

Уральский государственный педагогический университет



Уральский филологический вестник

Русская классика:
динамика художественных систем

4

2021

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

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 4/2021

серия

**РУССКАЯ КЛАССИКА:
ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ
(Вып. 13)**

Екатеринбург 2021

FOUNDER: FEDERAL STATE BUDGETARY EDUCATIONAL ORGANIZATION
OF HIGHER EDUCATION
«URAL STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY»

INSTITUTE OF PHILOLOGY AND INTERCULTURAL EDUCATION

URAL
PHILOLOGICAL
BULLETIN

№ 4/2021

series

**RUSSIAN CLASSICS:
DYNAMICS OF ART SYSTEMS**
(Vol. 13)

Ekaterinburg 2021

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)
М. Фигедьюва, доктор педагогики, PhD
(Университет имени св. Кирилла и Мефодия)
И. С. Юхнова, докт. филол. наук, доц.
(Нижегородский государственный университет
им. Н. И. Лобачевского)

У 68 Уральский филологический вестник / Уральский
государственный педагогический университет ; главный
редактор С. И. Ермоленко. – Екатеринбург : [б. и.], 2021. –
№ 4. – 245 с. – (Серия «Русская классика: динамика
художественных систем». Вып. 13). – Текст : электронный.

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

Редакционная коллегия за достоверность информации, опубликованной в сборнике, ответственности не несёт. Материалы публикуются в авторской редакции. При цитировании материалов ссылка на данный сборник трудов и авторов обязательна.

Ответственная за выпуск: С. И. Ермоленко

Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).
Свидетельство о регистрации ЭЛ № ФС 77-77355 от 31.12.2019

Editorial board:

S. I. Ermolenko, Doctor of Philology,
(Ural State Pedagogical University)
T. A. Lozhkova, Doctor of Philology
(Ural State Pedagogical University)
T. V. Zvereva, Doctor of Philology
(Udmurt State University)
O. V. Zyryanov, Doctor of Philology
(Ural Federal University
named after first President of Russia B. N. Yeltsin)
M. Figedyova, PhD
(University of Ss. Cyril and Methodius)
I. S. Yukhnova, Doctor of Philology
(National Research Lobachevsky State University
of Nizhny Novgorod)

У 68 Ural Philological Bulletin / Ural State Pedagogical
University ; editor-in-chief S. I. Ermolenko. – Ekaterinburg :
[w. p.h.], 2021. – № 4. – 245 p. – (Series «Russian Classics:
Dynamics of Art Systems». Vol. 13).

The articles included in this issue are devoted to the problems of the development of Russian literature of the XVIII-XIX centuries in the aspects of method, genre and style, cases of literary contacts and dialogue with Russian classics in modern culture. Special attention is paid to the factors of transformation, change of directions and currents.

The Editorial Board is not responsible for the accuracy of the information published in the volume. The materials are published in the author's edition. When quoting materials, a reference to this collection of works and authors is mandatory.

Executive editor: S. I. Ermolenko

Registered by The Federal Service for Super-vision of Communications, Information Technology and Mass Media.

Registration certificate ЭЛ № ФС 77-77355 as of 31.12.2019

ISSN 2306-7462

© FSBEO HE «USPU», 2021

© Ural Philological Bulletin, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО: ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА

<i>Мясников Е. И.</i>	Мениппея Ф. М. Достоевского «Бобок»: опыт герменевтического анализа	7
<i>Кадушина О. И.</i>	«Сны преступника с “нежным сердцем”»: поэтика пространственной организации сновидений Родиона Раскольникова	17
<i>Каксин А. Д.</i>	Петербург Ф. М. Достоевского: реальность и мистика в жизни героев «Преступления и наказания»	38
<i>Шелухин Ф. В.</i>	Проблемы киноэкранизаций художественных произведений (опыт сравнения романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и кинофильма «Преступление и наказание» (1969), реж. Л. Кулиджанов)	50
<i>Ермоленко С. И.</i>	Трудный Достоевский: тип романа в творчестве писателя	63

ОБРАЗ – МОТИВ – ЖАНР

<i>Юхнова И. С.</i>	Мистериальное в драматургии М. Ю. Лермонтова	95
<i>Кубасов А. В.</i>	Страх болезни у А. П. Чехова: тиф и образ тифа	107
<i>Терешкина Д. О.</i>	Художественный мир «Большой элегии Джону Донну» Иосифа Бродского	127

ТЕКСТ – ДИСКУРС – ПОЭТИКА

<i>Попова М. Ю.</i>	Венецианский текст в романе Е. П. Ростопчиной «Папаццо Форли»	141
<i>Барковская Н. В.</i>	Традиции ролевой лирики Н. А. Некрасова в поэзии Андрея Белого и Марии Степновой	158
<i>Зверева Т. В.</i>	«Куда ж нам плыть?»: пушкинские ориентиры в творчестве Геннадия Шпаликова	179
<i>Турьшева О. Н.</i>	Система «реальность, нарратив, язык» в новейшей прозе (на материале романов Л. Бине «Седьмая функция языка» и Д. Быкова «Июнь»)	194

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

<i>Маршалова И. О.</i>	Гончаров и русские художники: к 210-летию со дня рождения писателя	203
<i>Морева О. В.</i>	«Без красок напишу портрет»: выставка прижизненных изданий И. С. Тургенева	219
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ		236
SUMMARY		238

К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО: ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА

Е. И. МЯСНИКОВ

(Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия)

ORCID ID: 0000-0002-7764-343X

УДК 821.161.1-32(Достоевский Ф. М.)

DOI 10.26170/2306-7462_2021_04_01

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,444

МЕНИПШЕЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БОБОК»: ОПЫТ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Аннотация: В данной работе я проанализирую менипшею Ф. М. Достоевского «Бобок» и представлю свою интерпретацию идеи и отдельных деталей. В ней не будет разбора реминисценций и отсылок к другим произведениям: эту сферу текста досконально проанализировали другие исследователи. Однако мне необходимо дать краткий пересказ, дабы исключить недопонимания в трактовке самих событий в менипшее. Также важно отметить, что «Бобок» – абсолютно цельный и самодостаточный художественный текст. Поэтому его анализ будет приведён отдельно от триптиха, выделенного некоторыми исследователями творчества Ф. М. Достоевского (он включает в себя, помимо данного произведения, «Кроткую» и «Сон смешного человека»).

Ключевые слова: двоемирие; священное молчание; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; рассказы; литературные сюжеты; менипшея.

Менипшея начинается с небольшого предисловия, в котором писатель уверяет, что «Записки одного лица» не его собственные: «Это не я; это совсем другое лицо» (41)¹. На самом деле, подозрительное введение. Заглавие уже указывает, что записки «одного лица». И данное подозрение не беспочвенно. Текст наполнен указаниями на современность и современников Ф. М. Достоевского: рассуждение о портрете автора записок – ответ Л. К. Панютину на его заметку в журнале «Голос» 1873 года; «Припоминается мне испанская острота, когда французы,

¹ Здесь и далее цит. по: [Достоевский 1980: XXI, 41-54] с указанием страниц в тексте статьи.

два с половиною века назад, выстроили у себя первый сумасшедший дом...» (42) – о здании Бисетр, которое стало госпиталем, действительно два с половиною века назад, в 1633 году; разговоры о Боткине, Экке и Шульце, которые были популярны в то время и т.д. Даже не зная фактов, читатель интуитивно понимает, что упрёки Ивана Ивановича направлены на общество Фёдора Михайловича; а В. А. Туниманов вообще считает литературную позицию «одного лица» тождественной позиции Ф. М. Достоевского [Достоевский 1980: XXI, 403].

Однако перейдём к тексту. Читатель с самого начала узнаёт, что Иван Иваныч, от лица которого написаны записки, постоянно пьян, за что осуждён окружением. Да и не только за это: кто-то его даже приписал к умалишённым из-за его вида на портрете. Но и Иван Иваныч не остаётся в долгу: попрекает общество к месту и не к месту. Говорит, что и юмор, и «хороший слог уже исчезают» (42). Хотя, если посмотреть на слог «Записок», он тоже далёк от высокого: «Покойник добывал, ну а теперь пенсиониска. Подожмут хвосты» (43).

Повествование начинается с того, что автор записок задумывается о своём состоянии, замечает, что «и характер меняется, и голова болит»: «Я начинаю видеть и слышать какие-то странные вещи. Не то чтобы голоса, а так как будто кто подле: “Бобок, бобок, бобок!”» (43). Иван Иваныч решил развлечься, но попал на похороны своего дальнего родственника.

При описании кладбища автор записок скорее обращает внимание на материальную сторону: отмечает, что и «покровы разных цен» (43), и церковнослужители имеют с этого доход. Примечательно, что слово «дух» в одном маленьком абзаце употребляется три раза и один раз в составе слова, образованного от него («Не желал бы быть здешним духовным лицом» (43)). В контексте понятно, что в тех трёх словах речь идёт о «духе» в смысле запаха. Однако слишком уж сильно делается упор на слово, чтобы проигнорировать его смысл, связанный с душой. Кстати говоря, дальше из текста мы видим объяснение «вони»: один из персонажей уверен, что резкий запах связан с нравственным разложением. Но об этом позже.

Автор продолжает оценочно описывать кладбище: выделяет,

что есть три разряда могил, из которых третий – самый дешёвый, относительно двух других, находящихся в церкви и под папертью. Именно на третьем разряде и будет проходить основное действие.

После просмотра могилки Иван Иванович пошёл в ресторан, где «много заметил веселости и одушевления искреннего» (43). Эти «проводящие» будто и не скорбели по усопшим. Может, они просто не воспринимали смерть серьёзно.

Кстати, читателю, хоть и косвенно, через поступки, но передано отношение Ивана Ивановича к умершим. Во-первых, он садится на памятник, когда остаётся на кладбище один. Достаточно неуважительный поступок. Во-вторых, он не чувствует никакого трепета перед мертвецами: единственно, он заглядывает в их лица с осторожностью из-за своей впечатлительности (ему снятся их улыбки). Таким образом, нам становится понятно, что автор записок не предрасположен осмысливать человеческую смерть как акт метафизический, как обряд инициации. Но при этом, Иван Иванович достаточно суеверный человек. На данный факт указывает его размышление о скинутом им недоеденным бутерброде: грех это или нет.

Дальше автор записок прилёт на памятнике и начал слышать голоса погребённых мертвецов. Разговоры их совершенно беспечны: они играют в преферанс по памяти, вспоминают свою земную жизнь и иногда даже забывают вовсе, что умерли. Эта несерьёзность указывает и на то, что они не были готовы к смерти. Для них будто и не было процесса умирания, а только мгновенная смерть, которая их перенесла на новый этап существования. И, действительно, из реплик персонажей мы можем понять, что некоторые умерли неожиданно, конечно же, по их убеждению: «... я от осложнения, и так внезапно!» (47). В записках практически нет людей, которые относятся к смерти должным образом: начиная с автора записок, заканчивая большинством мертвецов. Почти весь художественный мир «Бобка» оказывается «... еретическим и кощунственным относительно “тайнства” смерти, бесмертия души, тайнства бытия...» [Поддубная 1991: 185].

Из разговоров становится понятно, что после погребения, через несколько дней люди будто «просыпаются» и начинают

говорить. Притом не совсем понятно, от чего зависит то, сколько молчат «новенькие» и сколько они потом находятся в бодрствовании: «Даже и третьеводнишние еще не очнулись ... сами изволите знать, иной раз по неделе молчат...» (47). Хотя этот факт особо никого не интересует, все заняты обыденным обсуждением повседневности или знакомством с новопривывшими.

Но вот в разговор встречается Пётр Петрович Клиневич и утверждает новый порядок «на... уже разумных началах» (52). После того, как он разоблачает всех мертвецов в их грехах, в их развратности, восклицает: «Довольно! ... я вижу, что материал превосходный ... Главное, чтобы весело провести остальное время...» (51). Пётр спрашивает про положение дел у Лебезятникова, на что тот пересказывает теорию Платона Николаевича: что смерть ещё, на самом деле, не пришла, а это время, которое отведено каждому своё («месяца два или три... иногда даже полгода» (51)), дано для переосмысления жизни и спасения своей души. Но никто к этой теории не прислушивается, и все мертвецы во главе с Клиневичем утверждают бесстыдство как основной принцип поведения до окончательной смерти. Для них время – не шанс искупить свои грехи, подготовить свою душу к упокою; для них – это попытка ухватиться за свою земную жизнь, сделать всё, чего раньше стыдились: «Долой веревки, и проживём эти два месяца в самой бесстыдной правде! Заголимся и обнажимся!» (52).

Несмотря на тот факт, что Ф. М. Достоевского античная культура не занимала¹, имя «доморощенного» философа отсылает нас к древнегреческому не просто так. В философии Платона любое живое существо на протяжении всей жизни стремится к своему, так называемому, «эйдосу» – прообразу нас самих, нашей сущности из мира идей, и только после смерти мы можем максимально к нему приблизиться, но не достичь (единственный, кто соответствует своему эйдосу – Бог). Может быть, это время до окончательного забвения дано не для исправления

¹ Л. П. Гроссман отмечает: «... никакого интереса к латинскому языку и римской литературе великий писатель никогда не проявлял...» [Гроссман 1965].

себя, а для осознания своей души. Ведь в записках нет ни одного персонажа, кто встал бы на другой путь, изменил своё отношение к жизни: развитие состоит только в том, что люди перестают стесняться и начинают раскрывать свои пороки, не тая: «... мне давно уже... нравилась мечта о блондиночке... лет пятнадцати... и именно при такой обстановке...» (51).

После крика «обнажимся» следуют реплики трёх персонажей, которые повторяют одно и то же на протяжении всех записок: «... я не хочу к Эку!»; «... я бы пожил...»; «Хи-хи-хи» (52). Но на кладбище есть ещё один человек, который говорит только одну фразу – «бобок» – прямой его реплики в записках нет, и в конце он не кричит радостно вместе со всеми. Хотя, именно это слово Ивану Иванычу слышалось ещё до прихода на кладбище. Последняя реплика с кладбища дана простолоюдину: «Воистину душа по мытарствам ходит!» (53). Слова этого простолоюдина дают оценку с другой стороны, со стороны сознания, которое не развращено высшим светом. Для него всё происходящее – мучение души, трудности, которые нужно преодолеть до Суда. Кстати говоря, в тексте присутствуют почти все двадцать мытарств. Вдруг Иван Иванович чихает, и всё рассеивается. Он обещает себе прийти снова: «Авось наткнусь и на утешительное» (54).

Итак, предстоит ответить на два главных вопроса: каким образом автор записок смог подслушать разговоры умерших, и что же значит слово «бобок»?

Отвечая на первый вопрос, стоит обратить внимание на трактовку, согласно которой Иван Иванович просто увидел сон (или он сумасшедший и просто видит галлюцинации). Это лишь объяснение, которое удерживает текст на плаву в фактической реальности. Но истинно-художественные произведения отличны именно своей дву/многоплановостью. Исследователь фантастического в литературе обратил внимание на странную формулировку: «... всё смолкло, *точно* на кладбище, исчезло, *как* сон» (53), однако не продолжил развитие мысли, не пояснил выбор именно такого описания [См.: Захаров 2016: 19]. Иван Иваныч, опомнившись, забыл, где он находится. Но от чего он очнулся, если из текста понятно, что это был не сон? В поэтике Ф. М. Достоевского фантастическое – не грёзы и

не галлюцинации. Фантастическое в творчестве писателя – сущность, выявленная и олицетворённая; бытие вместе со своей тайной. Поэтому ответ, в этом случае, один – автор записок *действительно* прилёг на могильную плиту, словно на порог между миром живых и миром мёртвых, и *действительно* услышал, что происходит по ту сторону.

Тема двойника фигурирует во многих произведениях Ф. М. Достоевского, причём на протяжении всего творчества, а не в какой-то определённый период. Рене Жирар в своём исследовании «Достоевский: от двойственности к единству» подробно разбирает эту тему: в четвертой главе «Воскресение» он приходит к выводу, что сама «подпольная психология представляет перевернутую картину христианской структуры, точно как ее двойник» [Жирар 2017: 132]. Внешне мир мертвецов похож на «двойника» мира живых, но по своему смыслу он – диалектическое продолжение живого общества. Все черты умерших остаются с ними и развиваются по инерции, не меняя вектора. Это отличает мениппею от остального творчества писателя: при видимой двойственности, в сущности, её нет – есть лишь единство, показанное в своём развитии, в переходе на следующий логический уровень.

Автор записок начинает разбирать слова мертвецов именно в тот момент, как очнулся: «Очнулся, присел и стал внимательно вслушиваться» (44). Но что он делает перед этим? Он скидывает бутерброд с могильного камня и на секунду задумывается: грех это или нет. Довольно нелепый момент с этим бутербродом, но он нужен для понимания дальнейшего. Эпизод, как пишут Р. Милнер-Галланд и О. Соболева, переносит нас в сферу фольклорных поверий [См.: Милнер-Галланд, Соболева 2012]. По представлениям, сложившимся ещё у славян, душа после смерти человека 40 дней ходит по мытарствам, но находится она на земле (три дня в доме, потом четыре во дворе и до сорокового дня на земле). Перемещение связано с тремя этапами прощания с душой усопшего, проводами. Данный процесс важен, чтобы покойник не вернулся: у южных славян, например, считалось, что неуспокоенные становятся вампирами. Так объясняется загадка с «пробуждением» после смерти; окончательным пере-

ходом в мир иной и со временем, которое требуется для каждого своё: никто не следует традиции поминания.

Но что же значит странное слово «бобок»? Ничего. Это слово – акт сигетики (сигетика – философская концепция, логика молчания); хотя, более уместно его определить как священное безмолвие. Исихазм, воплощённый в одном человеке: «В сознании самой традиции, исихастский подвиг никогда не мыслился как закрытый эзотерический культ, удел кружка избранных и род некой духовной экзотики и эксцентрики. Он был не чем иным как осуществлением бытийного призвания человека» [Хоружий 2004]. «Бобок» одновременно и высказывание, потому что им передан смысл, а именно – отношение к смерти (отрешение от всего мирского, в частности, от своих «соседей»), и молчание, потому что оно ничего не обозначает. Кэрл Аполлонио пишет о персонажах Ф. М. Достоевского: «... чтобы *прозреть*, герой должен *замолчать*» [Аполлонио 2020: 15. Курсив автора. – Е. М.]. Но это безмолвие перед познанием у писателя обычно обозначено действием, немим жестом; а в мениппее герои представлены лишь своими словами, поэтому такая возможность отсутствует. В данном случае, чтобы передать молчание, нужен был другой инструмент, и короткое слово без понятия подошло. Несмотря на кажущееся противоречие, молчание и слово не противопоставляются друг другу. Михаил Эпштейн точно обосновывает это утверждение: «... у молчания, и у речи есть общий предмет» [Эпштейн 2005].

Но какое отношение к смерти слово утверждает? Реплики всех остальных мертвецов в записках показывают их пренебрежение, так как их слова обыденны и пошлы. А слово «бобок» – пусто. Оно показывает смиренность перед смертью, принятие её. И слышится странное слово Ивану Иванычу, так как это отношение единственно правильное (как минимум для самого Ф. М. Достоевского, чью кротость отмечал в своём биографическом очерке Евгений Соловьёв [Соловьёв 2015]).

Молчание, на самом деле, не является пустотой, особенно для писателя. Молчание – это, скорее, процесс созревания, зарождения. И в таком состоянии художник выбирает тему, форму, смысл высказывания, в отличие от обычных людей, которые

готовы говорить о погоде, о соседях, о домашних делах: «... но лишь философ, художник, поэт выбирает в этой тьме чему родиться» [Дугин 2020].

И когда Ф. М. Достоевский, известный своей романной широтой, выпускает относительно короткое, лаконичное произведение, исследователям не следует воспринимать его поверхностно. Напротив, нужно понимать, что писатель смог скрыть в этой миниатюрной мениппее всю ту глубину мысли, гармонизирующую с высокой художественностью, которую он доселе разворачивал и расстилал перед читателем.

Таким образом, «Бобок» Ф. М. Достоевского – не только социальная сатира на общество, но многогранный и вместительный текст, к которому можно подойти с многих позиций, и везде найдётся вполне убедительные аргументы в пользу определённых трактовок. «Бобок» насыщен неопределённостями, поэтому нельзя рассматривать творение Фёдора Михайловича только как нравоучительное произведение в духе классицизма; если бы он стремился к дидактике, то прибегнул бы, например, к эксплицитному читателю. Ведь, как доказала литературовед Е. И. Ляпушкина, «автор тем самым обеспечивает себе возможность контролировать осмысление текста» [Ляпушкина 2019: 87]. Но таких и подобных литературных приёмов в тексте нет, поэтому он требует герменевтического метода анализа. Это и делает мениппею, как писал Михаил Михайлович Бахтин, одной из «величайших... во всей мировой литературе» [Бахтин 2020: 160]. А «микрокосмом творчества» можно её назвать хотя бы потому, что в произведении выражена главная, как точно её определил Д. С. Мережковский, тема творчества Достоевского: «глубины души человеческой... бездны духа» [Мережковский 2021: 181] – людская натура, доведённая до черты, на первый взгляд, невозможная, но более реальная, чем кажется.

ЛИТЕРАТУРА

Аполонио К. Секреты Достоевского: чтение против течения. СПб. : Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020. 320 с.

А. С. Пушкин и метафизика русской истории : [лекция] / А. Г. Дугин. [Электронный ресурс] URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=XcEM147LbUs> (дата обращения 13.09.2021).

Гроссман Л. П. Достоевский. М. : Молодая гвардия, 1965. 605 с.

Бахтин М. М. Поэтика Достоевского // Бахтин М. М. Избранное : в 2 т. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2020. Т. 2. Поэтика Достоевского. 512 с.

Достоевский : Его жизнь и литературная деятельность. Биограф. очерк / Е. Соловьёв; Сост. оформ. : Н. Ю. Бернова, Е. А. Гавриков. М. ; Томск : Нате, ТомСувенир, 2015. 287 с.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1980. Т. 21 : Дневник писателя 1873; Статьи и заметки 1873-1878.

Жирар Р. Достоевский : от двойственности к единству. М. : ББИ, 2017. 162 с.

Захаров В. Н. Фантастическое : аксиомы, парадоксы, проблемы // Проблемы исторической поэтики. 2016. №4. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fantasticheskoe-aksiomy-paradoksy-problemy> (дата обращения: 30.05.2021).

Ляпушкина Е. И. Введение в литературную герменевтику : Теория и практика. М. : Группа Компаний “РИПОЛ классик” / “Панглосс”, 2019. 255 с.

Мережковский Д. Собрание сочинений: В 20 т. М. : Дмитрий Сечин, 2021. Т. 10. Л. Толстой и Достоевский: Исследование / Подгот. текста, послесл. Е.А. Андрущенко; примеч. Е.А. Андрущенко при участии Н.Г. Андрущенко. 816 с.

Милнер-Галланд Р., Соболева О. Что происходит в рассказе «Бобок»? // Вопросы литературы. 2012. № 4. С. 293-312.

Поддубная Р. «Действительность идеала» в малой прозе «Дневника писателя» // Достоевский. Материалы и исследования. Л. : Наука, 1991. Т. 9. 304 с.

Туниманов В. А. Комментарии : Ф. М. Достоевский. Дневник писателя 1873; Статьи и заметки 1873-1878. VI. Бобок // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1980. Т. 21. С. 402-411.

Хоружий С. С. Русский исихазм : черты облика и проблемы изучения // Исихазм. Аннотированная библиография. / под общ. и науч. ред. С. С. Хоружего. М. : Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2004. С. 550-559.

Эпштейн М. Н. Слово и молчание в русской культуре // Звезда. 2005. №10. [Электронный ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2005/10/slovo-i-molchanie-v-russkoj-kulture.html> (дата обращения: 13.09.2021).

REFERENCES

Apollonio K. Sekrety Dostoevskogo: chtenie protiv techeniya. SPb. : Academic Studies Press / BiblioRossika, 2020. 320 s.

A. S. Pushkin i metafizika russkoy istorii : [leksiya] / A. G. Du-gin. [Elektronnyy resurs] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XcEMl47LbUs> (data obrashcheniya 13.09.2021).

Grossman L. P. Dostoevskiy. M. : Molodaya gvardiya, 1965. 605 s.

Bakhtin M. M. Poetika Dostoevskogo // Bakhtin M. M. Izbrannoe : v 2 t. M. ; SPb. : Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2020. T. 2. Poetika Dostoevskogo. 512 s.

Dostoevskiy : Ego zhizn' i literaturnaya deyatel'nost'. Biogr. ocherk / E. Solov'ev; Sost. oform. : N. Yu. Bernova, E. A. Gavrikov. M. ; Tomsk : Nate, TomSuvenir, 2015. 287 s.

Dostoevskiy F. M. Poln. sobr. soch. : v 30 t. L. : Nauka, 1980. T. 21 : Dnevnik pisatelya 1873; Stat'i i zametki 1873-1878.

Zhirar R. Dostoevskiy : ot dvoystvennosti k edinstvu. M. : BBI, 2017. 162 s.

Zakharov V. N. Fantasticheskoe : aksiomy, paradoksy, problemy // Problemy istoricheskoy poetiki. 2016. №4. [Elektronnyy resurs] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fantasticheskoe-aksiomy-paradoksy-problemy> (data obrashcheniya: 30.05.2021).

Lyapushkina E. I. Vvedenie v literaturnuyu germeneytiku : Teoriya i praktika. M. : Gruppya Kompaniy "RIPOL klassik" / "Pangloss", 2019. 255 s.

Merezhkovskiy D. Sobranie sochineniy: V 20 t. M. : Dmitriy Sechin, 2021. T. 10. L. Tolstoy i Dostoevskiy: Issledovanie / Podgot. teksta, poslesl. E.A. Andrushchenko; primech. E.A. Andrushchenko pri ucha-stii N.G. Andrushchenko. 816 s.

Milner-Galland R., Soboleva O. Chto proiskhodit v rasskaze «Bobok»? // Voprosy literatury. 2012. № 4. S. 293-312.

Poddubnaya R. «Deystvitel'nost' ideala» v maloy proze «Dnevni-ka pisatelya» // Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya. L. : Nauka, 1991. T. 9. 304 s.

Tunimanov V. A. Kommentarii : F. M. Dostoevskiy. Dnevnik pisatelya 1873; Stat'i i zametki 1873-1878. VI. Bobok // Dostoevskiy F. M. Poln. sobr. soch. : v 30 t. L. : Nauka, 1980. T. 21. S. 402-411.

Khoruzhiy S. S. Russkiy isikhazm : cherty oblika i problemy izucheniya // Isikhazm. Annotirovannaya bibliografiya. / pod obshch. i nauch. red. S. S. Khoruzhego. M. : Izdatel'skiy Sovet Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi, 2004. S. 550-559.

Epshteyn M. N. Slovo i molchanie v russkoy kul'ture // Zvezda. 2005. №10. [Elektronnyy resurs] URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2005/10/slovo-i-molchanie-v-russkoj-kul'ture.html> (data obrashcheniya: 13.09.2021).

О. И. КАДУШИНА

(Муниципальное автономное общеобразовательное учреждение гимназия № 70,
Екатеринбург, Россия)

ORCID ID: 0000-0003-0724-7543

УДК 821.161.1-31(Достоевский Ф. М.)

DOI 10.26170/2306-7462_2021_04_02

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,444

«СНЫ ПРЕСТУПНИКА С “НЕЖНЫМ СЕРДЦЕМ”»: ПОЭТИКА ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ СНОВИДЕНИЙ РОДИОНА РАСКОЛЬНИКОВА

Аннотация. Статья посвящена вопросу изучения особенностей художественного пространства триады сновидений Родиона Раскольникова – главного героя романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». В опоре на предшествующие труды некоторых исследователей (М. М. Бахтина, Г. К. Щенникова, Д. А. Нечаенко, Т. А. Касаткиной, А. Н. Хоца, И. А. Руденко и др.) автор статьи предпринимает попытку анализа хронотопических деталей сновидений, проводит сопоставительные параллели между внутренним состоянием Раскольникова и происходящими внешними событиями, приходя к выводу о том, какие из «ирреальных» пространственных образов становятся символами (лестница, церковь, кабак, смеющаяся толпа). В заключение делается предположение о том, что череда сновидений Раскольникова относится к особому уровню организации художественного пространства – «пневмосфере» (по Н. Л. Лейдерману).

Ключевые слова: романы; мениппея; поэтика художественного пространства; Раскольников; сны; пневмосфера; сновидения; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные герои.

Пожалуй, каждый из литераторов, оставивших «существенное творческое наследие», «использовал... в своих произведениях художественный приём сновидения – либо с целью достижения психологической достоверности поведения и духовного формирования героя, либо для усиления и акцентировки фантастического, мистического, лирического, гротескового или комического, сатирического эффекта» [Нечаенко 1991: 7].

Один из самых ярких талантов создавать художественные сновидения, безусловно, принадлежит Ф. М. Достоевскому. По воспоминаниям жены писателя, А. Г. Достоевской, Фёдор Михайлович и в жизни «придавал вещам снам» «довольно серьёзное значение»: *«Очень тревожился он, когда видел во сне*

брата Мишу и в особенности своего отца. Сновидение это предвещало горе или беду, и я была несколько раз свидетельницей тому, что вскоре (дня 2-3 спустя) после подобного сновидения наступала чья-либо болезнь или смерть в нашей семье, доселе здоровой, тяжелый припадок с Фёдором Михайловичем или какая-нибудь материальная беда» [Достоевская А. Г. Воспоминания... С. 93. Цит. по: Нечаенко 1991: 293. Курсив наш. – О. К.]

Весьма высокая чувствительность Ф. М. Достоевского к мистическому, трансцендентальному, к *«идеям, витающим в воздухе»*, побуждает его говорить с читателем *о снах и с помощью снов* на страницах многих своих произведений (например, в «Петербургских сновидениях в стихах и в прозе», в «Дневнике писателя», «Преступлении и наказании», «Идиоте» и др.). *«Сны, как известно, чрезвычайно странная вещь»*, – рассуждает его «смешной человек»: «одно представляется с ужасающею ясностью... а через другое *перескакиваешь*, как бы не замечая вовсе, например» – «через законы бытия и рассудка и останавливаешься лишь на точках, о которых *грезит сердце*». «А между тем какие *хитрейшие вещи* проделывал иногда мой *рассудок* во сне! Между тем с ним происходят во сне вещи совсем *непостижимые...*» [Достоевский: [http](http://). Курсив наш. – О. К.]

«Это, в сущности, совершенно верная характеристика композиционного метода построения *фантастической мениппеи*, – отмечает М. М. Бахтин. – Более того, с известными ограничениями и оговорками эта характеристика [обозначенная выше в цитате из «Сна смешного человека». – О. К.] *может быть распространена и на весь творческий метод Достоевского*», который, конструируя художественный мир, «часто» «перескакивает... через элементарное эмпирическое правдоподобие и поверхностную рассудочную логику» [Бахтин 2017: 225-226. Курсив наш. – О. К.]¹.

Рассуждая о жанровых и сюжетно-композиционных осо-

¹ Об основных особенностях жанра мениппеи и отражении их в творчестве Ф. М. Достоевского см.: [Бахтин 2017: 169-178, 206-271].

бенностях произведений писателя, М. М. Бахтин приходит к выводу о том, что данный принцип становится для Ф. М. Достоевского основополагающим в «художественной концепции времени и пространства»: «Достоевский почти вовсе не пользуется в своих произведениях... строго эпическим временем, он “перескакивает” через него... *сосредоточивает действие в точках кризисов, переломов и катастроф*, когда миг... утрачивает временную ограниченность. И через пространство он, в сущности, перескакивает и сосредоточивает действие только в двух “точках”: на *пороге*... где совершается кризис и перелом, или на *площади*, заменой которой обычно бывает гостиная (зал, столовая), где происходит катастрофа и скандал» [Там же: 225-226. Курсив наш. – О. К.].

Характеризуя сны персонажей Ф. М. Достоевского, исследователи творчества писателя неизменно приходят к подтверждению бахтинского вывода о том, что «преобладает у Достоевского кризисная вариация сна» [Там же: 223], вполне естественно дополняющем концепцию учёного об общей хронологической организации произведений писателя. «Кризисный сон», «широко представленный в Библии и в древнерусской словесности», по мнению Д. А. Нечаенко, является «литературным типом» «сновидения», «нравственно обновляющим», «полностью перерождающим персонажа»: это «необычайно важное, этапное, кульминационное событие в духовной жизни героя», «своеобразный духовный катарсис», побуждающий его вернуться к «общечеловеческим моральным ценностям и императивам» [Нечаенко 1991: 276].

В случае Ф. М. Достоевского М. М. Бахтин объясняет особенности построения сновидений прежде всего уже упомянутой связью романов писателя с традициями жанра «Менипповой сатиры». Согласно наблюдениям исследователя, в мениппее (в противовес эпосу) сон «вводится именно как возможность *совсем другой жизни*, организованной по другим законам», которая «отстраняет обычную жизнь, заставляет понять и *оценить её по-новому*» [Бахтин 2017: 222. Разрядка автора, курсив наш. – О. К.]. «Человек во сне, – пишет М. М. Бахтин – становится другим человеком, раскрывает в себе новые возможности (и худшие и луч-

шие), испытывается и проверяется сном» – так «во сне создаётся невозможная в обычной жизни исключительная ситуация, служащая всё той же основной цели мениппеи – испытанию идеи и человека идеи» [Там же: 222-223. Разрядка автора. – О. К.].

В свою очередь чувства, пережитые героями во время «испытаний сном», «по мнению Достоевского», «оказывают» «сильное воздействие на настроение человека, особенно... в болезненно-напряжённом состоянии. У Достоевского *сны* играют большую роль в исходе постоянных колебаний героя, они *зачастую предваряют его решающий шаг*» «или важнейшее открытие», – дополняет Г. К. Щенников [Щенников 1978: 129, 131. Курсив наш. – О. К.]. Это становится возможным потому, что в творчестве классика «исходным пунктом были не идеалистические концепции, а *жизненные противоречия, прошедшие “через сердце” людей*. Сны... привлекают Достоевского возможностью ярко показать скрытое, плохо осознанное чувство. Но это... чувство писатель изображает не как... пришедшее из первозданных основ психики, а как ощущение, рождённое жизненным опытом человека, повседневными впечатлениями. У героев Достоевского напряжённые переживания во сне связаны с теми же моральными чувствами и моральными оценками, которые мучают их наяву» [Там же: 128-129. Курсив наш. – О. К.].

На основе анализа сновидений ключевых произведений Ф. М. Достоевского Г. К. Щенников приходит к выводу о том, что сны оказывают значительное влияние на персонажей и дальнейшую их судьбу в силу своей *целостности* и *единства эмоциональной тональности*, что вступает в некоторое противоречие с их «фантастичностью». Вследствие этого учёный схематично обозначает «разновидности такого противоречия», к которым тяготеют сновидения в творчестве Ф. М. Достоевского.

- «Первый вариант: общая картина сна “чудовищная”, но сами образы и их детали поражают исключительным правдоподобием и верностью».

- «Второй вариант: во сне происходят сказочные превращения образов, всевозможные нелепости, сон хаотичен, но в общем хаосе ощущается какая-то мысль действительная, ре-

альная, принадлежащая к “настоящей жизни”» [Там же: 129. О возможных типах классификаций снов(идений) у Макушина 2017: 42-47].

Отметим, что выражается данное противоречие именно на уровне *хронотопа сна*, его элементов. При этом, подчёркивает исследователь, «в произведениях Достоевского решительно преобладают сновидения, представляющие цельную и ясную (хотя и “чудовищную”) картину», «познавательный смысл» которых «обнажён и даже подчёркнут, он явно находится в связи с недавно пережитым» [Щенников 1978: 130].

Кроме того Г. К. Щенников обращает внимание на композиционную особенность сновидений в произведениях писателя: «Достоевский обычно изображает *серию снов, объединённых одной темой или мотивом*, а иногда воспроизводит повторяющиеся сны», чаще всего образующие «триады» [Там же: 131. Курсив наш. – О. К.]. Это сообщает им дополнительную семантическую нагрузку: «каждый новый сон *обостряет* моральное чувство, испытанное уже в предыдущем сне, – *а значит, и проясняет* его ценность, так как “моральные чувства характеризуются тем, что в самом их переживании заключается нравственная оценка”. Сны позволяют показать сдвиги в мироощущении, которые человек ещё ясно не познал. Сны и помогают героям Достоевского понять внутренние перемены, происшедшие с ними» [Там же: 131. Курсив автора. – О. К.].

Попробуем убедиться в этом при анализе череды сновидений одного из центральных персонажей «Преступления и наказания» – Родиона Романовича Раскольникова, входящих в основной корпус романа (так как, на наш взгляд, сон «о трихинах», являющийся Раскольникову в эпилоге произведения, заслуживает отдельного рассмотрения). Первое из триады сновидений – *о забитой клячонке* – уже было исследовано нами более подробно [см. об этом: Кадушина 2021: 135-146]. Думается, что «*болезненный*» этот сон неслучайно дан Ф. М. Достоевским до совершения убийства Раскольниковым: он «приоткрывает завесу» бессознательного героя, позволяет проникнуться внутренним миром Раскольникова, раскрывая его

положительные грани, вписывает молодого человека в контекст родовой и, тем самым, всеобщей истории (чего не происходит, например, с антигероем – Свидригайловым).

Во сне Раскольникову представляется «его *детство*, ещё в их городке...» (63)¹, точнее, из детских воспоминаний конструируется именно *хронотоп сна*, в котором рядом с мальчиком Родионом возникает и образ покойного отца, по мнению Т. А. Касаткиной, «идентичный» образу Бога в картине мира Раскольникова [см. об этом: Касаткина 1994: 83-84]. Дополняется картина «положительного полюса» образами *семьи* («... служились панихиды по его *бабушке*», «подле... была и маленькая могилка его *меньшого брата*»); косвенно упоминается в отрывке *мать* и *церкви* («Среди кладбища [стояла] *каменная церковь с зелёным куполом...*». «Он [Раскольников. – О. К.] любил эту церковь и старинные в ней *образа*, большею частью без окладов, и старого *священника* с дрожащею головой...») (63). При этом всё светлое и родное для Раскольникова как бы сосредоточивается вокруг символического образа церкви – *зелёного купола*, будто оказываясь под защитой Божьего покрова, Его Благодати.

Отрицательные же образы и впечатления в противовес положительным «сгруппированы» вокруг образа *кабака*: «Там [по дороге к кабаку. – О. К.] всегда была такая толпа, так *орали*, *хохотали*, *ругались*, так *безобразно и сипло пели* и так *часто дрались*; кругом кабака *шлялись* всегда такие *пьяные и страшные рожки...* Встречаясь с ними, он *тесно прижимался к отцу* и весь *дрожал*» (63). Если вспомнить о том, что, по слову С. М. Соловьёва, Ф. М. Достоевский – мастер «расставлять» «отдельные цветковые, разрозненные пятна», имеющие «чрезвычайно острую» «психологическую направленность» и «выразительную колористическую образность» [Соловьёв 1979: 231, 238], неслучайным, пожалуй, покажется тот факт, что дорога «возле кабака... всегда *пыльная*, и пыль на ней всегда такая *чёрная*» (63), а образы разъярённой толпы объединяет в целое разные детали *красного цвета* – в данном случае символа агрессии,

¹ Здесь и далее цит. по: [Достоевский 2015] с указанием страниц в тексте работы. Курсив в цитатах наш. – О. К.

выливающейся в безумную ярость, жажду крови, насилие. Пара «красный – чёрный» составляет явный цветовой и смысловой контраст с цветом купола церкви – зелёным, символизирующим надежду на спасение души и упование на Бога. Таким образом, «для Раскольникова... весь мир» «поделён» «на части, на два ряда противостоящих друг другу ценностей, на два пространства: пространство *церкви* и пространство *кабака*» [Касаткина 1994: 84. Курсив наш. – О. К.]. Причём это деление, *заданное как бы во сне*, проецируется на внешнюю жизнь героя в реальности¹. Пространство Петербурга, в котором существует герой, условно можно поделить на локусы, тяготеющие к положительному полюсу и отрицательному, соответственно.

Остальные сны – *об избиении хозяйки и о смеющейся старухе* – приходят к Раскольникову уже после совершения убийства. Жизнь оказывается сложнее желаемой «схемы»: первое «кризисное сновидение», значительно дополнив психологический портрет юноши, ужасает героя своей «чудовищной картиной», заставляя его переосмыслить приверженность идее. Но, к сожалению, миг раскаяния не удерживает молодого человека от выбора в пользу своеволия.

Обрекая себя на путь преступления, а затем и убивая старуху, Родион ещё «не осознаёт, что он *сам является жертвой*, что он тоже кляча, взвалившая на себя непосильный груз» [Щенников 1978: 133. Курсив наш. – О. К.]. Образ «саврасой клячки», полагает Г. К. Щенников, можно считать своеобразным символом важнейшего противоречия Раскольникова: «В первом сне *мысль об обречённости убийцы* лишь потенция, заложенная в ёмком образе клячи, мысль эта полностью раскроется позднее – ... в частности в последующих снах героя» [Там же: 134. Курсив наш. – О. К.].

«Последующие» – второй и третий сны – Раскольникова получают развитие по «второму варианту» сновидческой схемы, обозначенной Г. К. Щенниковым (см. выше). Вспомним детали сна об избиении хозяйки, который приходит к Расколь-

¹ «У героев Достоевского напряжённые переживания во сне связаны с теми же моральными чувствами и моральными оценками, которые мучают их наяву» [Щенников 1978: 131].

никову как раз после сцены на Николаевском мосту, являющейся как бы проекцией некоторых хронотопических образов первого сна (о клячонке) на хронотоп «реального» Петербурга. Так, на наш взгляд, сны соединяются друг с другом, образуя единую сюжетную линию.

Состояние юноши практически такое же, как и во время первого сна (что тоже сближает хронотопы сновидений): «Он [Раскольников. – О. К.] пришёл к себе уже к вечеру... Раздевшись и весь *дрожа, как загнанная лошадь*, он лёг на диван, натянул на себя шинель и тотчас же забылся...» (125).

Далее Раскольников во сне *как бы приходит в себя «от ужасного крику»*:

«...Таких неестественных звуков, такого воя, вопля, скрежета, слёз, побой и ругательств он никогда ещё не слышивал и не видывал. <...> В ужасе приподнялся он и сел на своей постели, каждое мгновение замирая и мучаясь. <...> И вот, к величайшему изумлению, он вдруг расслышал *голос своей хозяйки*. Она выла, визжала и причитала, спеша, торопясь, выпуская слова так, что и разобрать нельзя было, о чём-то умоляя, – конечно, о том, чтоб её перестали бить, потому что её беспощадно *били на лестнице...*» (126).

«Во втором сне Раскольников-убийца уже остро чувствует себя жертвой тяжёлого гнёта, преследуемым, загнанным существом», – пишет Г. К. Щенников [Щенников 1978: 134]. При этом юноша ждёт, что «*и к нему сейчас придут...* “потому что... верно, всё это из того же... из-за вчерашнего... Господи!” <...> *Страх, как лёд, обложил его душу, замучил его, околенил его...*» (126). Измученная совесть начинает взывать к Раскольникову. Обратим внимание на то, как в тексте появляется обозначение жертвы: из пространства «полных сумерек», наполненного «ужасным» криком и воплем Родион «*вдруг расслышал голос своей хозяйки*» (126). Любопытно, что, во-первых, до описания сновидения в тексте романа не был дан портрет хозяйки Раскольникова – Прасковьи Павловны: он следует как раз за эпизодом «полузабытья», в которое молодой человек впадает после второго сна (ч. 2, гл. III: см. 129). Да и по имени хозяйку до того никто не называл: «Пашенькой» и

«Прасковья Павловной» её впервые зовёт Разумихин, будто заново представляя Раскольникову во время рассказа о событиях, произошедших в «реальности» за время пребывания убийцы в болезненном полубреду (ч. 2, гл. III: см. 129, 132-134).

Во-вторых, словосочетание «голос своей хозяйки», пожалуй, не может не наводить читателя на ассоциацию с фразеологизмом «голос совести». В таком случае, за неимением конкретного представления о хозяйке квартиры Раскольникова, в метафорических рамках «критического сна» вполне возможно истолковать образ страдающей от страшных побоев «хозяйки» как отсылку к *совести* Раскольникова, угнетаемой тяжким двойным убийством и непризнаваемым пока осознанием краха «наполеоновской идеи».

Однако избивает «хозяйку»-совесть во сне не Раскольников или призраки убитых Алёны Ивановны и Лизаветы, а Илья Петрович Порох – поручик, который с большим подозрением относится к Родиону при встрече в «реальном» пространстве. Думается, он в данном случае является олицетворением «страха» «перед “внешним противником”, перед полицией», по словам Г. К. Щенникова, – страха, который есть следствие ещё «неполного понимания» «своей обречённости» как преступника: пока герой находится только на подступах к нему [Там же: 133].

Ключевым пространственным образом второго сна является *лестница*: именно здесь, по восприятию Раскольникова, происходит основное действие сновидения. Как хронотопический элемент лестница в произведениях Ф. М. Достоевского становится особым символом, сакральной частью «карнализированного» пространства (М. М. Бахтин), построенного на контрасте *срединный – периферийный*, по слову В. Н. Топорова [см. об этом: Топоров 1995: 193-259].

«Из форм “плотной” городской среды именно лестница и малое (дробное) пространство» «у Достоевского... является... ключевым... – *переходным*, промежуточным, пространством пути, соответствующим *пограничному, переходному состоянию героя*», – дополняет мысли учёных А. Н. Хоц [Хоц 1994: 62. Курсив наш. – О. К.]. «Принадлежащая как внешнему, так и внутреннему» пространству (Т. В. Цивьян), лестница становится

«эквивалентом переходности и разноуровневости духовного бытия»: с одной стороны, «символом властного, “наполеоновского” восхождения героя», с другой – «мучительного восхождения» Раскольникова «к истине» («на Голгофу») [Там же. Курсив наш. – О. К.]

Вместе с тем, подчёркивает А. Н. Хоц, «лестница – это и *психологически насыщенное* пространство героя, образ его нестабильного, “*пограничного*” состояния, пространственный эквивалент *двойничества* с противоположной устремлённостью как вверх... так и вниз». По наблюдению исследователя, «в нравственно-психологической реальности» Раскольникова упоминание лестницы «значимо “совпадает” с моментами наивысших страданий, потрясений» героя, «изживающего здесь – на лестницах Петербурга – “лестничную” философию власти; она становится “полем”» его «кризисной концентрации, предельных страхов и прозрений» [Там же: 62, 66. Курсив наш. – О. К.]

Однако отметим, что особенностью сна об избии хозяйки является то, что сам Раскольников (точнее – его образ во сне) *не участвует* в действии сновидения, даже *не видит* это действие – лишь по долетающим до каморки звукам предполагает (но как точно – и в деталях!), что происходит на лестнице. Свидетелями ужасных «побой и ругательств» становится только *толпа* жильцов:

«...Раскольников затрепетал как лист: он узнал этот голос; это был голос Ильи Петровича. Илья Петрович здесь и бьёт хозяйку! <...> Что это, свет перевернулся, что ли? *Слышно было, как во всех этажах, по всей лестнице собиралась толпа, слышались голоса, восклицания, всходили, стучали, хлопали дверями, сбегались.* <...> Но вот наконец весь этот гам, продолжавшийся верных десять минут, стал постепенно утихать. <...> ...вот уж и не слышно его; “неужели ушёл! Господи!” Да, вот уходит и хозяйка, всё ещё со стоном и плачем... вот и дверь у ней захлопнулась... *Вот и толпа расходится с лестниц по квартирам, – ахают, спорят, перекликаются, то возвышая речь до крику, то понижая до шёпота.* Должно быть, их много было; *чуть ли не весь дом сбежался...*» (126).

Появляющаяся в кульминационные моменты сна *толпа* – ещё один хронотопический элемент, объединяющий все три сновидения Раскольникова. Но если в первом сне (о забитой клячонке) толпа у кабака не была массой – из неё выделялось несколько личностей («молодой, с толстою... шеей и с мясистым... лицом», «с налитыми кровью глазами» Миколка, баба «в кумачах, в кичке с бисером», «толстая и румяная», старик, с укором выкрикивающий Миколке, что на нём «нет креста» и др. (64-65, 67)), то уже во втором сне толпа на лестнице – нечто неделимое, *безликое* с «множеством голосов», лишь осуждающее происходящее (причём читателю не открыто, что именно и как толпа выкрикивает: есть ремарки, но не дано ни одной реплики). При этом, как и в случае с квартирной хозяйкой, повествователь «не знакомит» читателя ни с кем из соседей Раскольникова до эпизода со вторым сновидением – и даже после: никого из них мы не узнаем как отдельного персонажа со своей историей. Почему?

