zena@poczta.onet.pl

Зверева Татьяна Вячеславовна - доктор филологических наук, профессор Удмуртского государственного университета, г. Ижевск, Россия.

Е-mail: tvzver.1968@yandex.ru

Канарская Екатерина Игоревна - аспирант Нижегородского государственного университета имени Н. И. Лобачевского, г. Нижний Новгород, Россия.

Е-mail: ek-uf@yandex.ru

Клевогина Елена Борисовна - заведующая отделом научно-экспозиционной работы Историко-мемориального центра-музея И. А. Гончарова, г. Ульяновск, Россия.

Е-mail: goncharov-i-a@mail.ru

Кубасов Александр Васильевич - доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

Е-mail: kubas2002@mail.ru

Кулагин Анатолий Валентинович – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Государственного социально-гуманитарного университета, г. Коломна, Россия.

Е-mail: litkaf@mail.ru

Ложкова Анастасия Валерьевна –техник Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

Е-mail: lozhkova@eka-net.ru

Ложкова Татьяна Анатольевна – доктор филологических наук, доцент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

Е-mail: lozhkova@eka-net.ru

Макарова Людмила Юрьевна - кандидат филологических наук, старший преподаватель Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

Е-mail: zeppelin2302@yandex.ru

Маркова Татьяна Николаевна - доктор филологических наук, профессор Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, г. Челябинск, Россия.

Е-mail: tn_markova@inbox.ru

Маршалова Ирина Олеговна - кандидат филологических наук, заведующая сектором научно-исследовательской работы Историко-мемориального центра-музея И. А. Гончарова, г. Ульяновск, Россия.

Е-mail: irina-marshalova@rambler.ru

Морева Ольга Викторовна - кандидат исторических наук, заведующая сектором книжных памятников отдела редких книг Свердловской областной универсальной научной библиотеки им. В. Г. Белинского, г. Екатеринбург, Россия.

Е-mail: moreva.o.v@yandex.ru

Приказчикова Елена Евгеньевна - доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия.

Е-mail: miegata-logos@yandex.ru

Сухих Ольга Станиславовна - доктор филологических наук, доцент Нижегородского государственного университета имени Н. И. Лобачевского, г. Нижний Новгород, Россия.

Е-mail: ruslitxx@list.ru

Терешкина Дарья Борисовна - доктор филологических наук, доцент Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, филиал в г. Великий Новгород, Россия.

Е-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

Zvereva Tatyana. "If the wheel of times has made a cycle": G. R. Derzhavin and A. S. Pushkin in Michael Kukin's creative consciousness.

In this article, the problem of genre transformations in Michael Kukin's poem of "Memory of one company" is solved. The author's perception of the world depends on previous poetic tradition (creativity of Goratsij, G. R. Derzhavin's ode "To Eugene. Life at Zvanka", A. S. Pushkin's poem "Autumn"). Previous texts generate difficult optics of the text. The image of an inconsistent reality arises in a poem. The genre category is staticized in the message "Memory of one company". Genres of an ode, an elegy, an idyll and an epitaph co-operate in the text. The modern reality falls outside the limits genre models. In article, the problem of art time is considered also. The problem of art time is connected with Derzhavin's ode "To Eugene. Life at Zvanka". Pushkin's message "Autumn" generates a problem of poetic creativity in the text.

Michael Kukin belongs "Konkovo's school". Poets "Konkovo's schools" have revived a genre of the friendly message in the modern literature. Intimate intonation declares values of private life, revives a literary situation of the beginning of XIX century Michael Kukin's Message goes back to poetics "Konkovo's schools". The poetics "Konkovo's schools" is dialogical poetics. The poem of "Memory of one company" needs to be correlated with Konstantin Gadaev's message "Misha Kukin".

Keywords: Genre, message, idyll, epitaph, ode, elegy, "Konkovo's schools".

Lozhkova Anastasia. "Boulevard" by Lervontov and a Poetics of Russian "boulevard" satire.