Во-первых, образ толпы из первого кризисного сна Раскольникова тесно связан с личными детскими воспоминаниями героя – то есть, можно предположить, что её образы меньше всего нереальны и собирательны. К тому же толпа во главе с Миколкой – не только воплощение негатива внутреннего мира Родиона, но и своеобразная проекция общества, окружающего героя в пространстве «реального» Петербурга, «связывающая» сон с жизнью.

Во-вторых, посредством убийства старухи «будто ножами» «отрезав» «себя сам от всех и всего» (125), Раскольников начинает терять связь с обществом, с народом, который постепенно становится для него обезличенным – но от этого не менее преступника осуждающим. Всё потому, что убийство старухи – не только убеждение Раскольниковым себя в том, что он-то не «тварь дрожащая», а «право имеющий», но и поступок, которым он предполагает в целом оправдать свою идею деления людей на «обыкновенных» и «необыкновенных». Говоря о том, что «жизнь однажды даётся, и никогда её больше не будет», Родион, не желающий «дождаться “всеобщего счастья”», решает достичь его в одночасье, «убив»

«наибеспольнейшую» Алёну Ивановну и «взяв» денег «у ней ровно столько, сколько... надо для первого шага, и ни больше ни меньше» (293), – при этом явно, с его точки зрения, облагодетельствовав мир избавлением «бедных людей» от «пьющей кровь» процентщицы.

Убийство совершено – но реальная жизнь подталкивает молодого человека к осознанию страшной истины: никому его поступок не принёс *пользы*. Толпа (сначала символическая – во сне, затем и реально существующая – в остроге) не принимает его своеобразного «кирпичика на всеобщее счастье». Такой камень не может быть положен ни «во главу угла», ни в общий ряд, потому что он преступно обagrён кровью ближнего, а не добровольно – своей собственной, пролитой за людей в качестве жертвы. И подобно тому, как демос собирался на агоре для общего суда над преступником во времена Античности, а вече – в Древней Руси, проекция толпы, осуждающей Раскольникова в реальности, появляется на лестнице, возникшей в пространстве сна, в один из моментов сильнейшего напряжения героя.

В связи с этими размышлениями вспоминается суждение А. Н. Хоца, который вслед за М. М. Бахтиным проводит параллель между сценами сновидений Раскольникова и Григория Отрепьева из пушкинского «Бориса Годунова»: «Лестница Раскольникова отчётливо содержит в скрытом виде “память” об отрепьевской лестнице в пушкинском “Борисе Годунове”¹. *Мотив самозванства*, развенчанного на вершине лестницы на виду у площади» (= у толпы народа), «разоблачение неправедно поднявшегося к вершине – через пространственный образ находит соответствие в романе» Ф. М. Достоевского [Хоц 1994: 62. Курсив наш. – О. К.]. Правда, во втором сне Раскольникова народ если и не «безмолвствует», то пока ещё бездействует, как бы лишь намекая молодому человеку на единственно правильное, спасительное решение: для искупления вины необходимо выйти

¹ «Григорий: ...Мне снилось, что *лестница крутая* / Меня вела на башню; с высоты / Мне виделась Москва, что муравейник; / Внизу народ на площади кипел / И на меня указывал со смехом; / И стыдно мне и страшно становилось / И, падая стремглав, я пробуждался...» [Пушкин 1981: 195-196. Курсив наш. – О. К.].

к толпе, принять её укор, защитить избиваемую хозяйку от агрессии Ильи Петровича. Но даже во сне Раскольников не идёт на этот шаг.

Таким образом, благодаря соединению нескольких значимых хромотопических деталей сновидение становится своего рода пророчеством-предостережением для Родиона Романовича. С одной стороны, героя всё сильнее мучает совесть, побуждая к раскаянию как единственному успокоению совести¹. С другой – вероятно, именно с появлением во снах осуждающей толпы Раскольников постепенно начинает чувствовать (а затем и понимать), что, запятнав себя кровью ближнего, он не уйдёт от всеобщего осуждения, потому что причастность к преступлению выделяет его из общей народной массы. Мысль эту, ещё только навеянную сном, как бы сразу подтверждает в «реальности» Настасья, которая, ещё совершенно ничего не зная и не связывая свои слова с контекстом убийства, в диалоге с проснувшимся Родионом *вдруг* произносит: «*Это кровь... <...>* Никто хозяйку не бил... *<...>* А это *кровь в тебе кричит*. Это когда ей выходу нет и уж печёнками запекаться начнёт, тут и начнёт мерещиться...» (127).

Именно потому, что Раскольников после увиденного сна продолжает в «реальном» мире испытывать судьбу, помышляя о выходе из ситуации преступления разными путями (например, сведением счётов с жизнью, как женщина с «жёлтым... испитым лицом» на –ском мосту, или решением существовать без раскаяния), но так и не находит в себе сил принять единственно верную мысль о покаянии и необходимости понести крест наказания, к нему и приходит третий страшный сон (о смеющейся старухе). В этом – последнем в основном корпусе романа – сне Раскольникова осуждение преступника лестничной толпой достигает своего апогея.

Вспомним, как следовавший *будто наяву* за «давешним мещанином» Раскольников оказывается во сне на лестнице, ведущей в квартиру Алёны Ивановны:

¹ О чём тоже в «Борисе Годунове» находим строки: «Царь: ...ничто не может нас / Среди мирских печалей успокоить; / Ничто, ничто... *едина разве совесть*. <...> / Да, жалок тот, в ком совесть нечиста...» [Пушкин 1981: 202. Курсив наш. – О. К.].

«Мещанин вошёл в ворота одного большого дома. <...> Раскольников тотчас же прошёл подворотню, но во дворе мещанина уж не было. Стало быть, он вошёл тут сейчас на *первую лестницу*. Раскольников бросился за ним. В самом деле, *двумя лестницами* выше слышались ещё чьи-то мерные, неспешные шаги. Странно, лестница была как будто знакомая! <...> Вот и *третий этаж*; идти ли дальше? И какая там тишина, даже *страшно*... Но он пошёл. <...> Боже, как *темно*! <...> А! квартира *отворена настежь на лестницу*, он подумал и вошёл. В передней было очень темно и пусто, ни души, как будто всё вынесли; ...вся комната была ярко облита лунным светом; всё тут по-прежнему...» (295).

По мнению А. Н. Хоца, «в сне о хохочущей старухе лестница не случайно упомянута 6 раз – в мучительной грезе активизируется именно таинственно закрытое для взгляда пространство, чреватое “вдруг”, *зона рокового приближения к неведомому*». В виду того, что третье сновидение является завершающим в череде снов героя, лестница здесь становится «“эсхатологически” ориентированным пространством», которое «организует ускоренное движение к катастрофе» и в то же время «провоцирует» «устремлённость персонажа... к разрешению кризиса» [Хоц 1994: 64-65. Курсив наш. – О. К.].

Роль основных пространственных элементов, а также смысл третьего сновидения подробно исследует в труде «Проблемы поэтики Достоевского» М. М. Бахтин, объясняя суть данного сна в опоре на «память жанра» меннипей: «... появляется толпа, множество людей и на лестнице и внизу, по отношению к этой толпе, идущей снизу, он [Раскольников. – О. К.] находится на верху лестницы. Перед нами *образ развенчивающего всенародного осмеяния на площади карнавального короля-самозванца*» и аллюзия к его скорому «падению вниз» в «реальности» [Бахтин 2017: 256. Разрядка автора, курсив наш. – О. К.].

И в этом эпизоде народ уже и не безмолвствует, и не бездействует, а использует против Раскольникова мощнейшее своё оружие – *смех*¹:

¹ «Амбивалентный карнавальный» «смех – это определённое, но не поддающееся переводу на логический язык эстетическое отношение к действительности,

«Вдруг ему показалось, что дверь из спальни чуть-чуть приотворилась и что там тоже как будто *засмеялись и шепчутся*. Бешенство одолело его: изо всей силы начал он бить старуху по голове, но с каждым ударом топора *смех и шёпот* из спальни раздавались всё *сильнее и слышнее*, а старушонка так вся и колыхалась от хохота. Он бросился бежать, но вся прихожая уже полна людей, двери на лестнице отворены настежь, и на площадке, на лестнице и туда вниз – *всё люди, голова с головой, все смотрят*, – но все притаились и ждут, молчат... Сердце его стеснилось, ноги не движутся, приросли... Он хотел вскрикнуть и – проснулся...» (296).

Лишь в финале («все притаились и ждут, *молчат*») опять же *вдруг* возникает «немая сцена», которая продолжается за пределами сна: перед проснувшимся Раскольниковым вдруг появляется «совсем незнакомый ему человек». «Сон это продолжается или нет» – задаётся вопросом Раскольников, пока Аркадий Иванович Свидригайлов, пришедший «отрекомендоваться», «пристально его» «разглядывает» (296-297).

Однако вернёмся к сновидению. Открыто смеётся над преступником, всячески, казалось бы, искажая даже ирреальное сновидческое пространство, не только безликая толпа: над Раскольниковым смеётся призрак убитой им старухи-процентщицы, которую молодой человек пытается убить вновь – и не может:

«... в углу, между маленьким шкапом и окном, он [Раскольников. – О. К.] разглядел как будто висящий на стене салоп. <...> Он подошёл потихоньку и догадался, что за салопом как будто кто-то прячется. Осторожно отвёл он рукою салоп и увидел, что тут стоит стул, а на стуле в уголку сидит старушонка, вся скрючившись и наклонив го-

то есть определённый способ её художественного видения и постижения, а следовательно, и определённый способ построения художественного образа, сюжета, жанра). Он обладает «огромной творческой силой», «фиксирует» «в явлении оба полюса становления в их непрерывной... обновляющейся взаимосвязи». Смех «больших романов Достоевского» М. М. Бахтин определяет как «*редуцированный*», «сведённый» «до минимума», который «вовсе не исключает возможности мрачного колорита внутри произведения. Поэтому и *мрачный колорит произведений Достоевского не должен нас смущать: ведь это не последнее их слово*» [Бахтин 2017: 248, 251-252. Курсив наш. – О. К.]

лову, так что он никак не мог разглядеть лица, но это была она. Он стоял над ней: “боится!” – подумал он, тихонько высвободил из петли топор и ударил старуху по темени, раз и другой. Но странно: она даже и не шевельнулась от ударов, точно деревянная. Он испугался, нагнулся ближе и стал её разглядывать; но и она еще ниже нагнула голову. Он пригнулся тогда совсем к полу и заглянул ей снизу в лицо, заглянул и помертвел: *старушонка сидела и смеялась, – так и заливалась тихим, неслышным смехом, из всех сил крепясь, чтоб он её не услышал*» (295-296).

Соединить такие, казалось бы, далёкие друг от друга элементы бытия, как смех и смерть, становится возможным, по мнению М. М. Бахтина, только благодаря *логике карнавала*, особенно активно используемой Ф. М. Достоевским при создании «*фантастических* сновидений» персонажей: «перед нами типичное карнавальное сочетание» [Бахтин 2017: 255]. В этом отношении сильное влияние, по словам ученого, кроме уже упомянутого «Бориса Годунова», оказала на построение художественного мира «Преступления и наказания» и пушкинская «Пиковая дама» («...пожалуй, самым существенным и глубоким источником карнавализации для этого романа была “Пиковая дама” Пушкина» [Там же: 254]).

Сопоставляя сны Раскольникова и Германна, М. М. Бахтин отмечает «существенное» «созвучие... по всей атмосфере образов и по основному идейному содержанию: “*наполеонизм*” на специфической почве молодого русского капитализма; и там и тут, – подчёркивает М. М. Бахтин, – это конкретно-историческое явление получает второй, убегающий в бесконечную смысловую даль карнавальным план» [Там же: 256. Разрядка автора, курсив наш. – О. К.]. Достигается данное «созвучие» прежде всего общностью образов «смеющейся старухи» у Ф. М. Достоевского и «подмигивающей графини» у А. С. Пушкина, «мотивировка» которых «сходная: у Пушкина – *безумие*, у Достоевского – *бредовый сон*» [Там же: 256. Курсив автора. – О. К.].

«Образ издевающейся... старухи возник не как откровение, пришедшее из таинственных глубин души, – считает Г. К. Щенников, – а как обострённое переживание тех мыслей,

к которым герой уже подошёл наяву», в том числе и после «поражения в первом психологическом поединке с Порфирием», а также встрече с «мещанином-обличителем» [Щенников 1978: 134-135]: «Я переступить поскорее хотел... *Я не человека убил, я принцип убил!* Принцип-то я и убил, а переступить-то не переступил, на этой стороне остался...» (293). Именно в этом сне, по мнению литературоведа, «мысль о том, что он не победитель, а жертва, становится глубоким и мучительным ощущением Раскольникова». Молодой человек «ощутил теперь, что не внешний преследователь, а собственная совесть карает его» [Там же: 134] – ощутил наиболее полно, на наш взгляд, так как мучим был совестью Раскольников ещё со времени второго кризисного сна.

Таким образом, «три сна» героя, «связаны» «общим мотивом – насилия, убийства»; «общим контрастом: это сны преступника с “нежным сердцем”»; «общей мыслью неоправданности насилия, о том, что, совершая преступление, герой оказывается не победителем, а жертвой» [Там же: 131]. Сновидческая триада, во-первых, более детально знакомит нас с историей персонажа и состоянием его внутреннего мира, а во-вторых, помогает прочувствовать эволюцию пути Раскольникова от восхищения аморальной идеей и желания её утверждения до отрицания этой идеи и осознания (пусть ещё неполного) её ложности.

В связи с тем, что сновидения Раскольникова в романе «Преступление и наказание» помогают читателю проникнуться разрешением «последних вопросов», понять внутренний мир персонажа, проследить его духовную эволюцию, мы предполагаем, они как часть мира художественного произведения могут занять особый уровень – уровень ирреально-трансцендентального. В теоретической модели жанра Н. Л. Лейдермана, являющейся одной из опорных методологических основ нашего исследования, подобный уровень назван «пневмосферой». Именно такой «духовный модус», думается, способен вместить в себя тот напряжённый полусимволический диалог с Богом, который на протяжении всего романа происходит в уме и душе Раскольникова (а также Сони Мармеладовой и др., и который не происходит – у Свидригайлова). «Мы уверен-

но полагаем, – пишет Н. Л. Лейдерман, – что существует образ пневмосферы как *подсистемы*, воплощающей и выражающей *духовный* (интеллектуальный и эмоциональный) “срез” (пласт) *внутреннего мира художественного произведения*», причём «в художественных мирах некоторых жанров» (особенно в так называемых «интеллектуальных») «образ пневмосферы» вполне может превалировать над материальным пространством [Лейдерман 2010: 123-124. Курсив наш. – О. К.]. На наш взгляд, материальное пространство «Петербурга Достоевского», несмотря на его «фантастичность», образует область пространства «реального». «Мысли» же «и идеи, витающие в воздухе», а также сновидения героев, очевидно, составляют обособленный уровень «ирреального» (возможно, «пневмосферного») пространства. Данное предположение нуждается в более детальной разработке, обоснование его считаем перспективой нашего дальнейшего исследования ввиду необходимости более подробного и системного изучения понятия «пневмосфера» и возможностей его использования.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 416 с.

Белов С. В. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» : Комментарий. М. : Просвещение, 1984. 240 с.

Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. М. : Эксмо, 2015. 606 с.

Достоевский Ф. М. Сон смешного человека [Электронный ресурс] / URL : http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0330.shtml (дата обращения: 01.12.2020).

Кадушина О. И. Миг «свободы» «приговоренного к смерти»: поэтика пространственной организации первого сна Родиона Раскольникова // Актуальные проблемы филологии : материалы международной научно-практической конференции молодых ученых. Екатеринбург, 22 апреля 2021 г. / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2021. Вып. 22. С. 135-146.

Касаткина Т. А. Категория пространства в восприятии лич-

ности трагической мироориентации (Раскольников) // Достоевский. Материалы и исследования. Л. : Наука, 1994. Т. 11. С. 81-88.

Кондратьев Б. С. О мифологической природе сновидений в творчестве Ф. М. Достоевского // Приволжский научный вестник. 2013. № 12 (28), ч. 1. С. 100-102.

Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Исследования и разборы / ИФИОС «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. 904 с.

Макушина И. Н. Поэтика литературных сновидений // Университетские чтения – 2017: материалы научно-методических чтений ПГУ 12-17 января 2017 г. Пятигорск : Изд-во ПГУ, 2017. С. 42-47.

Нечаенко Д. А. «Сон, заветных исполненный знаков...»: таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. М. : Юрид. лит., 1991. 304 с.

Пушкин А. С. Борис Годунов // Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. М. : Правда, 1981. Т. IV. С. 185-269.

Руденко И. А. Сон об убийстве лошади. Материал для анализа эпизода в романе «Преступление и наказание» // Литература. 2006 № 9 (657). [Электронный ресурс] / URL : <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200600912> (дата обращения: 01.12.2020).

Соловьёв С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. М. : Сов. писатель, 1979. 352 с.

Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему); О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М. : Изд. группа «Прогресс», «Культура», 1995. С. 193-368.

Хоц А. Н. Структурные особенности пространства в прозе Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л. : Наука, 1994. Т. 11. С. 51-80.

Щенников Г. К. Ключи к душе и сознанию человека (русский реализм 1870-1890-х годов) // Филологический класс. 2006. № 1 (15). С. 4-11.

Щенников Г. К. Среда, история природа человека в трактовке русских писателей-реалистов 1840-1860-х годов // Филологический класс. 2005. № 4 (14). С. 5-10.

Щенников Г. К. Функции снов в романах Достоевского // Щенников Г. К. Художественное мышление Ф. М. Достоевского. Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1978. С. 126-144.

REFERENCES

Bakhtin M. M. Problemy poetiki Dostoevskogo. SPb. : Azbuka, Azbuka-Attikus, 2017. 416 s.

Belov S. V. Roman F. M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie»: Kommentariy. M. : Prosveshchenie, 1984. 240 s.

Dostoevskiy F. M. Prestuplenie i nakazanie. M. : Eksmo, 2015. 606 s.

Dostoevskiy F. M. Son smeshnogo cheloveka [Elektronnyy resurs] / URL : http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0330.shtml (data obrashcheniya: 01.12.2020).

Kadushina O. I. Mig «svobody» «prigovorenного k smerti»: poetika prostranstvennoy organizatsii pervogo sna Rodiona Raskol'nikova // Aktual'nye problemy filologii : materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii molodykh uchenykh. Ekaterinburg, 22 aprelya 2021 g. / Ural. gos. ped. un-t. Ekaterinburg, 2021. Vyp. 22. S. 135-146.

Kasatkina T. A. Kategoriya prostranstva v vospriyatii lichnosti tragicheskoy miroorientatsii (Raskol'nikov) // Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya. L. : Nauka, 1994. T. 11. S. 81-88.

Kondrat'ev B. S. O mifologicheskoy prirode snovideniy v tvorchestve F. M. Dostoevskogo // Privolzhskiy nauchnyy vestnik. 2013. № 12 (28), ch. 1. S. 100-102.

Leyderman N. L. Teoriya zhanra. Issledovaniya i razbory / IFIOS «Slovesnik» UrO RAO; Ural. gos. ped. un-t. Ekaterinburg, 2010. 904 s.

Makushina I. N. Poetika literaturnykh snovideniy // Universitetskie chteniya – 2017: materialy nauchno-metodicheskikh chteniy PGU 12-17 yanvarya 2017 g. Pyatigorsk : Izd-vo PGU, 2017. S. 42-47.

Nechaenko D. A. «Son, zavetnykh ispolnennykh znakov...»:

tainstva snovideniy v mifologii, mirovykh religiyakh i khudozhestvennoy literature. M. : Yurid. lit., 1991. 304 s.

Pushkin A. S. Boris Godunov // Pushkin A. S. *Sobr. soch.*: v 10 t. M. : Pravda, 1981. T. IV. S. 185-269.

Rudenko I. A. Son ob ubiystve loshadi. Material dlya analiza epizoda v romane «Prestuplenie i nakazanie» // *Literatura*. 2006 № 9 (657). [Elektronnyy resurs] / URL : <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200600912> (data obrashcheniya: 01.12.2020).

Solov'ev S. M. Izobrazitel'nye sredstva v tvorchestve F. M. Dostoevskogo. M : Sov. pisatel', 1979. 352 s.

Toporov V. N. Peterburg i «Peterburgskiy tekst russkoy literatury» (Vvedenie v temu); O strukture romana Dostoevskogo v svyazi s arkhainymi skhemami mifologicheskogo myshleniya («Prestuplenie i nakazanie») // Toporov V. N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz : Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe*. M. : Izd. gruppa «Progress», «Kul'tura», 1995. S. 193-368.

Khots A. N. Strukturnye osobennosti prostranstva v proze Dostoevskogo // *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya*. L. : Nauka, 1994. T. 11. S. 51-80.

Shchennikov G. K. Klyuchi k dushe i soznaniyu cheloveka (russkiy realizm 1870-1890-kh godov) // *Filologicheskiiy klass*. 2006. № 1 (15). S. 4-11.

Shchennikov G. K. Sreda, istoriya priroda cheloveka v traktovke russkikh pisateley-realistov 1840-1860-kh godov // *Filologicheskiiy klass*. 2005. № 4 (14). S. 5-10.

Shchennikov G. K. Funktsii snov v romanakh Dostoevskogo // *Shchennikov G. K. Khudozhestvennoe myshlenie F. M. Dostoevskogo*. Sverdlovsk : Sred.-Ural. kn. izd-vo, 1978. S. 126-144.

А. Д. КАКСИН

(Хакасский государственный университет им. Н. Ф. Катанова, Институт гуманитарных исследований и саяно-алтайской тюркологии, Абакан, Россия)

ORCID ID: 0000-0001-9632-8286

УДК 821.161.1-31(Достоевский Ф. М.)

DOI 10.26170/2306-7462_2021_04_03

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,444

ПЕТЕРБУРГ ДОСТОЕВСКОГО: РЕАЛЬНОСТЬ И МИСТИКА В ЖИЗНИ ГЕРОЕВ «ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ»

Аннотация. Статья посвящена углублению представлений о психологизме многих произведений (прежде всего – романов) русской классической литературы второй половины XIX века. Раскрывается мысль о том, что некоторые представления о психологизме, к примеру, романов Ф. М. Достоевского, можно составить, рассматривая образы героев с точки зрения того, какую роль играет в их жизни мистика. На основе герменевтического подхода делается попытка определить роль «мистического» в жизни Раскольникова, Сони и Свидригайлова – героев романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». При этом значительное внимание уделяется вопросу о том, склонен ли сам герой объяснять свои поступки влиянием чего-либо мистического. Автор приходит к выводу о том, что названные персонажи являют собой определённые психологические типы, существующие в реальной жизни. Они допускают присутствие мистического компонента в жизни, но объясняют своё поведение и действия окружающих объективными жизненными обстоятельствами. Мистика появляется лишь в некоторых местах, связана она с определёнными моментами жизни отдельных героев. Но это, скорее, просто авторский взгляд, понимание, навязываемое читателю самим автором, или, говоря иначе, понимание, вытекающее из самого стиля Достоевского, предполагающего сложное, многозначительное изображение жизни людей, живущих в таком непростом городе, как Петербург.

Ключевые слова: русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные герои; романы; типажи Петербурга; образ Петербурга; реальность; мистика; герменевтика.

Произведения Ф. М. Достоевского, по общему признанию, – сложны для восприятия, неоднозначны, насыщены психологизмом, аллегориями, реминисценциями и другими элементами индивидуального авторского стиля. Их действие во многих случаях происходит в столице Российской империи, и этот великий город изображен писателем в мельчайших деталях. Совершенно закономерно в представлении читателей сложилось

отдельное понятие о Петербурге Ф. М. Достоевского. И самый этот феномен уже давно стал предметом специальных исследований, являющихся в виде объёмных трудов и небольших статей [Фридлиндер 1964; Селезнев 1980; Захаров 1985; Белов 2002; Тарасова 2015].

Вот как выразился об этой связи великого города и героев Ф. М. Достоевского один из выдающихся исследователей творчества писателя: «Только в мрачном и таинственном Петербурге могла зародиться “безобразная мечта” нищего студента, и Петербург здесь не просто место действия, не просто образ – Петербург участник преступления Раскольникова» [Белов 1979: 25-26].

Многажды исследовались и художественные особенности данного романа Ф. М. Достоевского: описаны его общие черты, поэтика, стилистика, образность [Альми 1991; Бахтин 1994; Гаврилова 2015; Хроликова, Ермоленко 2017; Кожевников, Данилова 2019; Ермоленко, Кадушина 2021].

Нам хотелось бы приблизиться к этой необъятной теме только в одном аспекте (находящемся в русле герменевтического направления): есть ли какие-либо отчётливые мистические проявления в жизни главных героев романа, видят ли они сами влияние чего-либо мистического.

Петербург во времена Ф. М. Достоевского, также как и до, и после, был столицей огромной империи, городом богатым, с великолепной архитектурой. А единственным в своём роде, неповторимым его делали люди, жившие на берегах Невы. Во многом, конечно, это были те же люди, что населяли и другие города и веи России. Но жизнь в огромном городе, столице в значительной мере определяет и какой-то особенный облик его жителей. И эти «петербургские» черты, так тщательно выписанные Ф. М. Достоевским (а также другими авторами), давно являются одним из предметов анализа исследователей [Гус 1971; Белов 1979; Кирпотин 1986; Альми 1991].

Петербург в «Преступлении и наказании» предстаёт, прежде всего, абсолютно реальным городом. Вместе с тем в романе отчётливо прослеживается некая мистическая линия, связанная с отдельными героями и местами, которые они посещают. Глав-

ные персонажи, чья линия поведения сопровождается мистикой, – это, безусловно, Соня Мармеладова и Свидригайлов.

Раскольников к числу персонажей, вокруг которых возникают мистические круги, в целом не относится. Главный герой, напротив, глубоко погружён в неприятную действительность окружающей жизни. Как известно, и само действие начинается с «путешествия» Раскольникова от Столярного переулка к Кокушкину мосту, и эти объекты (а также многие другие, называемые далее) совершенно реальны и по сей день. Сокращённое наименование, принятое автором, не помогает их «сокрытию»:

«В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту» (6)¹.

И далее, как можно видеть по мере движения сюжета, бедный студент действует в подобных же обстоятельствах, такой же обстановке:

«На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль... Нестерпимая же вонь из распиловочных, которых в этой части города особенное множество, и пьяные, поминутно попадавшие, несмотря на буднее время, довершили отвратительный и грустный колорит картины» (7).

Поведение Раскольникова на улице, в посещаемых им заведениях, квартирах и каморках продиктовано, видимо, обычными расчётами человека, удручённого бедностью, но придумавшего, как от этой бедности избавиться. В этом поведении сквозит болезненность («расстроенные нервы»), но мистики – нет никакой. Иногда совершенно бесстрастно, а часто и со «злым презрением» наблюдает герой обычные для Петербурга виды в кварталах, расположенных между Невским и Вознесенским проспектами, набережными Мойки и Фонтанки.

¹ Здесь и далее цит. по: [Достоевский 2019] с указанием страниц в тексте статьи.

«Близость Сенной, обилие известных заведений и, по преимуществу, цеховое и ремесленное население, скученное в этих срединных петербургских улицах и переулках, пестрили иногда общую панораму такими субъектами, что странно было бы и удивляться при встрече с иною фигурой» (7).

Действительно, в описании петербургских картин очень часто подчёркивается преобладание толпы, шума и сутолоки. Этот беспорядок заметен уже с первых страниц, с описания улиц и набережных, прилегающих к Сенной:

«На улице опять жара стояла невыносимая; хоть бы капля дождя во все эти дни. Опять пыль, кирпич и известка, опять вонь из лавочек и распивочных, опять поминутно пьяные, чухонцы-разносчики и полу-развалившиеся извозчики» (76).

Внутренние помещения также не отличаются особым разнообразием. И в доходных домах, и во всякого рода заведениях можно наблюдать облупившиеся стены, осыпавшуюся штукатурку, грязные шторы, рваные занавески и другие подобные виды:

«Огарок освещал беднейшую комнату шагов в десять длиной; всю ее было видно из сеней. Все было разбросано и в беспорядке, в особенности разное детское тряпье. Через задний угол была протянута дырявая простыня» (22).

Это обычная петербургская реальность, известная публика – среда, которая всё время и окружает главных героев. Они и сами являются частью многоликой петербургской толпы. Раскольникову каким-то образом удаётся жить в такой среде, но при этом держаться все-таки особняком. Молодость, ум, здравый смысл превалируют в нём, не дают скатиться, подобно Мармеладову, совсем на дно.

В течение всего действия романа Раскольников ведёт себя осознанно и здраво, несмотря на болезнь, охватившую его на некоторое время. Действует он крайне осторожно, он всё обдумал заранее и знает наверняка, что в таком большом многоликом, беспорядочном городе легко скрыть улики. Он хорошо знает город, учился здесь несколько лет. Но в целом о его универ-

ситетской жизни рассказывается крайне скупо. Интересно, что об учёбе Раскольникова можно составить представление, только спроецировав на главного героя образ Разумихина. В каком-то отношении они являются антиподами, но известно и то, что противоположности тяготеют друг к другу.

То, что главный герой склонен к рефлексии, причём разнонаправленной рефлексии, становится понятно с самого начала. В этом плане очень значимым обстоятельством является факт написания Раскольниковым научно-публицистической статьи. И совсем не странно, что идеология этой статьи послужит одной из ниточек, потягивая за которые, оказывается на верном пути в своем следствии Порфирий Петрович. Первый раз об основной мысли, заложенной в статье, сам её автор говорит следующее:

«Разница единственно в том, что я вовсе не настаиваю, чтобы необыкновенные люди непременно должны и обязаны были творить всегда всякие бесчинства <...> Я просто-запросто намекнул, что “необыкновенный” человек имеет право... то есть не официальное право, а сам имеет право разрешить своей совести перешагнуть... через иные препятствия, и единственно в том только случае, если исполнение его идеи (иногда спасительной, может быть, для всего человечества) того потребует» (201).

Другими словами, Раскольников, считая себя необыкновенным, склонен оправдать совершение преступления существованием некой великой, масштабной идеи. Но не замечает подмены понятий: пришедшая ему идея не является не только великой, но даже и просто здоровой; напротив, она нерациональна, лишена глубины и попросту эмоциональна (т.е. исходит из сердца, а не из головы). Как раз на это обстоятельство обращает внимание Порфирий Петрович во время встречи в камерке Раскольникова:

«Повторяю, нетерпеливы и больны вы очень, Родион Романыч. Что вы смелы, заносчивы, серьезны и... чувствовали, много уж чувствовали, всё это я давно уже знал-с. Мне все эти ощущения знакомы, и статейку вашу я прочел как знакомую. В бессонные ночи и в иступлении она замышлялась, с подыманием и стуканьем сердца, с энтузиазмом подавленным. А опасен этот подавленный, гордый энтузиазм в молодежи!» (347).

Понятно, однако, что эта пресловутая статья является лишь одним звеном в той длинной цепочке фактов, которые рассматривает, сопоставляет Порфирий Петрович (признания Миколки, показания других возможных свидетелей). Но даже умнейший Порфирий Петрович не знает, не ведаёт, какие события происходят с Раскольниковым, какие мысли бродят в его голове. Достаточно долго он держится молодцом потому, что ему удалось убедить самого себя, что он ничего особенного не совершил, а то, что сделал, – сделал правильно: он никого не убил, а просто отодвинул, отвёл от себя и своих близких некоторое зло, нечто препятствующее, противное начало. В этом отношении знаменательно состояние Раскольникова после встречи с мещанином, который в какой-то момент пришёл к дому, где жил Раскольников. Сцена эта заканчивается так:

«Тихим, ослабевшим шагом, с дрожащими коленами и как бы ужасно озябший воротился Раскольников назад и поднялся в свою каморку. Он снял и положил фуражку на стол и минут десять стоял подле, неподвижно. Затем в бессилии лег на диван и болезненно, с слабым стоном, протянулся на нем; глаза его были закрыты» (211).

Но и эта встреча, на первый взгляд, как будто мистическая (на самом деле – подстроенная следователем Порфирием Петровичем), ненадолго выводит Раскольникова из своего убеждения, что нужно бороться и дальше. Главный герой, кажется, вообще не склонен к мистическому объяснению каких-либо событий и действий. Но мистика все-таки входит в жизнь Раскольникова – и в самый решительный момент. И момент этот связан, конечно, с Соней. Она подводит его к необходимости попросить прощения, облегчить душу, сделать признание, и всё время незримо следует за ним по пятам, как будто следя за тем, как воплотится её просьба. В итоге Раскольников совершает требуемое, и в этом, действительно, есть что-то мистическое.

«Он вдруг вспомнил слова Сони... И до того уже задавила его безвыходная тоска и тревога всего этого времени, но особенно последних часов, что он так и ринулся в возможность этого цельного, нового, полного ощущения. Каким-то припадком оно к нему вдруг подступи-

ло: загорелось в душе одною искрой и вдруг, как огонь, охватило все-го. Всё разом в нем размягчилось, и хлынули слезы. Как стоял, так и упал он на землю...» (403).

Вообще, Соня – такой персонаж, к которому больше всего подходит выражение: «Это у нее карма такая». Понятие это, как известно, философски двуедино. «В широком смысле карма – это общая сумма совершенных всяким живым существом поступков и их последствий, которые определяют характер его нового рождения, т. е. дальнейшего существования; в узком смысле – влияние совершенных действий на характер настоящего и последующего существования» [Энциклопедия мистицизма 1996: 174].

Соня является носителем и того, и другого «варианта» кармы. Более того, она верит в бога, и эта вера заставляет её думать о том, что покаяние будет услышано и поможет человеку в будущем, перед судом праведным. Эту свою веру она каким-то неведомым (мистическим) образом передаёт и Раскольникову.

И, конечно, очень много мистического скрывается за образом Свидригайлова. По отдельным эпизодам даже представляется, что он – второй человек, совершивший преступление и, соответственно, получивший наказание. Где-то в предшествующей своей жизни Свидригайлов стал причиной ухода из жизни Марфы Петровны, а некоторые, знавшие его в тот период, склонны и прямо обвинять его в этом. Но все-таки, видимо, это было не преступление в юридическом смысле слова (в том смысле, которое применимо к деянию Раскольникова). Скорее всего, там не было умысла. Однако отчётливо видно, что сам Свидригайлов отдаёт отчёт в своей неправоте, потому сам и сводит счёты с жизнью.

Ещё до физического появления Свидригайлова в Петербурге об этом загадочном господине упоминается в письме матери Раскольникова:

«Представь себе, что этот сумасброд давно уже возымел к Дуне страсть, но все скрывал это под видом грубости и презрения к ней» (28).

По всей видимости, Свидригайлов относится к типу людей, живущих, прежде всего, своими интересами. Они живо интере-

суются всем, легко сходятся с людьми. Но, как только интерес к каким-то занятиям у них пропадает, они склонны уйти и от людей, связанных с этими интересами.

Говоря иначе, Свидригайлов относится к типу людей, живущих, конечно, страстями, но при этом рассудочных и рациональных. Они позволяют некоторым людям из числа окружения даже повластвовать, поскольку хорошо знают пределы возможностей этих людей. Такие личности, как Свидригайлов, вообще хорошо знают жизнь, и потому склонны быстро разочаровываться в ней (но прежде, конечно, в людях). И эти эгоистичные люди в общем случае не могут переступить через определённые самой жизнью (или судьбой) рамки возможностей. Вот как об этом рассуждает сам Свидригайлов в ночь перед принятием решения об уходе из жизни:

«Он опять замолчал и стиснул зубы: опять образ Дунечки появился пред ним точь-в-точь, как была она, когда, выстрелив в первый раз, ужасно испугалась, опустила револьвер и, помертвев, смотрела на него, так что он два раза успел бы схватить ее, а она и руки бы не подняла в защиту, если б он сам не напомнил. Он вспомнил, как ему в то мгновение точно жалко стало ее, как бы сердце сдавило ему... “Э! К черту! Опять эти мысли, всё это надо бросить, бросить!...”» (388).

Свидригайлов, таким образом, является фигурой скорее пылкой, страдающей, руководимой правилами, им же самим придуманными, и правила эти лучше бы назвать красивыми, воображаемыми, даже эстетическими. Уход Свидригайлова изображён именно таким – логически объяснимым, завершённым и необъяснимым для окружающих (но не для самого романтического героя). Он знает, что и почему делает, а до мнения других ему нет дела («пусть что хотят, то и думают»). И, конечно, свою мистическую роль играют в этом заключительном эпизоде жизни Свидригайлова проявления водной стихии – поднявшаяся вода, туман и осыпавшийся брызгами куст:

«Молочный, густой туман лежал над городом. Свидригайлов пошел по скользкой, грязной деревянной мостовой, по направлению к Малой Неве. Ему мерещились высоко поднявшаяся за ночь вода Малой Невы, Петровский остров, мокрые дорожки, мокрая трава, мокрые деревья и кусты и, наконец, тот самый куст...» (391).

Однако, далее эта мистика заканчивается, и заключительная сцена представляет собой уже вполне реалистичную картину. Иными словами, в романе «Преступление и наказание» видится определённый взгляд Ф. М. Достоевского на соотношение реальности и мистики в Петербурге. Это соотношение лучше назвать – диалектическим.

Вдумчивый читатель может увидеть едва намеченное противопоставление абсолютно реальной Сенной (с её окрестностями) и мистичной Петербургской стороны и Островов (там Раскольникову снится забитая лошадь, там стреляется Свидригайлов). Персонажей, подверженных влиянию мистических сил, не так уж много. Раскольников обходится без веры в сверхъестественное, и некоторое чудесное его преобразование происходит лишь в конце, под влиянием Сони. Эту героиню, кажется, больше всего сопровождает нечто мистическое. Самоубийство Свидригайлова выглядит неоднозначно, сложно, как сама жизнь: это одновременно и трагедия неординарного человека, и расчётливая игра, постановка.

Таким образом, мистика появляется лишь в некоторых местах, и связана она с определёнными моментами жизни некоторых персонажей (но сами они не догадываются о мистичности происходящего). В целом герои романа не склонны придавать большое значение каким-то *таким* явлениям. Кажется, что видение мистического исходит от самого писателя, но тоже – до известной степени. Продолжая традиции А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевский создаёт представление о реальном многоликом городе, в котором есть место и мистике.

ЛИТЕРАТУРА

Альми И. Л. О романтическом «пласте» в романе «Преступление и наказание» // Достоевский. Материалы и исследования / ред. Г. М. Фридлиндер. Л. : Наука, 1991. Т. 9. С. 66-75.

Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского. Киев : Next, 1994. 511 с.

Белов С. В. Петербург Достоевского. СПб. : Алетейя, 2002. 355 с.

Белов С. В. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»: Комментарий. Л.: Просвещение, 1979. 240 с.

Гаврилова Л. А. Взаимосвязь мировидения и художественных принципов Ф. М. Достоевского // Верхневолжский филологический вестник. 2015. №1. С. 107-111.

Гус М. С. Идеи и образы Ф. М. Достоевского. 2-е изд., доп. М.: Худож. лит., 1971. 592 с.

Достоевский Ф. М. Преступление и наказание: Иллюстрированное издание с примечаниями и очерком Акима Вольтинского. СПб.: СЗКЭО, 2019. 432 с.

Ермоленко С. И., Кадушина О. И. Из тьмы к свету: рембрандтовское освещение в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2021. Т. 31. №2. С. 297-308.

Захаров В. Н. Система жанров Достоевского (типология и поэтика). Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1985. 209 с.

Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова (Книга о романе Достоевского «Преступление и наказание»). М.: Худож. лит., 1986. 414 с.

Кожевников Н. Н., Данилова В. С. Жизнь и творчество Ф. М. Достоевского в контексте герменевтического треугольника // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова. 2019. №6 (74). С. 95-102.

Селезнёв Ю. И. В мире Достоевского. М.: Современник, 1980. 375 с.

Тарасова Н. А. Христианская тема в романе «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского: Проблемы изучения. М.: Квадрига, 2015. 192 с.

Фридлиндер Г. М. Реализм Достоевского. М.; Л.: Наука, 1964. 404 с.

Хроликова В. А., Ермоленко С. И. Ассоциативный фон эпистолярного романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди» // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. 2017. №4. С. 39-57.

Энциклопедия мистицизма. СПб.: Литера, 1996. 480 с.

REFERENCES

Al'mi I. L. O romanticheskom «plaste» v romane «Prestuplenie i nakazanie» // Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya / red. G. M. Fridlender. L. : Nauka, 1991. T. 9. S. 66-75.

Bakhtin M. M. Problemy tvorчества Dostoevskogo. Problemy poetiki Dostoevskogo. Kiev : Next, 1994. 511 s.

Belov S. V. Peterburg Dostoevskogo. SPb. : Aleteyya, 2002. 355 s.

Belov S. V. Roman F. M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie»: Kommentariy. L.: Prosveshchenie, 1979. 240 s.

Gavrilova L. A. Vzaimosvyaz' mirovideniya i khudozhestvennykh printsipov F. M. Dostoevskogo // Verkhnevolzhskiy filologicheskiy vestnik. 2015. №1. S. 107-111.

Gus M. S. Idei i obrazy F. M. Dostoevskogo. 2-e izd., dop. M. : Khudozh. lit., 1971. 592 s.

Dostoevskiy F. M. Prestuplenie i nakazanie: Illyustrirovannoe izdanie s primechaniyami i ocherkom Akima Volynskogo. SPb. : SZKEO, 2019. 432 s.

Ermolenko S. I., Kadushina O. I. Iz t'my k svetu: rembrandtovskoe osveshchenie v romane F. M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie» // Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Istoriya i filologiya. 2021. T. 31. №2. S. 297-308.

Zakharov V. N. Sistema zhanrov Dostoevskogo (tipologiya i poetika). L. : Izd-vo Leningr. un-ta, 1985. 209 s.

Kirpotin V. Ya. Razocharovanie i krushenie Rodiona Raskol'nikova (Kniga o romane Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie»). M. : Khudozh. lit., 1986. 414 s.

Kozhevnikov N. N., Danilova V. S. Zhizn' i tvorchestvo F. M. Dostoevskogo v kontekste germeneyticheskogo treugol'nika // Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta im. M. K. Ammosova. 2019. №6 (74). S. 95-102.

Seleznev Yu. I. V mire Dostoevskogo. M. : Sovremennik, 1980. 375 s.

Tarasova N. A. Khristianskaya tema v romane «Prestuplenie i nakazanie» F. M. Dostoevskogo : Problemy izucheniya. M. : Kvadriga, 2015. 192 s.

Fridlender G. M. Realizm Dostoevskogo. M. ; L. : Nauka, 1964. 404 s.

Khrolikova V. A., Ermolenko S. I. Assotsiativnyy fon epistolyar-

nogo romana F. M. Dostoevskogo «Bednye lyudi» // Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Seriya: Russkaya klassika: dinamika khudozhestvennykh sistem. 2017. №4. S. 39-57.

Entsiklopediya mistitsizma. SPb. : Litera, 1996. 480 s.

Ф. В. ШЕЛУХИН

*(Нижегородский государственный университет,
Нижегород, Россия)*

ORCID ID: 0000-0003-1834-6707

УДК 821.161.1-31(Достоевский Ф. М.):791.43

DOI 10.26170/2306-7462_2021_04_04

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,444+Ш374.3(2)6-7

ПРОБЛЕМЫ КИНОЭКРАНИЗАЦИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ (ОПЫТ СРАВНЕНИЯ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» И КИНОФИЛЬМА «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» (1969), РЕЖ. Л. КУЛИДЖАНОВ)

Аннотация. Что такое киноэкранизация? Какие виды экранизации существуют, в чём их особенности? Какие у данного формата достоинства и недостатки? Какие проблемы могут возникнуть при переносе произведений художественной литературы на киноэкран? Какой эффект должна оказывать удачная экранизация? В статье рассматриваются все эти вопросы не только в теории, но и на практике – в виде сопоставления романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» с одноименным фильмом Л. А. Кулиджанова (1969). Выявляются достоинства и недостатки киноэкранизации по сравнению с оригиналом, сходства и различия романа и фильма: следование тексту, изменение отдельных сцен, добавленные и убранные эпизоды. В статье присутствуют рассуждения о том, все ли темы и идеи литературного произведения удалось сохранить в киноэкранизации, а если нет, то что послужило тому причиной. Отдельно говорится об эпилоге романа, не вошедшем в экранизацию. В результате проведенного сравнительно-сопоставительного анализа делается вывод, к какому из видов экранизаций относится данный фильм и каких проблем экранизаций не удалось избежать.

Ключевые слова: экранизации романов; киноэкранизации; киноискусство; кинофильмы; художественные фильмы; киноискусство; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; романы; полифонизм, эпилоги.

Когда речь заходит о переводе литературных произведений на язык смежных с литературой искусств (живописи, музыки, театра, кинематографа), возникает понятие «адаптация». В данном случае речь пойдёт о синтезе литературы и киноэкранизации (киноадаптации). «Экранно-книжное метапространство, где представлено множество коммуникационных диалогических структур <...> может расширять возможности человека в плане понимания истинного смысла произведения, если он не ограни-

чивается одним источником, но может и сужать смысловые границы, если он ограничивается готовыми интерпретационными формами» [Григорянц 2004: 54-56]. Так характеризовала эту специальную форму художественного текста культуролог, искусствовед, кандидат филологических наук Е. И. Григорянц, отмечая её положительные и отрицательные стороны. В данной статье будут рассмотрены понятие и классификация киноэкранизаций, а также возможные недостатки данной специальной формы художественного текста. В качестве примера будет произведено сравнение романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» с киноэкранизацией 1969 года режиссера Л. Кулиджанова.

Прежде чем говорить о классификации экранизаций и основных сложностях, сопровождающих попытки переноса литературных произведений в киноформат, необходимо определить, что скрывается под данным определением.

Большой энциклопедический словарь трактует понятие «экранизация» следующим образом: «Интерпретация средствами кинопроизведений другого вида искусства (прозы, драматургии, поэзии, песен, оперных и балетных либретто)» [Большой энциклопедический словарь]. Довольно простое определение даёт словарь иностранных слов: «Создание кино или телефильма на основе литературного произведения» [Словарь иностранных слов]. Схожее определение можно увидеть в толковом словаре Д. Н. Ушакова: «Приспособление чего-нибудь для показывания в кинематографе, на экране» [Толковый словарь русского языка]. В том же лаконичном ключе данный термин трактуется в толковом словаре С. И. Ожегова: «Взятие произведения (преимущественно литературного) в основу создания кинофильма» [Ожегов 1989: 739].

На наш взгляд, наиболее удачная трактовка понятия «экранизация» даётся в «Большом энциклопедическом словаре»: главное в экранизации – передача темы и идеи литературного произведения через приёмы киноязыка, характеризующегося своими специфическими особенностями.

Существует много классификаций киноэкранизаций. В статье представлен вариант Г. А. Поличко [Цит. по: Дмитрук 2019: 97], где экранизации делятся на три группы.

1) *Прямая экранизация.* Основа этого типа экранизации – бережный перенос литературного произведения на киноязык в формате фильма или сериала (в некоторых случаях – дословный). В большинстве случаев экранизации такого типа используют именно сериальный формат, но и в полнометражном кино есть удачные примеры: «Война и мир» С. Бондарчука, «Собачье сердце» В. Бортко, «Жизнь Клима Самгина» В. Титова.

2) *По мотивам.* Экранизации данного типа преследуют своей целью представить известное произведение под иным углом. Подобный тип переноса литературных произведений на киноязык появляется тогда, когда первоисточник невозможно адаптировать в оригинале по определённым причинам, которые могут заключаться в следующем: объём произведения в соотношении с возможной продолжительностью фильма, особое внимание в первоисточнике на аспектах, которые не поддадутся переносу, если их не переработать в события или диалоги. Киноадаптации подобного типа не воспроизводят оригинал от и до, но при этом стараются оставить нетронутыми его основные темы и идеи, добавляя от себя новые элементы или перерабатывая имеющиеся в первоисточнике. Стоит сказать, что именно этот тип экранизаций – самый распространённый в кино. Примеры – кинофильмы «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» Н. Михалкова, «Мой ласковый и нежный зверь» Э. Лотяну, «Жестокий романс» Э. Рязанова.

3) *Общая киноадаптация.* В этом варианте цель заключается в создании самостоятельного произведения, не только взаимосвязанного с литературным первоисточником, но и дополняющего его. При данном подходе задача состоит не в точном переносе книги на экран, а создание на её материале самобытного произведения, которое, тем не менее, не теряет связь с оригиналом, а вдобавок и дополняет его. Примеры – «Солярис» и «Сталкер» А. Тарковского.

В начале развития кино среди киноэкранизаций главенствовал первый тип, т.е. «прямая экранизация». Но с течением времени лидирующую позицию заняли фильмы, относящиеся ко второму типу – «по мотивам». Результаты такого подхода были разными: исходный материал как упрощался, так и усложнялся.

Перенос литературных произведений на киноязык, в большинстве своем, – риск ввиду того, что результат зрительского восприятия может быть прямо противоположным: или зрители, ознакомившиеся с киноадаптацией, заинтересуются и прочтут литературный первоисточник, или же экранизация отторгнет возможных читателей от него.

Собственно, эта неоднозначность восприятия киноэкранизаций и поныне является предметом споров, исходя из которых, можно сформировать чёткий вывод о том эффекте, какой должна оказывать на зрителя действительно удачная киноадаптация: тех, кто читал оригинал, – обогатить с эстетической точки зрения, а тех, кто с первоисточником не знаком, – вызвать интерес, а следовательно, и пробудить желание прочитать книгу, чтобы лучше осмыслить увиденное.

Здесь переходим к рассмотрению проблем, какие могут возникнуть при переносе литературных произведений в киноформат.

Первая из них заключается в вопросе необходимости переноса на экран конкретного произведения и возможности переноса его в нетронутом виде. По этому поводу советский актёр, режиссёр театра и кино И. Ильинский говорил, «что далеко не всякое произведение следует читать с эстрады: есть произведения, которые просто не терпят никакого звукового вмешательства, они должны читаться глазом» [Цит. по: Усов 1995: 5].

О необходимости как можно более точного переложения книги на экран писал советский киносценарист, киновед и педагог И. М. Маневич. «Тайна искусства художественного чтения – в прикосновении человеческого голоса к литературному тексту, в озвучении письменной речи, которую мы воспринимаем глазами. Но кинематограф, как один из видов искусства, способен выразить реальный мир не в статистических, а в живых, динамико-пластических, зрительных и слышимых образах». И. М. Маневич говорил о том, что перенос идей, смыслов и эмоциональной выразительности литературы на экран – отдельное искусство, зависящее от точности воплощения, которое сочетает в себе несколько составляющих: актёрская игра, сценарная подача, последовательность сцен. Все это объединяет в единое це-

лое режиссёр, который направляет деятельность кинематографистов на достижение конечного результата – «к прояснению правды жизненных явлений» [Маневич 1966: 235].

Отдельно стоит сказать о случаях переноса классических сюжетов в реалии нового времени, что подразумевает под собой возможные изменения в различных аспектах истории. Советский литературовед, киновед и кинокритик Л. П. Погожева отмечала по этому поводу, что, как правило, подобные переносы не увенчиваются успехом, но бывают и исключения. «Если произведение литературы написано автором с расчетом на выявление того, что можно назвать общечеловеческим, и если автор и режиссер очень талантливы и обладают своим, продуманным взглядом на внутренний поэтический образ экранизируемого произведения, то им удастся создать яркое, убедительное произведение киноискусства» [Погожева 1961: 7].

Вторая проблема: нельзя сбрасывать со счетов тот факт, что фильм – это собственное видение литературного произведения одним или несколькими людьми (сценарист, режиссер, продюсер). И различие видений кинематографистов и зрителей как раз и является яблоком раздора. Также имеет место и разница в восприятии книги и фильма как её интерпретации. Если при знакомстве с книгой читающий сам делает выводы насчёт персонажей и их характеров, составляет логические цепочки событий и поступков, то при просмотре киноадаптации он просто выносит вердикт работе кинематографистов, поскольку теряет свободу в восприятии, которую даёт книга, и воспринимаются идеи, образы, темы такими, какими их видят создатели фильма/сериала. И здесь может возникнуть противоречие, заключающееся в несовпадении идеи оригинала и адаптации, взглядов читателя и кинематографистов, что, в свою очередь, может привести к отторжению экранизации.

Третья проблема (главная) – отбор материала для сценария. Она исходит из того, что первоисточник может быть или в несколько раз больше объёма сценария, или, наоборот, меньше. К тому же имеются и побочные условия:

1) необходимо следовать оригинальному произведению на уровне тем и идей, а не слепо копировать события;

2) сценарий должен быть сосредоточен на персонажах, развивающих основной конфликт.

Отдельно стоит упомянуть точку зрения, которая широко распространена среди историков кино и искусствоведов, заключающуюся в том, что экранизация – «перевод» с языка литературы на киноязык. Результатом становится то, что многие люди не видят разницы между чтением книги и просмотром экранизации.

Опыт сравнения романа «Преступление и наказание» с киноэкранизацией 1969 года показал следующее.

Причина, по которой произведения Ф. М. Достоевского популярны среди кинематографистов, очень точно описана У. А. Гуральником в книге «Русская литература и советское кино»: проза данного автора «остросюжетна, изобилует драматичными конфликтами, населена мятущимися героями, фанатически ослеплёнными страстотерпцами, жертвами вопиющего произвола, неутомимыми искателями истины» [Гуральник 1968: 209]. Как итог, до середины 1980-х в советском кинематографе были экранизированы все большие романы Ф. М. Достоевского, за исключением «Бесов», по причине трудности восприятия для того времени.

Перед тем, как перейти к рассмотрению «Преступления и наказания» 1969 года, стоит сказать, что фильм Л. Кулиджанова был не первой попыткой экранизировать роман. До него это сделали пионер русского кинематографа В. М. Гончаров в 1909 году и И. П. Вронский в 1913 году, но результатов их экранизаций уже невозможно увидеть, поскольку они не сохранились: в то время фильмы «смывались с киноплёнки, если они не привлекали зрителей и не вызвали коммерческого интереса у прокатчиков» [Жданова 2018: 160].

Л. А. Кулиджанов в своей версии идёт строго по тексту романа, отображая основные сюжетные события, образы и детали настолько достоверно, насколько это возможно. На образность играет и чёрно-белое изображение. Стоит выделить и то, что в фильме нет пустых и ненужных слов. Как писала М. В. Жданова, «всякая фраза содержит и мысль, и действие, и стремление проникнуть в самую суть, в глубину поступка» [Там же: 161-162].

Но сказать, что фильм следует книге «буква в букву», нельзя, поскольку имеются или изменённые сцены, или добавленные. Рассмотрим несколько примеров.

1) Если роман начинается с того, что «один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С -- м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К -- ну мосту» [Достоевский 2018: 3], то фильм начинается с фигуры Раскольникова, убегающего от полицейских в кошмарном сне. После этого сцены начинают следовать оригиналу. Но сказать, что отступление критично, будет неправильно. Оно задаёт тон дальнейшему повествованию и даёт понять по речам Раскольникова о его замысле.

2) Изменился и эпизод с письмом матери Родиону. В фильме он представлен в виде разговора, который происходит в голове главного героя. Раскольников идёт по дому вместе с Пульхерией Александровной и видит те события, о которых говорится в письме.

3) Была изменена сцена знакомства Раскольникова и Мармеладова. В романе оно было описано так: «Бывают иные встречи, совершенно даже с незнакомыми нам людьми, которыми мы начинаем интересоваться с первого взгляда, как-то вдруг, внезапно, прежде чем скажем слово. Такое точно впечатление произвел на Раскольникова тот гость, который сидел поодаль и походил на отставного чиновника. Молодой человек несколько раз припоминал потом это первое впечатление и даже приписывал его предчувствию. Он беспрерывно взглядывал на чиновника...» [Достоевский 2018: 14]. В фильме же Мармеладов сам подсел к Родиону и начал разговор, при этом последний сидел к нему спиной и никак не обращал внимания на него.

Также необходимо отметить актерский состав. Л. Кулиджанов решил, что именно через актёров, диалоги и поступки раскроется смысл романа [Жданова 2018: 165], а потому с особой щепетильностью отнёсся к поиску подходящих исполнителей. Кто-то был утверждён на роль без проб (И. Смоктуновский в роли Порфирия Петровича), а некоторые не сразу оказались на своём месте: В. Басов в роли Лужина, Т. Бедова в роли Сони, Л. Соколова в роли Лизаветы и даже Г. Тараторкин в роли Раскольникова.

Изначально на главную роль Л. Кулиджанов рассматривал А. Кайдановского, но, когда работа над картиной началась, оказалось, что актёр не вписывается в неё из-за возраста. В процессе поиска подходящей кандидатуры вспомнили о начинающем артисте Ленинградского ТЮЗа Г. Тараторкине. И он вписался в роль удачно: худой, немного нескладный, при этом резкий в интонациях и движениях. Также на образ играли наполненные страданием глаза и напряженный взгляд. «Именно так, по мнению режиссера, должен был выглядеть человек, одержимый маниакальной идеей убийства ради высокой цели» [Жданова 2018: 163]. Что характерно, в игре Тараторкина нет чрезмерного выражения эмоций: они проявляются в, казалось бы, незначительных эпизодах, таких как проход по улице, долгое нахождение на мосту или момент, когда Раскольников лежит на кровати в своей каморке спиной к зрителю. В таких эпизодах и раскрываются болезненное молчание или вызывающее напряжение душевных и физических сил бездействие героя. В результате Г. Тараторкину удалось воссоздать образ героя-идеолога, каким его изобразил Ф. М. Достоевский, во всей сложности и противоречивости его внутреннего мира.

Внесённые в сюжет фильма в сравнении с текстом романа изменения, о которых говорилось выше, сообщили экранизации Л. Кулиджанова соответствующую времени появления фильма особенность. За пределами осталась главная составляющая романа – христианский контекст, что повлекло за собой удаление одной из ключевых сцен – чтения Соней Мармеладовой по просьбе Раскольникова Евангелия, а именно, главы о воскрешении Лазаря. Из-за этого оказался утраченным леймотив многих произведений Достоевского: «здесь дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей» [Жданова 2018: 162]. Помимо режиссёрской установки на отказ от христианской тематики существовала причина, свойственная всем экранизациям Ф. М. Достоевского того времени, о которой доктор философских наук С. А. Никольский писал так: экранизации «купируют религиозную тему в произведениях классика по причине идеологической невозможности интерпретировать библейский миф, на который твердо опирается писатель в своем мировидении после острога» [Никольский 2012: 662].

Помимо этого, сыграла злую шутку и попытка точного следования тексту, невозможная в киноэкранизации, поскольку были значительно сокращены философские рассуждения Достоевского, занимавшие одну из главных позиций в романе. Ведь автор писал роман о духовных исканиях героев, в котором слышатся голоса, спорящие на философские, идеологические темы. Речь идёт об одной из главных особенностей романов Ф. М. Достоевского – полифонизме (многоголосии), т.е. «множестве самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний» [Бахтин 2002: 3].

Остаётся сказать о самом спорном элементе рассматриваемой экранизации – отсутствии эпилога. Здесь также следует акцентировать внимание на полифонизме оригинального романа. Вот что писал по этому поводу упомянутый выше С. А. Никольский: «Оставляя Раскольникова перед Эпилогом, читатель должен увидеть, что герой по-прежнему находится в точке пересечения множества романых “голосов”, внутри многоголосия жизни. Раскаяния нет, но герой на пороге приятия этого многоголосия, неисчерпаемости жизни как ее закона, от которого его отсекал монологизм абстрактной “теории”, идеи сверхчеловеческого преодоления человечности» [Никольский 2012: 656]. Многоголосие, в свою очередь, стыкуется с тем, что Ф. М. Достоевский вкладывал в понятие «совесть». Ю. Ф. Карякин описывал это как «такое осознание своих мыслей и чувств, будто о них знают все, будто все, что происходит с человеком, происходит на виду у всех, будто самое тайное становится явным» [Карякин 1976: 70], – осознание своей связи с родом человеческим.

Если принять во внимание сказанное выше и то, что проблема раскаяния Раскольникова является спорной в достоевсковедении (раскаялся или только на пути к истинному раскаянию?), можно предположить, что настоящее раскаяние должно было наступить как раз-таки в эпилоге. В подтверждение этому можно вспомнить ещё один момент, входящий в него: речь Раскольникова на суде, с её «грубой точностью». Отсюда следует, что та точка, которую поставил в своей экранизации Л. Кулиджанов, не в полной мере раскры-

вает идею раскаяния героя или его пути к раскаянию.

Существует, однако, точка зрения, что эпилог и самого романа не несёт в себе какой-то важной задачи. Вот что писал по этому поводу писатель, литературовед и кинокритик В. Б. Шкловский: «Достоевский мог только предоставить своему герою свое старое местопребывание – острог на сибирской реке, унылую степь. Он мог обещать прощенье в любви и религии, но это было уже в эпилоге, а эпилоги относятся к романам, как жизнь на том свете к нашей жизни. В эпилоге устраивается жизнь людей, уже умерших для писателя. Там сводятся концы с концами» [Шкловский 1957: 184-185].

Делая вывод, можно сказать, что кинофильм Л. Кулиджанова «Преступление и наказание» 1969 года относится к первому типу экранизаций – прямой, поскольку, несмотря на оговорки (удаление некоторых важных сцен и эпилога, изменение отдельных сцен), он довольно точно следует тексту первоисточника, хотя и не избежал одной из главных проблем, присущих экранизациям середины XX века: не все идеи и темы удалось сохранить (из-за отсутствия акцента на христианской тематике, причины этого были оговорены выше).

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин. М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Augsburg, 2002. 167 с.

Большой энциклопедический словарь. [Электронный ресурс] / URL : <https://rus-big-enc-dict.slovaronline.com> (дата обращения: 12.10.2021).

Григорьянц Е. И. Книга в контексте современной культурной коммуникации // Книга: исследования и материалы. М. : Наука, 2004. Сб. 82. С. 51-59.

Гуральник У. А. Русская литература и советское кино: Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема / АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М. : Наука, 1968. 431 с.

Дмитрук Д. И. Текст и экранизации: варианты их соотношения (на материале романа Т. Мэлори «Смерть Артура»

и его киноадаптаций) // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2019. №1 (31). С. 96-101. [Электронный ресурс] / URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/tekst-i-ekranizatsiya-varianty-ih-sootnosheniya-na-materiale-romana-t-melori-smert-artura-i-ego-kinoadaptatsiy/viewer> (дата обращения: 13.10.2021).

Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. М. : Издательство «АСТ», 2018. 672 с.

Карякин Ю. Самообман Раскольникова (Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»). М. : Худож. лит., 1976. 158 с.

Маневич И. М. Кино и литература. М. : Искусство, 1966. 240с.

Никольский С. А. Русское мировоззрение. «Новые люди» как идея и явление: опыт осмысления в отечественной философии и классической литературе 40-60-х годов XIX столетия. М. : Прогресс-Традиция, 2012. 624 с.

Ожегов С. И. Словарь русского языка. М. : Русский язык, 1989. 750 с.

Погожева Л. Из книги в фильм (творческие принципы экранизации). М. : Изд-во «Искусство», 1961. 68 с.

Русская классика в советском кино / сост.: М. В. Жданова. М. : ООО ТД «Белый город, 2018. 224 с.

Словарь иностранных слов: [Более 4500 слов и выражений] [Электронный ресурс] / URL : <http://rus-yaz.niv.ru/doc/foreign-words-komlev/index.htm> (дата обращения: 12.10.2021).

Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова: 4 т. М. : Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов, 1935-1940. [Электронный ресурс] / URL : https://biblioclub.ru/?page=dict&dict_id=117 (дата обращения: 29.10.2021).

Усов Ю. Н. В мире экранных искусств. М. : SvR-Аргус, 1995. 224 с.

Шкловский В. Б. За и против: Заметки о Достоевском. М. : Сов. писатель, 1957. 259 с.

REFERENCES

Bakhtin. M. M. Problemy poetiki Dostoevskogo. M. : Augsburg, 2002. 167 s.

Bol'shoy entsiklopedicheskiy slovar'. [Elektronnyy resurs] / URL : <https://rus-big-enc-dict.slovaronline.com> (data obrashcheniya: 12.10.2021).

Grigor'yants E. I. Kniga v kontekste sovremennoy kul'turnoy kommunikatsii // Kniga: issledovaniya i materialy. M. : Nauka, 2004. Sb. 82. S. 51-59.

Gural'nik U. A. Russkaya literatura i sovetskoe kino: Ekranizatsiya klassicheskoy prozy kak literaturovedcheskaya problema / AN SSSR. In-t mirovoy literatury im. A. M. Gor'kogo. M. : Nauka, 1968. 431 s.

Dmitruk D. I. Tekst i ekranizatsii: varianty ikh sootnosheniya (na materiale romana T. Melori «Smert' Artura» i ego kinoadaptatsiy) // Znak: problemnoe pole mediaobrazovaniya. 2019. №1 (31). S. 96-101. [Elektronnyy resurs] / URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/tekst-i-ekranizatsiya-varianty-ih-sootnosheniya-na-materiale-romana-t-melori-smert-artura-i-ego-kinoadaptatsiy/viewer> (data obrashcheniya: 13.10.2021).

Dostoevskiy F. M. Prestuplenie i nakazanie. M. : Izdatel'stvo «AST», 2018. 672 s.

Karyakin Yu. Samoobman Raskol'nikova (Roman F. M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie»). M. : Khudozh. lit., 1976. 158 s.

Manevich I. M. Kino i literatura. M. : Iskusstvo, 1966. 240s.

Nikol'skiy S. A. Russkoe mirovozzrenie. «Novye lyudi» kak ideya i yavlenie: opyt osmysleniya v otechestvennoy filosofii i klassicheskoy literature 40-60-kh godov XIX stoletiya. M. : Progress-Traditsiya, 2012. 624 s.

Ozhegov S. I. Slovar' russkogo yazyka. M. : Russkiy yazyk, 1989. 750 s.

Pogozheva L. Iz knigi v fil'm (tvorcheskie printsipy ekranizatsii). M. : Izd-vo «Iskusstvo», 1961. 68 s.

Russkaya klassika v sovetskom kino / sost.: M. V. Zhdanova. M. : OOO TD «Belyy gorod, 2018. 224 s.

Slovar' inostrannykh slov: [Bolee 4500 slov i vyrazheniy] [Elektronnyy resurs] / URL : <http://rus-yaz.niv.ru/doc/foreign-words-komlev/index.htm> (data obrashcheniya: 12.10.2021).

Tolkovyy slovar' russkogo yazyka / pod red. D. N. Ushakova: 4 t. M. : Gos. in-t «Sov. entsikl.»; OGIZ; Gos. izd-vo inostr. i nats. slov, 1935-1940. [Elektronnyy resurs] / URL : https://biblioclub.ru/?page=dict&dict_id=117 (data obrashcheniya: 29.10.2021).

Usov Yu. N. V mire ekrannykh iskusstv. M. : SvR-Argus, 1995. 224 s.

Shklovskiy V. B. Za i protiv: Zametki o Dostoevskom. M. : Sov. pisatel', 1957. 259 s.

С. И. ЕРМОЛЕНКО

(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)

ORCID ID: 0000-0002-5606-7007

УДК 821.161.1-31(Достоевский Ф. М.)

DOI 10.26170/2306-7462_2021_04_05

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,44

ТРУДНЫЙ ДОСТОЕВСКИЙ: ТИП РОМАНА В ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЯ

*Книг Достоевского нельзя читать:
их надо пережить, выстрадать,
чтобы понять. И потом они уже не
забываются.*

Д. С. Мережковский

Аннотация. Статья посвящена вопросу изучения жанровой природы романов великого пятикнижия Ф. М. Достоевского. Не претендуя на исчерпывающее решение обозначенной проблемы (вряд ли это вообще возможно в рамках статьи), автор на основе аналитического осмысления исследований, посвящённых романному творчеству Ф. М. Достоевского (В. С. Библера, В. Е. Ветловской, М. Л. Гаспарова, Т. А. Касаткиной, Б. М. Тихомирова, Г. М. Фридлендера, Г. К. Щенникова и др.) и личного преподавательского опыта предпринимает попытку обозначить сложности, которые возникают при изучении романов пятикнижия Ф. М. Достоевского. В центре внимания автора статьи концепция полифонизма, предложенная М. М. Бахтиным в книге «Проблемы поэтики Достоевского» («Проблемы творчества Достоевского», 1929), в которой была поставлена (не впервые в достоевковедении, но впервые столь отчетливо и концептуально) проблема жанровой специфики типа романа в творчестве писателя. Рассматривается бахтинская идея диалогизма, благодаря которому «целое романа» строится как «большой диалог». Утверждается представление о полифонизме как художественно-структурном принципе, получающем разное жанрово-стилевое выражение (В. А. Свительский) в романах пятикнижия. Делается вывод о спорном и бесспорном в концепции М. М. Бахтина. Формулируется вывод о жанровой природе романов Ф. М. Достоевского.

Ключевые слова: тип романа; романы; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; пятикнижие; диалогизм; полифонизм; жанровая специфика.

Тема «Творчество Ф. М. Достоевского» – одна из сложнейших как в вузовском курсе истории литературы, так и в практике школьного преподавания. Особую трудность представляет

определение жанровой природы романов, составивших великое пятикнижие Ф. М. Достоевского. От того, как будет понята жанровая специфика типа романа, созданного писателем, зависит глубина осмысления идейно-философского содержания каждого из его произведений.

Великое пятикнижие Ф. М. Достоевского – «Преступление и наказание» (1866), «Идиот» (1868), «Бесы» (1871-1872), «Под-росток» (1875), «Братья Карамазовы» (1878-1880) – ещё Вяч. Иванов (в публичной лекции 1911 г.) определил как «единое многочастное действие»: пять романов (словно пять актов классической трагедии), «внешне не связанных прагматической связью и не объединенных общим заглавием... но все же сросшихся между собою корнями столь неразрывно, что самые ветви их» кажутся «сплетшимися». Автора же этого «действия» Вяч. Иванов назвал «поэтом вечной эпопеи о войне Бога и дьявола в человеческих сердцах», указав тем самым, на чём основано это внутреннее единство: на «вечном» (религиозно-философском) конфликте («война Бога и дьявола»), лежащем в основе всех произведений, входящих в пятикнижие [Иванов Вяч. 1990: 166].

Своеобразие типа романа, введённого Ф. М. Достоевским в русскую литературу, обусловлено особенностями его художественного мышления. В свою очередь эти особенности формировались под воздействием пореформенной эпохи, когда не только в России, но и во всей Европе «всё поднялось одновременно, все мировые вопросы разом, а вместе с тем и все мировые противоречия...» (XIV, 175)¹. Ф. М. Достоевский, по словам М. М. Бахтина, обладал уникальной способностью «слышать и понимать все голоса (эпохи – С. Е.) сразу и одновременно, равную которой можно найти только у Данте» [Бахтин 1979: 36]. Отсюда сложное, противоречивое идейно-философское содержание романов великого пятикнижия писателя, которому удалось запечатлеть многоголосие современного мира в его трагическом состоянии. «Мы переживаем самую смутную, самую неудобную, самую переходную и самую роковую минуту, может

¹ Здесь и далее цит. по: [Достоевский 1988-1996] с указанием в круглых скобках тома и страницы в тексте статьи. Курсив наш. – С. Е.

быть, из всей истории русского народа», – писал в 1873 году Ф. М. Достоевский (XII, 69). «Печать эпохи его, встревоженной, мятущейся, – скажет позднее В. В. Розанов, – лежит и на его взволнованных трудах...» [Розанов 1990: 68].

В романах Ф. М. Достоевского получили отражение, с одной стороны, подъём чувства личности, характерный для буржуазной эпохи, рост её самосознания («несчастье учит мыслить» (III, 495)), а с другой – деформация сознания личности под воздействием зарождающейся новой буржуазной морали с её повсеместно утверждающимся главным индивидуалистическим принципом. «Всё для меня, и весь мир для меня создан. <...> Люби самого себя – вот одно правило, которое я признаю» (IV, 243-244). – Так сформулирует этот принцип персонаж «Униженных и оскорбленных» (1861) князь Валковский – первый у Ф. М. Достоевского теоретик аморализма, непосредственно предшествующий героям-идеологам великого пятикнижия.

Ф. М. Достоевский, остросовременный писатель («Действие современное, в нынешнем году». – О «Преступлении и наказании» в письме 1865 г. М. Н. Каткову), одним из первых в русской литературе создаст образ личности буржуазной эпохи: «Это *человек идеи*. Идея обхватывает его и владеет им, но имея то свойство, что владычествует в нем не столько в голове его, сколько воплощаясь в него, переходя в натуру, всегда с страданием и беспокойством, и уже раз поселившись в натуре требуя и немедленного приложения к делу» [Достоевский 1974: XI, 130. Курсив наш. – С. Е.]. Сказанное автором «Бесов» (в черновых записях) о Князе (Ставрогине) справедливо по отношению к ведущим героям и других его романов – «протагонистам большого диалога» [Бахтин 1979: 69]. То же самое можно сказать и о характеристике, которую дает Алеша Карамазов своему брату Ивану: «В нем мысль великая и неразрешенная. Он из тех, которым не надобно миллионов, а *надобно мысль разрешить*» (IX, 93).

Именно эта почти маниакальная одержимость идеями, причём идеями философского порядка, связанной с решением «вековечных», «последних» вопросов бытия, и позволила М. М. Бахтину дать определение типа героя писателя, которое стало общепринятым в достоевковедении: герой-идеолог, герой как «особая точка

зрения на мир и себя самого» [Бахтин 1979: 54]. Герой-идеолог, который «весь самосознание» («человек в человеке»), «ни в один миг» не совпадает «с самим собою» («К нему нельзя применить формулу тождества: А есть А» [Там же: 69]). А потому, «пока человек жив», он принципиально не завершён («еще не сказал своего последнего слова» о себе и о мире). Это «совершенно новая структура образа человека, полнокровное и полнозначное чужое сознание, не вставленное в *завершающую* оправу действительности...», – подчёркивал позднее М. М. Бахтин. «Не завершимое ничем (даже смертью)...» [Бахтин 1986: 326-327. Курсив автора. – С. Е.]. Именно внутренняя «незавершимость», «несовпадение» «с самим собою» порождает неотступное стремление героя-идеолога понять в себе «человека», а значит – утвердиться в своей идее, в своей позиции по отношению к миру и к самому себе.

Сказанное о типе героя Ф. М. Достоевского подводит нас к пониманию характера конфликта в его романах. Г. В. Ф. Гегель, говоря об эстетической сущности драматического, определял её как «высказывание индивидов в борьбе их интересов и в разладе характеров и страстей этих индивидов» [Гегель 1958: XIV, 341]. Понимание драматического конфликта, предложенное немецким философом, стало традиционным в классической эстетике. Но именно столкновение, «борьба» «индивидов» вследствие «разлада» «характеров и страстей», несовпадения их «интересов» как раз и не является решающим для романов Ф. М. Достоевского.

Что движет тогда вперёд романное действие? В чём специфика конфликта у Ф. М. Достоевского?

Сформулированное М. М. Бахтиным представление о типе героя Ф. М. Достоевского позволяет прийти к выводу о том, что в художественном мире автора великого пятикнижия конфликт (и «целое романа») строится не по законам классической эстетики – не как столкновение между героями, а как со- и противопоставление разных точек зрения, разных идейных позиций, идей, носителями которых являются герои-идеологи.

Покажем это на конкретных примерах. **«Преступление и наказание»**. Логично предположить, что информация, содер-

жащаяся в письме Пульхерии Александровны, матери Родиона Раскольниковова, о пребывании Дуни в семье Свидригайловых (ч. I, гл. III), должна была бы настроить Раскольниковова против оскорбителя его сестры, осмелившегося сделать ей «явное и гнусное предложение». А значит, столкновение между ними должно было бы стать неизбежным. Однако герои встречаются (посещение Свидригайловым Раскольниковова после сна последнего, в котором он вторично убивает старуху-процентщицу, – ч. IV, гл. I), но ничего сколько-нибудь похожего на конфликт не возникает между ними. Напротив, происходит диалог, чуть ли не в самом начале которого Свидригайлов заявляет: «*между нами есть какая-то точка общая*» (V, 270):

«Нет, вы вот что сообразите... назад тому полчаса мы друг друга еще и не видывали, считаемся врагами, между нами нерешенное дело есть; мы дело-то бросили и эвона в какую литературу заехали! (Речь идет о привидениях – «возможности другого мира», «будущей жизни», вечности. – С. Е.). Ну, не правду я сказал, что *мы одного поля ягоды?*» (V, 272-273)¹.

«Вот, может, сойдемся поближе.

– Вы думаете, что мы сойдемся поближе?

– А почему ж бы и нет? – улыбнувшись сказал Свидригайлов...

<...>.

Мне всё кажется, что *в вас есть что-то к моему подходящее...*» (V, 276.).

И хотя Раскольников говорит (дважды): «... я тороплюсь, мне некогда, я хочу со двора идти...», – тем не менее, он с каким-то нервным, почти «болезненным чувством» «в сильном волнении» слушает Свидригайлова. Каждый из них другого воспринимает как «*странного*» человека (Свидригайлов – Раскольникову: «... вы мне сами почему-то кажетесь ужасно как странным» (V, 267); Раскольников – о Свидригайлове: «Он очень странный...» (V, 277)). Герои напряжённо вглядываются

¹ Заметим, что Раскольников не возражает против этого вывода своего «неожиданного гостя». – С. Е.

друг в друга, как будто каждый хочет таким образом понять что-то не до конца ясное, «странное» в самом себе (раз они «одного поля ягоды»). И в ходе дальнейшего развития действия оказывается, что никакого как будто бы ожидаемого столкновения между героями не происходит.

Раскольников трижды посещает Соню. Во время первого посещения (ч. IV, гл. IV) Раскольников задаёт мучительные вопросы Соне, терзая её (и вполне сознавая это):

« – С Полечкой, наверно, то же самое будет...

– Нет! нет! Не может быть! – как отчаянная громко вскрикнула Соня, как будто ее вдруг ножом ранили. – Бог, бог такого ужаса не допустит!..

<...>

Да, может, и бога-то совсем нет, – с каким-то даже злорадством ответил Раскольников, засмеялся и посмотрел на нее» (V, 30).

Казалось бы, вот оно – столкновение характеров. Но тут же Ф. М. Достоевский вводит сцену чтения легенды о воскресении Лазаря (из Евангелия, принесенного Соне Лизаветой!): «Читай!» – «настойчиво и раздражительно» говорит он. Используя прием рембрандтовского освещения, когда пучком света выхватывается, высвечивается в картине главное («Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, *странно сошедшихся за чтением вечной книги*» (V, 310))¹, Ф. М. Достоевский «снимает» наметившееся было противоречие. Тем самым автор подчёркивает не разность между героями, а именно их общность (они оба – «убийца и блудница» – «преступили», обоим вера в возможность «воскресения» теперь жизненно необходима). Во время второго посещения Сони (признание Раскольникова в убийстве – ч. V, гл. IV) как будто бы опять намечается разлад между героями:

«– Ну, что теперь делать, говори! – спросил он... с безобразно искаженным от отчаяния лицом смотря на нее.

¹ О рембрандтовском освещении у Достоевского см.: [Ермоленко, Кадушина 2021: 297-308].

– Что делать! – воскликнула она... и глаза ее, доселе полные слез, вдруг засверкали. – <...> Поди сейчас, сию же минуту, стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю, которую ты осквернил, а потом поклонись всему свету, на все четыре стороны, и скажи всем, вслух “Я убил!”. <...>

– Нет! Не пойду...» (V, 398).

Так и не пошёл, и крестик «кипарисный» (простонародный), Сонин, не взял. Но всё же в сцене третьего посещения (перед явкой с повинной) Соня надевает ему «кипарисный» крестик (ч. VI, гл. VIII). И после этого Раскольников идёт на Сенную (площадь – «символ всенародности»), куда посылала его Соня:

«... так и упал он на землю... Он стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю, с наслаждением и счастьем. Он встал и поклонился в другой раз.

– Ишь нахлестался! – заметил подле него один парень.

Раздался смех» (V, 498).

Это «всенародное осмеяние» героя тоже символично: по М. М. Бахтину, который находит в «Преступлении и наказании» «проявления карнавализации», данная сцена сродни осмеянию-развенчанию на площади «карнавального короля-самозванца» [См.: Бахтин 1979: 194-198]. Покаяния, потребность которого Раскольников так страстно ощутил в себе в этот момент («Каким-то припадком оно вдруг к нему подступило...»), не произошло. И слова признания, «может быть, готовившиеся слететь у него с языка, замерли в нем», потому что он по-настоящему ещё не был готов к нему. Однако чувство, испытанное им «вдруг»¹ («одно движение, одно ощущение овладело им сразу,

¹ «Вдруг» наиболее частотное слово у Достоевского. «В русской литературе нет примера текстов... которые, хотя бы отдаленно, приближались к ПН по насыщенности их этим словом» [Топоров 2009: 395]. Словом «вдруг» обозначается, как правило, резкий, неожиданный, *странный* (ещё одно частотное слово у Достоевского), казалось бы, случайный (но на самом деле совсем не случайный) сюжетный поворот, связанный со столь же неожиданной переменой в душевном состоянии героя.

захватило его всего»), – свидетельство возможности его будущего воскресения (V, 498).

Как видим, не столкновение между героями движет романное действие, а столкновение разных идейных позиций: позиции Раскольникова, основанной на антигуманной идее своеволия, и «сильной и ценностной жизненной позиции» (М. М. Бахтин) Сони, основанной на её вере в Бога. И здесь неизбежно возникает вопрос: судит ли Ф. М. Достоевский Раскольникова судом Сони, в «силе» и «ценности» позиции которой автор романа, конечно, не сомневается? Ответ находим в самом романе: «Ты *тоже переступила...* смогла переступить», – говорит Раскольников Соне (V, 311). Так Ф. М. Достоевский, при всём принципиальном различии их жизненных установок, выявляет то, что внутренне связывает героев, делая их необходимыми друг другу. Они оба «переступили», нарушив высшие нравственные заповеди, освященные свыше: «Мы вместе прокляты, вместе и пойдем!» (Раскольников) (V, 310); «Вместе ведь страдать пойдем, вместе и крест понесем!..» (Соня) (V, 400)¹.

Сложнее выявляется характер конфликта в «*Бесах*». Исследователи говорят о «максимальной скрытости» конфликта в романе. По мнению Г. К. Щенникова, истинный конфликт «Бесов» – это «конфликт Ставрогина с народной Россией», представителями которой являются Иван Шатов, Алексей Кирилов, Марья Лебядкина. Их диалоги со Ставрогиным – не спор, не полемика, а «допрос» – «испытание вопросами и обличение его». Это как бы «общественный суд над Ставрогиным, как несостоявшимся героем русской жизни» [Щенников 1987: 273-274].

Точка зрения, согласно которой этот внешний (социально-политический) конфликт осложнён внутренним конфликтом Ставрогина, будто бы «сжигаемого двумя противоположными идеями» (как это происходит у героев-идеологов с их раздвоенным сознанием), по Г. К. Щенникову, лишена основания. Идей-

¹ «Сонечка у Достоевского в такой же степени нуждается в воскресении, как и Раскольников. Ее “путь” без него – это тоже тупик, как и его “путь” без нее. Они в равной степени необходимы друг другу. Соня и Раскольников – не свет и тьма, не истина и ложь; они – два “полюса” смысловой структуры “Преступления и наказания”...» [Тихомиров 2016: 40].

ные искания Ставрогина, полагает исследователь, «в прошлом, во внероманном времени». В романе же Ставрогин предстаёт как «человек дела, целенаправленной воли, а не мысли» [Там же: 271, 272]. И, следовательно, Ставрогин не является героем-идеологом. Его внутренний конфликт, по Г. К. Щенникову, вызван «потребностью перерождения» и невозможностью его.

Данная точка зрения, на наш взгляд, не учитывает «пропущенную» главу «У Тихона», которая, как известно, по требованию М. Н. Каткова (издателя «Русского вестника», где печатались «Бесы») была исключена из романа (когда было напечатано уже 2/3 его текста)¹.

А между тем в «пропущенной» главе в беседе со старцем Тихоном как раз и раскрывается вся истинная глубина раздвоенности Ставрогина, сжигаемого противоборством полярных, взаимоисключающих идей. Одна идея – идея Бога – потребность нравственного перерождения (жажда покаяния), желание понести крест (фамилия героя от греч. *stauros* – «крест»). Другая – идея сверхчеловека – потребность власти над людьми, желание постоянно испытывать могущество своей воли, а значит – невозможность покаяния. «Он ищет креста, не веруя в него...» [Мочульский].

В диалоге «великого грешника» с носителем «православной идеи» обнажается не только внутренняя раздвоенность и трагедия Ставрогина («Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, то не верует, что он не верует» (VII, 573-574)), но и высвечивается главный конфликт романа: борьба веры и неверия, дьявола с Богом в человеческих сердцах, в которую вовлечены все герои романа. «Борьба веры с неверием, нараставшая на протяжении всего романа, достигает, по мнению К. В. Мочульского, в главе «У Тихона», «своего предельного напряжения»: «для этого мгновения» и был написан роман [Там же]. Из сказанного выше, кажется, понятен ответ на вопрос: надо ли учитывать главу «У Тихона» при осмыслении романа?²

¹ Но, несмотря на это, «дух и идея “новой мысли” Ставрогина» (потребность покаяния) остались в романе [Сараскина 1990: 37].

² См. подробнее об этом: [Ермоленко, Тарасенко 2014: 144-147]. Вопрос, надо ли учитывать при анализе «Бесов» «пропущенную» главу (и, соответственно,

Как в «Бесах» противостоят друг другу Ставрогин и «не вошедший в роман» старец Тихон, которые являются носителями разных идейно-ценностных позиций, так и в «*Братьях Карамазовых*» противопоставлены друг другу Иван Карамазов и Зосима. Ф. М. Достоевский в письмах 1879 года указывал, что «Pro и contra» (название 5 книги) и «Русский инок» (название 6 книги) – две идеологические вершины, внутренне соотнесённые между собой и вместе с тем противоречащие друг другу. Иван Карамазов и Зосима – герои-антиподы, не принимающие непосредственного участия в главных событиях романа. Но они оказывают моральное воздействие на поступки и судьбы других персонажей. Единственный диалог между ними, в котором участвуют и другие персонажи, в начале романа (Кн. 2 «Неуместное собрание» – по поводу статьи Ивана о церковно-общественном суде, церкви, её роли и месте в государстве). Здесь впервые раскрывается идейная позиция Ивана (в изложении дальнего родственника Федора Павловича Карамазова Петра Александровича Миусова), суть которой можно обозначить следующим образом: есть Бог, а стало быть, и бессмертие – есть и добродетель, нет бессмертия – нет и добродетели, нет добродетели – нет и греха, преступления. – «... Тогда ничего уже не будет безнравственного, все будет позволено...» (IX, 79-80). Старец Зосима проницательно угадывает мучительную для Ивана раздвоенность: «В вас этот вопрос не решен, и в этом ваше великое горе, ибо настоятельно требует разрешения...» (IX, 81). Образ Зосимы, его религиозное мировоззрение являются опровержением идейной позиции Ивана и одновременно ответом на его неразрешимые вопросы и противоречия.

Инквизитор и Христос из «студенческой поэмы» Ивана есть не что иное, как персонифицированное выражение внутренней раздвоенности Ивана, диалогичности его сознания. «Легенда» (как обозначил «сочинение» Ивана В. В. Розанов) – квинтэссенция идейного содержания романа, действие которого стреми-

как печатать роман – с главой или без неё), по-прежнему является дискуссионным в достоевсковедении.

тельно и напряжённо движется вперёд всё тем же конфликтом: борьба веры и неверия, в который вовлечены все герои романа. «Вся молодая Россия только лишь о вековых вопросах теперь и толкует. <...> О мировых вопросах, не иначе: есть ли бог, есть ли бессмертие? А которые в бога не веруют, ну те о социализме и об анархизме заговорят, о переделке всего человечества по новому штату... всё те же вопросы, только с другого конца», – скажет Иван Алеше (IX, 262-263). И в этом романе главным и определяющим становится не столкновение между героями (хотя существует конфликтность в отношениях Федора Павловича и Мити – наследство, Грушенька; косвенно – в отношениях между Митей и Иваном – наследство, Катерина Ивановна), а со- и противопоставление разных идейных позиций.

Г. К. Щенников высказал справедливую, на наш взгляд, мысль о том, что для романов Ф. М. Достоевского характерна полемическая структура. В романах писателя, по мнению исследователя, можно условно выделить первую часть («начальный цикл»), где «дается уже закрепившаяся в литературе модель отношений личности и общества» – изображение зависимости характера от обстоятельств (именно только это и увидел в «Преступлении и наказании» автор статьи «Борьба за жизнь» Д. И. Писарев) – «схема, которую писатель желает оспорить». «В первых частях романов Достоевского от читателя еще скрыта важнейшая особенность конфликта – то, что действие здесь вытекает из *свободного выбора героя*» [Щенников 1978: 81. Курсив наш. – С. Е.]. Завершается «начальная» часть, как правило, «конклавом», сборищем. В «Преступлении и наказании», например, это сцена смерти Мармеладова, которого переехала «щегольская барская коляска» (почти символическая, знаковая деталь в духе натуральной школы, предпочитавшей изображать трагическое воздействие социальной среды на человека): в «проходной» комнате, которую снимало семейство бедного чиновника, набилось столько народу, что «яблоку упасть было негде» (V, ч. II, гл. VII).

Настоящим же событием, открывающим роман Ф. М. Достоевского, по Г. К. Щенникову, является «первый идейный спор героев-антиподов, в котором впервые формули-

руется идея центрального героя» и тут же «ставится под удар», «ее сразу же оспаривают философские антиподы» [Щенников 1978: 81]. В «Преступлении и наказании» – это спор Порфирия Петровича с Раскольниковым по поводу опубликованной в «Периодической речи» статьи последнего: «он (Раскольников – С. Е.) решился принять вызов» (V, ч. III, гл. V).

Вместе с тем, подчеркнём, основной конфликт в романе Ф. М. Достоевского всегда бывает осложнён конфликтом внутренним, психологическим, который несут в себе герои (и не только протагонисты). Этот внутренний конфликт вытекает из самой природы человека, как её понимал Ф. М. Достоевский: «Тут дьявол с богом борется, а поле битвы – сердца людей»; «Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут» (IX, 123). Именно вследствие раздвоенности герой Ф. М. Достоевского, «каждое переживание, каждая мысль» которого «внутренне диалогичны, полемически окрашены, полны противоборства» [Бахтин 1979: 38], испытывает настоящую потребность избавиться от этого мучительного для него состояния, а значит, утвердиться в своей идее, «приложив» ли её «к делу» (проба-эксперимент Раскольникова, например), убедив ли «другого» в её истинности, чтобы через это убедиться наконец самому.

Так, Ставрогин «два года назад», «в то же самое» (дороманное) время, проповедовал Кириллову и Шатову полярные, взаимоисключающие идеи: Шатову «насаждал... в сердце» «Бога и родину» – проповедовал Христа-Богочеловека, идею религиозной миссии русского народа-богоносца; Кириллову «отравил сердце... ядом», внушая идею Антихриста, человекобога. «Каждый из них, – отмечает М. М. Бахтин, – идет за Ставрогиным как за учителем, принимая его голос за цельный и уверенный. Они думают, что он говорил с ними как наставник с учеником. На самом же деле Ставрогин делал их участниками своего *безысходного внутреннего диалога, в котором он убеждал себя, а не их*» [Бахтин 1979: 304. Курсив наш. – С. Е.]. «Не шутил же я с вами и тогда; убеждая вас, я, может, еще больше хлопотал о себе, чем о вас» (VII, 236). В высшей степени справедливо замечание М. М. Бахтина: «Акцент глубочайшего убеждения в ре-

чах героев Достоевского» есть «результат того, что произносимое слово является репликой внутреннего диалога и должно убеждать самого говорящего. *Повышенность убеждающего тона говорит о внутреннем противоборстве другого голоса героя*» [Бахтин 1979: 305. Курсив наш. – С. Е.]. В связи с этим уместно вспомнить пассаж писателя о «господине убежденном» из «Введения» к циклу «Ряд статей о русской литературе» (Время. 1861. №1):

«... есть и такие убежденные, которые сами в свои убеждения не веруют... Я знал одного господина, одного убежденного, который сам в этом сознавался. <...> И когда мы стали спрашивать этого сознавшегося господина: для чего ж он убеждает других, если сам не верует? и откуда он берет весь этот жар, всю эту ярость убеждения, если сам в своих словах сомневается, - то он отвечал, будто оттого и горячится, что *всё пробует самого себя убедить*. <...> А кто знает, ведь, может, и правда, что иные всю жизнь горячатся даже с пеною у рта, убеждая других, единственно чтоб самим убедиться, да так и умирают неубежденные...» (XI, 27).

Однако диалогичность в романах Ф. М. Достоевского, по М. М. Бахтину, «вовсе не исчерпывается теми внешними, композиционно выраженными диалогами, которые ведут его герои». «Диалог, – подчёркивает ученый, – уходит внутрь, в каждое слово романа, делая его двуголосым, в каждый жест, в каждое мимическое движение лица героя, делая его перебойным и надрывным». М. М. Бахтин называет это «“микродиалогом”, определяющим особенности *словесного стиля* Достоевского». М. М. Бахтин имел в виду не только *диалогическую*, раздвоенную *природу сознания героя-идеолога* (а значит и способность диалогически воспринимать «чужие» голоса-сознания, столь же противоречивые и раздвоенные), не только его одержимость идеей, стремление утвердиться в ней в диалоге с самим собой или с другим «я» – носителем иной идейной позиции. Но и *диалогическую позицию автора* по отношению к своему герою («ты еси»): «автор говорит всюю конструкциею своего романа *о* герое, а *с* героем» [Бахтин 1979: 74. Курсив автора. – С. Е.]. Иными словами, «диалогические отношения» существуют

«между всеми элементами романной структуры», которые «контрапунктически противопоставлены». А это означает: «целое романа» строится у Ф. М. Достоевского как «большой диалог» (роман «весь сплошь диалогичен») [Бахтин 1979: 49. Разрядка автора. Курсив наш. – С. Е.].

И наконец, из всего сказанного выше следует, что текст Ф. М. Достоевского предполагает *установку на особое читательское восприятие*. Читатель, то есть «настоящий (по М. М. Бахтину – С. Е.) читатель Достоевского», должен обладать способностью «диалогического общения с полноправными чужими сознаниями и активного диалогического проникновения в незавершимые глубины человека» [Бахтин 1979: 80. Разрядка автора. – С. Е.].

Верен, с нашей точки зрения, вывод о философской природе диалогизма Ф. М. Достоевского, в понимании М. М. Бахтина, который формулирует В. С. Библер: «“диалог” – корень и основание *всех иных* определений человеческого бытия, – бытия, обращенного к “Ты”; бытия, только в таком обращении и существующего» [Библер. Курсив автора. – С. Е.].

Так каков же жанровый тип романов Ф. М. Достоевского?

По мнению М. М. Бахтина, роман Ф. М. Достоевского (как тип) в силу особенностей своей жанровой природы «не укладывается» ни в одну из форм (биографический, социально-психологический, бытовой и семейный романы), которые «господствовали в современной Достоевскому литературе и разрабатывались такими его современниками, как Тургенев, Гончаров, Л. Толстой». «По сравнению с ними творчество Достоевского явственно принадлежит к совершенно иному, чуждому им, жанровому типу» [Бахтин 1979: 116].

Одним из первых попытку определения специфики жанрового типа романа в творчестве Ф. М. Достоевского предпринял Б. М. Энгельгардт: *идеологический роман* [См.: Энгельгардт 1924: 69-105]. Казалось бы, герой Ф. М. Достоевского – идеолог, характер конфликта в романе – идеологический. Стало быть, и роман идеологический. Однако М. М. Бахтин не согласился с пониманием этого определения, предложенным Б. М. Энгельгардтом, как не принял он и обозначение Вяч. Ива-

нова – *роман-трагедия* [См.: Иванов Вяч. 1990: 164-192]. Хотя М. М. Бахтин признаёт, что Вяч. Иванов впервые «нащупал» «структурную особенность художественного мира Достоевского», обусловленную мировоззренческой и творческой установкой писателя: «Утвердить чужое “я” не как объект, а как другой субъект...» – «ты еси» [Бахтин 1979: 11].