In the article, the author attempts to analyze of youthful poem of M. Y. Lermontov "Boulevard" in the context of the poetic tradition of the "boulevard" satire, which has set in Russian literature in the second half of the XVIII- early XIX century. The basic genre and stylistic particulars of "boulevard" poetry were characterized as a special modifications of the genre of poetic satire, localized in the area, bordered between literature and life (in principle insignificant objects of satirical remarks, merge a lyrical subject with him, deliberate poetics of "bad" poetry as a literary dilettantism of its "creator"). The author of the article reveals the creative character of the development of genre's canon by budding poet. The lyrical hero of "Boulevard" is the subject of satirical remarks and its object at the same time, that creates any prerequisites for the emergence of poetic reflection, is further developed in his mature works. Having considered the youthful satire of Lermontov in the context of later works ("Sosedka", "Ne ver' sebe" "Kak chasto pyostroyu tolpoi

okruzhen' ...), the author reveals her role in the process of formation Lermontov's poetic consciousness and self-consciousness, eventually embodied in the image of reflective lyric hero, in the dialectic of his inner (personal) life.

Keywords: poetical satire, boulevard literature, lyrics literature, lyrics hero, poetic genres, analyzes of lyrics, genres particulars, M. Y. Lermontov, "Boulevard".

Markova Tatyana. Transformation of the elegiac genre in Russian Poetry of the first third of the 19th century.

Watching the development of Russian elegies, we can see the extraordinary capacity of this genre, able to bring a variety of topics, using different stylistic and figurative means. In the first third of the 19th century elegy played an important, we can say paramount. Romanticism, put forward the principle of individuality, an absolute of copyright, the subjective beginning, and elegy provided the best opportunity for the expression of thoughts and feelings of man of modern times. And the emergence of this genre in our poetry, and the path of its evolution defined the general laws of the historical-literary process.

Keywords: Russian poetry, elegiac genre transformation, love, political, philosophical elegy.

Lozhkova Tatyana. "Iambs" by Wilhelm Küchelbecker as a lyrical Cycle

The article analyzes the lyrical creativity by Wilhelm Küchelbecker during the stay in Ural. Number of lyrical works written by the exiled Decembrist in this period is small, but among them there is a group of poems, which are characterized by the unity of the lyric situation (the poet in the face of death), and the poetic form: all these works were written in an iambus genre, which is actively represented in the global poetic tradition and demanded by Kuchelbecker as a poetic form that most fully expresses his inner state in the last years of his life. The author shows, on the one hand, a clear influence on the poetic cycle André Chénier's "Iambs", and on the other hand, reveals the originality of poetic thought of the Russian poet, which allows to consider poems by Küchelbecker as an inherently and consciously created lyrical cycle. The cyclization is interpreted as a specific manifestation of the typical for late Küchelbecker's works attraction to large forms (a tragedy, a mystery in the dramaturgy, a novel, a poem). At the same time, "Iambs" convincingly demonstrate Küchelbecker's loyalty to Civil romantic poetry, stylistic and genre settings of "literary decembrism."

Keywords: Küchelbecker, iambus, lyrical cycle, lyrical genre

TEXT - DISCOURSE -THE POETICS OF NARRATION

Tereshkina Daria. «The War songs of the Greeks»: revealed copy of the poem

The article examines and published a recently found copy of the known freedom-loving text in Russian poetry of the first quarter of the XIX century – «The war

song of the Greeks», attributed to F. N. Glinka. Textual features of the copy, no attributive characteristics, the characteristics of the manuscript, containing a copy, allow to clarify some aspects of the literary history of the work. «Novgorod copy» of the text is in manuscript, which, in contrast to St. Petersburg convolute-collection of various documents, is a «memorable book» belonging to one hand. There are about 16 discrepancies in revealed copy compared with the published copy from the collection of the Pushkin House; some of them has a character important in the literary history of the text, making a semantic shade in the work as a whole. Such discrepancies include, in particular, the leitmotif of the «Song» in Novgorod copy has three versions against one version in St. Petersburg copy. The analysis of Novgorod copy allows to make more accurate conclusions about the dating of the text (1821 would be most justified), even more presumably to attribution «The war song of the Greeks» to Fyodor Glinka and the availability of versions, which differences speak about the widespread written tradition of the freedom-loving text in Russian poetry of the first quarter of the XIX century.

Keywords. «The War songs of the Greeks», freedom-loving poetry, a copy, attribution, textology, literary history, the time of creation of the text.

Abramovskih Elena. «In the blue ether field ...» A. S. Pushkin: provocative power of the «creativity» of the unfinished text.

In the article, the author considers the «creativity» of the unfinished passage of Alexander Pushkin «The blue ether field», paradoxical unity of infinity and limit «creativity» of the unfinished text passage creative reception, artistic dominant of each recipient, the space «expectations horizon works» border and «standby horizon of the reader».

Under the «creativity» of the unfinished text, the author refers to a kind of system of «signs», forming reader strategy, a kind of «gap» of the text, provoking the reader to co-creation. Such indicators may be include a dominant genre, compositional form, story and event imagery system, poetic language, and others.