По Б. М. Энгельгардту, «героиня» романа Ф. М. Достоевского – *«идея»* (предмет изображения – «жизнь идеи в индивидуальном и социальном сознании»), роман Ф. М. Достоевского – «роман об идее», о её «диалектическом становлении» («развитии духа») [Цит. по: Бахтин 1979: 26, 27]. По М. М. Бахтину же, во-первых, в романах Ф. М. Достоевского «нет становления мысли... даже в пределах сознания отдельных героев» («сознание в мире Достоевского дано не на пути своего становления и роста»). Б. М. Энгельгардт «монологизирует мир Достоевского», замыкает его в пределах отдельных сознаний [Там же: 31]. Во-вторых, сознания героев «втягиваются» «во взаимодействие с другими сознаниями» [Там же: 278, 38]. У Ф. М. Достоевского главное – то, что совершается между разными равноправными голосами-сознаниями, вступающими в диалог друг с другом. И это главное определяет специфику художественного мира романов Ф. М. Достоевского как диалогического и многоголосого.

Отсюда определение романа Ф. М. Достоевского, которое дает М. М. Бахтин, – *полифонический роман* как особый жанровый тип, введённый в литературу автором великого пятикнижия. Создание полифонического романа, по М. М. Бахтину, явилось «новым шагом в развитии художественного мышления человечества» [Там же: 312].

Определяя полифонизм как «множественность самостоятельных голосов и сознаний», М. М. Бахтин использовал (за неимением, по его собственному выражению, «более подходящего обозначения») музыкальный термин¹. Однако же, вряд ли М. М. Бахтин имел в виду только специфически музыкальное

¹ Полифония – «многоголосие, объединяющее в одновременном звучании несколько *равноправных* мелодий, каждая из которых имеет *самостоятельное* выразительное значение» [Должанский 2007: 223. Курсив наш. – С. Е.].

значение этого термина. Как отмечает А. Е. Махов, музыкальная история термина имеет «трансмюзикальную» предысторию, связанную с «религиозными и мистическими концепциями и средневековой теологией». «Если средневековая музыкальная полифония... уходила своими корнями в богословское учение о мистической одновременности ветхозаветных и новозаветных событий, выражая звучанием *одновременность в вечности*, – то в полифоническом мире Достоевского эта идея переживает своего рода воскрешение» [Махов 2005: 117. Курсив наш. – С. Е.]¹. «Только то, – пишет М. М. Бахтин, – что может быть осмысленно дано одновременно, что может быть осмысленно связано между собою в одном времени, – только то существенно и входит в мир Достоевского; оно может быть перенесено и в вечность, ибо *в вечности, по Достоевскому, все одновременно, все сосуществует*» [Бахтин 1979: 34. Курсив наш. – С. Е.]

Это принципиальное в концепции М. М. Бахтина понимание жанрового типа романа Ф. М. Достоевского – предмет длящейся вот уже более полувека полемики с автором книги «Проблемы поэтики Достоевского» (её началом можно считать издание 1963 года, в которое вошла новая, в сравнении с «Проблемами творчества Достоевского» (1929), 4-я глава «Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского», вызвавшая больше всего споров среди исследователей).

Обозначим основные проблемы, по которым шла полемика с М. М. Бахтиным (сначала при его жизни, а потом – с 1975 года – и после).

Как выражается авторская позиция в романе Ф. М. Достоевского?

Многими исследователями, прежде всего, была взята под сомнение сформулированная М. М. Бахтиным мысль, согласно которой «авторская идея» в полифоническом романе Ф. М. Достоевского выступает «как установка среди других установок, как слово среди других слов» [Бахтин 1979: 113].

¹ Т. А. Касаткина уточняет: речь идёт об «идее вечности как одновременности, сосуществования в едином пространстве разновременных событий, образов, голосов», «положенной в основу полифонии», открытой у Ф. М. Достоевского М. М. Бахтиным [Касаткина 2008: 38].

То есть получается, что авторский голос звучит как равноправный в ряду других голосов в романе. Данное положение М. М. Бахтина было понято рядом исследователей как «отказ от выявления писателем своей позиции» («устойчивая “монологическая” точка зрения автора растворена в “голосах” отдельных героев»), как признание «равноправия автора и героя» [См., напр.: Фридлендер 1965: 45-46].

«Какую бы свободу он (Ф. М. Достоевский – С. Е.) ни предоставлял герою, – полемизируя с М. М. Бахтиным, утверждает В. Е. Ветловская, – эта свобода относительна. И какими бы глубокими идеями он его ни наделял, эти идеи всегда остаются только частью ещё более глубокой и всеобъемлющей системы воззрений, принадлежащих именно автору. Эта система не вмещается в тесные рамки “полифонической” концепции Бахтина, низводящего Достоевского до уровня его персонажей». На основании сказанного В. Е. Ветловская делает решительный вывод: «Внимательный анализ произведений Достоевского не подтверждает “полифонической” концепции Бахтина» [Ветловская 2007: 409-410].

Фраза («авторская идея как установка среди других установок»), выхваченная из контекста книги М. М. Бахтина, действительно может привести к такого рода умозаключениям. В качестве аргумента, опровергающего сформулированную М. М. Бахтиным концепцию полифонизма, нередко приводятся известные слова самого Ф. М. Достоевского: «В поэзии нужна страсть, нужна ваша идея, и непременно *указующий перст, страстно поднятый*» [Достоевский 1982: XXIV, 308. Курсив наш. – С. Е.].

Ситуация осложняется тем, что М. М. Бахтин, как было замечено ещё Б. О. Корманом, не развёл понятия «автор как носитель концепции, выражением которой является все произведение», и автор как одна из «форм авторского сознания» («повествователь, рассказчик, рассказчик-герой, хроникёр»), то есть персонафицированный и сюжетно проявленный, «существующий» в схудожественном мире произведения действительно как равноправный наряду с другими персонажами (как, например, «хроникёр» Антон Лаврентьевич Г-в в «Бесах»). Это, в частности, могло

дать повод к рассуждениям о «низведении» автора – Достоевского – «до уровня его персонажей» [Корман 2006: 100-101].

Однако, во-первых, у М. М. Бахтина идёт речь об «*относительной* самостоятельности героев *в пределах творческого замысла Достоевского*» [Бахтин 1979: 75. Курсив наш. – С. Е.] (Ветловская, говоря об «относительности» свободы героя, почему-то не обратила внимание на эту же мысль М. М. Бахтина). Во-вторых, М. М. Бахтин подчёркивает «положительную активность» принципиально «*новой авторской позиции*» в романе Ф. М. Достоевского: «Было бы нелепо думать, что в романах Достоевского авторское сознание никак не выражено. Сознание творца полифонического романа постоянно и повсюду присутствует в этом романе и *в высшей степени активно в нём*» [Там же: 79. Разрядка автора. Курсив наш. – С. Е.].

Как же проявляется эта особая авторская активность, по М. М. Бахтину? Она состоит, пишет автор «Проблем поэтики Достоевского», в «доведении каждой из спорящих точек зрения до максимальной силы и глубины, до предела убедительности». Это возможно только «на почве диалогического отношения к чужому сознанию, к чужой точке зрения» [Там же: 81]. Но ведь это от воли автора-творца зависит, с каким идейным героем-антиподом «свести» в диалоге-споре героя-идеолога, чтобы позиция последнего, его идея раскрылись с максимальной полнотой и ясностью. Это именно автор-творец выстраивает сюжетно и композиционно роман так, чтобы в нём диалогически со- и противопоставлялись в их неслиянности и в то же время взаимосвязи разные идейные позиции героев.

Странно было бы думать, будто М. М. Бахтин не понимал того, что лишь всё произведение есть выражение авторской концепции, авторского взгляда на мир. И уж, конечно, вследствие этого авторская позиция в полифоническом романе, по М. М. Бахтину, не совпадает и принципиально не может совпадать с позицией ни одного из героев, но объёмлет их все. Вспомним в этой связи запись Ф. М. Достоевского в черновых набросках 1880 года по поводу полемики вокруг «Братьев Карамазовых», поясняющую идейный пафос и смысл романа: «Этим олухам и не снилось такой силы отрицания Бога, какое положе-

но в “Инквизиторе” и в предшествовавшей главе, которому *ответом служит весь роман*» (IX, 616). Именно так – «ответом служит весь роман»: лишь всё произведение в его целом, всем своим художественным строем выражает позицию автора, ту заветную мысль, которую он вложил в него.

Второй дискуссионный вопрос: является ли Ф. М. Достоевский творцом полифонического романа?

М. М. Бахтин действительно считал, что Ф. М. Достоевский вводит в литературу роман нового типа, противопоставляя его монологическому роману Л. Н. Толстого¹. Традиция соотнесённого рассмотрения Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского («классическая и уже банальная оппозиция» – С. Г. Бочаров) идёт от Д. С. Мережковского. Отмечая в своей известной работе 1901-1902 годов, что «в русской литературе нет писателей более внутренне близких и в то же время более противоположных друг другу, чем Достоевский и Л. Толстой» («как две главные, самые могучие ветви одного дерева, расходящиеся в противоположные стороны своими вершинами, сросшиеся в один ствол своими основаниями»), Д. С. Мережковский назвал первого – «тайновидцем духа», а второго – «тайновидцем плоти» [См.: Мережковский 1995: 5-350].

Как Д. С. Мережковский абсолютизировал контрасты в понимании и изображении человека в творчестве Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, так и М. М. Бахтин абсолютизирует типологические различия: полифонический роман (Ф. М. Достоевский) – монологический роман (Л. Толстой)². Главное для М. М. Бахтина – утвердить мысль о том, что Ф. М. Достоевский является создателем романа нового типа.

В полемику с М. М. Бахтиным по этому вопросу вступил Г. М. Фридендер, заявив, что полифонический роман – не открытие Ф. М. Достоевского, это открытие реализма. С точки

¹ «По Бахтину, роман монологический заключает в себе монологически единый мир авторского сознания, с преобладающей авторитетной позицией его творца, с его всеохватывающим взглядом и “смысловым избытком”» [Сви-тельский 1997: 113].

² М. М. Бахтин не учитывает творческую эволюцию Л. Толстого, заметную в 70-е годы (в период создания романа «Анна Каренина»).

зрения Г. М. Фридендера, подступы к роману такого типа заметны уже в русской прозе 1830-х годов. Речь идёт о романе «Герой нашего времени», в котором, по мысли исследователя, М. Ю. Лермонтов «отказался от “плоскостного” психологического изображения своего героя в одном заранее определенном ракурсе и показал его внутренний мир объемно, с разных точек зрения, в различных психологических измерениях», что свидетельствовало о движении от «монологического романа» «к объемному полифоническому построению и отдельного художественного образа, и всего произведения в целом» [См.: Фридендер 1965: 33-49]. Б. Т. Удодов, развивая мысль Г. М. Фридендера, обнаруживает в лермонтовском произведении «хор голосов», «их контрапунктную “неслиянность и нераздельность”» и уже прямо называет «Героя нашего времени» полифоническим романом, стоящим «у истоков» жанрового типа романа Ф. М. Достоевского [См.: Удодов 1989: 114-138].

Однако кажется, что вряд ли названные исследователи, говоря о романе М. Ю. Лермонтова, не вполне правы. Размышляя о романе нового типа Ф. М. Достоевского, М. М. Бахтин постоянно подчеркивает его существенную особенность, а именно: диалог сознаний, принципиально *открытых навстречу друг другу* в художественном мире писателя: «Сознание у Достоевского никогда не довлеет себе, но находится в напряженном отношении к другому сознанию» [Бахтин 1979: 38]; «Главное... в полифонии Достоевского... их взаимодействие и взаимозависимость» [Там же: 43].

Для романа же М. Ю. Лермонтова, напротив, характерна внутренняя замкнутость, принципиальная недиалогичность сознания главного героя, которое не открывается навстречу «другому» сознанию. Внутренний мир Печорина не раскрывается в полной мере даже в его дневниковых записях («Княжна Мери»). Искренен ли герой наедине с самим собой? Знает ли он всю правду о самом себе?¹ Не случайно же заметил В. Г. Белинский, что Печорин «скрывается от нас таким же неполным и

¹ Позволим себе не согласиться с Б. Т. Удодовым, утверждавшим, что Печорин «знает о себе все, вернее почти все, что знает о нем автор» [Удодов 1998: 130].

неразгаданным существом, как и является нам в начале романа» [Белинский 1954: IV, 267].

М. Ю. Лермонтов подошёл к изображению подсознания человека, но именно – только подошёл и тут же остановился. Подсознание человека, его «подполье», в которое иной раз человек страшится заглянуть, станет предметом изображения уже у Ф. М. Достоевского. Но вместе с тем верна мысль о том, что «Герой нашего времени» с его сложной субъектной организацией, когда образ Печорина раскрывается в свете разных сознаний, а автор-создатель, «устраняясь» из повествования, не вмешиваясь в происходящее, выражает свою позицию «лишь в контексте художественного целого» (Б. Т. Удодов), действительно подготавливал появление полифонического романа.

Согласимся с теми исследователями, которые понимают полифонизм (в его бахтинской трактовке) как тип художественного мышления Ф. М. Достоевского и как обусловленный этим типом художественно-структурный принцип, получающий жанрово-стилевое выражение в пяти больших романах писателя [См., напр.: Свительский 1997: 107-109]. При этом, что очевидно, степень полноты реализации данного художественно-структурного принципа будет разной в романах великого пятикнижия.

«Преступление и наказание» – самый «полифонический» роман Ф. М. Достоевского. Здесь принцип полифонизма выражен наиболее отчётливо. Но из полифонической структуры романа выпадает эпилог. М. М. Бахтин дважды в своей книге говорит об «условно-монологическом» эпилоге «Преступления и наказания», который, однако, «не способен нарушить могучую художественную логику полифонического романа» [См.: Бахтин 1979: 48, 106].

И в эпилоге Раскольников ещё «не раскаялся в своем преступлении» (VI, 417), а значит, не отрёкся от своей антигуманной идеи. Чтобы показать её опасность, Ф. М. Достоевский «посылает» герою во время болезни бредовые видения (сны-пророчества, сюжетно организованные как единый текст о «невиданной моровой язве», «идушей из глубины Азии на Европу»). В отличие от снов Раскольникова в основной части романа

с их психологической функцией, эти видения – не прямое, но, тем не менее, ясное вмешательство автора в текст, форма выражения авторской позиции – предупреждение об опасности, угрожающей человечеству, в случае его заражения «трихинами» своеволия¹.

Описывая в эпилоге состояние Раскольниковов после болезни, Ф. М. Достоевский скажет: «*Он не понимал*, что это предчувствие («в убеждениях своих глубокой лжи» – С. Е.) могло быть предвестником будущего перелома в жизни его, будущего воскресения его, будущего нового взгляда на жизнь» (V, 514). «Не понимал» Раскольников, но всё знает и понимает автор, ему ведомо и то, что сейчас происходит с героем, и то, что может ожидать его в будущем. Как видим, в эпилоге автор наделён «избытком знания» о герое, что свойственно как раз, по М. М. Бахтину, творцу монологического романа, и «голос» (позиция) автора, хотя и не непосредственно выраженный, здесь не звучит как равный среди других голосов романа, что характерно для полифонического романа.

«Идиот». Уже сам замысел Ф. М. Достоевского, о котором он дважды сообщает в письмах: «изобразить вполне прекрасно человека» (А. Н. Майкову – 31 декабря 1867 г.), «изобразить положительно прекрасного человека» (С. А. Ивановой – 1 января 1868 г.) (VI, 624,625) – свидетельство тенденциозной установки автора, в соответствии с которой образ главного героя Льва Николаевича Мышкина создавался с ориентацией на образ Христа – «вековечный от века идеал» (запись в черновиках Ф. М. Достоевского – «князь Христос»). И замысел романа, предполагающий отчётливо выраженную авторскую позицию, и его осуществление (создание образа «хриstopодобного» героя, в сознании которого отражается мир, отпавший, по Ф. М. Достоевскому, от Бога), кажется, далеки от принципа полифонизма, как его понимал М. М. Бахтин.

Роман «Бесы» был уже прямо задуман как «*вещь тенденциозная*»: «На вещь, которую я теперь пишу в “Русский вестник”, я сильно надеюсь, но не с художественной, а с тенденциозной

¹ См. об этом подробнее: [Ермоленко, Белявская 2004: 144-147].

стороны; хочется высказать несколько мыслей, хотя бы погибла при этом моя художественность» (Н. Н. Страхову, 24 марта 1870 г.); «...То, что пишу, – вещь тенденциозная, хочется высказаться погорячее. <...> ... я до последнего слова выскажусь» (А. Н. Майкову, 25 марта 1870 г.) (VII, 678).

Правда, в процессе работы над «Бесами» происходило, как мы знаем, изменение замысла в связи с выдвиганием на первый план образа «Князя» – Николая Всеволодовича Ставрогина: антинигилистический, прямо тенденциозный роман перерастал в философский роман-трагедию. Однако «тенденция» в изображении «наших» осталась. Позиция автора, обеспокоенного судьбами России, сбившейся с пути («... что делать нам?»), выражена всем строем романа со свойственной Ф. М. Достоевскому страстностью.

Избранная писателем форма перволичного повествования в «Подростке» – записки главного героя Аркадия Долгорукого о «первых шагах на жизненном поприще» – означает, что всё изображаемое даётся в кругозоре сознания этого героя, что обусловлено замыслом и задачей осмысления нарождающегося и ещё не установившегося («текущего») типа. Авторская позиция выражается в утверждении поучительности «истории» выживания «новой жизни» в условиях «беспорядка и хаоса»: «из подростков созидаются поколения...» («Заключение»). В данном случае говорить о всерьёз осуществленном принципе полифонизма не приходится.

В своём последнем романе «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевский стремился не только поставить «проклятые вопросы» времени, но и дать ответы на них. Можно выделить в романе несколько форм выражения авторской позиции, благодаря которым она (позиция) получает ясное выражение. Во-первых (и прежде всего), это образ автора-повествователя («вымышленного рассказчика», «интеллигентного обывателя и резонера»), который, как заметила В. Е. Ветловская, создан с ориентацией на автора житийного повествования. А потому его слово оказывалось словом авторитетным, «одобряемым Богом и большинством», что сообщало ему «объективность и в то же время все достоинства истины в последней инстанции» [См.:

Ветловская 1977: 13-51]. Во-вторых, это образ старца Зосимы, в поучениях которого намечен выход из непреодолимых противоречий его идейного антипода Ивана Карамазова, раскрывается религиозно-утопический идеал вселенского братства Ф. М. Достоевского. Наконец, это эпитафия из Евангелия от Иоанна (12:24) (слова Христа: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода»), в котором указан путь к этому братству – через нравственное перерождение личности. Таким образом, степень полноты реализации принципа полифонизма зависит от авторской установки и той позиции (форм её выражения), которую занимает автор в произведении.

Вместе с тем, о каком бы произведении ни шла речь, верна сформулированная самим писателем мысль: «ответом служит весь роман». И неотменимым остаётся принцип диалогизма, в соответствии с которым строится художественное «целое романа».

Третья проблема, породившая оживленную дискуссию, – мениппейная традиция в романе Ф. М. Достоевского, в связи с рассмотрением которой М. М. Бахтин вводит понятие «память жанра»: «Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития» [Бахтин 1979: 122. Разрядка автора. – С. Е.]. Сразу же заметим: возражение у исследователей вызывает не само понятие «память жанра» (оно стало общепринятым), но представление о «прошлом», которое будто бы «помнит» полифонический роман, – о мениппее, сложившейся как жанр в эпоху античности¹. С «классическими образцами» этого жанра, утверждает М. М. Бахтин, Ф. М. Достоевский, «безусловно, был знаком» [Там же: 164]. А, следовательно, его полифонический роман «помнит» о мениппейной традиции и связанной с ней карнавализацией.

¹ «Мениппея – это жанр “последних вопросов”. <...> Мениппея стремится давать как бы последние, решающие слова и поступки человека, в каждом из которых – весь человек и вся его жизнь в ее целом. <...>. Повсюду здесь обнаженные pro et contra в последних вопросах жизни» [Бахтин 1979: 132-133].

С опровержением этого важного тезиса М. М. Бахтина выступил М. Л. Гаспаров, известный специалист по истории античной литературы и переводчик, который вёл напряженный и страстный спор с М. М. Бахтиным (и после смерти М. М. Бахтина – так, как будто бы он был жив и мог ответить ему) на протяжении четверти века [См.: Гаспаров (1979); Гаспаров 2004]. «Такой всеобъемлющей традиции никогда не существовало...», – решительно заявляет М. Л. Гаспаров, называя М. М. Бахтина «сочинителем небывалой литературы». Не углубляясь в рассмотрение сложного вопроса о мениппее (менипповой сатуре) и мениппейной традиции (он требует отдельного специального разговора, и здесь не место касаться его), позволим себе лишь заметить, что не все исследователи античной литературы настроены столь категорично, как М. Л. Гаспаров¹.

Отрицая воздействие на Ф. М. Достоевского «никогда не существовавшей», с точки М. Л. Гаспарова, мениппейной традиции, учёный одновременно дискредитирует и бахтинскую идею диалога (его незавершённости, несказанности «последнего слова» в мире Ф. М. Достоевского): «Бахтин смотрит в зеркало на свое Я, но воображает, что это Ты»; «Бахтин в диалоге сосредоточен на себе, а не на другом, это форма эгоцентрического самоутверждения...» [Гаспаров 2004]. В конечном итоге отвергается вся бахтинская концепция полифонизма (эту концепцию, как было сказано выше, не принимает и В. Е. Ветловская). М. Л. Гаспаров даже отказывает М. М. Бахтину в праве называться филологом (ссылаясь на то, что он сам называл себя философом).

М. Л. Гаспарову решительно и резко возразил С. Г. Бочаров в статье «Бахтин – филолог: книга о Достоевском», демонстративно, уже самым заглавием подчёркнув своё несогласие с М. Л. Гаспаровым: «... где другая работа о Достоевском, где бы так было сказано о художественном совершенстве этого пи-

¹ Не подвергают сомнению существование «менипповой сатуре» – одного из видов античной сатиры (а значит, и наличие соответствующей традиции в античной литературе) – такие её известные исследователи, как А. Ф. Лосев [Лосев 2005], И. П. Стрельникова [Стрельникова 1969: 273-331], И. М. Тронский [Тронский 1983: 424-427] и др.

сателя..? <...> Он (М. М. Бахтин – С. Е.) дает такие характеристики конструктивного совершенства этого романа, какие очень редки и просто единственны в литературе о Достоевском» [Бочаров].

В полемику вмешалась профессор Принстонского университета Кэрил Эмерсон, много лет переводившая М. М. Бахтина: «учиненный Гаспаровым Бахтину *допрос с пристрастием* – своего рода *здоровый корректив* к бахтиноведческим исследованиям», в которых немало того, в чём «еще очень надо разбираться» [Эмерсон 2006: 12-47. Курсив наш. – С. Е.].

Так сама полемика с М. М. Бахтиным становится предметом научного осмысления. Не есть ли этот факт (уже сам по себе) свидетельством значимости научных идей М. М. Бахтина, их жгучей актуальности, побуждающей исследователей спорить с автором книги «Проблемы поэтики Достоевского», а значит – размышлять далее.

Не претендуя на полное и окончательное решение проблемы типа романа в творчестве Ф. М. Достоевского, мы акцентировали то, в чём важно разобраться при изучении этой проблемы в вузе (и, насколько это возможно, в школе). Полагаем, что произведения, входящие в великое пятикнижие, относятся к жанровому типу философско-идеологического романа с ярко выраженным психологическим началом. Этот тип романа диалогичен по своей природе: диалогичность проявляется на всех уровнях художественной структуры произведения, определяя особенности выражения авторской позиции и установки на читательское восприятие. Диалогизм порождает многоголосие (полифонию), характеризующее, по М. М. Бахтину, тип романа Ф. М. Достоевского. В свою очередь, принцип полифонизма, получающий жанрово-стилевое выражение, реализуется с разной степенью полноты в романах великого пятикнижия писателя.

И последнее: никогда не утратит своей актуальности вытекающий из исследования «поэтики Достоевского» вывод, который делает М. М. Бахтин – «мыслитель, работающий на грани философии и... литературоведения» (В. С. Библер): «Истина не рождается и не находится в голове отдельного человека, она рождается между людьми, совместно ищущими истину в процессе их диалогического общения...» [Бахтин 1979: 126. Разрядка автора. – С. Е.].

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4 изд. М. : Сов. Россия, 1979. 320 с.

Бахтин М. М. К переработке книги о Достоевском // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2 изд. М. : Искусство, 1986. 445 с. С. 326-346.

Белинский В. Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Изд-во АН СССР, 1954. Т. IV. С. 193-270.

Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М. : Прогресс : Гнозис, 1991. 169 с.

Бочаров С. Г. Бахтин – филолог : книга о Достоевском // Вопросы литературы. 2006. №2. С. 48-67. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/2/bo3.html> (дата обращения: 23.12.2019).

Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л. : Наука, 1977. 201 с.

Ветловская В. Е. Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб. : Изд-во «Пушкинский дом», 2007. 638 с.

Гаспаров М. Л. Бахтин в русской культуре XX века (1979) // М. М. Бахтин : pro et contra. СПб. : Изд-во РХГИ, 2002. Том II. С. 33-36.

Гаспаров М. Л. История литературы как творчество и исследование. Случай Бахтина // Русская литература XX-XXI веков : проблемы теории и методологии изучения : материалы международной научной конференции. 10-11 ноября, 2004. Москва, МГУ. М. : МГУ, 2004. [Электронный ресурс]. URL: <http://vestnik.rsu.ru/article.html?id=54924> (дата обращения: 23.12.2019).

Гегель Г. В. Ф. Сочинения : в 14 т. М. : Изд-во соц.-эконом. лит., 1958. Т. XIV. Лекции по эстетике. Кн. 3. 440 с.

Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. 7 изд. СПб. : Лань; Планета музыки, 2007. 448 с.

Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 15 т. Л. – СПб. : Наука, 1988-1996.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1972 – 1990. Т. 11 – 1974. 4 15с.; Т. 24. – 1982. 518 с.

Ермоленко С. И., Белявская Е. И. Цветовая символика снов в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Анализ литературного произведения в системе литературного образования / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2004. С. 108-114.

Ермоленко С. И., Тарасенко Т. Ю. Еще раз о «пропущенной» главе «Бесов» Ф. М. Достоевского // Филологический класс : научно-метод. журнал. Екатеринбург, 2014. №1 (35). С. 144-147.

Ермоленко С. И., Кадушина О. И. Из тьмы к свету : рембрандтовское освещение в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и Филология. 2021. Т. 31. Вып. 2. С. 297-308.

Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // О Достоевском : Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов / сост. В. М. Борисов, А. Б. Рогинский. М. : Книга, 1990. 432 с. С. 164-192.

Касаткина Т. А. К вопросу о полифонии Бахтина и полифонии Достоевского // Достоевский и мировая культура. СПб. : Серебряный век, 2008. № 24. С. 36-42.

Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск : Институт компьютерных исследований, 2006. 552 с.

Лосев А. Ф. Античная литература. 7 изд. / под ред. проф. А. А. Тахо-Годи. М. : ЧеРо, 2005. 543 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/losev/rannyaya-rimskaya-imperiya.htm> (дата обращения: 23.10.2019).

Махов А. Е. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М. : Intrada, 2005. 224 с.

Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский // Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М. : Республика, 1995. С. 5-350.

Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество. Париж : YMCA-Press, 1947. 561 с. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/m/mochulxskij_k_w/text_1947_dostoevskiy.shtml (дата обращения: 23.11.2020).

Розанов В. В. О Достоевском // О Достоевском : Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов / сост. В. М. Борисов, А. Б. Рогинский. М. : Книга, 1990. 432 с. С. 64-73.

Сараскина Л. И. «Бесы» : роман-предупреждение. М. : Сов. писатель, 1990. 480 с.

Свительский В. А. Полифонизм художественный // Достоевский : Эстетика и поэтика : Словарь-справочник / науч. ред. Г. К. Щенников. Челябинск : Металл, 1997. С.107-109.

Стрельникова И. П. Сатирико-бытовой роман. Петроний // Античный роман : [сборник статей] / АН СССР; ИМЛИ им. А. М. Горького ; отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек. М. : Наука, 1969. 403, [3] с. С. 273-331. [Электронный ресурс]. URL: <http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/articles/antichnyj-roman/strelnikova-satiriko-bytovoj-roman.htm> (дата обращения: 14.05.2020).

Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон...». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении : Книга-комментарий. 2-е изд, испр. и доп. СПб. : «Серебряный век», 2016. 560 с.

Топоров В. Н. Петербургский текст. М. : Наука, 2009. 820 с.

Тронский И. М. История античной литературы. М. : Высш. шк., 1983. 464 с.

Удодов Б. Т. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» : кн. для учителя. М. : Просвещение, 1989. 191 с.

Фридлиндер Г. М. Лермонтов и русская повествовательная проза // Русская литература. 1965. №1. С. 33-49. <http://lib.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=sk-0WSI-UWs%3did=10540&tab> (дата обращения: 10.05.2019).

Щенников Г. К. Художественное мышление Достоевского. Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1978. 176 с.

Щенников Г. К. Достоевский и русский реализм. Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1987. 352 с.

Эмерсон К. Двадцать пять лет спустя : Гаспаров о Бахтине // Вопросы литературы. 2006. №2. С. 12-47.

Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. М. : Мысль, 1924. С. 71-109.

REFERENCES

Bakhtin M. M. Problemy poetiki Dostoevskogo. 4 izd. M. : Sov. Rossiya, 1979. 320 s.

Bakhtin M. M. K pererabotke knigi o Dostoevskom // Bakhtin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva. 2 izd. M. : Iskusstvo, 1986. 445 s. S. 326-346.

Belinskiy V. G. Geroy nashego vremeni. Sochinenie M. Lermontova // Belinskiy V. G. Poln. sobr. soch. : v 13 t. M. : Izd-vo AN SSSR, 1954. T. IV. S. 193-270.

Bibler V. S. Mikhail Mikhaylovich Bakhtin, ili Poetika kul'tury. M. : Progress : Gnozis, 1991. 169 s.

Bocharov S. G. Bakhtin – filolog : kniga o Dostoevskom // Vo-prosy literatury. 2006. №2. S. 48-67. [Elektronnyy resurs]. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/2/bo3.html> (data obrashcheniya: 23.12.2019).

Vetlovskaya V. E. Poetika romana «Brat'ya Karamazovy». L. : Nauka, 1977. 201 s.

Vetlovskaya V. E. Roman F. M. Dostoevskogo «Brat'ya Karamazovy». SPb. : Izd-vo «Pushkinskiy dom», 2007. 638 s.

Gasparov M. L. Bakhtin v russkoy kulture XX veka (1979) // M. M. Bakhtin : pro et contra. SPb. : Izd-vo RKhGI, 2002. Tom II. S. 33-36.

Gasparov M. L. Istoriya literatury kak tvorchestvo i issledovanie. Sluchay Bakhtina // Russkaya literatura XX-XXI vekov : problemy teorii i metodologii izucheniya : materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. 10-11 noyabrya, 2004. Moskva, MGU. M. : MGU, 2004. [Elektronnyy resurs]. URL: <http://vestnik.rsuhr.ru/article.html?id=54924> (data obrashcheniya: 23.12.2019).

Gegel' G. V. F. Sochineniya : v 14 t. M. : Izd-vo sots.- ekonom. lit., 1958. T. XIV. Lektsii po estetike. Kn. 3. 440 s.

Dolzanskiy A. N. Kratkiy muzykal'nyy slovar'. 7 izd. SPb. : Lan'; Planeta muzyki, 2007. 448 s.

Dostoevskiy F. M. Sobr. soch. : v 15 t. L. – SPb. : Nauka, 1988-1996.

Dostoevskiy F. M. Poln. sobr. soch. : v 30 t. L. : Nauka, 1972-1990. T. 11 – 1974. 415 s.; T. 24. – 1982. 518 s.

Ermolenko S. I., Belyavskaya E. I. Tsvetovaya simbolika snov v romane F. M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie» // Analiz literaturnogo proizvedeniya v sisteme literaturnogo obrazovaniya / Ural. gos. ped. un-t. Ekaterinburg, 2004. S. 108-114.

Ermolenko S. I., Tarasenko T. Yu. Eshche raz o «propushchennoy» glave «Besov» F. M. Dostoevskogo // Filologicheskiy klass : nauchno-metod. zhurnal. Ekaterinburg, 2014. №1 (35). S. 144-147.

Ermolenko S. I., Kadushina O. I. Iz t'my k svetu : rembrandtovskoe osveshchenie v romane F. M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie» // Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya: Istoriya i Filologiya. 2021. T. 31. Vyp. 2. S. 297-308.

Ivanov Vyach. Dostoevskiy i roman-tragediya // O Dostoevskom : Tvorchestvo Dostoevskogo v russkoy mysli 1881- 1931 godov / sost. V. M. Borisov, A. B. Roginskiy. M. : Kniga, 1990. 432 s. S. 164-192.

Kasatkina T. A. K voprosu o polifonii Bakhtina i polifonii Dostoevskogo // Dostoevskiy i mirovaya kul'tura. SPb. : Serebryanyy vek, 2008. № 24. S. 36-42.

Korman B. O. Izbrannyye trudy. Teoriya literatury. Izhevsk : Institut komp'yuternykh issledovaniy, 2006. 552 s.

Losev A. F. Antichnaya literatura. 7 izd. / pod red. prof. A. A. Takho-Godi. M. : CheRo, 2005. 543 s. [Elektronnyy resurs]. URL: <http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/losev/rannyaya-rimskaya-imperiya.htm> (data obrashcheniya: 23.10.2019).

Makhov A. E. Musica literaria. Ideya slovesnoy muzyki v evropeyskoy poetike. M. : Intrada, 2005. 224 s.

Merezhkovskiy D. S. L. Tolstoy i Dostoevskiy // Merezhkovskiy D. S. L. Tolstoy i Dostoevskiy. Vechnye sputniki. M. : Respublika, 1995. S. 5-350.

Mochul'skiy K. V. Dostoevskiy. Zhizn' i tvorchestvo. Parizh : YMCA-Press, 1947. 561 s. [Elektronnyy resurs]. URL: http://az.lib.ru/m/mochulxskij_k_w/text_1947_dostoevskiy.shtml (data obrashcheniya: 23.11.2020).

Rozanov V. V. O Dostoevskom // O Dostoevskom : Tvorchestvo Dostoevskogo v russkoy mysli 1881-1931 godov / sost. V. M. Borisov, A. B. Roginskiy. M. : Kniga, 1990. 432 s. S. 64-73.

Saraskina L. I. «Besy» : roman-preduprezhdenie. M. : Sov. pisatel', 1990. 480 s.

Svitel'sky V. A. Polifonizm khudozhestvennyy // Dostoevskiy : Estetika i poetika : Slovar'-spravochnik / nauch. red. G. K. Shchennikov. Chelyabinsk : Metall, 1997. S.107-109.

Strel'nikova I. P. Satiriko-bytovoy roman. Petroniy // Antichnyy roman : [sbornik statey] / AN SSSR; IMLI im. A. M. Gor'kogo ; otv. red. M. E. Grabar'-Passek. M. : Nauka, 1969. 403, [3] s. S. 273-331. [Elektronnyy resurs]. URL: <http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/articles/antichnyj-roman/strelnikova-satiriko-bytovoj-roman.htm> (data obrashcheniya: 14.05.2020).

Tikhomirov B. N. «Lazar'! gryadi von...». Roman F. M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie» v sovremennom prochtenii : Kniga-kommentariy. 2-e izd, ispr. i dop. SPb. : «Serebryanny vek», 2016. 560 s.

Toporov V. N. Peterburgskiy tekst. M.: Nauka, 2009. 820 s.

Tronskiy I. M. Istoriya antichnoy literatury. M. : Vyssh. shk., 1983. 464 s.

Udodov B. T. Roman M. Yu. Lermontova «Geroy nashego vremeni» : kn. dlya uchitelya. M. : Prosveshchenie, 1989. 191 s.

Fridlender G. M. Lermontov i russkaya povestvovatel'naya proza // Russkaya literatura. 1965. №1. S. 33 - 49. <http://lib.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=s-k-0WSI-UWs%3did=10540&tab> (data obrashcheniya: 10.05.2019).

Shchennikov G. K. Khudozhestvennoe myshlenie Dostoevskogo. Sverdlovsk : Sred.-Ural. kn. izd-vo, 1978. 176 s.

Shchennikov G. K. Dostoevskiy i russkiy realizm. Sverdlovsk : Izd-vo Ural. un-ta, 1987. 352 s.

Emerson Keril. Dvadsat' pyat' let spustya : Gasparov o Bakhtine // Voprosy literatury. 2006. №2. S. 12-47.

Engel'gardt B. M. Ideologicheskiy roman Dostoevskogo // F. M. Dostoevskiy. Stat'i i materialy. M. : Mysl', 1924. S. 71-109.

ОБРАЗ – МОТИВ – ЖАНР

И. С. ЮХНОВА

*(Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского,
Россия, Нижний Новгород)*

ORCID ID: 0000-0003-2835-3070

УДК 821.161.1-2(Лермонтов М. Ю.)
DOI 10.26170/2306-7462_2021_04_06
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,446

МИСТЕРИАЛЬНОЕ В ДРАМАТУРГИИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Аннотация. В статье рассматривается вопрос о специфике мышления М. Ю. Лермонтова как драматурга, доказываемая, что важную роль в поэтике его пьес играет мистериальное начало, прослежено, как формируется в них символический план, выявляются основные приёмы, способствующие обозначению «внутреннего» действия, показана роль библейских отсылок и сюжетов в создании новых смыслов в социально-бытовом конфликте. Особое внимание уделено вопросу о специфике жанра мистерии, что позволило вычленить элементы мистерии в драмах М. Ю. Лермонтова и показать, какие элементы жанра трансформированы поэтом – в частности, выявлено, что в драмах М. Ю. Лермонтова отсутствует мотив умирания-воскресения. Показано, что уже в первых драматических опытах М. Ю. Лермонтова обозначается тенденция к усложнению конфликта, используется комплекс мотивов, в каждом из которых одновременно развивается несколько смыслов. В результате автобиографические коллизии усложняются. Особую роль в драмах получает сюжетная ситуация Голгофы. Анализ ранней драматургии (и прежде всего «Испанцев») подводит к выводу о том, что драма «Маскарад», рассматриваемая рядом литературоведов как символическая драма, обозначившая возможный путь развития русской драматургии, является закономерным итогом лермонтовских поисков для обозначения онтологической проблематики в литературном произведении.

Ключевые слова: мистерия; драматургия; онтологические сюжеты; символы; пьесы; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры.

Расцвет жанра мистерии в русской литературе и активное использование мистериальных элементов в произведении, как правило, связывают с литературой серебряного века. Между тем были и более ранние попытки создания художественных систем, значимую роль в которых имели разные формы мистериально-

сти [Карушева 1990; Маньковский 2008]. Чаще всего в связи с этим упоминают творчество М. Ю. Лермонтова – и прежде всего его драму «Маскарад», однако при этом отмечают, что лермонтовская традиция стала побочным путём в развитии русской драмы и как ближайший и едва ли не единственный пример продолжения этой традиции в XIX веке называют «Снегурочку» А. Н. Островского, не учитывая при этом, например, драму-мистерию В. К. Кюхельбекера «Ижорский».

Надо заметить, что интерес к лермонтовскому «Маскараду», несмотря на то, что полностью он был опубликован только в 1873 году, в театральной среде, и прежде всего у актеров, существовал всегда. Именно они добивались цензурного разрешения для его воплощения на сцене. И если поначалу лермонтовский текст при постановках изменялся так, чтобы усилить в нём мелодраматические эффекты (например, среди предметов, которые были задействованы в первых спектаклях, упоминается кинжал – то есть на сцене Арбенин не подсыпал Нине яд в мороженое, а закалывал её), то в начале XX века на первый план в режиссерских интерпретациях «Маскарада» выходит символично-мистериальное начало. Именно так ставит «Маскарад» на сцене Александринки в 1917 году В. Э. Мейерхольд, и акцентированию мистериальных подтекстов способствовали декорации А. Я. Головина. В современной реконструкции ряда сцен мейерхольдовской постановки, осуществлённой В. Фокиным в 2014 году (спектакль назывался «Маскарад. Воспоминания будущего»), это символично-мистериальное начало ещё более усиливалось – в спектакле был выпущен ряд важных эпизодов, а сцены маскарада были решены в духе венецианского карнавала¹. Таким образом, значимость лермонтовских открытий была осознана в свете А. А. Блока, произведения А. Белого и др.

Этим обстоятельством объясняется дискуссия о жанровой природе «Маскарада» и о специфике лермонтовской драматургии в целом. Жанровые определения главной пьесы

¹ Особенно ярко мистериальная природа пьесы проступила в год юбилейных торжеств, когда «Маскарад» шел почти на всех столичных и провинциальных сценах, а лермонтовские массовые мероприятия в Санкт-Петербурге были организованы в стилистике бала-маскарада.

М. Ю. Лермонтова многочисленны: «Маскарад» называли социальной, политической, романтической, символической драмой [Ломунов 1941: 43-92; Ходукина 1969: 68-89 и др.]. На этом фоне обращает на себя внимание определение «Маскарада» как драмы-мистерии. Оно-то и представляется наиболее точным. А если проследить становление драматургической системы М. Ю. Лермонтова, то становится очевидным, что он последовательно шёл к созданию произведения с мощным символическим подтекстом, хотя все его предыдущие драмы (кроме «Испанцев») создавались на материале современной жизни, более того, в их основу были положены автобиографические коллизии. Даже подчеркивая автобиографизм (в пьесе «Станный человек», например, есть предисловие, в котором автор признаётся: «Лица, изображенные мною, все взяты с природы; и я желал бы, чтоб они были узнаны...» [Лермонтов 1959: 254] – то есть прямо декларирует прототипическую реальность героев), М. Ю. Лермонтов всегда ищет способы его преодоления [Денисова 2021]. Как, какими способами преодолевается подчёркнуто личный характер истории, разыгрываемой на сцене? М. Ю. Лермонтов стремится соотнести личный опыт, глубоко интимные переживания с универсальным, общечеловеческим. А для этого использует библейские аллюзии и отсылки – они создают внутреннее действие, которое, в свою очередь, соотносится с конфликтами, восходящими к вечной книге. Кроме того, формирует в пьесах систему лейтмотивов, которые строятся на основе как лексических повторов, так и повторяющихся положений, используются семантически насыщенные образы, локусы и ситуации – в частности, вводятся сцены карточной игры, маскарада, которые имеют мощный символический подтекст [Турбин 1957; Юхнова 1997; Юхнова 1998]. Так в пьесах М. Ю. Лермонтова формируется онтологический сюжет. А именно это является одной из жанровых примет мистерии, в которой создаётся универсальная модель взаимоотношений человека и бытия на основе библейской мифологии. В этом видит специфику жанра В. Е. Хализев, относивший мистирию к онтологическим жанрам, так как «герой и окружающая его реальность соотнесены ... с бытийными универсалиями» [Хализев

1999: 323]. На эту же особенность проблематики мистерии указывает и Е. Н. Михайленко, отметившая, что в ней «с предельной обнаженностью выявляются проблемы существования человека в мироздании» [Михайленко 2020: 75], и в качестве сюжетообразующей для мистерии выделившая ситуацию, «когда становится прозрачной граница между миром «поднебесным» и «занебесным» и происходит прямой контакт между двумя мирами» [Михайленко 2020: 75].

М. К. Меньщикова, детально осветившая вопрос о специфике жанра на примере немецкой драмы XIX века, выделяет следующие ключевые элементы мистерии: во-первых, «онтологический аспект», «обращение ... к мифу в различных его проявлениях». Во-вторых, интерференция мистерии с трагедией, так как «трагедия-миф способна отразить глубинные противоречия бытия, в которых заключается суть самой жизни». В-третьих, онтологический аспект тесно связан с антропологическим, т.е. драматурга в первую очередь занимают вопросы о человеке в контексте универсума [Меньщикова 2014: 106]. Этим обусловлено обращение к Библии как источнику сюжетов (наиболее часто используемыми эпизодами Библии являются низвержение Люцифера, грехопадение, братоубийство Каина, когда меняется «статус [человека] в мироздании» [Михайленко 2020: 75]) и опора на миф.

К. Г. Исупов, характеризуя мистирию серебряного века, выделяет в ней такие признаки: «1) сакральная заданность сюжета («Голгофа»); 2) жертва в качестве ситуативного центра; 3) мотив искупления / спасения» [Исупов 2012: 247].

Все указанные черты, за исключением мотива искупления / спасения, в полной мере проявляются в «Маскараде», но уже в ранних драмах М. Ю. Лермонтова обнаруживаются предпосылки для развития драматургической системы в направлении мистерии. Примечательно, что юного поэта привлекают произведения, дающие возможность символического прочтения, свидетельством чему является, в частности, его восприятие трагедии У. Шекспира «Гамлет». В этом контексте важно письмо юного поэта тетюшке М. А. Шан-Гирей, в котором он делится своим пониманием этой трагедии У. Шекспира, и своё пред-

ставление о ней формирует на основе чтения первоисточника, а не его французской переделки, сопоставляя театральную постановку и текст У. Шекспира. М. Ю. Лермонтов особо выделяет в «Гамлете» несколько сцен, которые есть в оригинале и выпущены в доступном читателю, не владеющему английским языком, французском переводе: эпизод «Гамлет говорит с своей матерью, и она показывает на портрет его умершего отца», сцена сумасшествия Офелии, диалог с придворными об облаке и флейте – то есть те сцены, которые либо связаны с пограничными ситуациями сознания, либо в них реализуется иносказательный диалог. А мистические явления, по мнению Лермонтова, усиливают психологическую достоверность и мотивированы у У. Шекспира художественными целями, о чём он и пишет в письме: «Сочинитель знал, что верно Гамлет не будет так поражен и встревожен, увидев портрет, как при появлении призрака» [Лермонтов 1959а: 538].

В своих драматических произведениях М. Ю. Лермонтов также стремится построить эпизод таким образом, чтобы возникла возможность его двойного прочтения, обозначения символических подтекстов.

Данная тенденция очевидна уже в первом драматургическом опыте – драме «Испанцы», при том, что её воспринимали как трагедию политическую (именно так определял её жанровое своеобразие Б. М. Эйхенбаум [Эйхенбаум 1960]) из-за ярко выраженной антиклерикальной направленности. Антиклерикальная тема – это то, что лежит на поверхности и мгновенно считывается. Действительно, Соррини – средоточие всех пороков, лицемер и преступник. Он воплощение зла в пьесе, отрицательный персонаж. Вместе с тем, никак не разрушая однозначной оценки, М. Ю. Лермонтов указывает на причины того, почему герой стал «собраньем зол». Безусловно, жадность, сребролюбие, сластолюбие – это прежде всего его природные качества. Соррини так говорит о себе: «... Я плут, но умный плут. / Я сотворен, чтоб жить и наслаждаться. / И всеми средствами я должен достигать / Предположенной цели» [Лермонтов 1959: 106]. Но одновременно на периферии начинает заявлять о себе мотив бунта – и бунта скрытого, неосознаваемого самим героем. Его насильно

постригли в монахи, тем самым убили его природу, лишили возможной судьбы. И Соррини становится своего рода философ порока. Он говорит о неизбежности лицемерия и нарушения обетов в монашеской среде, формулируя такой вопрос: «Ужель закон в сей толстой книге / Сильней закона вечного природы?» [Лермонтов 1959: 106]. Через такие детали даже антиклерикальная тема начинает приобретать новые обертоны.

В целом же, в «Испанцах» получает развитие целый комплекс мотивов, создающих значимые подтексты и придающих конфликту онтологический смысл. Это мотивы крови, проклятия и бунта, которые сойдутся в кульминации произведения – в сцене сожжения Фернандо на костре инквизиции. И данный эпизод строится так, что в нём проступают черты Голгофы. При этом в каждом из обозначенных выше мотивов актуализируется несколько смыслов. Так, многозначен мотив крови. Прежде всего в нём реализуется значение «кровь как родство» – оно обусловлено потребностью самоидентификации безвестного сироты. Фернандо, стремящийся узнать тайну своего рождения, убеждён, что «Кровь благородная / Текла поныне в жилах этих...» [Лермонтов 1959: 20]. Затем получают развитие значения «кровь как месть» и «кровь как угроза смерти», кровь как та «цена», которую может заплатить герой за нарушение запрета. Алварец грозит Фернандо: «Заплотишь кровью мне» [Лермонтов 1959: 20], если он будет тайно встречаться с Эмилией. Слово «кровь» звучит и в клятвах героев. Так, Алварец кровью клянётся перед портретами своих предков. Ещё один смысл возникает в реплике Фернандо: «Ты можешь кровь мою / Испить до капли, всю; – но честь, – но честь / Отнять не в силах...» [Лермонтов 1959: 21]. Своей кульминации мотив крови достигает в сцене «кровавой свадьбы», когда Фернандо убивает Эмилию, чтобы не допустить её грехопадения.

Тема бунта обозначена двумя полярными мнениями. Один полюс – это позиция Моисея, уверенного в том, что против воли божией «... никто из нас не может / Противустать ...! тот, кто сотворил нас, / Имеет право с нами поступать, / Как хочет...» [Лермонтов 1959: 100]. То есть жизненная философия Моисея – смирение и принятие ударов судьбы. Другой полюс – позиция Фер-

нандо. В нём кипят страсти («Старик!.. старик!... ты жил спокой-но, / Не знал страстей... во мне они кипели / Сильней, чем все земные бури...»). Он не верит в справедливого бога («Несправедливый бог, / Зачем казнить меня через других / И ангела губить, чтоб наказать безумца / Ничтожного?...») [Лермонтов 1959: 101]) и вступает в противоборство не только с Алварецом, Соррини, но и с несправедливым миропорядком в целом – он не только «хотел очистить землю ... / От зверя этого» [Лермонтов 1959: 155] – Алвареца, но освободить её от зла.

Другая значимая тема, важная для создания мистериального плана, – тема распятия. Уже в начале пьесы возникает образ креста, причём, как это часто бывает у М. Ю. Лермонтова, первоначально – в ложном контексте: лицемер Соррини, показывая на крест, произносит: «... этот крест смиренью учит / Меня. – Тот, кто на нем был распят, / Моим примером должен быть – и я / Как мог, свою обязанность исполнил!...» [Лермонтов 1959: 26]. Однако следующий за этими словами эпизод с письмом дезавуирует его реплику, выявляет цинизм и жадность героя, несоответствие его слов поступкам. Иначе выстраиваются отношения с Богом у других героев – они помнят о суде Божьем (Алварец, гордясь своей родовитостью, высказывает надежду, что его «род ... до трубы последней продолжи[т]ся...») [Лермонтов 1959: 19]), и даже если пошли по пути зла, то все же приходят к осознанию, что за все деяния придётся держать ответ на Страшном суде. Донна Мария, отдавшая Эмилию в руки Соррини, испытывает муки совести: «Угодники святые, помогите! / Молитвою, постом, богатым подавньем / Загладить я хочу поступок свой, / Лишь дайте сон мне, дайте мне покой!» [Лермонтов 1959: 139].

Своего апогея тема распятия достигает в сцене сожжения Фернандо. В ней Лермонтов выводит на подмостки толпу, которая собралась на площади в ожидании трагической развязки судьбы героя. Эпизод строится как диалог четырех испанцев, в котором представлено мнение народное о том, виновен ли Фернандо. И однозначности в оценках нет. В этом диалоге примечательна реплика 2-го испанца: «Народ валит толпой, чтоб посмотреть, / Как умирает человек. / (Показывая на толпу) / Кто скажет, / Что эти люди сами смертные?» [Лермонтов

1959: 163]. Для толпы сожжение Фернандо – зрелище. Собравшиеся не испытывают ни сочувствия, ни негодования.

Мистериальное начало в «Испанцах» влияет и на характер коммуникации. Если в начале пьесы она осуществляется в рамках «человек – человек» и, несмотря на то, что преобладает диалог острый, конфликтный, часто завершающийся разрывом, герои всё же слышат друг друга, то постепенно коммуникация приобретает иную направленность – «человек – Бог / универсум». В сцене «кровавой свадьбы» Фернандо говорит Соррини: «... мы стоим пред богом...» [Лермонтов 1959: 126] – и эта реплика фиксирует перемену характера общения. Герои как бы выпадают из обычного течения жизни, погружаются в мир теней и видений, а потому обращаются к тому, что видят и что воспринимают только они: кто-то в безумии (Ноэми), кто-то в трагическом ослеплении (Алварец), кто-то, представ перед своей совестью (донна Мария). И это уже далеко не бытовая коммуникация.

Таким образом, уже в первой драме М. Ю. Лермонтова обозначены конфликты и найдены приёмы, которые в последующем творчестве будут получать новые воплощения, но их суть и структура сформирована именно в «Испанцах». В драме «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти») через библейские цитаты и аллюзии обозначена тема Голгофы. Особое значение в её развитии имеют два эпизода: сцена чтения Евангелия (д. 2, явл. 1) и диалог Юрия Волина со слугой Иваном (д. 5, явл. 8) [Юхнова 2020]. Характерно, что второй эпизод М. Ю. Лермонтов повторит в драме «Странный человек», тем самым зафиксирует особую значимость темы. В пьесе также будут сочетаться два типа коммуникации. Главный герой, в отличие от его окружения, вступает в диалог с богом-творцом: «... я стою перед творцом моим. Сердце мое не трепещет... я молился... не было спасенья; я страдал... ничто не могло его тронуть!..» И эти слова – своего рода парафраз моления о чаше: «Моя душа скорбит смертельно» (Евангелие от Марка, 14, 34). Но если в Евангелии чаша с ядом – метафора, то у М. Ю. Лермонтова герой на самом деле испивает её, выбирая путь добровольного ухода из мира, где утвердились предательство, злоба, лицемерие.

В драме «Два брата» актуализируется другой библейский сюжет, также важный для мистерии, – легенда о братоубийце Каине. Один брат – любим отцом, друзьями, женщиной. Другой – завистник и интриган – продумывает, как опорочить брата и разрушить честь Веры. По сути, он оказывается и братоубийцей, и отцеубийцей, не испытывая ни раскаяния, ни сострадания.

Для мистерии принципиальное значение имеет разрешение конфликта. Как отмечает М. Н. Овчинникова, «главная жанро-порождающая мифологема мистерии, мотив умирания-воскресения, воспринимается как рождение в вечность, преображение. В эстетике мистерияльного жанра всегда рядом с героем, потерявшим веру, согрешившим, появляется обретший истину или путь к ней» [Овчинникова 2021: 251]. Лермонтовские драмы лишены именно этого – возрождающего – посыла. Его герои гибнут, но рядом не оказывается соположенного им персонажа, «обретшего истину или путь к ней». Однако М. Ю. Лермонтов всё же намечает возможность такого движения, и чаще всего это связано с женским персонажем. Вместе с тем внутреннего преобразования общества, его катарсического прозрения не происходит. Мир остаётся прежним. И М. Ю. Лермонтов иногда фиксирует его неизменность, показывая течение жизни после смерти героя.

Таким образом, уже в первых драматических опытах М. Ю. Лермонтова обозначается тенденция к усложнению конфликта, становится очевидным стремление создать символические подтексты, которые бытовой, межличностный конфликт выводят на уровень глобального бытийного противоречия. Мистерияльное начало проступает за счёт отсылок к библейским сюжетам, а наиболее востребованной у М. Ю. Лермонтова становится ситуация Голгофы.

ЛИТЕРАТУРА

Денисова Е. А. Автобиографизм как художественная проблема в творчестве М. Ю. Лермонтова : дис. ...канд. филол. наук. М., 2021. 279 с.

Исупов К. Г. Мистерия // *Universum* : Вестник Герценовско-

го университета. 2012. № 3. С. 246-249.

Карушева М. Ю. Мистерия В. К. Кюхельбекера «Ижорский» и проблемы русского демонизма : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1990. 17 с.

Лермонтов М. Ю. Собр. соч. : в 4 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1959. Т. 3. Драм. 788 с.

Лермонтов М. Ю. Собр. соч. : в 4 т. . М. ; Л.: Изд-во АН СССР, 1959а. Т. 4. Проза. Письма. 926 с.

Ломунов К. Н. «Маскарад» Лермонтова как социальная трагедия // «Маскарад» Лермонтова : сб. статей / под ред. П. И. Новицкого. М. ; Л. : Изд-во ВТО, 1941. С. 43-92.

Маньковский А. В. Романтическая «мистерия» в ее взаимодействии с другими жанрами : к проблеме генезиса философско-символической драмы в России (1800-е – начало 1880-х гг.) : дис. ...канд. филол. наук. М., 2008. 288 с.

Меньщикова М. К. Жанровый код мистерии в немецкой драме XIX века // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2 (3). С. 106-108.

Михайленко Е. Н. Мистерия Нового времени : о жанровой природе библейской драмы Д. Г. Байрона «Каин» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13. № 3. С. 73-76.

Овчинникова М. Н. Пьесы-мистерии Е. Ю. Кузьминой-Караваевой 30-40-х годов как вызов времени // Политическая лингвистика. 2012. № 2. С. 249-253.

Турбин В., Усок И. Трагедия гордого ума (О художественном своеобразии драмы Лермонтова «Маскарад») // Вопросы литературы. 1957. № 4. С. 83-109.

Хализев В. Е. Теория литературы. М. : Высшая школа, 1999. 400 с.

Ходукина Т. И. «Маскарад» как драма романтическая по методу // Проблемы идейности и мастерства художественной литературы. Томск : Изд-во Томск. ун-та, 1969. С. 68-89.

Эйхенбаум Б. М. «Испанцы» Лермонтова как политическая трагедия // М. Ю. Лермонтов. Сборник статей и материалов. Ставрополь : Кн. изд-во, 1960. С. 45-56.

Юхнова И. С. Диалог в драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад» : дис. ...канд. филол. наук. Нижний Новгород, 1997. 197 с.

Юхнова И. С. Лейтмотив «человек как игрушка» в конфликте драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад» // Романтизм и его исторические судьбы. Материалы VII Гуляевских чтений : в 2 ч. / под ред. И. В. Карташовой. Тверь : Изд-во ТГУ, 1998. С. 66-71.

Юхнова И. С. Евангельские аллюзии в драме М. Ю. Лермонтова «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти») // Евангельский текст в русской словесности. Петрозаводск : Петрозавод. гос. ун-т, 2020. С. 179-181.

REFERENCES

Denisova E. A. Avtobiografizm kak khudozhestvennaya problema v tvorchestve M. Yu. Lermontova : dis. ...kand. filol. nauk. M., 2021. 279 s.

Isupov K. G. Misteriya // Universum : Vestnik Gertsenovskogo universiteta. 2012. № 3. S. 246-249.

Karusheva M. Yu. Misteriya V. K. Kyukhel'bekera «Izhor-skiy» i problemy russkogo demonizma : avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. L., 1990. 17 s.

Lermontov M. Yu. Sobr. soch. : v 4 t. M. ; L. : Izd-vo AN SSSR, 1959. T. 3. Dramy. 788 s.

Lermontov M. Yu. Sobr. soch. : v 4 t. . M. ; L.: Izd-vo AN SSSR, 1959a. T. 4. Proza. Pis'ma. 926 s.

Lomunov K. N. «Maskarad» Lermontova kak sotsial'naya tragediya // «Maskarad» Lermontova : sb. statey / pod red. P. I. Novitskogo. M. ; L. : Izd-vo VTO, 1941. S. 43-92.

Man'kovskiy A. V. Romanticheskaya «misteriya» v ee vzaimodeystvii s drugimi zhanrami : k probleme genezisa filosofskosimvolicheskoy dramy v Rossii (1800-e – nachalo 1880-kh gg.) : dis. ...kand. filol. nauk. M., 2008. 288 s.

Men'shchikova M. K. Zhanrovyy kod misterii v nemetskoj drame XIX veka // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo. 2014. № 2 (3). S. 106-108.

Mikhaylenko E. N. Misteriya Novogo vremeni : o zhanrovoy prirode bibleyskoy dramy D. G. Bayrona «Kain» // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. 2020. T. 13. № 3. S. 73-76.

Ovchinnikova M. N. P'esy-misterii E. Yu. Kuz'minoy-Karavaevoy 30-40-kh godov kak vyzov vremeni // Politicheskaya lingvistika. 2012. № 2. S. 249-253.

Turbin V., Usok I. Tragediya gordogo uma (O khudozhestvennom svoeobrazii dramy Lermontova «Maskarad») // Voprosy literatury. 1957. № 4. S. 83-109.

Khalizev V. E. Teoriya literatury. M. : Vysshaya shkola, 1999. 400 s.

Khodukina T. I. «Maskarad» kak drama romanticheskaya po metodu // Problemy ideynosti i masterstva khudozhestvennoy literatury. Tomsk : Izd-vo Tomsk. un-ta, 1969. S. 68-89.

Eykhenbaum B. M. «Ispantsy» Lermontova kak politicheskaya tragediya // M. Yu. Lermontov. Sbornik statey i materialov. Stavropol' : Kn. izd-vo, 1960. S. 45-56.

Yukhnova I. S. Dialog v drame M. Yu. Lermontova «Maskarad» : dis. ...kand. filol. nauk. Nizhniy Novgorod, 1997. 197 s.

Yukhnova I. S. Leytmotiv «chelovek kak igrushka» v konflikte dramy M. Yu. Lermontova «Maskarad» // Romantizm i ego istoricheskie sud'by. Materialy VII Gulyaevskikh chteniy : v 2 ch. / pod red. I. V. Kartashovoy. Tver' : Izd-vo TGU, 1998. S. 66-71.

Yukhnova I. S. Evangel'skie allyuzii v drame M. Yu. Lermontova «Menschen und Leidenschaften» («Lyudi i strasti») // Evangel'skiy tekst v russkoy slovesnosti. Petrozavodsk : Petrozavod. gos. un-t, 2020. S. 179-181.

А. В. КУБАСОВ

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

ORCID ID: 0000-0001-9074-1133

УДК 821.161.1-32(Чехов А. П.)
DOI 10.26170/2306-7462_2021_04_07
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,44

СТРАХ БОЛЕЗНИ У А. П. ЧЕХОВА: ТИФ И ОБРАЗ ТИФА¹

Аннотация. Исследовательская задача автора статьи заключается в осмыслении различий болезни как таковой и образа болезни в эпистолярном наследии А. П. Чехова и в его творчестве на примере тифа. Писатель длительное время боялся умереть от этой инфекционной болезни, но пытался преодолеть свой страх, изживая его, прежде всего, в своих произведениях. Прослеживается трансформация образа тифа, начиная с ранних рассказов А. П. Чехова и заканчивая поздними. Отмечается роль иронии как одного из средств возвышения писателя над страхом смерти от тифа. Анализируется рассказ «Тиф» (1887), который композиционно строится на основе этапов этой болезни. Делается вывод о диффузии медицинского и художественного дискурсов при определяющей роли художественного. Обосновывается важная для А. П. Чехова ценность внутренней свободы человека, которая предполагает преодоление любого страха, в том числе страха смертельно опасной болезни.

Ключевые слова: медицинский дискурс; болезнь; образ болезни; тиф; ирония; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные образы; эпистолярный; эпистолярное наследие.

По оценкам Всемирной организации здравоохранения, в мире ежегодно возникает более двадцати миллионов заболеваний тифом, при этом число смертельных исходов превышает двести тысяч [Бобин 2005: 3]. Эпидемии тифа были обусловлены, как правило, неблагоприятными событиями в жизни того или иного общества. Б. Л. Черкасский, член Комитета экспертов ВОЗ, в предисловии к книге чешского исследователя тифа М. Даниэла «Тайные тропы носителей смерти» перечисляет периоды в истории России, отмеченные подъёмом сыпного тифа: «... в 1892 г., когда был известный в России голодный год; в 1901–1902 гг., когда возникли экономический кризис и безра-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда, проект «Русские писатели и медицина: биографические и литературные “пересечения” (1820–2020)» (№ 21-18-00481, ИРЛИ РАН).

ботица; в 1905 г., как одно из последствий русско-японской войны; в 1908–1909 гг., когда возникали тюремные эпидемии во время господства реакции; наконец, в 1918–1923 гг. – в годы гражданской войны и интервенции, сопровождавшихся глубоким расстройством народного хозяйства страны. На эти же годы приходились и эпидемии возвратного тифа» [Даниэл 1990: 6-7].

Врачи всегда были на переднем крае борьбы с инфекционными болезнями. В. В. Сутугин, открывая в 1893 году V съезд русских врачей, назвал число потерь среди них: «В течение последних трех лет врачам пришлось выдержать борьбу с двумя довольно распространившимися эпидемиями: сыпного тифа и холеры. <...> 16 врачей и 3 студента умерли от холеры, 60 врачей и 2 студента от сыпного тифа. К сожалению, нет точной статистики числа врачей, болевших и выздоровевших от означенных болезней» [Труды V Съезда 1894: 1-2]. Писатель и врач В. В. Вересаев свидетельствует: «В 1892 году половина всех умерших земских врачей умерла от сыпного тифа» [Вересаев]. Абстрактные числа воспринимаются по-другому, когда речь переходит от них к конкретным людям. В 1894 году умирает от сыпного тифа отец писателя, врач Викентий Игнатьевич Смидович [Traunmüller 2010: 8]. Товарищ А. П. Чехова по гимназии и выпускник медицинского факультета Московского университета Д. Т. Савельев закончил свою жизнь «типично для земского врача: он умер от сыпного тифа, заразившись во время эпидемии» [Шубин 1982: 67].

Доктору А. П. Чехову счастливо удалось избежать заболевания тифом и холерой, но как человеку ему были присущи свои страхи и фобии. В современной медицине эти понятия различают. В Международной классификации болезней десятого пересмотра фобические тревожные расстройства, имеющие индекс F-40, определяются следующим образом: «Группа расстройств, при которых единственным или преобладающим симптомом является боязнь определенных ситуаций, не представляющих текущей опасности. В результате больной обычно избегает или страшится таких ситуаций» [МКБ-10]. Иначе говоря, *фобия* во многом носит иррациональный, навязчивый, патологический характер. Понятие *страха*, при всей близости его к фобии, не

обладает интенсивностью выражения этих признаков и не включено в международную классификацию болезней. Переходя с медицинского уровня на лингвистический, можно сказать, что лексема *страх* является гиперонимом по отношению к *фобии*. Между ними не всегда можно провести отчётливую демаркационную линию.

У А. П. Чехова в определённом возрасте возник и достаточно долго продержался страх тифа, который отразился в его творчестве и в переписке. Временами этот страх принимал характер тревожно-фобического расстройства.

Следует различать собственно тиф и образ тифа, который возникает в творчестве писателя. А. П. Чехов-врач имел дело с болезнью как таковой, с неким объективным явлением, тогда как Чехов-художник – с создаваемым им самим словесным *объективированным образом болезни*, креативным по своей природе, а потому обладающим определённой художественной семантикой, символикой и телеологией. В переписке А. П. Чехова с разными адресатами говорится о реальном тифе, тогда как в творчестве создаётся образ тифа, необходимый для движения сюжета, характеристики героя, создания определённого тона.

Первое упоминание тифа у А. П. Чехова встречается в его письме Н. А. Лейкину от 10 декабря 1883 года: «Я крайне утомлен, зол и болен. <...> Три дня на прошлой неделе провалялся в лихорадке. *Думал, что тифом от больных заразился, но, слава богу, миновала чаша*» (П. 1, 91-92)¹. Здесь косвенно выражен страх заразиться тифом. Он характеризуется лишь как возможная болезнь, чреватая смертельным исходом.

В феврале 1885 года о заболевшем тифом приятеле сухо общается: «У моего Коробова сыпной тиф» (П. 1, 143). Зимой 1886 года А. П. Чехов продолжает совмещать врачевание с творчеством. «В 1885–1886 годах в Москве и под Москвой прошла эпидемия тифа. По статистическим данным, опубликованным в “Известиях Московской городской думы” (М., 1886, вып. 1 и 2), только в феврале от тифа умерло 137 человек» (П. 1,

¹Здесь и далее цит. по: [Чехов 1983–1988] с указанием тома и страницы в тексте статьи. Серия писем отмечена П, сочинений – С. Курсив везде мой. – А. К.

420). Живущему в Петербурге В. В. Билибину А. П. Чехов сообщает в это время: «Пишу и лечу. В Москве свирепствует сыпной тиф. *Я этого тифа особенно боюсь*. Мне кажется, что, раз заболев этой дрянью, я не уцелею, а предлоги для заражения на каждом шагу... Зачем я не адвокат, а лекарь?» (П. 1, 203). В этом письме впервые прямо выражен страх смерти от тифа, который будет преследовать писателя. В другом письме В. В. Билибину страх добавочно обоснован смертью товарищей: «В Москве свирепствует тиф (сыпной), унесший в самое короткое время *шесть* (выделено А. П. Чеховым – А. К.) человек из моего выпуска. *Боюсь! Ничего не боюсь, а этого тифа боюсь...* словно как будто что-то мистическое...» (П. 1, 214). Выделим в этом фрагменте слово *мистическое*. А. П. Чехов понимает, что смерть врача может случиться от множества самых разных причин, но именно страх тифа преследует его, являясь, по сути, иррациональной фобией.

В своём страхе смерти от тифа А. П. Чехов признаётся и другим знакомым: «Докторскую вывеску не велю вывешивать до сих пор, а всё-таки лечить приходится! *Бррр... Боюсь тифа!*», – пишет он М. В. Киселевой (П. 1, 261). «Сейчас получил известие, что мой недавно женившийся коллега болен сыпным тифом и плох. Приглашают ехать к нему. Не поеду!!!!» (П. 2, 47). Силу эмоций и меру страха пишущего передают четыре восклицательных знака.

После Москвы тиф вскоре распространился и в Петербурге, где жил Александр Чехов со своей семьей. В марте 1887 года он вызывает брата-доктора к заболевшей тифом жене. А. П. Чехов пишет родным в Москву: «Ехал я, понятно, в самом напряженном состоянии. Снились мне гробы и факельщики, мерещились тифы, доктора и проч. Вообще ночь была подлая... <...> У Анны Ивановны настоящий брюшной тиф, но не тяжелый. Был у меня с доктором консилиум. Лечат по-моему. Доктор пригласил к себе в гости. Схожу. В Питере свирепствует брюшной тиф, весьма злокачественный. Лейкинский швейцар, длинный, узкий старик, которого Вы, Маша, помните, вчера умер от тифа. <...> *Мне страшно*» (П. 2, 35-36). Одним из средств преодоления фобии тифа для А. П. Чехова станет ирония, которая отчётлива в твор-

честве, но подчас проникает и в письма: «Сим извещаю, что я жив и здоров и тифом не заразился. Сначала я хандрил, ибо скучал и страшился безденежного будущего, но ныне чувствую себя *положительно и с характером*» (П. 2, 38). Выделенное выражение бытовало в семейном словаре Чеховых. Оно является репликой, скорее всего, из речи Павла Егоровича. Интонация цитирования отца семейства наполняла выражение иронической эмоционально-экспрессивной окраской [Кубасов 2016]. Обычно так аттестовали Ивана Павловича Чехова.

Переписка А. П. Чехова даёт возможность установить представления писателя о симптоматике тифа. Во многом она совпадает с современными научными взглядами на болезнь. Исследователь тифа пишет: «У 577 наблюдаемых больных из 23 симптомов наиболее частотными (у более чем 90% болеющих) выявлены следующие: 1. температура тела 39-40; 2. слабость; 3. головная боль; 4. снижение аппетита. 5. увеличение печени и селезенки» [Коваленко 2010: 12].

Болезнь брата-художника А. П. Чехов описывает по-врачебному точно: «Николай вчера и 3-го дня был серьезно и опасно болен. Появилась неожиданно обильная кровавая рвота, к<ото>рую едва удалось остановить. Отощал он на манер тифозного...» (П. 1, 265). Три года спустя об умирающем брате сообщается: «Тиф уже кончился (селезенка нормальна), но температура не бывает во весь день, даже утром, ниже 39» (П. 3, 192). «Весну и праздники встретил я невесело. Мой художник около 25 марта заболел брюшным тифом, формой сравнительно легкой, но осложнившейся верхушечным процессом. Тифозная температура зашлалила и в последние 5–6 дней перешла в ту зловещую, которой я всегда так боялся, когда лечил тификов с конституцией моего художника. Притупление в правой верхушке, выше и ниже ключицы, хрипы слышатся в двух местах соответственно двум гнездам. Похудание» (П. 3, 187).

Кроме Николая, тифом переболело ещё несколько членов семьи Чеховых, о чём сообщается в письмах: «Праздники я провел безобразно. Во-первых, были перебои; во-вторых, брат Иван приехал погостить и, бедняга, заболел тифом; в-третьих, после сахалинских трудов и тропиков моя московская жизнь кажется мне теперь

до такой степени мещанскою и скучною, что я готов кусаться...» (П. 4, 156). «Ты не поверил мне, что у меня была больна сестра. Я *никогда* (выделено А. П. Чеховым – А. К.) не вру. Сестра выздоровела только недавно. Брюшной тиф» (П. 5, 181).

Переписку А. П. Чехова достаточно часто сравнивают, а то и сближают с художественным творчеством. Основанием для этого служит единство личности писателя и близость используемых им дискурсивных практик. Тиф, подобно другим заболеваниям, в той или иной степени объективируется в письмах, становясь не только реальной, но в определённой степени и условной образной болезнью. В таком виде она может быть включена в художественные произведения. Условность образа тифа создаётся во многом за счёт иронии. Художественные элементы, связанные с тифом, в переписке А. П. Чехова выступают в форме инклюзий. «Погода у нас занимается проституцией. Хуже всякой пьяной бабы: <...> гниет, плюет... *Тифозно!*» (П. 1, 277). Манеру юмористических журналов А. П. Чехов стилизует в письме к В. В. Билибину зимой 1886 года: «Описывал я свой костюмированный вечер, бывший у меня 1-го янв<аря> (художники устраивали), писал, как одна девица поднесла мне фотограф<ический> альбом “в память избавления моего от тифа”... Последнее писал я не ради хвастовства, о нет! (Вы и без этого догадываетесь, что я великий медик), а ради напоминания (есть такое слово?) Вам об обещанной карточке... Пока вакансии не заняты, присылайте... *Альбом тифозный*, но даю слово, что Вы не заразитесь, – острота, которую посылаю даром» (П. 1, 183).

В контексте письма А. С. Суворину слово *тиф* выступает в функции эвфемизма. Кроме того, оно является знаком установления конвенциональных доверительных отношений между автором и получателем письма: «Вы пишете, что мой брат Александр “мудрит”. Что сие значит? Опять болен *амбулантным тифом?*» (П. 5, 230). А. М. Малахова в комментарии к письму объясняет смысл странной болезни: «Намек на запой Ал. П. Чехова» (П. 5, 492). Фрагмент другого письма нужно читать, имея в виду тот же эвфемистический смысл: «Пьяница Вам кланяется. Он живет теперь у меня и ведет трезвую жизнь. *Тифа у него не было*» (П. 3. 229). А. П. Чехов пишет в данном случае

не о тифе, а о трезвом поведении Александра, приехавшего на похороны брата Николая.

Условный «художественный тиф», в отличие от реального, предполагает и даже требует адекватных ему столь же условных лекарств, что отражает, например, письмо А. П. Чехова А. С. Киселеву с описанием «болезни» его сына: «Сережа сейчас просил пить. Я делаю распоряжение, чтобы утром его не пускали в гимназию. Утром прихожу наверх. Финик лежит под одеялом. Лицо красное, *temp.* 39°. Неохотно говорит, вял, слаб, жалуется на бессонницу и на головную боль. Мать в ужасе, сестра смотрит на меня громадными глазами... *Тиф? Дифтерит?* Экзаменую Финика и мать; оказывается, что вчера был соус из почек. *Даю касторки...* Вечером мой больной уже изображает следующее: 36,5°, на животе кошка; мышцы живота прыгают и подбрасывают кошку – это называется миной. Утром Финик уже прыгает и вешается всем на шею, как ни в чем не бывало» (П. 3, 37-38). Реальное и условное лекарства соседствуют в рецепте, который прописывается жене брата Александра: «Синяки, худоба и боль в суставах у Анны Ивановны свидетельствуют о малокровии, к<ото>рое обычно после тифа. Молоко и молоко. Недурно также железо. *T-rae ferri romati* на 15 коп., по 15 кап<ель> 3 раза в день, и горькие средства вроде *Elix. visceral<e>*, *Hoffmani* на 15 коп., по 20 кап<ель> перед обедом и ужином. Для блезиру ноги можно растирать нашатыр<ным> спиртом в смеси с деревянным маслом. От малокровия могут отекать ноги. В случае отека лица и рук надо искать в моче белка. Хандра и апатия естественны» (П. 2, 89). Подробнее о рецептах доктора Чехова см.: [Кибальник 2018].

Преодолению А. П. Чеховым страха тифа поможет смерть брата Николая. Ф. О. Шехтелю сообщается: «Вчера, 17-го июня, умер от чахотки Николай. Лежит теперь в гробу с прекраснейшим выражением лица. Царство ему небесное, а Вам, его другу, здоровья и счастья» (П. 3, 225). К этому времени А. П. Чехов-врач вполне осознавал и себя больным туберкулезом. Как следствие, признания в боязни тифа из писем исчезают. Тиф становится в общий ряд условных болезней: «Страдающий инфлуэнцею, осложненною месопотамской чумой, сапом, гид-

рофобией, импотенцией и тифами всех видов, сим имеет честь уведомить нашего маститого поэта Н. О., что стихотворения его, в которых я и все мои ближние обозваны пошлыми и жалкими людьми, будут напечатаны в “Живописном обозрении” в начале января 1890 г.», – пишет он Н. Н. Оболонскому (П. 3, 296).

Окончательно страх смерти от тифа исчезнет весной 1897 года, когда у А. П. Чехова обострится туберкулезный процесс. Лидии Авиловой 24 марта 1897 года сообщается: «Вот Вам моё преступное *cuticulum vitae*: В ночь под субботу я стал плевать кровью. Утром поехал в Москву. В 6 часов поехал с Сувориным в Эрмитаж обедать и, едва сели за стол, как у меня кровь пошла горлом форменным образом» (П. 6, 313). На следующий день сообщается Н. Н. Оболонскому: «Идет кровь. Больш. моск. гост., № 5» (П. 6, 313).

Кроме писем, где упоминается реальный тиф, стоит ещё отметить и публицистику А. П. Чехова. Публицистический дискурс, как и эпистолярный, предполагал преимущественно модус прямого говорения, не окрашенного иронией. Так пишется о тифе в книге «Остров Сахалин»: «Что касается тифов, то в отчете брюшной был зарегистрирован 23 раза со смертностью в 30%, возвратный же и сыпной по 3 раза, без смертных случаев. В метрических книгах смерть от тифов и горячек показана 50 раз, но всё это единичные случаи, разбросанные по книгам всех четырех приходов на протяжении десяти лет. Ни в одной корреспонденции я не встречал указания на тифозные эпидемии и, по всей вероятности, их не было. <...> Мне лично ни разу не пришлось видеть на Сев<ерном> Сахалине брюшного тифа, хотя я обошел там все избы и бывал в лазаретах; некоторые врачи уверяли меня, что этой формы на острове нет вовсе, и она осталась у меня под большим сомнением. Что же касается возвратного и сыпного тифа, то все случаи, до сих пор бывшие на Сахалине, я отношу к привозным, как скарлатину и дифтерит; надо думать, что острые инфекционные болезни до сих пор находили на острове почву, неблагоприятную для своего развития» (С. 14-15, 360). Без грана иронии говорится о тифе и в чеховском медицинском отчете по Мелиховскому участку за 1892 год (С. 16, 360). Совсем другая картина складывается в творчестве писателя.

Если в эпистолярном наследии писателя речь идёт о тифе как таковом, то применительно к творчеству нужно говорить об *образе тифа* и его смысловом и символическом наполнении. Образ тифа связан со сменой очерёдности семантики: естественнонаучное медицинское содержание болезни отступает на второй план, а на первый выходит художественный смысл.

Как деталь образа тифа впервые встречается в рассказе «Живой товар», опубликованном летом 1882 в газете «Мирской толк». Двадцатидвухлетний А. П. Чехов был в это время студентом медицинского факультета Московского университета. Он молод и здоров. Болезни для него, в том числе и тиф, – пока лишь предмет изучения. В рассказе раскрывается достаточно банальная ситуация: герой получает письмо от своей сбежавшей любовницы. Прочитав его, «Грохольский целую неделю слонялся вокруг дачи как безумный, не ел, не спал. В августе он перенес *возвратный тиф*, а в сентябре укатил за границу» (С. 1, 389). Первое упоминание болезни симптоматично: фактически тиф и любовь сближены как два болезненных состояния. Для возвратного тифа характерны повторяющиеся приступы высокой температуры. Очевидно, что герой, вылечившийся от возвратного тифа, уехал за границу «лечиться» и от своей любви.

Художественно-изобразительный смысл имеет упоминание тифа в рассказе-сценке «Справка» (1883), где описывается присутственное место и чиновник: «Там за зеленым, *пятнистым, как тиф*, столом сидел молодой человек с четырьмя хохлами на голове, длинным угреватым носом и в полинялом мундире» (С. 2, 225). Народное название брюшного тифа – «горячка с пятнами». Это выражение должен актуализировать читатель «Осколков», где был впервые опубликован рассказ. В приведённой фразе использован один из приёмов юмористики, суть которого в персонификации предметного мира и противопоставлении ему овеществлённого мира людей.

Иронией окрашено упоминание тифа в рассказе «Наивный леший» (1884). Описывая себя в роли доктора, леший говорит: «Сначала мне повезло. *Дифтериты, знаете ли, тифы...* Хотя я и не увеличил процента смертности, но все-таки был замечен»

(С. 2, 345). Две упомянутые болезни чреватые смертельным исходом, но в рассказе они лишены мортальной коннотации и приобретают характер игры со смертью, которая для лешего, по понятным причинам, вовсе не страшна.

В 1886-1887 гг. А. П. Чехов наиболее остро испытывает страх смерти от тифа, что обусловлено общей эпидемической ситуацией в Москве и Петербурге, а также поездкой к брату в столицу для лечения его жены.

В качестве художественной энциклопедии тифа можно рассматривать рассказ «Тиф» (1887).

Готовя к изданию сборник «Рассказы», А. П. Чехов определяет порядок расположения входящих в него произведений. Открывает сборник рассказ «Счастье», а следом за ним идёт «Тиф» (П. 2, 216, 476), что в контексте книги прочитывается как контрастный первому произведению вариант несчастья.

Рассказ впервые был опубликован в «Петербургской газете» в марте 1887 года, вскоре после возвращения А. П. Чехова из поездки в столицу к заболевшей тифом жене брата Александра. Автор начинает свой рассказ традиционно – с указания на место действия и представления главного героя: «В почтовом поезде, шедшем из Петербурга в Москву, в отделении для курящих, ехал молодой поручик Климов» (С. 6, 130). Подобно тому, как Л. Н. Толстой в «Смерти Ивана Ильича» (1886) пытался воссоздать внутренний мир умирающего человека, передав сложную гамму его чувств и переживаний, так и доктор А. П. Чехов пытается передать мировосприятие тяжело заболевшего человека изнутри его сознания. В данном случае А. П. Чехов, очевидно, продолжает творчески разрабатывать художественное открытие Л. Н. Толстого.

Климов едет в отделении для курящих, поэтому, скорее всего, и сам относится к их числу. Но он не курит, потому что плохо чувствует себя. Более того, у него настолько обострено обоняние, что сосед, курящий трубку, вызывает у поручика острое неприятие: «Климов, которому нездоровилось и тяжело было отвечать на вопросы, ненавидел его всей душой. Он мечтал о том, что хорошо бы вырвать из его рук сипешую трубку и швырнуть ее под диван, а самого чухонца прогнать куда-нибудь

в другой вагон» (С. 6, 130). Безличный повествователь передаёт изменение сенсорных систем заболевшего человека, однако ещё не подозревающего о том, что он болен, но испытывающего дискомфорт. «Вообще офицер чувствовал себя ненормальным. Руки и ноги его как-то не укладывались на диване, хотя весь диван был к его услугам, во рту было сухо и липко, в голове стоял тяжелый туман; мысли его, казалось, бродили не только в голове, но и вне черепа, меж диванов и людей, окутанных в ночную мглу. Сквозь головную муть, как сквозь сон, слышал он бормотанье голосов, стук колес, хлопанье дверей. Звонки, свистки кондуктора, беготня публики по платформе слышались чаще, чем обыкновенно. Время летело быстро, незаметно, и потому казалось, что поезд останавливался около станции каждую минуту, и то и дело извне доносились металлические голоса...» (С. 6, 130). На языке медицины данный фрагмент можно было бы назвать *анамнезом болезни*, который собирает врач для установления точного диагноза и выбора лечения. Но этот анамнез представлен в художественной форме, через набор образов, а роль доктора возложена автором во многом на читателя. Когнитивные процессы в сознании больного искажены. Сенсорные системы смещены: обострено обоняние, утрачен вкус. Климов, очевидно, лежит на диване с закрытыми глазами, но не спит, а дремлет, находится в полузабытьи. При этом слух его обострён и не может полностью отключиться.

Можно догадаться, что у поручика высокая температура, поэтому ему хочется пить: «В [Спирове](#) он вышел на станцию, чтобы выпить воды». При этом аппетит у больного отсутствует: «Он видел, как за столом сидели люди и спешили есть. “И как они могут есть!” – думал он, стараясь не нюхать воздуха, пахнущего жареным мясом, и не глядеть на жующие рты, – то и другое казалось ему противным до тошноты» (С. 6, 131).

Пространство и время как основные координаты существования человека тоже сдвигаются и искажаются в сознании больного: «Время летело быстро, скачками, и казалось, что звонкам, свисткам и остановкам не будет конца. Климов в отчаянии уткнулся лицом в угол дивана, обхватил руками голову и стал опять думать о сестре Кате и денщике Павле, но сестра и ден-

щик смешались с туманными образами, завертелись и исчезли. Его горячее дыхание, отражаясь от спинки дивана, жгло ему лицо, ноги лежали неудобно, в спину дуло от окна, но, как ни мучительно было, ему уж не хотелось переменять свое положение... Тяжелая, кошмарная лень мало-помалу овладела им и сковала его члены» (С. 6, 132). Напомним фразу из письма А. П. Чехова брату Александру по поводу настроения его жены, болеющей тифом, – «хандра и апатия естественны». То, что в письме укладывалось в одну фразу, в рассказе разрастается в детальную образную картину.

Потеря сознания Климовым обозначена резкой сменой обстановки. Начало *острой фазы болезни* отмечено набором образов, смешавшихся в сознании заболевшего в один клубок: «Чухонец, красная фуражка, дама с белыми зубами, запах жареного мяса, мигающие пятна заняли его сознание, и уже он не знал, где он, и не слышал встревоженных голосов» (С. 6, 133). Провал в сознании героя позволяет автору рассказа резко сменить пространственно-временные координаты, а также специально не объяснять произошедшее в промежутке между сознательным и бессознательным состояниями больного. Нарративная техника этого фрагмента строится на объединении трёх сознаний: героя, подключённого к нему читателя и, в качестве посредника между ними, безличного повествователя.

А. П. Чехов оставляет смысловые лакуны, рассчитывая на творческую активность читателя. Так, он не пишет прямо о потере сознания Климовым. Догадаться об этом может читатель, которому доступно сознание больного: «*Очнувшись*, он увидел себя в своей постели, раздетым, увидел графин с водой и Павла, но от этого ему не было ни прохладнее, ни мягче, ни удобнее» (С. 6, 133).

Как ни парадоксально, но А. П. Чехов и в рассказе о смертельно опасном тифе не обошёлся без иронии. Она связана не с главным героем, так как он изображается преимущественно изнутри своего сознания, а с эпизодическим образом доктора, который показан извне, с точки зрения больного поручика. Врачебные действия доктора не сопровождаются ожидаемыми словами «лечил» или «выписал рецепт» и т.д. Пародий-

ный доктор только «суетился» возле кровати больного, а речь его сведена по существу к двум междометиям с нулевой семантикой: «Доктор называл Климова юношей, вместо “так” говорил “тэк”, вместо “да” – “дэ”...

– Дэ, дэ, дэ, – сыпал он. – Тэк, тэк... Отлично, юноша... Не надо унывать!» (С. 6, 133).

Другой важный эпизодический герой в рассказе – отец Александр. Будучи полковым священником, он находится, по логике вещей, где-то в Петербурге, где служит Климов. Но поручик видит его как бы воочию. О нём говорится сразу же после перечисления всех образов, мелькающих в воспалённом сознании больного: «Тут были: Павел, чухонец, штабс-капитан Ярошевич, фельдфебель Максименко, красная фуражка, дама с белыми зубами, доктор. Все они говорили, махали руками, курили, ели. Раз даже при дневном свете Климов видел своего полкового священника о. Александра, который в епитрахили и с требником в руках стоял перед кроватью и бормотал что-то с таким серьезным лицом, какого раньше Климов не наблюдал у него» (С. 6, 134). Скорее всего, перед Климовым действительно стоял какой-то священник, которому больное сознание тифозного придало внешность знакомого лица. Повествователь занимает двойную позицию: ему доступно сознание больного и вместе с тем он может находиться вне его. Двойность позиции позволяет о многом говорить намёком. Так, замечание о том, что полуреальный, полувоображаемый отец Александр перекрестил Климова, можно интерпретировать следующим образом: находящегося между жизнью и смертью поручика соборовали, для чего и пригласили священника. Тем самым *кризис болезни* отмечен художественным минус-приёмом. Другой аспект амбивалентности образа отца Александра связан с гетерогенной интонацией рассказа. Священник характеризуется как «человек смешливый и веселый», но ведёт он себя серьёзно. Если доктор полагает, что судьба заболевшего зависит от выбранного им курса лечения, то священник видит в этом волю Бога, зависимость человека от судьбы. Фактически «плотный чернобородый доктор», сыплющий «дэ, дэ, дэ», и «смешливый» отец Александр являются парными героями, дополняющими друг друга и

определяющими перспективы выздоровления больного. Автор не отдаёт предпочтения ни тому ни другому, занимая диалогическую позицию.

Вслед за кризисом болезни следует её *разрешение*. А. П. Чехов даёт два возможных варианта разрешения: благополучный и драматический. Первый реализует Климов, драматический – его сестра Катя.

Смерть сестры Кати передана не с точки зрения безличного повествователя, а с позиции находящегося в полубессознательном состоянии Климова. Тем самым смерть оказывается остранена и потому не страшна: «Тень сестры становилась на колени и молилась: она кланялась образу, кланялась на стене и ее серая тень, так что богу молились две тени. Всё время пахло жареным мясом и трубкой чухонца, но раз Климов почувствовал резкий запах ладана. Он задвигался от тошноты и стал кричать:

– Ладан! Унесите ладан!

Ответа не было. Слышно было только, как где-то негромко пели священники и как кто-то бегал по лестнице» (С. 6, 134). Сдвиг по времени мотивирован чередованием сознательного и бессознательного состояния больного Климова: он не осознаёт смерти сестры, но реагирует на запах ладана, который курят во время панихиды. Она должна проводиться в церкви, но может совершаться и в доме умершего. Это тем более объяснимо в случае смерти человека от заразного тифа.

Отметим биографическую подоплёку рассказа, связанную с сестрой писателя. В образе Кати присутствует одна деталь. Сказано, что она «готовится к учительскому экзамену» (С. 6, 133). Мария Павловна, как известно, была учительницей в гимназии Ржевской. Два года спустя после написания рассказа Мария Павловна переболела тифом: «Сестра лежит. Утром и вечером t° повышена. Что-то тифоидное. Вся моя квартира превратилась в госпиталь» (II. 3, 302). В отличие от героини «Тифа», сестра А. П. Чехова благополучно выздоровела.

Последний этап болезни – *восстановление*. Выздоровливающий после тифа Климов испытывает сложную гамму самых разных чувств. Он остро переживает смерть сестры: «Эта

страшная, неожиданная новость целиком вошла в сознание Климова, но, как ни была она страшна и сильна, она не могла побороть животной радости, наполнявшей выздоравливающего поручика. Он плакал, смеялся и скоро стал браниться за то, что ему не дают есть.

Только спустя неделю, когда он в халатишке, поддерживаемый Павлом, подошел к окну, поглядел на пасмурное весеннее небо и прислушался к неприятному стуку старых рельсов, которые провозили мимо, сердце его сжалось от боли, он заплакал и припал лбом к оконной раме.

– Какой я несчастный! – забормотал он. – Боже, какой я несчастный!

И радость уступила свое место обыденной скуке и чувству невозвратимой потери» (С. 6, 136).

Весной 1890 года, отвечая на критику А. С. Суворина по поводу рассказа «Воры», А. П. Чехов сформулирует своё кредо и объяснит технику письма, ранее реализованную им в «Тифе»: «...чтобы изобразить конокрадов в 700 строках, я всё время должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе, иначе, если я подбавлю субъективности, образы расплывутся и рассказ не будет так компактен, как надлежит быть всем коротеньким рассказам. Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» (П. 4, 54).

Таким образом, доктором А. П. Чеховым в рассказе отражены все этапы болезни. Вынесенное в заглавие слово *тиф* непосредственно в тексте рассказа встречается лишь дважды: в ответе тетки на вопрос о болезни самого Климова и на вопрос о сестре Кате. Во время течения болезни герой не может осознавать свою болезнь, что доступно для тех, кто находится извне. Помимо других персонажей, это ещё и главные участники эстетического события рассказа – автор и читатель. Подключив на манер Л. Н. Толстого к сознанию героя сознание читателя, А. П. Чехов тем самым как бы и его «излечивает» от тифа. Художественная телеология рассказа заключается в изживании страха смерти от тифа автором и вместе с ним читателем.

После «Тифа» столь же детальное описание этой болезни у А. П. Чехова больше не встретится. Однако тиф весь XIX век продолжал оставаться распространённой болезнью. Поэтому образ тифа по-прежнему будет встречаться в последующих произведениях писателя («Жена», «Палата № 6», «Моя жизнь»).

В драматургии адекватно передать образ болезни труднее, чем в прозе. Для её отражения нужна фигура доктора. В «Иванове» доктор Львов и в «Трёх сестрах» доктор Чебутыкин о тифе не вспоминают. А вот в «Дяде Ване» Астров, остро чувствующий современные социальные проблемы, не может обойти стороной смертельно опасную болезнь:

А с т р о в . В Великом посту на третьей неделе поехал я в Малицкое на эпидемию... *Сыпной тиф*... В избах народ вповалку... Грязь, вонь, дым, телята на полу, с больными вместе... Поросята тут же... (С. 13. 64).

Тиф сопутствует народному неблагополучию. Цепочка номинативных предложений, употребляемых в речи Астровым, создаёт картины, которые читатель должен представить. Контрастным примером доктору служит нянька Марина, которая достаточно равнодушно реагирует на драматический монолог Астрова: «Может, ты кушать хочешь?» (С. 13, 64).

В другой речи доктора тиф обретает глобальный характер, становясь одним из символов общего неблагополучия русской жизни:

А с т р о в . Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов пролегли шоссе, железные дороги, если бы тут были заводы, фабрики, школы, – народ стал бы здоровее, богаче, умнее, но ведь тут ничего подобного! *В уезде те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары*... (С. 13, 95).

Обратим внимание на выстраиваемый Астровым синонимический ряд. Его отличает расположение элементов в климаксе, от простого к более сложному, от менее опасного к смертельно опасному. Особенностью синонимического ряда является определённая смысловая эквивалентность составляющих его элементов, поэтому слово *тиф* теснее всего связано со словами *нищета* и *дифтерит*.

Сохранится в зрелых произведениях А. П. Чехова и иронический образ тифа. Приведём пример из повести «Дуэль» (1891): «Вот извольте жить и дело делать с такими господами! – сказал зоолог и в негодовании швырнул ногой в угол какую-то бумагу. – Пойми же, что это не доброта, не любовь, а малодушие, распушенность, яд! Что делает разум, то разрушают ваши дряблые, никуда не годные сердца! *Когда я гимназистом был болен брюшным тифом, моя тетушка из сострадания обжарила меня маринованными грибами, и я чуть не умер.* Пойми ты вместе с тетушкой, что любовь к человеку должна находиться не в сердце, не под ложечкой и не в пояснице, а вот здесь!» (С. 7, 411). Для тётушки фон Корена Эрос и Танатос противостоят друг другу, любовь и сострадание должны помочь племяннику-гимназисту выздороветь от тифа. Парадокс заключается в том, что более реальной причиной возможной смерти, с точки зрения фон Корена, оказывается не тиф, а вкусные маринованные грибы. По сути, тётушка, сама того не ведая, использует условное «лекарство» от тифа и тем самым дискредитирует опасную болезнь.

Заразилась тифом Марфа, жена Якова Иванова («Скрипка Ротшильда», 1892). Фельдшер, подобно тётушке фон Корена, даёт Якову рецепт, не имеющий практически никакого отношения к лечению болезни Марфы: «Ну, так вот, любезный, будешь прикладывать ей на голову холодный компресс и давай вот эти порошки по два в день. А за сим досвиданция, бонжур.

По выражению его лица Яков видел, что дело плохо и что уж никакими порошками не поможешь; для него теперь ясно было, что Марфа помрет очень скоро, не сегодня-завтра. Он слегка толкнул фельдшера под локоть, подмигнул глазом и сказал вполголоса:

– Ей бы, Максим Николаич, банки поставить.