Provoking power of «creativity» of the unfinished text identified the following types of creative reception: formal (quantitative) reconstruction, antithetical author's intention (Slavinskiy M., V. Itin); neutral reconstruction implementing certain strategies of creativity, do not contradict the logic of the author's intention (Mike A., S. Golovachevsky, Khodasevich, D. Ivanov); reception, authentic authorial intention or maximum approximation to it (L. Tokmok, G. Shengeli).

Keywords: unfinished text, «creativity», the creative reception, «gaps».

Kubasov Alexandr. A travesty of classical literature examples in A.P. Chekhov's short stories.

Chekhov is a writer and stylizer. He is transforming of elements of other plots, literary images travestically, thus revealing a new aspects of his characters. Chekhov's works are dialogic and intertextuality. In his works, Chekhov borrowed some personality traits and creativity of V. M. Garshin. In addition to the famous story called "Fit", this tendency can also be traced in "The Story without ending". Not only do they have poetic allusions to Garshin, but also the image of travestied Hamlet,

who is related to both Vasilievs in the stories. Chekhov literally gives meaning to the type of a Russian Hamlet in "Story without ending" and "Fit". A travesty helps to better reveal of a literary and worldly Russian offspring's of Hamlet, to classify them not only to the classical, but also to the carnivalized literature. "Poor Liza" of N. M. Karamzin was object for travesty too. It is considered on the example of the short stories "A Transgression", "A Boring Story", «A Doctor's Visit».

Keywords: A. P. Chekhov, "A Transgression", "A Boring Story", «A Doctor's Visit», "The Story without ending", "Fit" travesty, V. M. Garshin, N. M. Karamsin, "Poor Liza", Hamlet.

Zejmo Bozena. Alexei Petrovich as a prisoner of borders ("Night" by Vsevolod Garshin)/

The title motif of closing the hero of Garshin's story will be understood as the inability to go beyond the boundaries of two types: physical and psychological. This kind of experience is reflected by means of a certain method of modeling art space (the hero in a closed room) and time (the hero closed in the past tense). The spatio-temporal relations function as a language to express the psychological constructs.

Keywords: Garshin, space, time, isolation, memory

RUSSIAN CLASSICS IN CULTURAL SPACE OF DIFFERENT EPOCHS

Prikazhnikova Yelena. N. A. Durova's creation in Russian literary space of the XIX century.

The article examines the career of the famous "cavalryman-maiden" of the era of Napoleonic Wars N. A. Durova; the 150th anniversary from the date of her death will be celebrated in 2016. The author tends to complex research of the writer's career going on only for 5 years, during which she was able to create 13 works of art that represent all the variety of prosaic genre forms of the I half of the XIX century: from the mythological "Gudishki" novel to the secular story "Corner", the historical story "Nurmeka", the fantastic story "Yarchuk –dog ghost visionary". The article discusses the main problems of Durova's creation including various aspects urgent for the Russian literary process 30-40th. Of the XIX century. First, it is the gender aspect attraction the greatest interest to Durova's creation in Western Europe and the United States. Secondly, reflection in works of the writer the literary canon of Western European Gothic novel. Thirdly, the mythological projection of Durova's literary heritage in creation of which the writer is actively used the mythology of the peoples with whom she had occasion to meet in 10 years of military service and life in Sarapul: Mari, Lithuanians, Poles, Bohemians. Finally, the most important problem of Durova's creation is the problem of national relations. Investigating this problem, the writer demonstrated the humanity of her views in relation to traditionally marginal nationalities in Russia and Europe in the XIX century: Roma, Jews. In

solution of ethnic questions Durova largely anticipated the theory ethnosimvolizm of British historian E. Smith suggesting to see transhistorical ideal type in the nation.

Keywords: N. A. Durova, Russian literary space of the XIX century, romantic simulation of reality, gender aspect of Durova's creation, transformation of Western European "Gothic canon", national world making and transhistorical ideal type

Kanarskaya Ekaterina. N. Kolyada's creative interpretation of N. Gogol's double-world conception (by the example of the play "Korobochka").