– Некогда, некогда, любезный. Бери свою старуху и уходи с богом. Досвиданция» (С. 8, 300). Доктор А. П. Чехов уравнивает медицинское мастерство фельдшера и Якова, наивно полагающего банки универсальным лекарственным средством. Смеховое начало не может скрыть серьёзности вопроса о жизни и смерти человека, тем самым эпизод приобретает амбивалентный серьёзно-смеховой характер.

В своём творческом завещании, рассказе «Архиерей» (1902), А. П. Чехов в последний раз обратился к образу тифа. Именно от этой болезни, а не от какой-то иной умирает заглавный герой: «Преосвященный не спал всю ночь. А утром, часов в восемь, у него началось кровотечение из кишок. Келейник испугался и побежал сначала к архимандриту, потом за монастырским доктором Иваном Андреичем, жившим в городе. Доктор, полный старик, с длинной седой бородой, долго осматривал преосвященного и всё покачивал головой и хмурился, потом сказал:

– Знаете, ваше преосвященство? *Ведь у вас брюшной тиф!*» (С. 10, 199-200).

Преосвященный Пётр во многом проецируется на самого автора рассказа. Жизнь героя обрывает болезнь, от которой писатель когда-то сам боялся умереть. Так завершается история страха смерти от тифа и его изживания А. П. Чеховым.

Подведём итог. Медицинский дискурс, связанный с образом тифа, возник в ранних произведениях А. П. Чехова и, видоизменяясь, прошёл через всё его творчество. Диффузия художественного и медицинского типов письма, встречающаяся в некоторых письмах писателя, станет одной из определяющих примет его творчества и будет углубляться и варьироваться на протяжении длительного времени. Тиф занимает особое место в перечне болезней, о которых писал А. П. Чехов. Эта инфекционная болезнь была особенно страшна из-за своей случайности, возможности легко и незаметно заразиться ею. А. П. Чехов открыто признавался в страхе тифа, но вместе с тем старался преодолевать его, потому что страх всегда влечёт за собой ограничение внутренней и внешней свободы человека. Свобода для А. П. Чехова, по словам М. П. Громова, «не лирический идеал, не возвеличенный и оплаканный призрак, а замысел и задача, которую нужно решить» [Громов 1993: 225]. Решением этой жизненно важной задачи стало творчество А. П. Чехова.

ЛИТЕРАТУРА

Бобин А. Н. Патологическая анатомия и патогенез тяжелых форм брюшного тифа : автореф. дис. ... доктора медицинских наук. М., 2005. 42 с.

Вересаев В. В. Записки врача // Полн. собр. соч. : в 4-х тт. Т. 1. М. : Правда, 1985. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/w/weresaeuw_w_w/text_0030.shtml

Громов М. П. Чехов. М. : Молодая гвардия, 1993. 394 с.

Даниэл М. Тайные тропы носителей смерти. Пер. с чеш. /Под ред. Б. Л. Черкасского. М. : Прогресс, 1990. 416 с.

Кибальник С. А. Записная книжка А. П. Чехова с рецептами для больных (вступительная статья, подготовка текста и комментарии) // Русская литература. 2018. № 2. С. 194-211.

Коваленко А. Н. Клинико-патоморфологическая характеристика и этиотропная терапия брюшного тифа : автореф. дис. ... доктора медицинских наук. СПб., 2010. 36 с.

Кубасов А. В. Особенности функционирования семейного словаря в рассказах А. П. Чехова // Язык художественной литературы : традиционные и современные методы исследования. Сб. науч. статей по материалам международной конференции памяти Н. А. Кожевниковой. М. : Азбуковник. С. 204-213.

МКБ-10. Международная классификация болезней 10-го пересмотра. [Электронный ресурс] URL: <https://mkb-10.com/index.php?pid=4237> (дата обращения 16.09.2021).

Труды V Съезда Общества русских врачей в память Н. И. Пирогова. Т.1. СПб, 1894. 712 с.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М. : Наука, 1983-1988.

Шубин Б. М. Доктор А. П. Чехов. М. : Знание, 1982. 176 с.

Traunmüller K. H. M. По следам Гиппократы – образ героя-врача в произведениях А. П. Чехова и В. В. Вересаева. Магистерская диссертация. Wien, 2010. 251 s. [Электронный ресурс] URL: <https://core.ac.uk/download/11591184.pdf> (дата обращения 27.09.2021).

REFERENCES

Bobin A. N. Patologicheskaya anatomiya i patogenez tyazhelykh form bryushnogo tifa : avtoref. dis. ... doktora meditsinskih nauk. M., 2005. 42 s.

Veresaev V. V. Zapiski vracha // Poln. sobr. soch. : v 4-kh tt. T. 1. M. : Pravda, 1985. [Elektronnyy resurs] URL: http://az.lib.ru/w/weresaew_w_w/text_0030.shtml

Gromov M. P. Chekhov. M. : Molodaya gvardiya, 1993. 394 s.

Daniel M. Taynye tropy nositeley smerti. Per. s chesh. /Pod red. B. L. Cherkasskogo. M. : Progress, 1990. 416 s.

Kibal'nik S. A. Zapisnaya knizhka A. P. Chekhova s retseptami dlya bol'nykh (vstupitel'naya stat'ya, podgotovka teksta i kommentarii) // Russkaya literatura. 2018. № 2. S. 194-211.

Kovalenko A. N. Kliniko-patomorfologicheskaya kharakteristika i etiotropnaya terapiya bryushnogo tifa : avtoref. dis. ... doktora meditsinskih nauk. SPb., 2010. 36 s.

Kubasov A. V. Osobennosti funktsionirovaniya semeynogo slovary v rasskazakh A. P. Chekhova // Yazyk khudozhestvennoy literatury : traditsionnye i sovremennye metody issledovaniya. Sb. nauch. statey po materialam mezhdunarodnoy konferentsii pamyati N. A. Kozhevnikovoy. M. : Azbukovnik. S. 204-213.

MKB-10. Mezhdunarodnaya klassifikatsiya bolezney 10-go peresmotra. [Elektronnyy resurs] URL: <https://mkb-10.com/index.php?pid=4237> (data obrashcheniya 16.09.2021).

Trudy V S"ezda Obshchestva russkikh vrachey v pamyat' N. I. Pirogova. T.1. SPb, 1894. 712 s.

Chekhov A. P. Poln. sobr. soch. i pisem : v 30 t. M. : Nauka, 1983-1988.

Shubin B. M. Doktor A. P. Chekhov. M. : Znanie, 1982. 176 s.

Traunmüller K. H. M. Po sledam Gippokrata – obraz geroya-vracha v proizvedeniyakh A. P. Chekhova i V. V. Veresaeva. Magisterskaya dissertatsiya. Wien, 2010. 251 s. [Elektronnyy resurs] URL: <https://core.ac.uk/download/11591184.pdf> (data obrashcheniya 27.09.2021).

Д. Б. ТЕРЕШКИНА

(Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Великий Новгород, Россия)

ORCID ID: 0000-0002-2079-1116

УДК 821.161.1-1(Бродский И.)

DOI 10.26170/2306-7462_2021_04_08

ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,445

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР «БОЛЬШОЙ ЭЛЕГИИ ДЖОНУ ДОННУ» ИОСИФА БРОДСКОГО

Аннотация. В статье предлагается формально-содержательный анализ стихотворения Иосифа Бродского «Большая элегия Джону Донну». Рассматривается композиция произведения, делается вывод о самостоятельном значении первой, формально «номинативно-констатирующей» части «Элегии». Предлагается корректировка жанрового определения текста, совмещающего, кроме элегии, традиции баллады и проповеди. Утверждается особая роль поэта: в его образе совмещены автор и герой «Большой элегии» – поэт-проповедник, являющийся единственным (помимо Божественного мира) звеном, связующим горний и земной миры. Предлагается трактовка «Большой элегии» как ткани (всем художественным миром текста и буквальным пониманием этимологии слова «текст»), каждая составляющая которой неотделима от целого, являющегося метафорой неразрывности материи и духа, формального и содержательного.

Ключевые слова: элегии; проповеди; поэтические тексты; стихотворения; онтологичность слов; русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; поэтические жанры.

«Большая элегия Джону Донну» [Бродский] написана в 1963 году, когда творчество великого английского поэта и проповедника Джона Донна (1572–1631) ещё не было хорошо известно Иосифу Бродскому. Однако в своей элегии он сумел не только прочувствовать поэтику одного из ярчайших представителей метафизической школы английского барокко, но и в русском стихе передать внациональное ощущение пограничного состояния человека между жизнью и смертью, сном и явью. О связи И. Бродского с поэтами-метафизиками как биографически (с И. Бродским был заключён договор на перевод поэтов английского барокко для серии «Литературные памятники»), так и поэтически (системой приёмов и особенностью мировоззрения) уже подробно писал И. Шайтанов [Шайтанов]. Много сказано

об образной символике, композиции, ритме и метрике стихотворения, его истоках и аллюзиях к другим текстам и творчеству других поэтов, как русских, так и англоязычных [Нестеров, Снегирёв, Первушина, Иванова (Федорчук)]. В нашу задачу входит по возможности подробный анализ семантики «Элегии» И. Бродского, отражённой в её художественном мире.

Следует вначале сказать о жанре стихотворения. Казалось бы, всё понятно из авторского определения, данного в названии. Очевидно, однако, что текст И. Бродского не укладывается ни в одну из известных разновидностей элегии, в том числе ту, что явилась на сломе романтических традиций (в частности, у Е. А. Боратынского, близость в поэтике к которому И. Бродский не раз признавал). Общее печально-меланхолическое настроение, размышления о бренности сущего, предопределённости человеческого пути, обречённости всего мира – элегические константы присущи всему стихотворению в целом, обрамляют и пронизывают лиро-эпическое содержание. Слом поэтического голоса происходит ближе к той части текста, где балладной струёй врывается сюжет о диалоге Джона Донна с собственной душой, ретардационно усиленный целым периодом риторических обращений к возможным (и безмолвным) источникам высокого плачущего голоса, встревожившего погружённый в сон изображаемый мир. Кроме баллады, в «Большой элегии» сильна проповедническая традиция – слишком определённо выражены в ней назидательные мотивы, даны прямые ответы на вопрошания созерцателя. «Связь стихотворения с проповедью Донна проявляется не столько в реминисценциях, сколько на глубинном философском уровне. Основная мысль, которая тревожит поэта, созвучна исканиям Донна. Это вопрос о смерти и бессмертии, о связи всего человечества и трагическом разладе человека с самим собой. Бродский не вторит Донну, но вступает с ним в спор. Донн утверждает единение всего человечества в смерти, так как это судьба каждого смертного. Бродский утверждает одиночество личности и в жизни, и в смерти» [Иванова (Федорчук)]. Наличие же «визионера» – лирического субъекта, повествующего о виденном, – а также таинственная ночная атмосфера, способствующая прямо-

му общению с небесными силами, отсылают к жанру видений – жанру отнюдь не только средневековому, хотя в случае с Джонном Донном особенно оправданному.

Сразу отметим важное обстоятельство: лирическим субъектом текста, в том числе в части диалога с душой, становится именно визионер, человек, которому явилось чудо откровения в общении с внеземными силами и душами умерших. Вначале он близок к роли «оператора», художественным глазом через объектив показывающего мир в его отдельных предметах, деталях, еле уловимых движениях. Это прямо согласуется с признанием И. Бродского, много раз цитировавшимся: «Главным обстоятельством, подвигшим меня приняться за это стихотворение, была возможность, как мне казалось об эту пору, возможность центробежного движения стихотворения... ну, не столько центробежного... как камень падает в пруд, и постепенное расширение... прием скорее кинематографический – да, когда камера отдалается от центра» [Померанцев, Бродский 1995:16]. Затем визионер становится повествователем о встрече Д. Донна со своей душой, совершенно незаметно сливается с вопрошающим Д. Донном, словно озвучивая то, что Д. Донн видит во сне, и постепенно, словно переняв на себя роль своего героя, обращается в проповедника, прямым призывом и невольным пророчеством завершая стихотворение.

Говоря о композиции «Большой элегии», все исследователи отмечают резкий контраст между первой и второй частями текста. На самом деле, вторая часть, начинающаяся с внезапного и в высшей мере экспрессивного «Но чу! Ты слышишь – там, в холодной тьме, / там кто-то плачет, кто-то шепчет в страхе», – смысловой центр стихотворения. Однако первая часть, являющаяся беспрецедентным примером объемной фигуры перечисления в поэтическом тексте, зачастую воспринимается как «служебная» («У Бродского, в отличие от классицистов, прием перечисления настолько гиперболизирован, что воспринимается на грани пародии, пародией не становясь. Непомеренные длины “Элегии”, замеченные еще первыми читателями стихотворения, на наш взгляд, выполняют как минимум две функции: продлевают паузу, становясь своеобразным “тоннелем во времени”,

и создают впечатление вещной истинности всего текста» [Иванова (Федорчук)]. Высказывается мнение, согласно которому перечень первой части играет роль экспозиции стихотворения [Нестеров 2000: 155], что не представляется верным. Некоторая «нарочитость» перечня реалий спящего Лондона воспринимается исследователями как пародийный или, по крайней мере, искусственный приём депозитизации сущего путём смешения высоких и «низких» реалий. «Большая часть стихотворения строится как простой и бесстрастный перечень. Он растягивается на несколько страниц, он утомляет читателя, убаюкивает его своей бесконечностью. Монотонность стиха усугубляется еще и повторяющимися словами ... Какой уж тут пафос – как будто нет никаких намеков на характерную элегическую печаль. <...> У Бродского в одном ряду перечисления оказываются не противоположное, а именно несопоставимое. <...> В этом мире нет логических и рациональных связей, он кажется рассыпающимся; и, тем не менее, в нем есть своеобразное образное единство: все это – мир, погруженный в сон» [Первушина]. Как бы «оправдывающая» длинноты «перечня» первой части «Большой элегии», А. Нестеров пишет: «При этом драматизм столь длинной и, казалось бы, совершенно статичной экспозиции создается за счет внутреннего напряжения, возникающего из столкновения ассоциативных рядов, стоящих за тем или иным существительным и отстраиваемым вокруг него образом» [Нестеров 2000: 155].

В связи с этим хочется привести доводы в пользу того, что первая – условно говоря, номинативная – часть стихотворения имеет самостоятельную ценность. Несмотря на то, что перечисление как фигура речи лишь в последние десятилетия начинает рассматриваться в качестве отдельного явления, ещё не получившего должной оценки [Савченко], в литературе перечисление всегда играло особую роль в художественном мире произведения. Перечисление в «Большой элегии» не является экспозицией произведения, иначе бы И. Бродский не отвёл ему так много значимого места и не возвращался бы к «вещной» стороне изображения ещё не раз на протяжении всего текста. Система повторов, которыми (на разных уровнях, в том числе в виде полных, буквальных повторов) изобилует первая часть

«Элегии», свойственна ранней поэзии И. Бродского. Повторы в ней чаще всего «имеют отношение к образу лирического героя и к темам страдания, болезни, смерти, положения в физическом и духовном пространстве. Такие повторы выполняют в первую очередь суггестивную функцию, внушая читателю ощущение постоянного присутствия лирического героя и его тревожное внутреннее состояние – там, где Бродский стремится формально уйти от прямого высказывания и от форм первого лица в пользу обобщения и экзистенциальных тем» [Романова 2020: 114].

Мир вещей – обычных, мирских, домашних – для Бродского имеет огромное значение. Это становится понятным из описания быта поэта в пору его проживания в родительском доме в Ленинграде («...его (Бродского – Д. Т.) комната выглядела очень поэтично. Она была уютна – этакое гнездышко, насквозь пропитанное духом Иосифа ... В течение нескольких следующих лет какие-то мелочи менялись, но в целом обстановка оставалась прежней» [Проффер 2017: 199]. Это следует из всей поэтики И. Бродского, полной ощущения вещи как отрицания «ничто» («Пространство же без вещи – пустота» [Баткин 1997: 29], «мир вещей превращается в мир речей», а существование вещей «подтверждается в словах о них» [Там же: 80-81]). В круг «обычных» вещей на равных вписано то, что вещью как бы не является: человек, умершие люди, душа человека. «Человек – особая вещь. И “душа” – это часть речи. Часть культуры» [Там же: 81]. В поэтике И. Бродского всё в этом мире имеет самостоятельное значение, и «свинные туши» так же значимы, как и стены, скатерти и ковры. В этом смысле нет стилистического смешения как фигуры – есть созерцание мира «без купюр», непредвзятым «операторским» глазом, не пренебрегающим «непоэтизмами». «Поэтическая речь не может не быть возвышенной... она освобождает нас и обращает к началу. Он уносит туда, где нет никакого готового так называемого “смысла жизни”. Нет и веры» [Там же: 82].

Это мирозозерцание укладывается, в том числе, в стилистику русского барокко, где мир представлялся как книга, в которой описано всё, что Бог дал человеку как видимый мир (ср. у Симеона Полоцкого: «Мир сей украшенный – книга

есть велика, / еже словом написана всяческих владыка» [Цит. по: Панченко 1970: 239]), – мысль, продолженная М. Ломоносовым, эмблематичностью своей поэзии развивавшим барочные традиции русской словесности: «Создатель дал роду человеческому две книги. В одной показал свое величество, в другой – свою волю. Первая – видимый сей мир, Им созданный, чтобы человек, смотря на огромность, красоту и стройность Его зданий, признал Божественное всемогущество, по мере себе дарованного понятия. Вторая книга – Священное Писание» [Ломоносов]. В «Утре акмеизма» О. Манделъштам говорил то, что словно слово в слово воплотил И. Бродский – и не только в «Большой элегии»: «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя – вот высшая заповедь акмеизма» [Манделъштам 1929: 48].

Предметы и реалии, поименованные в первой части «Большой элегии», не могут не быть значимыми ещё и потому, что они – живые и мертвые – одушевлены поэтом, ведь они «уснули» так же, как и человек, во время бодрствования которого они живут вместе с ним, окружают его, служат ему. И хоть «уснуло всё», спящий мир не статичен: «мышь идёт с повинной» (т.е. совершает свои обычные вороватые ночные дела); уши у спящих кошек «торчат», т.е. стоят начеку, охраняя сон их хозяев; медведь «залез в постель»; «снег скрипит»; «летит с небес» и «наносит... у входов нор сугробы»; вода со снегом «сипит» под кузовом спящего парусника; «добро со злом обнялось»; «чуть-чуть» звенят цепи слов, составленных Джоном Донном в его речах.

В этом «перечне» первой части «Большой элегии» не следует искать ни принципа последовательности, ни логики (за исключением той центробежной силы, о которой говорил сам поэт). Эта последовательность диктуется, имея в виду обозначенное выше положение о равноправии реалий, поэтикой живописи (натюрморта, пейзажа, жанровой живописи, с которыми так схожа поэтика первой части стихотворения И. Бродского и замечательно выразительное описание земли при взгляде на неё сверху, из горних сфер во второй части «Элегии», «откуда этот мир – лишь сотня башен / да ленты рек, и где, при взгляде вниз, / сей страшный суд совсем не страшен»), а также

поэтикой кинематографа близких с «Элегией» лет (в особенности А. Тарковского, параллели с биографией и взглядами на творчество которого, проявившиеся позже, не кажутся случайными: эмиграция и мучительное переживание её, отразившееся в творчестве, осознание бремени ответственности художника за всё и всех в мире, закономерно отсылающее к словам Джона Донна о колоколе, «звонящем по тебе»).

Говоря о поэтике перечисления в византийской церковной поэзии, А. Г. Волкова пишет: «На первый взгляд, подобное отсутствие логики приводит к бессвязности, однако данный поэтический прием обладает определенной семантикой. Во-первых, те явления, вещи, описания, которые рядопологаются в одном списке, осознаются автором (чаще анонимным) как взаимосвязанные. Во-вторых, данные взаимосвязи представляют собой попытку осмысления мира как целого, поэтому анализ рядов перечислений в том или ином тексте позволяет прийти к хотя бы частичному пониманию того, каким образом мир является сознанию автора – представителя определенной эпохи и культуры» [Волкова 2014: 6]. Думается, это в полной мере относится и к поэтике перечислений у И. Бродского.

Смысловый центр стихотворения настолько ясно выражает его главную мысль, что, несмотря на метафоричность (а потому многовариантность толкования) образов, эта мысль понимается достаточно определённо: пока весь мир объят сном, душа поэта бодрствует и страдает. Однако именно в объяснениях причин этой тревоги находится множество смыслов, прочитываемых по-разному.

Хочется отметить, что сон в «Элегии» – отнюдь не метафора смерти [Нестеров 2000: 163] (по крайней мере, не более общенародных представлений о сне как «маленькой смерти») хотя бы потому, что во сне смерть и жизнь уравниваются; значит, сон – это состояние вне понятий «живое и мертвое». Сон – это время самой напряжённой работы человека с самим собой и с миром, от которого, благодаря всё уравнивающему сну, он может отстраниться. Конечно, плачет не душа, а сам Джон Донн, потому что человек – это тело и душа в неразрывном единстве (мысль об обращении к мёртвому Д. Донну, высказы-

вающаяся в некоторых исследованиях, не кажется нам убедительной, так как стихотворение описывает именно невозможность разъединения души и тела Джона Донна как живущего). Благодаря сну человек может почувствовать это двуединство и как бы его разъединение, не могущее не вызывать тревогу. Спящий мир при этом отнюдь не богооставлен (ср. у А. Нестерова: «Безблагодатный, Богооставленный пейзаж продолжает развертываться, вширь и ввысь» [Там же: 156]), ведь когда Господь спит (в Библии – отдыхает после акта сотворения), мир охраняем небесными силами, а также «замкнут» зазорами, крюками и затворами, не раз упоминающимися в тексте и тоже входящими на равных в земной мир, и охраняющими его покой во время сна. Это время, когда человеку не мешают злые силы и не помогает Господь – время честного диалога человека с самим собой. Работа души поэта-Донна напряжённее, чем молитва святых, которые тоже спят, «к их стыду святому», ибо «душа его чиста», а «путь, должно быть, грешен». Положение поэта в мире особенно ещё и потому, что, будучи наделенным даром обозревать все самые высокие сферы и видеть все самые низкие, поэт, в отличие от угодников Божиих, не может просто наслаждаться самим этим даром благодати. «Тело одухотворено, и душа с его потерей утрачивает что-то очень важное, как будто дневное мирское сознание человека больше, чем его нетленная сущность» [Иванова (Федорчук)].

Образ острова-жизни в «Большой элегии» может трактоваться по-разному. Нам кажется совершенно определённым соотношение острова не с частной жизнью Джона Донна, а с жизнью его народа, его земли – Англии. Об этом говорит вся поэтика стихотворения, к этому же отсылает эпиграф из проповеди Джона Донна, которую, вероятнее всего, не знал к тому моменту И. Бродский. Смысл эпиграфа ясно читался в романе Э. Хемингуэя, развивавшем мысль, высказанную поэтом-священником XVII в.: «Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе, каждый человек есть часть Материка, часть Суши; и если волной снесёт в море береговой Утёс, меньше станет Европа <...>; смерть каждого Человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай, по ком звонит

колокол: он звонит по Тебе» [Нестеров 2000: 158]. В «Большой элегии» снег заносит белым покрывалом всю Англию; но покрытым «белым покрывалом» оказывается Джон Донн: «Сейчас – лежит под покрывалом белым, / покуда сшито снегом, сшито сном / пространство меж душой и спящим телом». Он словно растворяется в своей земле и своём народе, олицетворяет их. И в этом его главное предназначение.

По сути, «Большая элегия Джону Донну» является программным для всего творчества И. Бродского, раскрывая совершенно новым языком вечную тему о предназначении поэта.

Этот новый язык становится воплощением единства формы и содержания, души и тела, общего и частного. Язык И. Бродского-поэта сделал сам текст разгадкой и ключом к решению проблемы существования обозначенных оппозиций. Текст – это «ткань» (textus) в прямом, исконном значении. Жизнь и земной мир – тоже «ткань жизни». Перечень вещей первой части, по мнению исследователя, «создает впечатление вещной истинности всего текста» [Иванова (Федорчук)]. Возразим: не «создает впечатление», а создаёт саму истинность вещиности. В «Большой элегии» много упоминаний ткани: кафтан, постель, бельё, гардины, одежда, «весь гардероб», камзол, чулки, рубахи, простыни, ковры, покрывало. Эти реалии вмещаются в основном в пространство дома. Но и за его пределами ткань жизни не исчезает – она во «всё сшивающем» снеге, в игле, что скрепляет душу и материю, в связи и скрепе всего в мире: цепи не раз упоминаются в описании пространства города, порта, сада, речей Джона Донна («Спят речи все, со всею правдой в них. / Их цепи спят; чуть-чуть звенят их звенья»). Сам текст «Большой элегии» – это ткань, в которой невозможно изъять ни одну нитку, не повредив её: ни мышей, ни кошек, ни тазов, упомянутых дважды, ни посуды и дырявого кафтана, который – не символ «переживания онтологической пустоты, Богооставленности» [Нестеров 2000: 161], а знак «разорванности» человеческой жизни на труды и страдания во имя самой жизни (подобно евангельскому погибающему зерну, новую жизнь дающему), ведь стоящая рядом (в тексте и образном мире стихотворения) звезда, «что столько лет хранила» Джона Донна, приходит ровно в тот момент, когда уныние, казалось бы, неодолимо.

И тогда становится понятным, почему мир не Богооставлен, а душа не обречена на одинокое существование и страдание: есть то, что связывает «обе полы сего времени» («Слово о полку Игореве»), что не даёт распасться миру. И это не снег, иглой сшивающий небо и землю (хотя он тоже). И не сон, дающий возможность почувствовать разъединение и соединение души и тела (хотя и он тоже). Это слово и слова, которые даны Поэту, реализующие изначальную суть свою – именовать (а, значит, сотворять) реалии этого мира, «присваивать» его и делать его своим для своего народа. «Смысл, смеющий в отсутствие надмирного смысла – быть» [Баткин 1997: 330]. Поэт тоже «сшивает» этот мир – не только горный и дольный, но и весь земной мир в его привычных бытовых реалиях, и «перечень» вещей, сущих в мир, – это не каталог, а утверждение бытования мира. В том числе горного, ведь там, где всё становится «сном библейским», тоже равновеликими оказываются бытовые человеческие реалии: «И тотчас вожжи, сани, ночь, он сам / и бедный конь – всё станет сном библейским». Визионер в «Элегии» И. Бродского совпадает с образом Д. Донна-поэта и проповедника, и сам текст становится проповедью о равновеликости материи и Духа. При этом поэт ничего не объясняет и ни в чём не оправдывается – его текст сам по себе, в посуде и «морях рубах», в которых спят люди, даёт читателю то ощущение онтологичности бытия, которое утверждается во всей идее «Большой элегии Джону Донну».

Мысль эта не нова для поэзии, не только русской, но именно И. Бродскому удалось не просто сказать об этом, а сделать текст непосредственным (в том числе формальным) выражением единства (не изначального, а через воссоединение) материи и Духа. «Бродский меняет понятие классичности в русской поэзии именно потому, что меняет не поэтику, а оси координат» [Стрижевская 1997: 9].

ЛИТЕРАТУРА

- Баткин Л. М.* Тридцать третья буква. М. : РГГУ, 1997. 392 с.
Бродский И. Книга интервью. М. : Захаров, 2007. 784 с.

Бродский И. А. «Большая элегия Джону Донну» / Библиотека русской поэзии [Электронный ресурс] URL: <https://libverse.ru/brodskii/bolshaya-elegiya-dzhony-donny.html> (дата обращения: 16.08.2021).

Волкова А. Г. Языковая репрезентация события: прием перечисления в византийской церковной поэзии // Язык и культура. 2014. №4 (28). С. 5-16.

Иванова (Федорчук) Е. «Большая элегия Джону Донну» Иосифа Бродского [Электронный ресурс] URL: <http://katlyric.narod.ru/article2.htm> (дата обращения: 14.08.2021).

Ломоносов М. В. Явление Венеры на Солнце, наблюденное в Санкт-Петербургской императорской академии наук мая 26 дня 1761 года [Электронный ресурс] URL: <http://feb-web.ru/feb/lomonos/texts/lo0/lo4/lo4-361-.htm> (дата обращения: 16.08.2021).

Мандельштам О. Э. Утро акмеизма // Литературные манифесты : От символизма к Октябрю / сост. Н. Л. Бродский, В. Л. Львов-Рогачевский, Н. П. Сидоров. М. : Федерация, 1929. С. 45-50.

Нестеров А. Джон Донн и формирование поэтики Бродского: за пределами «Большой элегии» / Иосиф Бродский и мир : метафизика, античность, современность. СПб. : Изд-во ж-ла «Звезда», 2000. С. 151-171.

Панченко А. М. Слово и Знание в эстетике Симеона Полоцкого // Труды отдела древнерусской литературы. Л. ; М. : Наука, 1970. Т. 25. С. 232-241.

Первушина Е. А. Джон Донн и Иосиф Бродский: творческие переключки («Большая Элегия Джону Донну» Иосифа Бродского) [Электронный ресурс] URL: https://vladivostok.com/speaking_in_tongues/pervushina3.htm. Дата обращения – 14.08.2021 (дата обращения: 14.08.2021).

Померанцев И., Бродский И. Хлеб поэзии в век разброда. Запись интервью, переданного по радио «Свобода» в 1981 г. // Арион. Журнал поэзии. 1995, № 3. С. 15-16. [Электронный

ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/arion/1995/3/hleb-poezii-v-vek-razbroda.html>. (дата обращения: 14.08.2021).

Проффер К. Без купюр. М. : АСТ: CORPUS, 2017. 282 с.

Романова И. В. Поэтика повторов в поэзии Иосифа Бродского // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2010. № 3. С. 105-114.

Савченко Е. В. Фигура перечисления в исторической перспективе // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2020. Т. 20. Вып. 2. С. 179-184.

Снегирев И. А. Формирование метафизического стиля в поэзии И. Бродского : «Большая элегия Джону Донну» // Проблемы истории, филологии, культуры. 2011. № 1 (31). С. 233-238. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-metafizicheskogo-stilya-v-poezii-i-brodskogo-bolshaya-elegiya-dzhonu-donnu> (дата обращения: 14.08.2021).

Стрижевская Н. И. Письмена. Перспективы : о поэзии Иосифа Бродского. М. : Грааль, 1997. 375 с.

Шайтанов И. Уравнение с двумя неизвестными (Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф «Бродский») // Вопросы литературы. Журнал критики и литературоведения. 1998. № 6 [Электронный ресурс] URL: <https://web.archive.org/web/20120216044109/http://magazines.russ.ru/voplit/1998/6/sh.html>. Дата обращения – 12.08.2021 (дата обращения: 12.08.2021).

REFERENCES

Batkin L. M. Tridtsat' tret'ya bukva. M. : RGGU, 1997. 392 s.

Brodskiy I. Kniga interv'yu. M. : Zakharov, 2007. 784 s.

Brodskiy I. A. «Bol'shaya elegiya Dzhonu Donnu» / Biblioteka russkoy poezii [Elektronnyy resurs] URL: <https://libverse.ru/brodskii/bolshaya-elegiya-dzhony-donny.html> (data obrashcheniya: 16.08.2021).

Volkova A. G. Yazykovaya reprezentatsiya sobytiya: priem perechisleniya v vizantiyskoy tserkovnoy poezii // Yazyk i kul'tura. 2014. №4 (28). S. 5-16.

Ivanova (Fedorchuk) E. «Bol'shaya elegiya Dzhonu Donnu»

Iosifa Brodskogo [Elektronnyy resurs] URL: <http://katlyric.narod.ru/article2.htm> (data obrashcheniya: 14.08.2021).

Lomonosov M. V. Yavlenie Venery na Solntse, nablyudennoe v Sankt-Peterburgskoy imperatorskoy akademii nauk mayya 26 dnya 1761 goda [Elektronnyy resurs] URL: <http://feb-web.ru/feb/lomonos/texts/lo0/lo4/lo4-361-.htm> (data obrashcheniya: 16.08.2021).

Mandel'shtam O. E. Utro akmeizma // Literaturnye manifesty : Ot simvolizma k Oktyabryu / sost. N. L. Brodskiy, V. L. L'vov-Rogachevskiy, N. P. Sidorov. M. : Federatsiya, 1929. S. 45-50.

Nesterov A. Dzhon Donn i formirovanie poetiki Brodskogo: za predelami «Bol'shoy elegii» / Iosif Brodskiy i mir : metafizika, antichnost', sovremennost'. SPb. : Izd-vo zh-la «Zvezda», 2000. S. 151-171.

Panchenko A. M. Slovo i Znanie v estetike Simeona Polotskogo // Trudy otdela drevnerusskoy literatury. L. ; M. : Nauka, 1970. T. 25. S. 232-241.

Pervushina E. A. Dzhon Donn i Iosif Brodskiy: tvorcheskie pereklichki («Bol'shaya Elegiya Dzhonu Donnu» Iosifa Brodskogo) [Elektronnyy resurs] URL: https://vladivostok.com/speaking_in_tongues/pervushina3.htm. Data obrashcheniya – 14.08.2021 (data obrashcheniya: 14.08.2021).

Pomerantsev I., Brodskiy I. Khleb poezii v vek razbroda. Zapis' interv'yu, peredannogo po radio «Svoboda» v 1981 g. // Arion. Zhurnal poezii. 1995, № 3. S. 15-16. [Elektronnyy resurs] URL: <https://magazines.gorky.media/arion/1995/3/hleb-poezii-v-vek-razbroda.html>. (data obrashcheniya: 14.08.2021).

Proffer K. Bez kupyur. M. : AST: CORPUS, 2017. 282 s.

Romanova I. V. Poetika povtorov v poezii Iosifa Brodskogo // Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 9. Filologiya. 2010. № 3. S. 105-114.

Savchenko E. V. Figura perechisleniya v istoricheskoy perspektive // Izv. Sarat. un-ta. Nov. ser. Ser. Filologiya. Zhurnalistika. 2020. T. 20. Vyp. 2. S. 179-184.

Snegirev I. A. Formirovanie metafizicheskogo stilya v poezii I. Brodskogo : «Bol'shaya elegiya Dzhonu Donnu» // Problemy istorii, filologii, kul'tury. 2011. № 1 (31). S. 233-238. URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-metafizicheskogo-stilya-v-poezii-i-brodskogo-bolshaya-elegiya-dzhonu-donnu> (data obrashcheniya: 14.08.2021).

Strizhevskaya N. I. Pis'mena. Perspektivy : o poezii Iosifa Brodskogo. M. : Graal', 1997. 375 s.

Shaytanov I. Uravnenie s dvumya neizvestnymi (Poety-metafiziki Dzhon Donn i Iosif «Brodskiy) // Voprosy literatury. Zhurnal kritiki i literaturovedeniya. 1998. № 6 [Elektronnyy resurs] URL: <https://web.archive.org/web/20120216044109/http://magazines.russ.ru/voplit/1998/6/sh.html>. Data obrashcheniya – 12.08.2021 (data obrashcheniya: 12.08.2021).

ТЕКСТ – ДИСКУРС – ПОЭТИКА

М. Ю. ПОПОВА

(Уральский государственный педагогический университет

Екатеринбург, Россия)

ORCID ID: 0000-0002-4918-2111

УДК 821.161.1-31(Ростопчина Е. П.)

DOI 10.26170/2306-7462_2021_04_09

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,444

ВЕНЕЦИАНСКИЙ ТЕКСТ В РОМАНЕ Е. П. РОСТОПЧИНОЙ «ПАЛАЦЦО ФОРЛИ»

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению венецианского текста в романе «Палаццо Форли» (1854) Е. П. Ростопчиной. Образ загадочной Венеции связан с героями романа – маркизом Лоренцо Форли, беспечным представителем древнего знатного рода, и самозванкой Терезиной Бальбини, пытающейся использовать слабости его характера. Возникает образ Венеции в произведении до эпизодов, изображающих пребывание героев в городе. Вследствие этого Венеция вписывается в художественное пространство Флоренции (основное место действия в романе), Италии и шире – Европы. В процессе анализа устанавливается, что в «Палаццо Форли» наличествуют основные концепты русской «венецианы» (Н. Е. Меднис): женская природа города (соотнесена с образом роковой красавицы); водный лабиринт, по которому движется Лоренцо в поисках прекрасной Терезины; упоминание типичных для Венеции доминантных точек пространства (театр Фениче, площадь Святого Марка, Прокурации, Большой канал, гостиница у Белого Льва и др.); карнавальное начало (история самозванства Терезины). Сказанное позволяет сделать вывод, что Е. П. Ростопчина была одной из тех, кто создавал венецианский текст русской литературы.

Ключевые слова: венецианский текст; мифы; карнавалы; романы; русские писательницы, литературные жанры; литературное творчество; литературные сюжеты.

Роман «Палаццо Форли» (1854) редко становился предметом специального изучения. Как правило, упоминания о нём содержатся во вступительных статьях обзорного характера к изданиям произведений писательницы. Исследователей, прежде всего, ин-

тересовала, его жанровая принадлежность¹. М. П. Гребнева обратила также внимание на наличие флорентийского мифа в произведении Е. П. Ростопчиной [Гребнева 2009].

В романе «Палаццо Форли» автор ставит задачу изобразить жизнь разных поколений семейного рода. В центре повествования – брат и сестра Лоренцо и Пиэрина – последние представители рода Форли, проживающие в фамильном замке во Флоренции.

Идейно-тематическое содержание романа, включающее изображение судеб разных героев, влияло на сложную субъективную организацию произведения. Смена фокусов зрения в романе была отмечена Е. В. Михайловой: «Мы смотрим на изображаемые события то глазами неперсонифицированного безличного повествователя, всеведущего и всезнающего, стремящегося к объективности повествования (“взгляд со стороны”), то глазами автора – создателя произведения, позиционирующего себя в качестве русского писателя, живущего в 50-е гг. XIX в., изображающего иной национальный мир, рассказывающего о жизни героев-итальянцев» [Михайлова 2012: 252]. Этот художественный эффект, когда целью автора становится не выражение своего отношения к какому-либо явлению, а описание замка Форли, истории рода маркизов, можно назвать эффектом «растворения» авторского голоса в безличном повествовании.

Особая нагрузка в романе Е. П. Ростопчиной приходится на пространственно-временную организацию. Фабульное действие произведения развивается в течение февраля-марта 1838 года во Флоренции. Однако художественное время произведения, охватывающее пять столетий, много шире фабульного. События сюжетного времени происходят в Венеции, Париже, Турции и других городах. В романе за счёт «соприкосновения

¹ Существуют разные точки зрения на жанровую природу «Палаццо Форли». Обозначение «Палаццо Форли» как повести принадлежит самой Е. П. Ростопчиной. Одни исследователи соглашаются с данным жанровым определением [Грибкова 1993; Крюкова 2007; Мазалова 1999; Ранчин 1991; Романов 2017]. По мнению других, «Палаццо Форли» – роман [Афанасьев 1988; Белецкий 1919; Михайлова 2012; Файнштейн 1989; Шумилина 2014]. Проблема жанровой принадлежности произведения Е. П. Ростопчиной выходит за рамки темы нашей статьи и требует отдельного рассмотрения.

разновременных ж изней» [Бахтин 2012: III, 193. Разрядка автора. – М. П.] и включения их в исторический контекст создаётся время, характерное для жанра биографии. Так, соотносятся судьбы Пиэррины Форли и её прабабушки Джиневры, Лоренцо Форли и его деда Агостино, Ашиля Монроа и его бабушки Жоржетты. Причём, в описании судеб поколений заметно отступление «от нормального и типического хода жизни» [Там же: 192]. Исследователи, которые писали о романе «Палаццо Форли» или упоминали о нём в своих статьях, указывали на «интригующий авантюрный сюжет» произведения [Ранчин 1991: 10], его «неожиданные повороты» [Грибкова 1993: 16], замечали в сюжете наличие не только биографической линии, но и «авантюрно-приключенческой, любовно-психологической» сюжетных линий [Михайлова 2012: 251].

Особое место в романе занимает хронотоп замка (башни в флорентийском мифе), в котором читатель движется от мифологического времени вечности (ротонда с божествами) через историческое к частному времени конкретного рода. Замок становится вместилищем не только времени, но и пространства, человеческих судеб. Не случайно и второе его название – музей: это место не только материальной и духовной культуры человечества, это пространство, обеспечивающее связь между эпохами, интегрирующее прошлое в настоящее [См. об этом подробнее: Попова 2019]. Флорентийские главы связаны, в первую очередь, с образом Пиэррины Форли и способствуют раскрытию характера главной героини. С судьбой же брата девушки соотносится венецианский сюжет, повествующий о любви молодого маркиза к роковой красотке Терезине Бальбини (настоящее имя – Динах дель-Гуадо).

Венецианский сюжет в романе Е. П. Ростопчиной воспринимается нами сейчас как архитипичный. Вследствие этого, можно говорить о включении данного сюжета в некое смысловое единство текстов о Венеции. Это единство, прослеживаемое в общности мотивов, образов, отсылок и реминисценций, есть венецианский свертхтекст.

Определение термина свертхтекст, предложенное Н. Е. Меднис (она же автор первого исследования о русской ве-

нециане), мы используем в качестве рабочего. По мнению Н. Е. Меднис, «сверхтекст представляет собой сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью» [Меднис 2003].

Отправной точкой в формировании русского венецианского пратекста принято считать лирику 1820–1830-х годов. В стихотворениях И. И. Козлова и А. С. Пушкина содержатся, как отмечает Н. Е. Меднис, «образы венецианской ночи, Адриатики, Brenty... возлюбленной... гондолы... поющего Торкватовы октавы певца» [Там же: 297]. Этими же авторами (а вместе с ними и В. И. Туманским) использован «приём пространственной резонантности» (Н. Е. Меднис) в изображении Венеции, когда «чужое» воспринимается сознанием русского человека через «свое», близкое и хорошо знакомое. Позже это более очевидно проявится в стихотворении Ф. И. Тютчева «Венеция» (1850), где возникнет прямое сравнение Венеции с Петербургом. Особый вклад в становление русской венецианы внёс П. А. Вяземский, обративший внимание на «чресполосность» города (естественный водный лабиринт) и его женскую природу и сравнивший Венецию со «златовласой Кипридой».

О Венеции в прозе первой половины XIX века фактически не существует научных работ. В исследовании Н. Е. Меднис лишь упоминаются мемуарная хроника «Былое и думы» (1858) А. И. Герцена и роман «Накануне» (1859) И. С. Тургенева. Занимаясь анализом итальянского сверхтекста, О. С. Крюкова обратила внимание на наличие образа Венеции в романтической повести В. Ф. Одоевского «Imbrogljo» (1835). Исследователь отметила, что в романе Е. П. Ростопчиной «Палаццо Форли» (1854) также есть некоторые венецианские «мотивы (пение, поездка в Венецию) и образы (оперная певица – роковая женщина)» [Крюкова 2007: 144]. Они, по мнению О. С. Крюковой, были заимствованы писательницей из повести В. Ф. Одоевского. Не оспаривая точку зрения О. С. Крюковой (вопрос о заимствовании нуждается в отдельном изучении), отметим, что венецианка Е. П. Ростопчиной не ограничивается указанными мотивами.

Впервые Венеция упоминается в романе Е. П. Ростопчиной

как географическое название в истории о дальнем предке Лоренцо. Безымянный представитель рода, во время службы в Венецианском флоте, «под знаменем победоносного льва... ходил с галерами венецианцев на войну против турок...». Попав в ходе военных действий в плен, он влюбляется в мусульманку «неизвестного происхождения и чудной красоты», бежит с ней на свою родину. В родовом палаццо предок Лоренцо обустроивает на восточный манер одну из гостиных для любимой. «Года через четыре, – повествуется в романе, – мусульманка зачала и умерла, а маркиз, сделавшись мрачным и угрюмым, проводил жизнь свою в опустелом жилище красавицы» (40)¹.

Примеру предка последовал дед Лоренцо – Агостино, который создал зеркальный будуар в честь дамы сердца – жертвы сентябрьского кровопролития во время Великой французской революции. И, как диванная была для его деда «местом... отдохновения и пребывания» (41), так и зеркальная «игрушечная каморка» стала для Агостино местом, куда он «до конца своей жизни уходил запирается каждый день» (40). Если про характер дальнего родственника ничего не сказано, то про Агостино (чья судьба похожа на прародительскую) известно, что он был «слабый характером, не одарённый ни мощным духом, ни обширным умом», хотя, впрочем, имел «ветреное, но доброе сердце» (59). Безличный повествователь замечает, что маркиз Лоренцо был очень похож на своего деда Агостино. Так, три мужских образа сопоставлены в романе, и отдалённо, лишь «пунктирно» намечена связь дальнего безымянного родственника и Лоренцо с Венецией.

До изображения города, который принято называть *жемчужиной* Италии, в романе повествуется о нравах венецианского общества. Гость палаццо, только что вернувшийся из Венеции, Ашиль Монроа, будучи приятелем брата Пиэррины Лоренцо, высказывает свои опасения насчёт его дальнейшей судьбы. По словам Монроа, венецианское общество неоднородно, в нём порой встречаются мошенники и бродяги, которые «*принимают*

¹ Здесь и далее цит. по: [Ростопчина 1993] с указанием номера страницы в тексте статьи. Курсив наш. – М. П.

громкие фамилии, присваивают себе чужие титулы, сыплют золотом, разыгрывают роль людей с высшим образованием и легко проникают в лучшее общество, где ищут легковверных жертв для обмана и воровства всякого рода» (48). Именно здесь в сублимированном виде возникает представление о губительном и вместе с тем карнавальном пространстве, для которого характерны постоянные «перемещения верха и низа» [Бахтин 1990: 16].

Наконец, о Терезине Бальбини – объекте любви Лоренцо – говорят исключительно как о *венецианке*. В шестой главе романа Терезина предстаёт перед зрителями флорентийского театра La reggola как самое прекрасное создание: «Белокурые волосы, того чудного цвета, который так был любим Тицианом, Паолом Веронезе и Леонардо да Винчи, белокурые волосы с золотистыми отливами, ниспадали и струились длинными невзбитыми локонами ниже плеч; голубые глаза сияли детскою невинностью и простотою; прямой, греческий нос соединялся с мраморным челом, дышащим гордым спокойствием... Тонкий и гибкий стан, перевитый голубою лентою, терялся в прозрачных складках лёгкой голубой ткани, облекавшей верхним платьем другое платье, голубое шёлковое...» (110). Этот образ «голубой красоты»¹ с мраморным челом и золотистыми отливами струящихся белокурых волос – будто бы сама персонифицированная Венеция, лёгкие, прозрачно-голубые одежды которой, словно волны Адриатического моря, «набегают» друг на друга.

Имена венецианских колористов Вечеллио Тициана и Паоло Веронезе в приведённом выше отрывке неслучайны. По мнению Н. Е. Меднис, истоки реального представления Венеции в женском облике связаны именно с венецианской живописью эпохи Возрождения².

¹ Эпитет заимствован нами у А. Н. Кунусовой, которая, в свою очередь, обнаружила его в стихотворении Вадима Баяна «Венеция» (1920): «Всё звенит канцонеттами, всё поёт баркаролами, / Всё полно изумляющей голубой красоты» [Кунусова 2011: 150].

² А. Н. Бенуа очень чётко выразил мысль о специфике колоритной техники (в противовес флорентийской технике рисунка) художников-венецианцев,



Иллюстрация 1. Тициан Вечеллио «Венера перед зеркалом» (ок. 1555)

одаренных солнцем и светом, а также цветом Адриатического моря. Все картины Паоло Веронезе, писал А. Н. Бенуа, «овеяны морским воздухом, залиты серебристостью морской сырой атмосферы и полны той праздничной истомы, которая есть выражение самой души обвенчанного с морем города. Любая картина Веронезе вводит сразу в понимание того, что такое Венеция, будь то пир среди пышной колоннады, две-три фигуры в саду или даже просто портрет». В этих картинах, продолжает художник, «Венеция как в зеркале увидела свой образ и залюбовалась, изумляясь собственной красе... картины сказывали всюду сказку о том, что где-то на волнах моря расположен “город чудесный”, в мраморных дворцах которого в течение веков жили какие-то полубоги, имевшие право взирать на существование остального человечества, как на что-то низшее» [Бенуа 1913: III, 46].



Иллюстрация 2. Веронезе Паоло (1528-1588) «Триумф Венеции»
(до 1585, роспись плафона во Дворце дожей)

Литературный же миф о Венеции восходит к образу богини Венеры. Один из зрителей театра La Pergola, узнав, что обладателем «голубой красоты» является Лоренцо, восклицает: «Не может быть! Где ему отыскать такое чудо красоты? Разорённому повесе, обнищавшему игроку, заполнить такую *Венеру*, такую Гебу, нет!» (111). Вопрос «где?» побуждает зрителей театра рассуждать о том, в каких городах (Флоренция, Неаполь или Рим), областях Италии (Тоскана или Ломбардия) и даже в каких странах (Англия или Германия) может обитать девушка подобной внешности. Так, Венеция возникает в произведении до начала ретроспективной венецианской главы и тем самым вписывается в художественное пространство Флоренции, Италии и шире – Европы.

Центр венецианского текста составляет сюжет любви молодо-

го человека к роковой красотке. Особое место в развитии этого сюжета занимает пение Терезины. Действие начинается с «престарелой венецианской песенки» «*La Biondina in gondoletta*» [Блондинка в гондоле. – М. П.]. В ней поётся о засыпающей на руках возлюбленного девушке и поцелуе, который не может сдержать юноша. Старая канцона – своеобразная прелюдия к следующей неизвестной «страстной» музыкальной элегии. Самый напряжённый момент элегии сливается с кульминацией романного эпизода: Терезина после исполнения песни рыдает. Плачет «с незримою певицею» и Лоренцо.

Вечернее время, плывущая по каналам гондола, образ возлюбленной и приобщающая к «инакости» города дремота объединяют три текста. Реальный сюжет и сюжеты двух песен будто бы «отражаются друг в друге»:

	Первая канцона	Вторая канцона
«Лоренцо... велел гондольеру везти себя вдоль <i>Каналэ-Гранде</i> , чтоб наслаждаться... сладкою <i>дремотой сумеречной поры...</i> (122).	<i>Gera in cielo mezza sconta</i> <i>Fra le nuvole la luna,</i> <i>Gera in calma la laguna,</i> <i>Gera il vento bonazzà</i> [Wikipedia la biblioteca libara]. (В небе уже <i>выглянула</i> напo- ловину Из-за облаков <i>луна</i> , Уже затихла лагуна, Уже <i>задремал ветер</i> . – Перевод наш. – М. П.)	«Я <i>взывал...</i> к древней <i>Венеции</i> и её <i>ревнивым каналам</i> , к небу, под сводом которого она красуется <i>каждый вечер...</i> <...> Пой, возле тебя... душа моя освежается, <i>убаюканная</i> звуками твоих... <i>напевов</i> » (124).

Важное значение в тексте имеет образ гондолы, символика его двойственна. С одной стороны, замечает безличный повествователь, «новоприезжий, попавшийся в такую гондолу, может задохнуться, как в гробу...». С другой же, специфическое венецианское средство передвижения воспринимается в качестве люльки, «укачивающей и убаюкивающей все заботы» (123).

Второе значение образа гондолы, несомненно, имеет тесную связь и с женской природой Венеции.



Иллюстрация 3. Карл Хальмайер «Венеция. Лунная ночь в Бачино» (1900)

Вторая встреча героев происходит на маскараде в зале театра La Fenice. Терезина в костюме домино подходит к измученному трёхдневными поисками Лоренцо и пытается завести с ним разговор. Своеобразным «сигналом» узнавания для Лоренцо становятся слова из «памятной ему элегии». Однако, как только домино понимает, что маркиз отгадал, кто перед ним, так сразу и «улетает» «через лестницы и коридоры театра», оставляя юноше лишь перчатку.

Атмосфера таинственности сохраняется и при третьем свидании Лоренцо с Терезиной, голос которой он вдруг слышит из гондолы, проплывающей по каналу Сан-Моизе. Бриндизи из оперы «Лукреция Борджиа» Г. Доницетти становится третьей песней, предвосхищающей развязку таинственных встреч. Слова заздравного тоста («Не станем заботиться в неверном завтра, когда сегодня нам дано наслаждаться!» (131)), исполненные

возлюбленной, побуждают Лоренцо бежать вниз со своего балкона, однако он вновь упускает красавицу из виду.

Мотив пения в венецианской главе выполняет, с одной стороны, сюжетопредваряющую функцию: услышанная Лоренцо «страстная» канцона становится предвестием его сильного чувства к Терезине. С другой же – заменяет повествование о развитии любовного чувства. В романе помещены лишь упоминания о записках и письмах влюблённых, содержание их остаётся неизвестным. Однако, зная, какой отклик находят в душе Лоренцо канцоны о любви, можно предполагать, что и письма его так же пылки и страстны, как и слова песен. «Появление мотива пения, – отмечала О. С. Крюкова, – ...безусловно, связано и с музыкальностью итальянского языка, и с музыкальными традициями Италии» [Крюкова 2007: 76].

В эпизодах, повествующих о трёхдневных поисках потерянной девушки, воссоздаётся специфически венецианский образ лабиринта, который в русской литературе вполне утвердился только к XX веку [Меднис 1999: 64]. Лоренцо, запутавшийся в изрезанном каналами, улицами, канавками и мостами лабиринте, не может найти объект своей любви. Он «долго стоял», «тихо плыл», «прислушивался», затем «как угорелый, обегал», «иссаживал», «заглядывал в лица», наконец, «измучился, измучил своего гондольера» (127). После вторых поисков «он добирался до своей гостиницы чуть ли не в горячке» (130). После третьей встречи страстно влюблённого Лоренцо с Бальбини и очередным её исчезновением безличный повествователь замечает, что юноша «мог бы решительно сойти с ума или занемочь нервическою горячкою, если бы его недоумения не пришли, наконец, к развязке» (131).

Н. Е. Меднис были выделены специфические «доминантные точки» венецианского топоса: «собор св. Марка как центр венецианского мира, ближайшая к нему топика – Пьяцца, Пьяцетта, Дворец дождей, Прокурации, далее – Мост вздохов, тюрьма, Риальто, дворцы, реже – библиотека, Академия, церкви Санта-Мария делла Салюте, Сан-Джорджо Маджоре...» [Меднис 1999: 59]. На основе анализа поэзии XX века Т. В. Цивьян продолжила этот список, добавив в него остров Лидо и палаццо

Санто-София [Цивьян 2001: 44]. О. В. Соболева, занимавшаяся новейшим венецианским текстом, выделила ещё одну доминантную точку пространства – кладбище Сан-Микеле [Соболева 2010: 90]. Герой романа Е. П. Ростопчиной посещает и другие места Венеции: канал Сан-Моизе, палаццо Гримани, мост над Джиудеккой, гостиницу у Белого Льва, которые, всё же, нельзя назвать пространственными доминантами, так как они не обладают соответствующей степенью смысловой нагрузки и упоминаются в произведении редко¹.

Однако в «Палаццо Форли» имеется ещё одна пространственная «доминантная точка» – театр La Fenice, которая «перенимает» на себя функцию центра. О дебюте Бальбини в театре La Fenice говорят зрители флорентийского театра La Pergola. Лоренцо дважды встречает Терезину именно в венецианском театре. В La Fenice Динах дель-Гуадо, дочь флорентийского купца-еврея, имеющая непримечательные вокальные данные, надевает на себя двойную маску: обманную (примадонны Терезины Бальбини) и сценическую (Линды).

Маска имеет отношение не столько к маскараду, который упоминается в венецианской главе, сколько к «маскарадной линии» (М. М. Бахтин) карнавала. Описанию карнавала, происходящего уже во Флоренции, в романе «Палаццо Форли» отводится отдельная глава. Мы полагаем, что в ней в образе Терезины вновь возникают отсылки к Венеции.

Лоренцо, как и его дальние предки-мужчины, ничего не жалеет для своей возлюбленной. Заложив родовое палаццо в качестве залога венецианскому меняле Сан-Квирино, он оплачивает самую дорогостоящую карнавальную процессию для Бальбини: «... это индийский караван, снаряженный и костюми-

¹ Добавим, что Е. П. Ростопчина не понаслышке была знакома с венецианскими локусами. Семейство Ростопчиных в 1845–1846 годах совершает путешествие в «поэтов край обетованный». – Так назвала Италию Е. П. Ростопчина в одном из своих ранних стихотворений «Фантазия» (1831) [Ростопчина 2019: I, 147]. По словам Б. Н. Романова, итальянский маршрут семьи в числе разных городов (Ницца, Генуя, Флоренция Рим, Неаполь) включал и Венецию. В этом городе поэтесса «посещала музеи... частные галереи, слушала оперы» [См.: Романов 2017: 317-334]. Как видим, венецианские впечатления нашли отражение в творчестве писательницы.

рованный со всею роскошью, со всем великолепием Востока: невольники, муллы, баядерки...» (164). В качестве султанши Нурмагаль венчает эту группу Терезина. Несмотря на восточный антураж сопровождающих новую султаншу людей, цветовая палитра и детали костюма Терезины снова вызывают в памяти образ «голубой красоты», возникший ранее в шестой главе романа: «голубой паланкин», отделанный «серебряными бахромами и украшениями», наряд, который «блещет золотом и серебром», струящиеся «чудные светло-белокурые волосы», жемчуга и бирюза на туфлях. Так, венецианский текст, «всплывающий» в образе Терезины, имплицитно включается в другую – флорентийскую главу.

Терезина – Динах дель Гуадо – показана в романе не только как своего рода персонифицированная Венеция, её образ несёт в себе и карнавальное начало. Казалось бы, Лоренцо, вернувшийся с Терезиной после её дебюта во Флоренцию, так и не посетил венецианский карнавал. Однако его любовная история – и есть карнавальный сюжет. Вслед за увенчанием Динах в качестве известной оперной примы происходит её развенчание как дочери отнюдь не богатого флорентийского купца-еврея. Однако, по законам карнавала, утверждает М. М. Бахтин, обряд развенчания предстаёт как «двуединый обряд», поэтому «сквозь него просвечивает новое увенчание» [Бахтин 2020: II, 139]. В конце романа становится ясно, что Лоренцо безнадежно влюбился в роковую красотку и, уехав из Флоренции, ждёт её в другом городе. Тем самым после развенчания Терезины происходит её новое увенчание как возлюбленной Лоренцо, отвергнутой его родственниками.

Можно сделать вывод, что введение венецианского текста в художественную структуру «Палаццо Форли» расширяет образ мира в произведении, что подтверждает его романтический характер. В романе Е. П. Ростопчиной наличествуют концепты, которые станут основными для русской «венецианы» к XX веку: акцентируется женская природа города; упоминаются «доминантные точки» пространства, типичные для Венеции; присутствует представление о Венеции как водном лабиринте, по которому мечется Лоренцо в поисках прекрасной Терезины;

утверждается карнавальное начало; наличествует мотив пения, типичный для русской венецианы, выполняющий сюжетопредваряющую функцию в «Палаццо Форли». Всё вышесказанное позволяет сделать вывод, что Е. П. Ростопчина была одной из тех, кто создавал венецианский текст русской литературы.

ЛИТЕРАТУРА

Афанасьев В. В. «Да, женская душа должна в тени светиться...» (Евдокия Петровна Ростопчина) // Свободной музы приношение. М. : Современник, 1988. С. 396-421.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. : Худож. лит., 1990. 541 с.

Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 7 т. М. : Языки славянских культур, 2012. Т. 3. Теория романа (1930-1961 гг.). С. 180-217.

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Избранное : в 2 т. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2020. Т. 2. Поэтика Достоевского / сост. Н. К. Бонецкая. С. 15-288.

Белецкий А. И. Эпизод из истории русского романтизма. Русские писательницы 1830-1860 гг. Харьков, 1919 // РО ИРЛИ РАН. Фонд Р1. Оп. 2. Ед. хр. 44/1.

Бенуа А. Н. История живописи : в 4 т. СПб. : Шиповник, 1913-1914. Т 3. 518 с.

Гребнева М. П. Концептосфера флорентийского мифа в русской словесности : дис. ... докт. филол. наук : 10.01.01. Томск, 2009. 348 с.

Грибкова Е. М. Открытие Флоренции // Ростопчина Е. П. Палаццо Форли / предисл., подготовка текста, комм. Е. М. Грибковой. М. : Моск. рабочий, 1993. С. 5-18.

Крюкова О. С. Архетипический образ Италии в русской литературе XIX века : монография. Москва : КДУ, 2007. 216 с.

Кунусова А. Н. Венецианский текст в русской поэзии XX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Астрахань, 2011. 210 с.

Мазалова М. А. Проза Е. Ростопчиной (проблема жанра) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Тверь, 1999. 212 с.

Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе : дис. ... докт. филол. наук : 10.01.01. Новосибирск, 1999. 391 с.

Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе : учебное пособие / Н. Е. Меднис ; науч. ред. Т. И. Печерская ; Новосиб. гос. пед. ун-т. Новосибирск : НГПУ, 2003. 170 с. [Электронный ресурс] URL: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=3> (дата обращения: 21.09.2021).

Михайлова Е. В. «Палаццо Форли» Е. П. Ростопчиной : к проблеме жанрового своеобразия // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : материалы X Всерос. науч. конф. Екатеринбург, 2012. Т. 2. С. 249-253.

Попова М. Ю. Хронотоп замка в «повести» «Палаццо Форли» Е. П. Ростопчиной // Уральский филологический вестник. Серия : Драфт : Молодая наука. Екатеринбург : Уральский государственный педагогический университет, 2019. № 5. С. 73-84

Ранчин А. М. История женщины и поэтессы – в романе, повести, комедии // Ростопчина Е. П. Счастливая женщина. Литературные сочинения. М. : Правда, 1991. С. 5-14.

Романов Б. Н. Поэтесса, или Судьба Евдокии Ростопчиной: повествование : в 7 ч. М. : Русский Мир, 2017. 800 с.

Ростопчина Е. П. Палаццо Форли / предисл., подготовка текста, комм. Е. М. Грибковой. М. : Моск. рабочий, 1993. 256 с.

Ростопчина Е. П. Собр. соч. : в 6 т. / Предисл., сост., коммент. А. М. Ранчина. М. : Дмитрий Сечин, 2019. Т. 1. 589 с.

Соболева О. В. Венецианский текст в современной русской литературе : 1996-2009 гг. : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Пермь, 2010. 166 с.

Файнштейн М. Ш. Московский Парнас // Писательницы пушкинской поры (историко-литературные очерки). Л. : Наука, 1989. С. 83-104.

Цивьян Т. В. «Золотая голубятня у воды...» : Венеция Ахматовой на фоне других русских Венеций // Семиотические путешествия. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. С. 40-50.

Шумилина Н. В. Взаимодействие поэзии и прозы в творчестве Е. П. Ростопчиной и К. К. Павловой : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Томск, 2014. 224 с.

Wikicourse la biblioteca libara [Электронный ресурс] URL: https://vec.wikisource.org/wiki/La_biondina_in_gondoleta (дата обращения: 21.09.2021).

REFERENCES

Afanas'ev V. V. «Da, zhenskaya dusha dolzhna v teni svet-it'sya...» (Evdokiya Petrovna Rostopchina) // Svobodnoy muzy prinoshen'e. M. : Sovremennik, 1988. S. 396-421.

Bakhtin M. M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Rennsansa. M. : Khudozh. lit., 1990. 541 s.

Bakhtin M. M. Roman vospitaniya i ego znachenie v istorii realizma // Bakhtin M. M. Sobranie sochineniy : v 7 t. M. : Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2012. T. 3. Teoriya romana (1930-1961 gg.). S. 180-217.

Bakhtin M. M. Problemy poetiki Dostoevskogo // Bakhtin M. M. Izbrannoe : v 2 t. M. ; SPb. : Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2020. T. 2. Poetika Dostoevskogo / sost. N. K. Bonetskaya. S. 15-288.

Beletskiy A. I. Epizod iz istorii russkogo romantizma. Russkie pisatel'nitsy 1830-1860 gg. Khar'kov, 1919 // RO IRLI RAN. Fond RI. Op. 2. Ed. khr. 44/1.

Benua A. N. Istoriya zhivopisi : v 4 t. SPb. : Shipovnik, 1913-1914. T 3. 518 s.

Grebneva M. P. Kontseptosfera florentiyskogo mifa v russkoy slovesnosti : dis. ... dokt. filol. nauk : 10.01.01. Tomsk, 2009. 348 s.

Gribkova E. M. Otkrytie Florentsii // Rostopchina E. P. Palatstvo Forli / predisl., podgotovka teksta, komm. E. M. Gribkovoy. M. : Mosk. rabochiy, 1993. S. 5-18.

Kryukova O. S. Arkhetipicheskiy obraz Italii v russkoy literature XIX veka : monografiya. Moskva : KDU, 2007. 216 s.

Kunusova A. N. Venetsianskiy tekst v russkoy poezii XX veka : dis. ... kand. filol. nauk : 10.01.01. Astrakhan', 2011. 210 s.

Mazalova M. A. Proza E. Rostopchinoy (problema zhanra) : dis. ... kand. filol. nauk : 10.01.01. Tver', 1999. 212 s.

Mednis N. E. Venetsiya v russkoy literature : dis. ... dokt. filol. nauk : 10.01.01. Novosibirsk, 1999. 391 s.

Mednis N. E. Sverkhsteksty v russkoy literature : uchebnoe posobie / N. E. Mednis ; nauch. red. T. I. Pecherskaya ; Novosib.

gos. ped. un-t. Novosibirsk : NGPU, 2003. 170 s. [Elektronnyy resurs] URL: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=3> (data obrashcheniya: 21.09.2021).

Mikhaylova E. V. «Palatstvo Forli» E. P. Rostopchinoy : k probleme zhanrovogo svoeobraziya // Dergachevskie chteniya – 2011. Russkaya literatura: natsional'noe razvitie i regional'nye osobennosti : materialy X Vseros. nauch. konf. Ekaterinburg, 2012. T. 2. S. 249-253.

Popova M. Yu. Khronotop zamka v «povesti» «Palatstvo Forli» E. P. Rostopchinoy // Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Seriya : Draft : Molodaya nauka. Ekaterinburg : Ural'skiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet, 2019. № 5. S. 73-84

Ranchin A. M. Istoriya zhenshchiny i poetessy – v romane, povesti, komedii // Rostopchina E. P. Schastlivaya zhenshchina. Literaturnye sochineniya. M. : Pravda, 1991. S. 5-14.

Romanov B. N. Poetessa, ili Sud'ba Evdokii Rostopchinoy: povestvovanie : v 7 ch. M. : Russkiy Mir", 2017. 800 s.

Rostopchina E. P. Palatstvo Forli / predisl., podgotovka teksta, komm. E. M. Gribkovoy. M. : Mosk. rabochiy, 1993. 256 s.

Rostopchina E. P. Sobr. soch. : v 6 t. / Predisl., sost., komment. A. M. Ranchina. M. : Dmitriy Sechin, 2019. T. 1. 589 s.

Soboleva O. V. Venetsianskiy tekst v sovremennoy russkoy literature : 1996-2009 gg. : dis. ... kand. filol. nauk : 10.01.01. Perm', 2010. 166 s.

Faynshteyn M. Sh. Moskovskiy Parnas // Pisatel'nitsy pushkinskoy pory (istoriko-literaturnye ocherki). L. : Nauka, 1989. S. 83-104.

Tsiv'yan T. V. «Zolotaya golubyatnya u vody...» : Venetsiya Akhmatovoy na fone drugikh russkikh Venetsiy // Semioticheskie puteshestviya. SPb. : Izd-vo Ivana Limbakha, 2001. S. 40-50.

Shumilina N. V. Vzaimodeystvie poezii i prozy v tvorchestve E. P. Rostopchinoy i K. K. Pavlovoy : dis. ... kand. filol. nauk : 10.01.01. Tomsk, 2014. 224 s.

Wikicource la biblioteka libara [Elektronnyy resurs] URL: https://vec.wikisource.org/wiki/La_biondina_in_gondoleta (data obrashcheniya: 21.09.2021).

Н. В. БАРКОВСКАЯ

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

ORCID: 0000-0001-9131-5937

УДК 821.161.1-1

DOI 10.26170/2306-7462_2021_04_10

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-45

ТРАДИЦИИ РОЛЕВОЙ ЛИРИКИ Н. А. НЕКРАСОВА В ПОЭЗИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО И МАРИИ СТЕПАНОВОЙ¹

Аннотация. Рассматриваются особенности субъектной сферы современной поэзии в свете традиций ролевой лирики Н. А. Некрасова. За основу приняты понятия субъектной организации в лирике, разработанные Б. О. Корманом и С. Н. Бройтманом. Продолжателем некрасовской ориентации на фольклорную песенность выступил Андрей Белый в книге «Пепел». Однако если у Н. А. Некрасова ролевой герой раскрывался как социальный тип, то в лирике А. Белого ролевой герой трактуется как образ-символ, при этом происходит утрата конкретики в поэтическом мире. В книге стихов Марии Степановой «Киреевский» ролевой герой редуцируется до «голоса», не столько индивидуального, сколько вбирающего в себя песенную стихию постфольклора, выражающего общую весьма мифологизированную «постпамять». Делается вывод о тяготении поэзии М. Степановой к преодолению отчужденности субъекта и фрагментированности общества.

Ключевые слова: ролевая лирика; интертекст; социальная поэзия; поэтическое творчество; русская поэзия; русские поэты; лирические жанры; ролевой герой; постфольклор.

Одним из ведущих векторов развития современной русской поэзии стала так называемая «новая социальная поэзия». В 1998 г. Дмитрий Кузьмин публикует статью «Политическое в современной литературе: предмет, материал, рамка»², в которой пишет о проблематичности (эстетической исчерпанности) прямого выражения в поэзии гражданской позиции автора. Однако в 2001 г. издательство «НЛЮ» выпускает антологию «Время “Ч”». Стихи о Чечне и не только» (сост. Николай Винник), где представлены стихотворения гражданской направленности. В статье Марии Майофис «Не ослабевайте упражняться в мило-

¹ Статья выполнена в рамках проекта «Поэт и поэзия в постисторическую эпоху», грант РНФ 19-18-00205

² <http://www.liter-net.1gb.ru/geopoetics/kuzmin.html> (дата обращения 02.10.2021).

сердии. Заметки о политической субъективности в современной русской поэзии» [Майофис 2003] речь идёт о том, что социально-политическая тема вновь становится предметом поэтического переживания. В журнале «Новое литературное обозрение» с 2010 г. появляется рубрика «Новая социальная поэзия» (среди авторов Кирилл Медведев, Валерий Нугатов, Кирилл Корчагин, Галина Рымбу, Дмитрий Голышко-Вольфсон и др.). Получило распространение понятие «новый эпос» – применительно к сюжетным стихам, повествующим об историях неких персонажей (черты «нового эпоса» усматривают в творчестве Андрея Родионова, Бориса Херсонского, Федора Сваровского, при всей непохожести этих авторов). Можно согласиться с мнением Ильи Кукулина, что сегодня поэзия гораздо интенсивнее, чем проза, вырабатывает методы анализа исторических травм современного сознания [Кукулин 2019: 460]. В такого рода поэзии (тяготеющей к верлибру, полиметрии и гетероморфности, в терминах Ю. Б. Орлицкого) нередко появляется персонажный герой («он») или ролевой герой («я», принципиально отличное от «я» авторского). Такая особенность субъектной сферы, вкупе с социальностью, актуализирует традиции поэзии Н. А. Некрасова, о чём, например, писал Кирилл Корчагин в рецензии на одну из книг Марии Степановой [Корчагин 2010].

Для новой социальной поэзии крайне важна проблема лирического субъекта. Именно Н. А. Некрасов был новатором в сфере субъектной организации лирики.

Николай Алексеевич Некрасов – поэт остро-социальный. Его реалистическая поэтика может напоминать репортаж или уличные зарисовки («На улице», «О погоде», «Газетная»). Сторонники так называемого «чистого» («артистического») искусства упрекали Н. А. Некрасова, редактора журналов «Современник» (1847-1866) и «Отечественные записки» (1868-1877), за «тенденциозность», полагая, что поэзия должна говорить о прекрасном и добром, возвышать душу, а «злобу дня» нужно оставить для журналистики. Новаторство поэтической системы Н. А. Некрасова заключается в сочетании социально-политической тенденциозности с лирической задушевностью, тонким психологизмом, внутренним смятением лирического

«я», недовольством самим собой («сын больной большого века», «я к цели шел колеблющимся шагом, / Я для нее не жертвовал собой»), самоиронией («Рыцарь на час», например).

В поэзии Н. А. Некрасова складывается сложная система субъектов речи и субъектов сознания, лирическое многоголосие, исследованное Б. О. Корманом («...поэтическое многоголосие появляется в лирике Некрасова в середине 1840-х годов в стихотворении “Тройка” (1846) и в дальнейшем используется очень широко» [Корман 1964: 350]. Напомним, что Б. О. Корман различал у Н. А. Некрасова следующие формы субъектности: собственно автор, повествователь, лирический герой, герой ролевой лирики [Там же: 381].

Как известно, понятие «лирический герой» ввел Ю. Н. Тынянов на материале поэзии А. А. Блока. Впрочем, как показывает С. Н. Бройтман, «лирическое я», не тождественное автору-человеку, возникает уже в лирике начала XIX в. На рубеже XIX-XX столетий граница между автором биографическим и лирическим «я» начинает художественно обыгрываться, формируя отношения неразрывности и неслиянности. С. Н. Бройтман пишет, что теперь «я» представлено не только как «субъективное» и «внутреннее», но обнаружило свою потенциальную многосубъектность [Бройтман 2001: 294]. Возникают такие модификации, как масочный герой, герой-двойник; возможны и диффузные формы, как в блоковском «Грешить бездумно, безрассудно...». Более того, указывает С. Н. Бройтман, в лирику может войти не только «я» как «другой», но и реальный «другой», по отношению к которому субъект речи займет диалогическую позицию, то есть возникает «лирика чужого я», «поэтическое многоголосие».

Самое яркое открытие Н. А. Некрасова-лирика – широкое включение в поэзию голосов людей из народа, так называемая «ролевая лирика».

Можно обнаружить разные варианты соотнесения голоса лирического героя Н. А. Некрасова и голоса человека из народа. Непосредственно ролевой герой выражен в стихотворении «Огородник» («Не гулял с кистенем я в дремучем лесу, / Не лежал я во рву в непроглядную ночь...»), представляющем собой

монолог «мужика-вахлаха», осмелившегося полюбить дворянскую дочь и угодившего на каторгу. В знаменитом стихотворении «Тройка» («Что ты жадно глядишь на дорогу...») автор-повествователь погружается в душу женщины из народа, раскрывает не своё, а её сознание, говорит о её судьбе. Н. А. Некрасов первым посмотрел на человека из народа не со стороны («Он гостей оглядел: некрасивы на взгляд» – таков взгляд швейцара в «Размышлении у парадного подъезда», «Варвары, дикое скопище пьяниц», – говорит генерал в стихотворении «Железная дорога»), а изнутри: названы имена (Влас, Орина, Дарья, бабушка Ненила и многие другие), профессии (солдат, поп, лакей, коробейник, огородник), раскрыты конкретные характеры и судьбы. В поэзии Н. А. Некрасова обрисованы социальные типы, в согласии с принципами реализма. Б. О. Корман подводит итог своим наблюдениям над субъектностью поэта-новатора: «В лирике Некрасова, где рядом с основным носителем речи есть герои, социально отличные от него, они вводятся не через подробное описание их быта, условий жизни и т.п., а через социально-характерную лексику, через характерный словесно-интонационный строй...» [Корман 1964: 379].

Иногда авторский голос обрамляет рассказ человека из народа, выражает сочувствие, а порой и досаду на собственное бессилие («Что и жалеть, коли нечем помочь?», стихотворение «В деревне»). В стихотворении «Орина, мать солдатская» голос автора-повествователя организует зачин:

Чуть живые, в ночь осеннюю
Мы с охоты возвращаемся,
До ночлега прошлогоднего,
Слава богу, добираемся.
– Вот и мы! Здорово, старая!
Что насупилась ты, кумушка!
Не о смерти ли задумалась?
Брось, пустая это думушка!
Посетила ли кручинушка?
Молви, может, и размыкаю.
И поведала Оринушка
Мне печаль свою великую.

Далее следует рассказ Орины о том, как сгубила её сына солдатчина. В финале две строки в речевой зоне Орины, а две – авторские:

«И погас он, точно свеченька,
Восковая, пред-иконная...»

...

Мало слов, а горя реченька,
Горя реченька бездонная!..

[Некрасов т. 2: 161, 164]

Формально речь Орины и речь автора разделены, но фактически они сливаются (по стилистике, по смыслу, через перекрёстную рифмовку). Роль авторского заключения – обобщение конкретной истории до горькой судьбы всего народа.

Н. А. Некрасов испытывал сложные чувства, думая о народной судьбе: «Ты и убогая, ты и обильная, ты и могучая, ты и бессильная»; «Золото, золото сердце народное» – но видел и долготерпение, покорность, бесталанность, при всей талантливости, человека из народа (как позднее покажет И. Бунин в «Деревне»). Но все же у Н. А. Некрасова есть вера в будущее страны, устремлённость к нему. Революционер-демократ, Н. А. Некрасов верил в пробуждение народа, в то, что рано или поздно народ «широкую, светлую» проложит дорогу себе к свободной, осмысленной жизни.

Н. А. Некрасов не только передаёт истории того или иного персонажа из народа, не только вводит в поэзию просторечия и диалектизмы, но – и это главное – ориентируется на фольклорную песенность как важнейшее средство художественного обобщения. Он широко использует трехсложники (рыдающий анапест: «Меж высоких хлебов затерялося...»), дактилические клаузулы, характерные для народных песен. Не случайно некоторые стихотворения Н. А. Некрасова стали впоследствии песнями («Тройка», зачин «Коробейников», легенда «Жили двенадцать разбойников...» из «Кому на Руси...», заключительная часть стихотворения «Размышления у парадного подъезда»).

Прямым наследником некрасовской поэзии выступил Андрей Белый в книге стихов «Пепел» (1909). Книга посвящена

Н. А. Некрасову, с некрасовским стихотворением («Каждый год уменьшаются силы...») в качестве эпитафии. А. В. Лавров [Лавров 1995] подробно рассмотрел мотивную структуру и композицию книги, где три больших раздела взаимоотражаются друг в друге: Россия – Деревня и Город – Безумие. Стихи писались в кризисные периоды жизни А. Белого, личные страдания поэта сливались с отчаянием при виде «больной» родины. И тема современного города, давящего человека, и нищета деревни, и безрадостность российских просторов, «века нищеты и безволя» – всё это пришло из стихов Н. А. Некрасова. Отдельные циклы складываются в подобие поэм, напоминая некрасовских «Коробейников» (цикл «Деревня», например, это целая история с ревностью, убийством, виселицей; цикл «Паутина» – о несчастном подневольном браке красавицы с богатым калекой и её самоубийстве). А. Белый сгущает краски, сквозные эпитеты в книге – убогий, больной, пустой, серый. Во тьме светят только «желтые очи» кабаков. Доминируют образы морака и смерти. В отличие от Н. А. Некрасова, «нового времени – новых песен» или Гриши Добросклонова нет на страницах книги. Доминирует тональность некрасовской песни «Голодная», с её рефреном «голодно» и «холодно».

О. Мандельштам проницательно заметил: «Музыкальное народничество Белого сводится к жесту нищенской пластики, сопровождающему огромную музыкальную тему» [Мандельштам].

Лена Силард утверждает, что А. Белый соединил полюса культуры и субкультуры, возвышенного и низменного. Исследовательница пишет: «...стихи “Пепла” представляют собой конгломерат “авторских” голосов-масок: среди них и странник, и “полевой пророк”, но и каторжник, убийца, висельник, игрок, “бобыль-сиротинка”, купец, телеграфист, – горемыки...» [Силард 2001: 160]. А. Белый, как отмечает Л. Силард, обыгрывает наиболее известные некрасовские тексты («Коробейники», «Огородник»). Многоголосие создается не только за счёт характерной для персонажей лексики, но и «благодаря ритмической структуре, ориентированной на легко узнаваемые метрические схемы», – пишет Л. Силард [Там же: 161]. А. Белый использовал

очень узнаваемые напевы-мелодии: цыганский романс, тюремная песня, трепак, «Камаринская».

В «Кому на Руси...» Н. А. Некрасова есть песня «Веселая», где горькая ирония достигается за счёт разительного несоответствия плясового напева (4-ст. хорей) и содержания (речь идет о нищете народа, обираемого барином, казной, судьей. У А. Белого тот же эффект обнаруживается в стихотворении «Веселье на Руси».

Как несли за флягой флягу –
Пили огненную влагу.
Д' накачался –
Я.
Д' наплясался –
Я.
Дьякон, писарь, поп, дьячок
Повалили на лужок.
Эх –
Людам грех!
Эх – курам смех!
Трепаком-паком размашисто пошли: –
Трепаком, душа, ходи-валяй-вали:
Трепака да на лугах,
Да на межах, да во лесах –
Да обрабатывай!
По дороге ноги-ноженьки туды-сюды пошли,
Да по дороженьке вали-вали-вали –
Да притопатывай!
Что там думать, что там ждать:
Дунуть, плюнуть – наплевать:
Наплевать да растоптать:
Веселиться, пить да жрать.
Гомилетика, каноника –
Раздувай-дува-дувай, моя гармоника!
Дьякон пляшет –
– Дьякон, дьякон –
Рясой машет –
– Дьякон, дьякон –
Что такое, дьякон, смерть?
– «Что такое? То и это:
Носом – в лужу, пяткой – в твердь...»

Раскидалась в ветре, – пляшет –
Полевая жердь –
Веткой хлоплюющей машет
Прямо в твердь.
Бирюзовую волною
Нежит твердь.
Над страной моей родною
Встала Смерть.

[Белый 1994: 131-132]

Возможным претекстом этого стихотворения является глава «Пьяная ночь» из «Кому на Руси...», где рисуются безобразные картины повального пьянства крестьян, бредущих по дороге с сельского праздника к себе домой. А. Н. Аксаков в статье 1872 года писал о механизме, которым кабатчики пользовались, спавшая мужиков и их семьи: «...достаточно сказать, что таким образом пропиваются не только все деньги, но и все имущество: одежда, утварь, скотина, хлеб, дома; пропиваются целые семьи и целые селения, обращаясь в нищих и бобылей. Таковы естественные последствия личного интереса, извлекаемого виноторговцем от торговли своей» [Аксаков].

Открывается глава «Пьяная ночь» образом дороги. На краю села стоит арестантская изба с решётками на окнах, по этой дороге гнали на каторгу (вспоминается картина И. Левитана «Владимирка»):

За тем этапным зданием
Широкая дороженька,
Березками обставлена,
Открылась тут как тут.
По будням малолюдная,
Печальная и тихая,
Не та она теперь!

По всей по той дороженьке
И по окольным тропочкам,
Докуда глаз хватал,

Ползли, лежали, ехали,
Барахталися пьяные,
И стоном стон стоял!..

[Некрасов т. 5: 37]

Это отнюдь не «широкая, светлая» дорога в будущее, тут «Народ идет – и падает», «Всё чаще попадаются / Избитые, ползущие, / Лежащие пластом», без матерной ругани ни слова не промолвится. Вот упившийся парень вырыл яму посреди дороги, говорит, что матушку хоронит, хотя попросту закопал свою новую поддевку. Некий Веретенников, записывающий песни да поговорки, сокрушается: «Умны крестьяне русские, / Одно нехорошо, / Что пьют до одурения...». Впрочем, Яким Нагой, который «до смерти работает, / До полусмерти пьет», находит оправдание народному пьянству: только так крестьяне могут выдерживать изнурительный, непосильный труд.

В 1906 г. была введена (по инициативе министра финансов С. Витте) государственная монополия на продажу водки, однако борьба с пьянством оказалась не эффективной. А. Белый неоднократно упоминает «Жестокие, желтые очи / Безумных твоих кабаков» (стихотворение «Отчаяние» открывает книгу). В стихотворении «Песенка комаринская» некая «тень ползучая» (бес, Сморч-Сморчович, Оторопь, Осинка, Бурьян – всё это символы метафизического зла, нависшего над страной) сбивает калику с дороги:

«Ты такой-сякой комаринский дурак:
Ты ходи-ходи с дороженьки в кабак,

Ай люли-люли люли-люли-люли:
Кабаки-то по вся Руси пошли!»

...

А и жизнь случилась втапору дурацкая:
Только ругань непристойная кабацкая.

Кабаки огнем моргают ночкой долгою
Над Сибирью, да над Доном, да над Волгою...»

[Белый 1994: 137-138].

Мотив пьяного блуждания, бездорожья и смерти звучит и в стихотворении «Веселье на Руси» [Белый 1994: 131]. Дорога перестает быть дорогой, превращается в яму, провал («В пространства пади и разбейся, / За годом мучительный год!»). Перспективы в будущее нет: «Исчезни в пространство, исчезни, / Россия, Россия моя!» [Белый 1994: 116].

Стихотворение А. Белого «Каторжник» (1906-1908) написано на мотив народной песни литературного происхождения «По диким степям Забайкалья...». Повествование ведётся от автора, но раскрывается сознание персонажа, беглого каторжника.

«Бежал. Распростился с конвоем.
В лесу обагрилась земля.
Он крался над вечным покоем
Жестокую месть утоля...»

[Белый 1994: 126]

Что поражает в этом стихотворении, так это абсурдная топонимика. Картина И. Левитана «Над вечным покоем» (1894) писалась на озере в Тверской губернии, «вечный покой» в этой картине – не только кладбище, которое, скорее всего, есть рядом с маленькой церквушкой на утёсе, но это и великий покой вечной природы, подчёркивающий хрупкость человеческой жизни. В стихотворении А. Белого каторжник освобождается от кандалов только на берегу Волги – как он мог брести в кандалах из Сибири до Волги? Да и в песне-первоисточнике есть несообразность: бродяга Байкал переехал, и тут же его встречает родимая мать, сообщающая о смерти отца и о том, что брат этого бродяги в Сибири кандалами гремит. Как будто за Байкалом сразу центральная Россия располагается, Сибирь и Урал «выпадают» из песенной географии. Разумеется, песня не обязана давать точную локализацию, однако в результате и в песне, и у А. Белого пространство становится «маревом», скомканным, с какими-то лакунами и провалами. И в песне, и у А. Белого беглый каторжник – некий символ бесприютного бродяги, входящий к архетипу блудного сына или разбойника, изгоя, которому остаётся только самоубийство.

Схожие мотивы присутствуют в поэзии Марии Степановой. Одна из самых известных её поэтических книг – «Киреевский» (2012). Уже название книги (фамилия известного собирателя и реконструктора русских народных песен Петра Киреевского), как и названия разделов книги («Девушки поют», «Киреевский», «Подземный патефон»), указывают на песенную основу стихотворений. (О книге писали не раз, назовем статьи М. Ямпольского [Ямпольский 2014] и Б. Дубина [Дубин 2012]). Мы обратимся только к тем текстам, которые можно соотнести с текстами А. Белого и Н. А. Некрасова.

В книге «Киреевский» М. Степанова уже осознанно играет с путаницей пространства. В первом разделе «Девушки поют» сразу после инициального текста («С воздуха небесного грудного...») помещено стихотворение, где субъект речи вовсе не девушка, а некая фигура из послесмертия, один из «бывших» людей, «нездешний», как «сами-то мы нездешние» попрошайки.

«Где в белое, белое небо
Пространство холодное бьет,
Замучен тяжелой неволей,
Бродяга судьбу продает:
Возьмите, кому ее надо,
И средства вложите свои
В дырявые, словно ограда,
Недавние руки мои.
Я тела уже не имею
И косо стою, как печать,
И можно сквозь эти лопатки и шею
Пустые холмы различать.
Я шел от Одессы к Херсону,
Как ветер в безлюдной степи.
Я брел по степям Забайкалья,
Как лодка на черной цепи.
Я град; я катящийся топот,
Движенье без ног и копыт:
Купите мой жизненный опыт,
Верните прижизненный быт.
И эту посмертную славу,
Вспухающую, как вода,

Отдам без раздумья за “явскую” Яву,
Какую курили тогда.»

[Степанова 2017: 272-273]

Герой лишён не только имени и каких-либо связанных биографических подробностей, он лишён уже и тела, это «чистый» голос. Место действия – не берег Волги, а некое метафизическое за-смертное пространство (где в белое небо пространство холодное бьет). Слова «бродяга», «лодка», «дикие степи Забайкалья», как и ритмический мотив, восходят к тому же источнику, что и стихотворение «Каторжник» А. Белого. Однако персонаж М. Степановой не просто бродяга, это и борец за народное счастье, продолжатель дела революционеров-демократов 1860-х гг. («Замучен тяжелой неволей...», 1876 – народническая (каторжная) песня на слова Григория Мачтета, любимая В. Лениным [Русские советские песни: 17]). Но он же и матрос Железняк, анархист, прославившийся разгоном Учредительного собрания (фраза «Караул устал» послужила сигналом к прекращению заседания депутатов). Известна, благодаря исполнению Марка Бернеса, песня на слова Михаила Голодного «Партизан Железняк»:

«В степи под Херсоном —
Высокие травы,
В степи под Херсоном — курган.
Лежит под курганом,
Заросшим бурьяном,
Матрос Железняк, партизан.

...

Он шел на Одессу,
А вышел к Херсону —
В засаду попался отряд.
Налево — застава,
Махновцы — направо,
И десять осталось гранат. ...»

[Русские советские песни]

Герой этой песни (а уж тем более – стихотворения М. Степановой) не имеет ничего общего с реальным Алексеем Железняковым: тот и партизаном не был, и с Махно не воевал, и

погиб при других обстоятельствах, и похоронен в Москве, а не под курганом в степи... Ещё более удивительно, как герой песни смог вместо Одессы попасть в Херсон, эти города расположены в прямо противоположных направлениях, то есть перед нами всё тот же архетип бродяги и мотив дороги-лабиринта, что у Н. А. Некрасова и А. Белого.

В народной (мифологизированной) памяти образ матроса Железняк закрепился в качестве фантома, сконструированного из нескольких текстов: стихотворения советского поэта А. Прокофьева «Слово о матросе Железнякове» (1930), повести Бориса Лавренёва «Ветер» (1924), романа Андрея Валентинова «Капитан Филибер» (2007). В эпизоде фильма «Выборгская сторона» (1938) матрос Железняк (в роли – Борис Блинов) закрывает Учредительное собрание фразой «Караул устал». Долгое время образ мужчины, увешанного пулемётными лентами крестнакрест, стойко ассоциировался с матросом Железняком, как он изображён на открытке¹ и памятнике.

Народная псевдопамять хранит самое смутное представление о событиях прошлого. Герой в тексте М. Степановой продаёт свою посмертную (фиктивную) славу за «прижизненный быт», символом которого стала сигарета «явская ява» (аутентичная, а не выпущенная другой фабрикой). В фантоме вдруг начинает сквозить что-то «слишком человеческое», герой показан не субъектом, а объектом и даже жертвой политической истории.

М. Б. Ямпольский пишет: «Все реконструкции Киреевского – попытки возродить из пепла некое разрушенное и похороненное тело песни». Борис Дубин заключает по поводу книги М. Степановой: «Так что перед нами своего рода оксюморон, *книга песен*, и при этом спетых на языке, который после языка, и в частности принятого языка прежней поэзии (...) Это поэзия после поэзии, как записи Киреевского – фольклор *после* фольклорной эпохи» [Дубин]. В этом нарушении канона М. Степанова, думается, продолжает традицию и Н. А. Некрасова, введившего непозитическое в поэзию, и «Пепла» Андрея Белого.

¹ <https://maysuryan.livejournal.com/827026.html>

Можно сопоставить ещё один мотив, характерный для всех трёх авторов, – мотив железной дороги. В знаменитом стихотворении Н. А. Некрасова точно определено, что это за дорога (Петербург – Москва), папаша-генерал и лирический герой самого Н. А. Некрасова высказывают политически-определённые мнения о русском народе, вполне конкретно обрисованы строители дороги (хотя в целом железная дорога представлена как царство смерти, ведь по бокам дороги – «косточки русские»). У А. Белого «несобранный» железнодорожный цикл в разделе «Россия» включает не только зарисовки (например, на станции), но, как и в «Каторжнике», раскрывает сознание и судьбу мелкого служащего – телеграфиста, решающего покончить собой («Телеграфист»). В нескольких других стихотворениях варьируется мотив самоубийства на рельсах. Но сама железная дорога, как и у А. Блока, приобретает значение образа-символа – это примета наступающего на Россию капитализма, чреватого войнами и революциями, это и «железная» тоска, давящая всё живое, и неумолимый рок. «Железная дорога, / Холодная постель» затягивает в омут небытия «Пространство, время, Бога / И жизнь, и жизни цель» [Белый 1994: 122-123]. А поезд мчится в пространства ледяные, поэтому и лирический субъект «пролетает в поля: умереть» («Из окна вагона» [Там же: 120]). Тоска одинакова у лирического героя и у телеграфиста, и у самоубийцы из стихотворения «Станция».

А вот в книге «Киреевский» М. Степановой, как полагает Борис Дубин, авторского «я» как бы и нет. М. Б. Ямпольский отмечает неустойчивость идентичности лирического «я», поскольку все «личности» в стихах М. Степановой нестабильны, отражаются и перетекают друг в друга. Ирина Шевеленко видит в «Киреевском» речь на «чужом» языке, перемещение лирического субъекта в другие тела [Шевеленко 2017]. Но суть в том, что эти чужие тела – уже как бы и не тела, после распада субъекта остаётся только голос, звучащий через песни – народные, песни из кинофильмов советского времени и советской эстрады, песни с пластинок или транслируемые по радио. Причём тут вообще нет игры с интертекстом, читатель не обязан узнавать все цитаты и реминисценции, главное – и об этом говорил Григорий

Дашевский – читатель должен почувствовать что-то знакомое, смутно припоминаемое. Через эти песни передаётся коллективное бессознательное постсоветского человека, не изжившего опыт насилия и унижения, однако по-своему – родного советского. М. Б. Ямпольский уточняет: «... семантическая материя книги <...> – ушедшее советское. Она *после* еще и в таком смысле: советское здесь дано как загробное, призрачное, разом ничейное (деиндивидуализированное) и общее (*наше*). <...> ... постоянное присутствие Другого: это, как уже было сказано, советское, но в преломленном и преображенном образе отсутствующего, которому как таковому соответствует ничейный, пародический язык. Именно в таком соединении присутствия Другого и *его* ничейного, но, вместе с тем, общего, всеобщего языка, взаимном прорастании *диковинного* и *обыденного* здесь дело, и в этом сила воздействия книги Степановой» [Ямпольский].

Показательный пример – стихотворение «Едет поезд по целой России / Вдоль какой-то великой реки...» [Степанова 2017: 278-279]. Пассажиры («близкие люди», то есть не только сближенные в тесноте вагона, но уже познакомившиеся, ставшие близкими) обжились в плацкарте, «как спасенные души в раю», поезд едет и едет... По вагонам «в одеяле казенном» ходит и поет, собирая милостыню, некий субъект: «Я пою про дорожные маки / И что гибнет батяня-комбат». Пронзительный голос поющего «пронзает» уют вагонного быта, ломает душевный покой («возмущает людские сердца»): «И становится людям паршиво, / И они меня в тамбуре бьют». В данном случае не важно, подросток поёт или взрослый, девочка или мальчик, важно напоминание живым голосом о том, что осталось в прошлом, но осело в душах людей. Причём выбраны самые популярные песни: «Дорожная» (1968), которую пели когда-то Муслим Магомаев и Аида Ведищева, «Комбат» (1995) группы «Любэ», где в припеве форсированное повторение слова «огонь!» переходит в «агонию». М. Степанова формулирует: дело поэзии – «обживание, упорядочение, а иногда и переустройство чужого коллективного опыта» [Степанова 2014: 158].

В какой-то степени, субъект-голос у М. Степановой типологически близок «хоровому» герою в лирике А. Блока.

С. Н. Бройтман назвал такого субъекта (ярко представленного в циклах «На поле Куликовом», «Итальянские стихи», «Кармен», в поэме «Двенадцать», а также в некоторых стихотворениях И. Анненского и О. Мандельштама) неосинкретическим субъектом, поскольку он «возрождает субъектный синкретизм архаической лирики» [Бройтман 2001: 296], сознательно обыгрывая дополнительную и единораздельность «я» и «другого». Исследователь делает вывод: «По существу, лирика открывает в подобных случаях возможности не моно-, а полисубъектного высказывания, подготовленного ее диалогическими формами и “поэтическим многоголосием”. Рождается иное понимание автора – не как самоотжественного субъекта, а как “неопределенного” и вероятностно-множественного субъекта» [Там же: 297]. Но есть и важное отличие: неосинкретический субъект в стихотворениях М. Степановой лишён зримого, «телесного» образа, который был, скажем, в стихах А. Блока (воин, князь на белом коне, переживающий канун Куликовской битвы. А вот герой М. Степановой в «Киреевском» вовсе бестелесен, это только голос.