The article analyzes the essence and the figurative means of N. Gogol's double-world conception in their organic communication with the formal and substantial features peculiar to the invariant aesthetic-ideological model of N. Kolyada's plays. The author concludes, that both writers divide existential space of their works into real and unreal worlds, and unreal source invades conventional reality, destroying it, putting into disorder, chaos all its fields, first of all, spiritual one. At the same time, in Kolyada's plays (in particular, in the play "Korobochka") this invasion is represented more evidently than in Gogol's works, which generates the effect of the predicted by the classic "evil without mask", undisguised demonic impact on the real world. Such impact results in the spiritual deadness of the characters and in the loss by most of them of the possibility of moral revival, which had been provided by Gogol. In the analyzed play, only the central character – Korobochka – keeps the sufficient potential for the liberation from the universal platitude, which realizes throughout all work. Gradually separating from surrounding reality, Korobochka begins to see clearly only in the denouement, on the border between two worlds, which provokes the materialization of the "dead souls" in the form of true corpses. However, Korobochka immediately destroys the terrible phantom, having realized accessibility for her of a forgotten high feeling of love, which, therefore, is considered as the unique means for regulating the "ontological chaos" in the play.

Keywords: Kolyada, Gogol, "Korobochka", double world, art reception, poetics of chaos.

Kulagin Anatoly. Fet's epigraphs in the lyrics of Alexander Kushner.

The article deals with four poems of Alexander Kushner, prenex epigraphs from the works of A. A. Fet and belonging to different periods of the modern poet: "Rick" (1966), "This is... as it is... well... a firefly!.." (1986), "There is something more important in life than the mind..." (1998), "Yesterday I was walking down the hall lit..." (2015). Entering into a creative dialogue with the classic, it is backed by knowledge of literary works about him (in particular, the works of Boris Buchstab, which Kushner said one of his teachers), the poet revives through epigraphs key motives creativity Fet: cosmism sense of the universe, universe and "small" human being, capable of conquering power "impact without the word" feelings, love transcending time. These motifs are organically included in the current Kushner spiritual experience which, in turn, largely fed by the experience classics. In total, Kushner wrote more than thirty poems, containing various motives of creative and biography of Fet. At the core of the article - not only the analysis of the poems, but also of sources the information obtained by the author from the Kushner.

Keywords: Kushner, Fet, epigraph, tradition, motive

Makarova Ludmila. “Laziness” of Oblomov and Belaqua: to the question about “influence” of I. A. Goncharova on S. Beckett.

In the article are compared the images of Oblomov and Belaqua, heroes of novel's by Goncharov (“Oblomov”) and Beckett’s (“More Pricks than Kicks”). In the characters of personages is elicited common attribute – laziness, interpreting by authors differently. It is considered “backstories” of Oblomov and Belaqua, finding special meaning in the reading of the destiny of each of heroes. In the realistic Oblomov’s character “laziness” is the bent to a contemplation, the attraction to life in “world of fantasy, of dream”, that is notion about ideal being without any fuss and worldly fuss. Archetypal “laziness” is hiding the inner contradiction: the hero is characterized by the aloofness and the life of emotions, thoughts, the stillness and passion to the movement, that experienced by the hero no so much in connection with world, many in the distance from world.

Keywords: Russian Literature, Irish Literature, literary heroes, laziness, archetypes, comparative analysis.

Sukhikh Olga. F. M. Dostoevskiy's Traditions in M. Osorgin's “The Witness of History” and “The Book of Ends”.

The article analyses philosophical and ethical themes of M. Osorgin's novels “The Witness of History” and “The Book of Ends” through a prism of F. M. Dostoevskiy's tradition. The analysis aims to reveal the same fundamental themes and motives in M. Osorgin's creative works as the ones that were outlined in “Crime and Punishment” as well as “Karamazov Brothers” (in particular “The Legend of the Great Inquisitors”). The author of the article demonstrates that M. Osorgin follows in F. M. Dostoevskiy's footsteps and depicts through the actions of his characters the principal of utilitarian ethics, which brings out a fundamental contradiction between a humane goal and anti-humane means of achieving such a goal. The article also analyses Nietzschean beliefs of the main heroine and points out the significant role of rationalism in the development of the characters’ actions. The article examines the author's position with respect to the views of Dostoevskiy's and Osorgin's characters. We conclude that M. Osorgin in his ethical conclusions drawn from history's tragic pages follows Dostoevsky: both see “a crime of ideas” as a transgression against the moral law, but at the same time, draw attention to the noble motivations that lead the heroes to cross the ethical line, as well as to their high moral qualities. Ultimately, the authorial evaluation of such characters both in Dostoevsky and Osorgin is ambivalent.

Keywords: utilitarian ethics, political terrorism, “blood by conscience”, Great Inquisitor, a conflict between an idea and human nature.

Turysheva Olga. Dostoevsky's confessional story in cinematic refraction (on the material of the film L. von Trier “Nymphomaniac”).

In article the nature of art refraction of motives of Dostoyevsky in the last film of Lars von Trier "Nymphomaniac" is investigated. The hypothesis of conscious ori-

entation of the Danish director to confessional fragments of the story "Notes from an Underground" and the novel "Brothers Karamazov" is made. The conclusion is drawn on radical transformation of moral pathos of situations of Dostoyevsky in von Trier's cinema. This transformation is explained with world outlook crisis of the Danish artist. Von Trier's disappointment in Christianity is considered as the reason of critical use of case motives. Among them not only fragments from Dostoyevsky, but also an evangelical situation, "Christ and the sinner" are selected. In article it is shown that von Trier addresses it through mediation of the story "Notes from an Underground" in which this situation has also found the updating – in the image of relationship of the underground person and Lisa.

Keywords: confessional plot, confessional situation, Dostoyevsky, Lars von Trier, art transformation, case motive, world outlook crisis.

PROJECTS & REVIEWS

Klevogina Elena, Marshalova Irina. Simbirsk realities in the novel "Oblomov" I. A. Goncharov (Simbirsk, the village of Arkhangelskoye and homeschool of F. S. Troitsky as prototypes of Oblomovka.

The article discusses the possible association of the realities of «Oblomov» with some Simbirsk motifs and prototypes novel; experiences of childhood and mature years I. A. Goncharov from visiting the house, where the writer was born; the observations of bright will «oblomovshchina» in the phenomena of public and private life of Simbirsk, described in the essay "The homeland" and in letters to relatives and friends.

Keywords: I. A. Goncharov, Oblomovka, Simbirsk, the village of Arkhangelskoye, homeschool of F. S. Troitsky.

Moreva Olga. The creation of reader by N. M. Karamzin

In his study "Sotvorenje Karamzina", Y. M. Lotman claimed rightly, that Karamzin created a Russian reader by his literary, journalistic and publishing working. The article examines how this process took place in the Urals. The sources were the Karamzin's (works) studies, published at the end of the 18th – early 20th century, preserved the owner's signs, reader litters and record keeping documentation of Ural libraries (also catalogs and reports) too. According to the sign of the owner (stamps, bookplates and superexlibris, owner records) among his individual readers were the clergy, the owners of factories and gold mines, mining engineers and artisans, teachers of educational institutions and representatives of the Ural officials. In the Ural library, the collections the books of Karamsin, the writer, poet, essayist and historian, fully retained numerous traces of reading, which allow us to study the reader's emotional reactions and preferences in the XXI century.

Keywords: N.M Karamzin, Ural readers, Russian Literature, history of reading, emotional culture, Reader's activity.

Kubasov Alexandr. Scientific conferences on the works of Russian writers at

the Institute of Russian and Foreign Languages named after V. Brusov in Yerevan.

The article deals with scientific conferences held at the Institute of Russian and Foreign Languages named after V. Brusov in Yerevan. There is a long-held tradition of holding conferences on literary studies at this Institute. They can be divided into two groups. Firstly, regular Brusov Readings dedicated to the personality and work of an outstanding Russian writer of the Silver Age are held. Secondly, this is the conferences, whose themes are changing: they are dedicated works of any classic author of Russian literature. Conferences were held, devoted to Gogol, Pushkin, Lermontov, Turgenev and other writers. The most recent conference connected with the anniversary of Karamzin was held in the autumn of 2016. There are themes of reports in the note.

Keywords: scientific conferences on literature, the Institute of Russian and Foreign Languages named after V. Brusov, N. Karamzin.

Электронный научный журнал

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК. 2016. № 4.

Серия

«РУССКАЯ КЛАССИКА:

ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ» (Вып. 8)

Сетевой адрес журнала:

<http://journals.uspu.ru>

Учредитель: ФГБОУ ВО

«Уральский государственный педагогический университет»

Адрес учредителя и редакции:

620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 279

Контактный адрес: kafedra_limp@mail.ru Тел.: (343) 235 76 66

Периодичность серии: 1 раз в год

Выходные сведения:

электронный научный журнал. 2016. № 4. Серия «Русская классика: динамика художественных систем» (Вып. 8).

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)

И. С. Юхнова, докт. филол. наук, доц.

(Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского)

Н. Л. Блищ, докт. филол. наук, доц.

(Белорусский государственный университет, Минск, Белоруссия)

Технический редактор Е. А. Акимова

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.