Подведём некоторые итоги. Н. А. Некрасов, А. Белый в «Пепле», М. Степанова в «Киреевском» ориентируются на песенную стихию, идущую от фольклора или существующую в лоне постфольклора. При этом, как настаивал Ю. Н. Тынянов, «песенность» вовсе не равна «мелодичности», не является синонимом «напевности». Все эти авторы широко использовали прозаизмы и диалектизмы, форму стихотворного сказа (имитирующего устную разговорную речь). Ю. Н. Тынянов писал, что «песенность» не противоречит «прозаизации» поэзии [Тынянов 1977: 27]. Пение, пишет С. Н. Бройтман, есть самая архаичная форма высказывания, которой присущ субъектный синкретизм [Бройтман 2001: 293], так называемый «хоровой» субъект. Согласно теории В. И. Тюпы, хоровая дискурсная формация организует пространство «при-общения» [Тюпа 2010: 101], когда важна не только известная автономность субъектов, но и их глупинная общность.

Сопоставление образов «другого» в творчестве Н. А. Некрасова, А. Белого, М. Степановой выявляет тенденцию

к размыванию конкретности и автономности этого «другого». У Н. А. Некрасова – типический, социально-конкретный образ человека из народа, нередко со своим именем, индивидуальной судьбой. Персонажный герой в «Пепле» А. Белого – образ-символ. В «Киреевском» М. Степановой конкретные лица стираются, на первый план выходит голос. Соответственно меняется и поэтический мир: реалистические обстоятельства и довольно точная локализация у Н. А. Некрасова сменяются в стихах А. Белого пустыми пространствами, изрытыми оврагами, изгорбленными холмами, покрытыми моросью-туманом – над страной, её «голодными губерниями» нависла Смерть. У М. Степановой, как отмечает Б. Дубин, место и время действия стихов книги «приходится обозначить тем же после. Это «никда» и «незде» («Приходи никда, подожди в незде» из стихотворения «Слеза слезу догоняет...», [Степанова 2017: 31]), то есть это мир после жизни, иной мир, мир ушедших. Дорога – образ, базовый в русской культуре и присутствующий у всех трёх авторов – постепенно растворяется в неоглядных холодных пространствах, герои блуждают по бездорожью.

Общим исходным пунктом для стихотворений выбранных трёх поэтов является недовольство существующим положением человека в обществе. Н. А. Некрасов – революционер-демократ, резкий противник крепостного права, убедившийся, что и после реформы 1861 года социальное неравенство не исчезло: «Народ освобожден, но счастлив ли народ?». Андрей Белый остро ощущал кризис индивидуальности в ситуации «ножниц» между эпохами, верил, что современное «я» должно быть преодолено. Пережив глубокий душевный кризис во второй половине 1900-х гг., А. Белый с 1912 года становится антропософом, теперь возрождение общества видится ему через создание «коммуны мечтателей» и революцию духа. Мария Степанова после «Киреевского» пишет книги «Spolia» (2015), «Против лирики» (2017), публикует эссе и статьи, последняя на сегодняшний день книга – «Старый мир. Починка жизни» (М.: Новое издательство, 2020). Всё сильнее звучит в её творчестве мысль о стирании границ между отдельными «я», между живыми и ушедшими (что было уже и в балладах цикла «Песни северных южан»), между чело-

веческим, животным, растительным и неорганическим мирами. После смерти всё превращается во всё. Пафос М. Степановой – восстановить права плоти, починить (заштопать) старый, изношенный мир. Цикл «Одежда без нас» говорит не только об одежде, оставшейся без теплоты живого тела, но и, как пишет Ирина Шевеленко [Шевеленко 2020], о воскресении плоти, слова, культурной традиции, уплотнении всех элементов раздробленного мира (не случайно избрана жесткая структура венка сонетов, а слово *текст* восходит к понятию ткань, ткачество, сплетение нитей – как переплетаются все сонеты в пятнадцатом сонете-магистрале). М. Степанова мечтает о всеобщей эмпатии, акцентирует общность, универсальность опыта всего сущего.

Таким образом, использование фигуры «ролевого» героя, всматривание, проникновение в душу «другого» вело, в конечном итоге, к концепции Всеединства, провозглашенной В. С. Соловьевым в конце XIX в. и до сих пор не утратившей своей привлекательности, особенно в нынешнем фрагментированном и раздробленном обществе.

ЛИТЕРАТУРА

Аксаков А. Н. О народном пьянстве. Причины его, их историческое развитие и меры к их устранению // Русский Вестник. 1872. Ноябрь. С. 142-202. [Электронный ресурс] / URL : http://az.lib.ru/a/aksakow_a_n/text_1872_o_narodnom_pijanstve_oldorfo.shtml (дата обращения: 28.08. 2021).

Белый А. Стихотворения и поэмы. М. : Республика, 1994. 559 с.

Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М. : РГГУ, 2001. 420 с.

Дубин Б. Книга читателя // Новое литературное обозрение. 2012. № 6(118). С. 309-315.

Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы : Жизнь и литературная деятельность. М. : Новое литературное обозрение, 1995. 335 с.

Майофис М. Не ослабевайте упражняться в милосердии. Заметки о политической субъективности в современной русской поэзии. // Новое литературное обозрение. 2003. № 62. С. 323-339.

Мандельштам О. Э. Буря и натиск. [Электронный ресурс] / URL : <http://mandelshtam.lit-info.ru/mandelshtam/articles/burya-i->

natisk.htm (дата обращения: 29.08.2021)

Кукулин И. «Создать человека, пока ты не человек...»: Заметки о русской поэзии 2000-х. // Кукулин И. Порыв к невозможной связи: статьи о русской поэзии. Екатеринбург ; М. : Кабинетный ученый, 2019.

Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова. Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1964. 390 с.

Корчагин К. Музыка советских композиторов : Рец. на кн: Степанова Мария. Лирика, голос: Стихи. (М., 2010) // НЛО. 2010. № 6. [Электронный ресурс] / URL : <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/6/muzyka-sovetskih-kompozitorov.html>).

Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. Л. : Наука, 1981. Т. 2. 447 с.

Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. Л. : Наука, 1982. Т. 5. 687 с.

Русские советские песни / Сост. Н. Крюков, Я. Шведов. М. : Худож. лит., 1977. 752 с.

Силард Л. Андрей Белый // Русская литература конца XIX – начала XX века (1890 – начало 1920-х годов). Книга 2 / ИМЛИ РАН М. : Наследие, 2001. С. 144-189.

Степанова М. Один, не один, не я. М. : Новое издательство, 2014. 232 с.

Степанова М. Против лирики. Стихи 1995-2015. М. : АСТ, 2017. 448 с.

Тынянов Ю. Н. Стиховые формы Некрасова // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. С. 18-27.

Тюпа В. И. Дискурсные формации. Очерки по компаративной поэтике. М. : Языки славянской культуры, 2010. 320 с.

Шевеленко И. Охота к перемене мест: Рец. на книгу: Степанова М. Против лирики (М.: АСТ, 2017) // Новое литературное обозрение. 2017. № 147. С. 298-303.

Шевеленко И. Постройка мира (Рец. на книгу: Степанова М. Старый мир. Починка жизни) // Новое литературное обозрение. 2020. № 5 (165). [Электронный ресурс] / URL : https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/1

65_nlo_5_2020/article/22705/ (дата обращения: 02.10.2021).

Ямпольский М. Подземный патефон // Новое литературное обозрение. 2014. № 6 (130). С. 231-268.

REFERENCES

Aksakov A. N. O narodnom p'yanstve. Prichiny ego, ikh istoricheskoe razvitie i mery k ikh ustraneniyu // Russkiy Vestnik. 1872. Noyabr'. S. 142-202. [Elektronnyy resurs] / URL : http://az.lib.ru/a/aksakow_a_n/text_1872_o_narodnom_p'yanstve_ol_dorfo.shtml (data obrashcheniya: 28.08. 2021).

Belyy A. Stikhotvoreniya i poemy. M. : Respublika, 1994. 559 s.

Broytman S. N. Istoricheskaya poetika. M. : RGGU, 2001. 420 s.

Dubin B. Kniga chitatelya // Novoe literaturnoe obozre-nie. 2012. № 6(118). S. 309-315.

Lavrov A. V. Andrey Belyy v 1900-e gody : Zhizn' i li-teraturnaya deyatel'nost'. M. : Novoe literaturnoe obozre-nie, 1995. 335 s.

Mayofis M. Ne oslabevayte uprazhnyat'sya v miloserdii. Zametki o politicheskoy sub"ektivnosti v sovremennoy rus-skoy poezii. // Novoe literaturnoe obozrenie. 2003. № 62. S. 323-339.

Mandel'shtam O. E. Burya i natisk. [Elektronnyy re-surs] / URL : <http://mandelshtam.lit-info.ru/mandelshtam/articles/burya-i-natisk.htm> (data obrashche-niya: 29.08.2021)

Kukulin I. «Sozdat' cheloveka, poka ty ne chelovek...»: Zametki o russkoy poezii 2000-kh. // Kukulin I. Poryv k ne-vozmozhnoy svyazi: stat'i o russkoy poezii. Ekaterinburg ; M. : Kabinetnyy uchenyy, 2019.

Korman B. O. Lirika N. A. Nekrasova. Voronezh : Izd-vo Vo-ronezhskogo un-ta, 1964. 390 s.

Korchagin K. Muzyka sovetskikh kompozitorov : Rets. na kn: Stepanova Mariya. Lirika, golos: Stikhi. (M., 2010) // NLO. 2010. № 6. [Elektronnyy resurs] / URL : <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/6/muzyka-sovetskikh-kompozitorov.html>).

Nekrasov N. A. Poln. sobr. soch. i pisem: v 15 t. L. : Nauka, 1981. T. 2. 447 s.

Nekrasov N. A. Poln. sobr. soch. i pisem: v 15 t. L. : Nauka,

1982. Т. 5. 687 с.

Russkie sovetskie pesni / Sost. N. Kryukov, Ya. Shvedov. M. : Khudozh. lit., 1977. 752 s.

Silard L. Andrey Belyy // Russkaya literatura kontsa XIX – nachala XX veka (1890 – nachalo 1920-kh godov). Kniga 2 / IMLI RAN M. : Nasledie, 2001. S. 144-189.

Stepanova M. Odin, ne odin, ne ya. M. : Novoe izdatel'-stvo, 2014. 232 s.

Stepanova M. Protiv liriki. Stikhi 1995-2015. M. : AST, 2017. 448 s.

Tynyanov Yu. N. Stikhovye formy Nekrasova // Tynyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino. M. : Nauka, 1977. S. 18-27.

Tyupa V. I. Diskursnye formatsii. Ocherki po kompara-tivnoy poetike. M. : Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2010. 320 s.

Shevelenko I. Okhota k peremene mest: Rets. na knigu: Stepanova M. Protiv liriki (M.: AST, 2017) // Novoe lite-raturnoe obozrenie. 2017. № 147. S. 298-303.

Shevelenko I. Postroyka mira (Rets. na knigu: Stepanova M. Staryy mir. Pochinka zhizni) // Novoe literaturnoe obozrenie. 2020. № 5 (165). [Elektronnyy resurs] / URL : https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/165_nlo_5_2020/article/22705/ (data obrashcheniya: 02.10.2021).

Yampol'skiy M. Podzemnyy patefon // Novoe literatur-noe obozrenie. 2014. № 6 (130). S. 231-268.

Т. В. ЗВЕРЕВА

*(Удмуртский государственный университет,
Ижевск, Россия)*

ORCID ID: 0000-0002-0485-7664

УДК 821.161.1-1

DOI 10.26170/2306-7462_2021_04_11

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,445+Ш33(2Рос=Рус)63-8,4

«КУДА Ж НАМ ПЛЫТЬ?»: ПУШКИНСКИЕ ОРИЕНТИРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕННАДИЯ ШПАЛИКОВА

Аннотация. В статье впервые поставлен вопрос о влиянии пушкинской традиции на творчество Геннадия Шпаликова. В исследовании охвачен весь спектр творчества поэта: стихотворения, проза, дневники, черновики, сценарии, фильмы («Застава Ильича» и «Долгая счастливая жизнь»). Рассмотрены не только многочисленные случаи прямых заимствований, но и выявлены скрытые аллюзии на творчество А. С. Пушкина. Ориентация на пушкинскую поэтику особенно ярко проявлена в жанре послания, занимающего в поэтической системе Г. Шпаликова большое место. Автор статьи показывает изменения данного жанра – жизнеутверждающий пафос пушкинских посланий сменяется у Г. Шпаликова на противоположный (в шпаликовских посланиях отсутствует важная для традиционного послания тема дружеского круга). Особое место в статье уделено «Трем посвящениям Пушкину», поскольку данный текст ещё не становился предметом литературоведческого анализа. Влияние пушкинской традиции обнаруживается и в кинематографе. Если в «Заставе Ильича» отсылки к творчеству А. С. Пушкина носят декларативный характер (цитаты из «Осени» и «Евгения Онегина»), то в сценарии «Долгой счастливой жизни» присутствие А. С. Пушкина угадывается в ключевом сюжете несовпадения – жизненные пути главных героев расходятся так же, как расходятся судьбы персонажей «Евгения Онегина».

Ключевые слова: шестидесятники; реминисценция; жанр послания; литературные мотивы; литературные традиции; русские поэты; поэтическое творчество; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры.

Фигура Геннадия Шпаликова важнейшая для понимания оттепельной культуры. Тем более, что поэт не только воплотил в своём творчестве атмосферу своего времени, но и почувствовал несостоятельность идей, на которых базировалась идеология шестидесятников. Конец оттепельной эпохи ознаменован, с одной стороны, политическим процессом над А. Синявским и Ю. Даниэлем, с другой – трагическим уходом Г. Шпаликова. Если о личности поэта и его значимости для 1960-х гг. сказано

достаточно, то научных исследований, обращённых к феномену шпаликовского творчества, совсем немного. Имеющиеся работы обращены к отдельным аспектам творчества [Артемьева 2017], [Виноградова 1998], [Забашта 2015], [Таймазова, Велиляева 2018]. Пожалуй, только небольшой критический очерк Дмитрия Быкова позволяет судить об особенностях творческой манеры поэта, но сам исследователь не ставил перед собой собственно филологических задач, и очерк решён в жанре «литературного портрета» [Быков 2019].

Необходимо заметить, что поэзия Г. Шпаликова с трудом поддаётся литературоведческому анализу вследствие её кажущейся упрощённости – той «неслыханной простоты», к которой, по мнению Б. Пастернака, и должен стремиться всякий настоящий поэт. Однако случай Г. Шпаликова – другой, поэт к этой простоте не стремился, она была для него органична. Инаковость Г. Шпаликова, его особое положение ощущались остро, его стихи были более свободными, нежели стихи А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Р. Рождественского и др. представителей оттепельной поэзии. Последние декларировали свободу, но вместе с тем были кровно связаны с породившим их временем. В отличие от представителей «эстрадной лирики» Г. Шпаликов находился «по ту сторону» идеологии, его лирический герой растворён в атмосфере настоящего, но само это настоящее принадлежит не столько к конкретно-историческому времени, сколько ко времени человеческого существования вообще. За шпаликовской поэзией угадывалось присутствие воздуха, в котором остро нуждались современники. Не случайно многие шпаликовские стихотворения восходят к трехстопному ямбу, к тому же ещё и облегчённому пиррихиями; кроме того, как уже было сказано выше, поэт чуждался сложной изобразительности, характерной, например, для поэзии ленинградского андеграунда или сапгировской школы. Снятые по сценариями Г. Шпаликова фильмы также отмечены свободой построения сюжета и кадра. Главный объект изображения в этом кино – непринуждённая стихия самой жизни, противоречивой и непредсказуемой в своей основе. Эти свобода и легкость во многом унаследованы Г. Шпаликовым от А. С. Пушкина.

Задача настоящего исследования заключается не столько в выявлении генезиса шпаликовской поэзии (связь с пушкинской традицией неоспорима и не нуждается в дополнительных доказательствах), сколько в установлении типологической общности двух поэтов, оказавшихся в сходных историко-культурных обстоятельствах.

В первую очередь необходимо рассмотреть случаи прямой рецепции. Дневниковые записи Г. Шпаликова свидетельствуют об огромном интересе к творчеству А. С. Пушкина: «Есть стол, заваленный книжками о Пушкине. Лето. Летние сквозняки. Приходят приятели. Разглядывают книжки – завистливо. Следить, чтобы не унесли. Чтение утром, днем, вечерами. Никаких записей. Читать и читать» [338]¹. Не будучи специалистом в области филологии, Г. Шпаликов великолепно разбирался не только в обстоятельствах пушкинской судьбы, но и в научной литературе, обращённой к творчеству поэта. В дневниках упомянуты имена П. Анненкова, П. Щеголева, Ю. Айхенвальда, Б. Моздалевского и др. Размышления о личности А. С. Пушкина сопровождают шпаликовскую прозу: «Как разговаривал Пушкин? Мне казалось – речь его должна быть быстрой. Так, кстати, и вспоминают. Есть (у Анненкова) записанные реплики Пушкина, фразы. Смех Пушкина. Вспыхивающий. Крайности настроений. Раздражимость. Да, быстрая речь может быть оттого, что подолгу – один? Много ли он говорил по-русски? И с кем?» [339]. В сохранившихся шпаликовских фрагментах, – постоянное цитирование пушкинских стихов:

«...любите самого себя, достопочтенный мой читатель.
Пушкин.

...неправда.
...кого ж любить?» [443];

«...жизни мышья суетня – что тревожишь ты меня?
Пушкин.

...тревожит.
...зря.
...жизни мышья суетня» [443].

¹ Здесь и далее цит. по: Шпаликов Г. Я жил как жил. Стихи. Проза. Драматургия. Дневники. Письма. М. : Издательский дом «Зебра Е», 2019. 528 с.

Главы незавершённого романа содержат также отсылки к пушкинским строчкам: «...чистый пруд, зимой превращаемый в блистательные, в ослепительные – мороз и солнце – день чудесный, а где-то – дремлет друг прелестный – вставай, красавица, очнись, открой – богом тебе пожалованные – взоры – навстречу северной авроры.

...Как дева русская свежа в пыли снегов.
...Поцелую на морозе» [465–466].

Все вышеперечисленное – свидетельства постоянного присутствия А. С. Пушкина в творческой биографии Г. Шпаликова. Несмотря на пристальный интерес к судьбе А. С. Пушкина, Г. Шпаликов редко упоминает его имя в своих стихах, скорее, оно растворяется в лирической стихии и его присутствие опознается по косвенным признакам (показательно, что Г. Шпаликов высоко ценил пьесу М. Булгакова «Пушкин», где главный герой оказывается внесценическим персонажем: «У Булгакова Пушкин – тенью. Кого-то проносят в кабинет. И всё» [339]).

Вместе с тем, принципы пушкинского творчества станут осознанными творческими ориентирами Геннадия Шпаликова. Одним из важнейших для поэтической системы Г. Шпаликова является жанр послания. Типологически 1820-ые и 1960-ые гг. близки друг другу. Жанр послания в пушкинскую эпоху пришёл на смену эстетике классицизма с её жесткой ориентацией на канон; поэзия шестидесятников приходит на место советскому официозу – интимная интонация шпаликовских посланий противостояла обезличенной литературе «социалистического реализма». Адресатами стихов Г. Шпаликова были П. Финн, В. Некрасов, Ю. Файт, Л. Вайль, М. Вертинская, С. Швейцер, Э. Корсунская, Н. Рязанцева, И. Гулая и др. Г. Шпаликов усваивает доверительную атмосферу, присущую данному жанру. Как правило, тема послания важна только для пишущего и его адресата, иногда – только для пишущего, для которого выхваченный из бытового течения жизни момент вдруг обретает новое – бытийственное – измерение. Частные события становились объектами поэтического творчества, а за этим формировалось новое

представление о жизни, не знающей различий на значительное и незначительное. Вслед за А. С. Пушкиным бытовые подробности обретали в поэзии Г. Шпаликова высокий смысл. При этом в шпаликовских посланиях отсутствует важнейшая для традиционного послания тема дружеского круга, что в значительной степени трансформирует жанровую структуру.

Одним из немногих стихотворений, в которых имеется непосредственно обращение к имени А. С. Пушкина, являются «Три посвящения Пушкину» (1963 г.). Это программное стихотворение является парафразом хрестоматийного «19 октября». Многозначность пушкинского послания во многом связана с взаимодействием нескольких жанровых моделей – оды (в её горацианском изводе), элегии, дружеского послания и эпитафии. При этом в стихотворении нет характерной для пушкинской поэтики игры с жанровыми моделями. Скорее, авторской задачей стало обозначение условности жанровых границ. За неуловимой сменой жанров стоит авторское ощущение жизни, несводимой ни к одной из перечисленных жанровых моделей. Вследствие этого возникает ощущение подлинного дыхания жизни, синкретичной в своей основе. Элегическая тональность и грусть перебиваются жизнеутверждающим гимном и всепрощением, одиночество лирического героя обнаруживает свою мнимую природу, поскольку лицейские друзья всё же «приходят» пусть не на реальный, но хотя бы на поэтический пир. Пушкинский текст – своеобразный поэтический манифест, утверждающий силу творчества, способного преодолеть любые пространственные и временные расстояния и воскресить дружескую встречу. Важно, что стихотворение разомкнуто в будущее, и в конечном счёте обращено к тому *последнему*, кому придётся свидетельствовать об ушедшем поколении и в одиночестве завершать круг земного существования.

В «Трёх посвящениях Пушкину» движение лирической эмоции противоположно – к финалу поэтического триптиха темы одиночества и неприкаянности лирического героя оказываются доминирующими.

Первое из стихотворений обращено к допушкинской эпохе – русскому XVIII веку:

Люблю Державинские оды,
Сквозь трудный стих блеснет строка,
Как дева юная легка,
Полна отваги и свободы.

Как блеск звезды, как дым костра,
Вошла ты в русский стих беспечно,
Шутя, играя и навечно,
О легкость, мудрости сестра [340].

Будущие «юные девы» и их «легкие ножки» пробиваются сквозь державинский стих, а вместе с ними и неотделимые от подлинной творческой стихии – «шутка» и «игра». Характерно, что стихотворение написано излюбленным А. С. Пушкиным четырехстопным ямбом с пиррихием, демонстрирующим свойственную русской речи непринуждённость и легкость. Оппозиция трудный/легкий определяет движение авторской мысли и указывает на тот ориентир, к которому должно стремиться поэтическое слово. «Мудрость» и «легкость» – необходимые условия всякого подлинного творения.

Во втором стихотворении меняется время действия – XVIII век уступает место современности:

Влетел на свет осенний жук,
В стекло ударился, как птица,
Да здравствуют дома, где нас сегодня ждут,
Я счастлив собираться, торопиться.

Там на столе грибы и пироги,
Серебряные рюмки и настойки,
Ударит час, и трезвости враги
Придут сюда для дружеской попойки.

Редет круг друзей, но – позови,
Давай поговорим как лицеисты
О Шиллере, о славе, о любви,
О женщинах – возвышенно и чисто.

Воспоминаний сомкнуты ряды,
Они стоят, готовые к атаке,

И вот уж Патриаршие пруды
Идут ко мне в осеннем полумраке.

О собеседник подневольный мой,
Я, как и ты, сегодня подневолен,
Ты невпопад кивай мне головой,
И я растроган буду и доволен [340-341].

Если «19 октября» – это гимн увядающей и одновременно бессмертной природе, то в «Трёх посвящениях» «осенний полумрак» несёт в себе негативную семантику. Характерно, что осенний жук сравнивается автором с бьющейся в окно птицей, что порождает тревожную эмоциональную атмосферу (в соответствии в распространённым поверьем ударившаяся о стекло птица приносит несчастье). Центральная строфа – прямая реминисценция из пушкинского текста, прямой призыв к дружеской встрече. Однако, как уже было отмечено выше, жанр послания в поэтической системе Г. Шпаликова претерпевает значительную трансформацию: на зов лирического героя никто не откликается, а дружеский разговор подменён кивками случайного собеседника. Являющаяся семантическим эквивалентом мотива пира «попойка» не состоялась, а единственным собеседником оказывается далекий читатель, к которому внутренне и переобращён данный текст. Жанр послания, таким образом, трансформирован, идеал пушкинской свободы уступает ощущению «неволи» – лирический герой не способен противостоять наступающему мраку. Изменяется и функциональная направленность поэтического слова. Для А. С. Пушкина поэзия спасительна, поскольку способна пересотворить мир, для Г. Шпаликова поэтическое слово сопряжено с горькими истинами, с неспособностью поэта осветить мрак окружающей жизни.

В заключительной части триптиха время вновь меняет своё направление – автор возвращает читателя в XIX столетие:

Вот человеческий удел –
Проснуться в комнате старинной,
Почувствовать себя Ариной,
Печальной няней не у дел.

Которой был барчук доверен
В селе Михайловском пустом,
И прадеда опальный дом
Шагами быстрыми обмерен.

Когда он ходит ввечеру,
Не прадед, Аннибал-правитель,
А первый русский сочинитель
И – не касается к перу [341].

Прежде всего, следует обратить внимание на усложнение субъектной структуры. Если в первом стихотворении речь шла от лица автора, во втором – от лица лирического героя, то возникающие в начале третьего стихотворения обобщённо личные предложения порождают несколько смысловых сюжетов. Речь одновременно идёт и о лирическом герое, каким-то образом оказавшемся в Михайловском, и о няне Арине Родионовне, и о самом А. С. Пушкине, запертом в опальном доме. Если в начале «Трёх посвящений» воспевалась лёгкость пушкинской строки, то теперь автор приоткрывает оборотную сторону поэтической непринуждённости (в этом же ключе о А. С. Пушкине прощательно писала А. Ахматова в стихотворении «Кто знает, что такое слава...»). Как это часто бывает, поэтический «портрет» оборачивается «автопортретом», разговор о А. С. Пушкине уступает место разговору о самом себе. Г. Шпаликов остро ощущал собственную близость к судьбе «первого русского сочинителя» (многими было отмечено, что из жизни поэт уйдет в 37 лет, повторив путь А. С. Пушкина.) Эффект поэтической непринуждённости оплачивается тяжёлой поступью судьбы, роковыми шагами Командора. Реальная жизнь Г. Шпаликова была бесконечно далека от декларируемой лёгкости, и сам поэт хорошо осознавал эту раздвоенность (в поэтическом посвящении А. Кончаловскому он писал: «Бывает легкое перо, / Но не бывает легким гений» [327]).

Обращения к имени великого поэта имеются и в кинокартинах, к созданию которых был причастен поэт. В культовой «Заставе Ильича» звучат фрагменты «Осени» и «Евгения Оне-

гина», а в финале возникают кадры с памятником А. С. Пушкина на Тверской. В картине «Я шагаю по Москве» дом одного из главных героев расположен напротив пушкинского: «А вот в том доме когда-то Пушкин жил». Сюжет «Долгой счастливой жизни» отмечен пушкинским эпизодом – чтением «Зимнего вечера». В «Летние каникулы», которые так и не были сняты, Г. Шпаликов включил стихотворение «Я Вас люблю – хоть я бешусь...». В начале 1970-х гг. совместно с Сергеем Урусевским поэт собирался написать сценарий для экранизации «Дубровского». В дневнике сохранилась следующая шутовская запись: «Как-то вечером нашли чистый лист бумаги. Без помарок легла фраза: “Ни с кем больше Пушкина не делать. Делать вместе”. Ниже подписи: М. Хуциев, Г. Шпаликов и дата» [338].

Наиболее полное выражение пушкинский сюжет получает в «Заставе Ильича». Всего в картине имеется 4 пушкинских эпизода, если не иметь ввиду выявленную С. Фрейлихом ориентацию кинематографа Марлена Хуциева на поэтику Пушкина в целом [Фрейлих 1992].

1. Патриаршие пруды. Внутренний монолог главного героя прерывается строчками пушкинской «Осени».
2. Политехнический. Белла Ахмадулина читает стихотворение «Дуэль».
3. Пушкинский музей. Сергей цитирует «Евгения Онегина».
4. Тверской бульвар. Памятник А. С. Пушкину.

Остановимся на первом – самом важном для понимания фильма – эпизоде. Три героя идут по заснеженному скверу вблизи Патриарших прудов (в скобках заметим, что пространство Патриарших прудов у Г. Шпаликова неизменно оказывается местом внутреннего смятения). Несмотря на то, что ведётся общий разговор, главный герой Сергей углублён в себя, при этом внутренний монолог героя постоянно перебивается, с одной стороны, этим общим разговором, с другой – строчками из «Осени» Пушкина.

Октябрь уж наступил – уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей;
Дохнул осенний хлад – дорога промерзает.
Журча еще бежит за мельницу ручей...

И с каждой осенью я расцветаю вновь;
Здоровью моему полезен русской холод;
К привычкам бытия вновь чувствую любовь:
Чредой слетает сон, чредой находит голод...

Легко и радостно играет в сердце кровь,
Желания кипят – я снова счастлив, молод,
Я снова жизни полн – таков мой организм...

Журча еще бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл; сосед мой...

Эмоциональный тон пушкинского текста не совпадает с внутренним состоянием героя. Возникает два параллельных смысловых плана, один из которых формируется припоминаемым стихотворением, а другой – размышлениями Сергея о том, что с ним происходит. В начальных строфах «Осени» передано ощущение полноты жизни и радости обретения своего «Я», тогда как в «Заставе Ильича» герой не может понять самого себя: «Я все время чего-то жду? Чего? Чего именно?». У А. С. Пушкина осень соотнесена с положительной семантикой (для лирического «Я» это время творческого вдохновения, которое и есть знак подлинности бытия); в фильме М. Хуциева заснеженная осень становится временем внутреннего опустошения. Однако тревожный эмоциональный тон всё же прорывается в финале пушкинского стихотворения. Незавершённость текста носит мнимый характер – пропущенные строфы придают риторический характер заключительному вопросу («Куда ж нам плыть?»). Не к этому ли вопросу устремили свой взгляд авторы фильма «Застава Ильича»?

Обратимся к непрозвучавшим строфам «Осени» – финальной открытой строфе, благодаря которой стихотворение А. С. Пушкина и получило жанровое обозначение «отрывка»:

Плывет. Куда ж нам плыть?..

.....
.....

Смысл завершающего пушкинского вопроса апеллирует не только к личному опыту поэта, но и к опыту поколения (показательна смена субъектной формы «Я» на «Мы» в финале). С одной стороны, 1830-е гг. были реакцией на катастрофу русской истории, происшедшую 14 декабря 1825 года; с другой, именно в этот период на авансцену выходит поколение, для которого героическая победа 1812 года стала уже преданием. Чувство «исторической потерянности» сопровождает лучшие произведения этой эпохи: «Философические письма» и «Апологию сумасшедшего» П. Я. Чаадаева, поэму «Медный всадник» А. С. Пушкина, «Осень» Е. Боратынского» и др. В творчестве А. С. Пушкина 1830-х гг. мотив потери пути выходит на первый план – от открывающего болдинский цикл стихотворения «Бесы» («Сбились мы! Что делать нам?») до «Медного всадника» («Куда ты скачешь, резвый конь, / И где опустишь ты копыта?») и «Осени» («Куда ж нам плыть?..»).

В «Заставе Ильича» также передано настроение исторической обречённости. Мучительные размышления Сергея сводятся к этому последнему вопросу, который не решаются произнести вслух ни герои, ни создатели фильма. Герои бродят по мокрым, напоминающим реки улицам, и их «плавание» бесцельно. Символично, что в «Заставе Ильича» много визуальных знаков, указывающих на направление движения (стрелки, указатели, подземные переходы, пешеходные разметки, светофоры и т.д.). Эти знаки призваны задать определённый вектор, но, взятые вместе, они ни на что не указывают. Герои следуют за ними, но вопрос о целесообразности остаётся открытым. Сюжет «потери пути» является, таким образом, ключевым для Г. Шпаликова и М. Хуциева. Добавим, что финал пушкинской «Осени» тревожил Г. Шпаликова, не случайно в незавершённом фрагменте «В Москве повсюду лето...» поэт процитирует именно эти строчки: «Оттого, что здесь был ветер, все вдруг стало похоже на верхнюю палубу парохода и на то, что мы куда-то плывем.

Куда ж нам плыть? Я бы с такими ребятами уплыл куда угодно – на плоту, на лодке, под парусами...» [316]. Именно Геннадий Шпаликов олицетворял собой судьбу поколения, выброшенного оттепелью на авансцену истории и вынужденного осознать, что плыть некуда. Отсюда характерная для творчества поэта тема пространственного тупика: «Я днем искал подобный выход / И не нашел его нигде» [178].

В «Долгой счастливой жизни» – единственном фильме, где Г. Шпаликов выступил и в качестве сценариста и в качестве режиссера, – последний эпизод связан с мотивом отплытия. Зритель видит бесконечно долгие осенние кадры, ставшие визитной карточкой фильма и отмеченные множеством кинокритиков. Конкретно-историческое время в финале трансформируется в бытийственное, но приоткрывающаяся зрителю Вечность безрадостна. Примечательно, что в окончательной версии фильма Г. Шпаликов снимет концовку, которая была прописана в первоначальном сценарии: «Из темной воды, из пасмурного ноябрьского дня баржа внезапно, без всякого перехода всплывает в ослепительный белый день. <...> Берега здесь вровень с водой, и ощущение того, что баржа плывет по цветам, совершенно полное, единственное, и ничего другого не приходит в голову. Реальным выражением счастья плывет она среди блеска летнего дня [392]. «Ослепительно белый день» сменится унылыми кадрами, а ощущение счастья – осознанием пустоты. Несмотря на то, что «Долгая счастливая жизнь» ориентирована на чеховскую традицию, многое в этом фильме восходит к пушкинской оптике. Прежде всего, ключевая для понимания шпаликовского замысла ситуация несовпадения, невозможности счастья, восходящая к роману «Евгений Онегин». Следует также заметить, что для Г. Шпаликова важны «возможные сюжеты» – варианты человеческих судеб, не нашедшие жизненного воплощения. В сценарии описан эпизод, в котором главный герой Виктор смотрит на опустевшую реку и представляет себе, «как через несколько часов в этот же день она войдет в город, через который протекает река, и поплывет мимо домов, где ему не жить, мимо всего, что он оставил там, в этом городе, как уже не раз

оставлял в других местах и городах, где он еще не был, но еще побывает, наверное, и с ним произойдет, случится то самое главное и важное, что должно случиться в жизни каждого человека, и он был убежден в этом, хотя терял он каждый раз гораздо больше, чем находил» [393].

Как справедливо отметили Н. Лейдерман и М. Липовецкий, «противоречивый характер духовной атмосферы в годы “оттепели” преломился и в характере художественного сознания» [Лейдерман, Липовецкий 2008: 94]. В любой эпохе всегда есть художник, в котором её противоречия завязываются в «гордиев узел». В шпаликовском рассказе «Полями наискось к закату» главный герой говорит о будущем: «Ты читаешь мне вслух, подряд, положив голову мне на плечо, теплой щекой к плечу: “Спой мне песню, как синица тихо за морем жила, спой мне песню, как девица за водой поутру шла”» [195]. За образом героя угадывается сам автор, мечтающий об идеальном Доме, в котором всегда есть место А. С. Пушкину. Однако тихая «песня» окружена завываньем бури-судьбы, из рук которой не удалось вырваться ни А. С. Пушкину, ни Г. Шпаликову.

ЛИТЕРАТУРА

Артемяева Е. А. Развитие соцреалистических «тропов» в кинодраматургии начала 1960-х : на материале киносценария Геннадия Шпаликова «Причал» // Человек и общество. 2017. № 2. С. 40-43.

Бондаренко В. Г. Последние поэты империи : очерки литературных судеб. М. : Молодая гвардия, 2005. 666 с.

Быков Д. Геннадий Шпаликов // Быков Д. Шестидесятники. М. : Молодая гвардия, 2019. С. 181-188.

Виноградова А. О. Поэтический мир Геннадия Шпаликова // Дергачевские чтения: материалы международной научной конференции. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1998. С. 63-65.

Забашта Р. В. Функция подвижного персонажа в поэтическом тексте: интерпретационный аспект (на примере стихотворения Шпаликова «По несчастью или к счастью...») //

Ученые записки Крымского Федерального университета им. В. И. Вернадского. Филологические науки. 2015. № 2. С. 131-136.

Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Культурная атмосфера «оттепели» // Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Русская литература XX века (1950- 1990-е годы): в 2 т. М. : Издательский центр «Академия», 2008. Т. 2. С. 89-96.

Таймазова Л. Л., Велиляева Д. Р. Особенности поэтического языка Г. Шпаликова // Ученые записки Крымского инженерно-педагогического университета. Серия: Филология. История. 2018. № 1. С. 40-43.

Фрейлих С. Теория кино : От Эйзенштейна до Тарковского. М. : Искусство, 1992. 251 с.

Шпаликов Г. Я жил как жил. Стихи. Проза. Драматургия. Дневники. Письма. М. : Издательский дом «Зебра Е», 2019. 528 с.

REFERENCES

Artem'eva E. A. Razvitie sotsrealisticheskikh «tropov» v kinodramaturgii nachala 1960-kh : na materiale kinostsenariya Gennadiya Shpalikova «Prichal» // Chelovek i obshchestvo. 2017. № 2. S. 40-43.

Bondarenko V. G. Poslednie poety imperii : ocherki literaturnykh sudeb. М. : Molodaya gvardiya, 2005. 666 s.

Bykov D. Gennadiy Shpalikov // Bykov D. Shestidesyatniki. М. : Molodaya gvardiya, 2019. S. 181-188.

Vinogradova A. O. Poeticheskiy mir Gennadiya Shpalikova // Dergachevskie chteniya: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo universiteta, 1998. S. 63-65.

Zabashita R. V. Funktsiya podvizhnogo personazha v poeticheskom tekste: interpretatsionnyy aspekt (na primere stikhotvoreniya Shpalikova «Po neschast'yu ili k schast'yu...») // Uchenye zapiski Krymskogo Federal'nogo universiteta im. V. I. Vernadskogo. Filologicheskie nauki. 2015. № 2. S. 131-136.

Leyderman N. L., Lipovetskiy M. N. Kul'turnaya atmosfera «ottepeli» // Leyderman N. L., Lipovetskiy M. N. Russkaya literatura KhKh veka (1950- 1990-e gody): v 2 t. M. : Izdatel'skiy tsentr «Akademiya», 2008. T. 2. S. 89-96.

Taymazova L. L., Velilyaeva D. R. Osobennosti poeticheskogo yazyka G. Shpalikova // Uchenye zapiski Krymskogo inzhenerno-pedagogicheskogo universiteta. Seriya: Filologiya. Istoriya. 2018. № 1. S. 40-43.

Freylikh S. Teoriya kino : Ot Eyzenshteyna do Tarkovskogo. M. : Iskusstvo, 1992. 251 s.

Shpalikov G. Ya zhil kak zhil. Stikhi. Proza. Dramaturgiya. Dnevnik. Pis'ma. M. : Izdatel'skiy dom «Zebra E», 2019. 528 s.

О. Н. ТУРЫШЕВА

*(Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия)*

ORCID ID: 0000-0002-3014-6153

УДК 821.133.1-31(Бине Л.):821.161.1-31(Быков Д.)

DOI 10.26170/2306-7462_2021_04_12

ББК ШЗЗ(4Фра)64-8,444+ШЗЗ(2Рос=Рус)64-8,444

СИСТЕМА «РЕАЛЬНОСТЬ, НАРРАТИВ, ЯЗЫК» В НОВЕЙШЕЙ ПРОЗЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ Л. БИНЕ «СЕДЬМАЯ ФУНКЦИЯ ЯЗЫКА» И Д. БЫКОВА «ИЮНЬ»)

Аннотация. Основу статьи составляет сопоставление двух произведений новейшей литературы, разрабатывающих сходную металингвистическую и металитературную проблематику. Это третья часть романа Д. Быкова «Июнь» и роман Л. Бине «Седьмая функция языка». Выявляются сходства и различия в рефлексии двух романистов о магической функции языка, которая в обоих случаях понимается как его способность моделировать повороты истории: как национальной, так и индивидуальной. В обоих случаях сюжетогенным фактором становится теория Р. Якобсона, однако решение вопроса о её действительности у русского и французского романиста отличается. Также отличается вектор романной рефлексии о литературе. В романе Д. Быкова эта рефлексия носит методологический характер и касается вопросов продуктивности разных подходов к исследованию художественного материала; в романе Л. Бине металитературная проблематика находит своё воплощение в постановке философского вопроса о самостоянии человека перед лицом высших сил, символизированных фигурой Автора-Бога. Совпадение проблематики у двух писателей объясняется совокупностью внетекстовых факторов, среди которых в первую очередь отмечается сосредоточенность современной культуры на вопросах власти слова, текста, книги.

Ключевые слова: металингвистическая проблематика; металитературная проблематика; французская литература; французские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; романы; русская литература; русские писатели.

Идея М. Хайдеггера о том, что язык является сакральным фундаментом человеческой культуры, в конце второго десятилетия нового века нашла свою романную актуализацию. Тема языка как определяющего фактора исторического развития и определяющего фактора индивидуальной судьбы получила свою почти одновременную разработку в романе французского писателя Лорана Бине «Седьмая функция языка» (2015) и третьей части романа Дмитрия Быкова «Июнь» (2019). Оба романа

предлагают рефлексию о магической функции языка, которая в обоих случаях понимается как его способность моделировать повороты истории: как национальной, так и индивидуальной. И в обоих случаях сюжетогенным фактором становится теория Р. Якобсона, а именно неразвернутый фрагмент из его работы «Лингвистика и поэтика», в которой в качестве частного случая конативной функции Р. Якобсон называет магическую, заклинательную функцию. Её действие Р. Якобсон связывает с «превращением отсутствующего или неодушевленного третьего лица в адресата конативного сообщения». Примеры, которые приводит Р. Якобсон (литовское заклинание, северорусские заговоры, цитата из священного Писания), свидетельствуют о том, что под третьим лицом подразумевается высшая сила, с обращением к которой связывается достижение желаемого результата [Якобсон 1975: 200]. Факт такой тематической корреляции романов Л. Бине и Д. Быкова до сих пор не получил своего осмысления, при том, что оба романа вызвали широкий отклик в критике (см., например: [Бавильский 2019; Балла 2018; Бояркина 2018; Сиротин 2020; Сушек 2018]).

Д. Быков в третьей части «Июня»¹ устами своего героя Игнатия Крастышевского, «вольным» (по выражению А. Колобродова) прототипом которого является Сигизмунд Кржижановский², упрекает Р. Якобсона в том, что он «и не подошел» к главной тайне языка [Быков 2019: 460]. Её разоблачение Д. Быков и приписывает Крастышевскому. А Л. Бине все-таки присваивает Р. Якобсону краткую (на 2 страницы) разработку техники использования магической функции языка, которая в фантазийном мире романа стала причиной убийства Ролана Барта и целой серии кровавых событий. В обоих романах решается вопрос о том, можно ли переделать жизнь, изменив ход её событий, и какую роль в этом проекте играет язык. Однако результаты художественной рефлексии о языке у Д. Быкова и Л. Бине разнятся.

¹ Роман состоит из трех частей, сюжетно друг с другом не связанных.

² Д. Быков в одном из интервью о своём герое: «Он, как и Кржижановский, наделён фанатичной верой в силу литературы, в силу букв» [Быков 2015: электронный ресурс].

Герой Д. Быкова одержим идеей изобретения метода «сверхписательства», используя который можно было бы воздействовать на людей и внушать им нужные мысли. Д. Быков описывает этапы становления метода Крастышевского: изумление перед силой заговоров, знакомство с формальной школой в литературоведении (которая впервые задалась вопросом «как что устроено»), открытие того, что воздействует на сознание не содержание, а соразмерность конструкции (т.к. текст оказывает воздействие на физиологическом уровне), изобретение рецептуры наиболее действенного текста («проскользнуть в читательское сознание», по мысли Крастышевского, легче всего, соединив нарративную схему плутовского романа со схемой романа о сыне плута, или «Гамлета» с «Фаустом»).

Призрак Р. Якобсона присутствует в сознании изобретателя на протяжении всего периода подготовки эффективной методологии. Его след обнаруживается в образе лингвиста Стрельникова, «поборника статистических методов» – наряду со следом Б. Томашевского. Лингвист Стрельников фигурировал и в предыдущем романе Быкова – «Икс», посвящённом шолоховскому вопросу – предмету научного интереса Б. Томашевского. Поэтому расшифровка подразумеваемой под именем Стрельникова персоны в «Иксе» не вызывает сложностей. Но в «Июне» Стрельников, скорее, собирательный образ, объединяющий в себе две прототипические фигуры: Р. Якобсона и Б. Томашевского. Объединению в одном романном образе Р. Якобсона и Б. Томашевского, очевидно, способствовал и закон «Якобсона-Томашевского», выведенный ими в период работы Московского лингвистического кружка. О том, почему этой собирательной фигуре присвоено имя пастернаковского героя, можно только строить гипотезы, тем более что такой принцип конструирования фамилии героя открывает широкое поле для предположений.

Сам метод «Якобсона-Томашевского» в сознании Крастышевского подвергается иронии: «... наука в исполнении Стрельникова была чересчур строга и не позволяла объяснить, почему в иных местах “Войны и мира” у Крастышевского щипало в носу, а при чтении Верченых, ровно с тем же сочетанием гласных

и количеством согласных, нигде не щипало.<...> Стрельников свою теорию строил на ненадежном фундаменте: статистика гласных и согласных говорила о сути текста не больше, чем ветки о корнях. В основании филологии лежала физиология, тут консультироваться надо было не со Стрельниковым, а с Дехтеревым» [Быков 2019: 457].

Соединение статистики и физиологии составляет первоначальную суть метода создания УТ («управляющего текста», как его называет герой). УТ Крастышевского были предназначены одному адресату – тому, от которого зависела судьба мира. Первоначально герой Д. Быкова, используя возможности своей должности – редактора в Союзкино – пытается «заблокировать [у И. Сталина] мысль о войне». Но Великий террор, союз с Германией («единственной истинно, неприкрыто дьявольской силой») и раздел Польши заставили Крастышевского признать свою ошибку и начать «с ожесточением работать на войну»: «Ему предстояло развернуть весь ход истории».

Отчаяние вины меняет и метод Крастышевского: теперь за модель УТ он берёт музыку и делает расчёт на то воздействие, которое оказывают на сознание реципиента звуки. Изобретая звуковой антоним к слову «Ковентри», он надеется призвать своего адресата первым начать войну «против чумы». Но так как новый УТ доставить не удалось, Крастышевский обращается со звуками «самой черной решимости» к высшей силе. Д. Быков, таким образом, изображает, как призывно-побудительная функция в речевой деятельности Крастышевского заменяется магической: он отказывается от обращения к реальному адресату и обращается к отсутствующему и неведомому – Богу и его «Вестникам». Таким образом, в гротескно-ироническом ключе Д. Быков описывает не что иное, как поиск и применение магической функции языка, позволяющей внушить «непонятно чему» своё истовое желание.

Однако в применении Крастышевского магическая функция оказалась недействительна: через час после его обращения к «Вестникам» началось нашествие чумы. Переделать мир с помощью языка оказалось невозможно. И сама идея такой переделки характеризуется в романе как безумная.

Роман Л. Бине ставит тот же вопрос – «можно ли в реальности переделать мир» с помощью языка. Реальность здесь противопоставляется литературе: как и в романе Д. Быкова. Роман Л. Бине начинается фраза «Жизнь – не роман», а заканчивается его книга усилиями героя доказать свою принадлежность реальному, а не выдуманному миру. У Д. Быкова одна из глав третьей части начинается постановкой той же проблемы – чем отличается искусство от жизни. В жизни в причинно-следственные связи вовлечено любое событие, никакое из них не является случайным; а в книге бывают случайные персонажи и случайные события, не вписанные автором в общую картину, поэтому, завершает своё рассуждение автор, «Крастышевский занимался жизнью, а не книгами». У Л. Бине главный герой Симон Херцог – аспирант-филолог, занимавшийся именно книгами – до того момента, как был привлечён к расследованию смерти Ролана Барта, но и в рамках этого дела ощущающий себя литературным героем, героем нарратива, находящимся в зависимости от авторской воли. Т.е. у Л. Бине в центре герой, который отождествляет нарратив и жизнь (у Д. Быкова герой противопоставляет жизнь и искусство).

Ещё одно отличие: изготовление магического метода переделки жизни с помощью языка у Л. Бине остаётся за пределами нарративного пространства. Роман посвящён поискам документа, который представляет собой неизвестную рукопись Р. Якобсона о седьмой функции языка, расследованию преступлений, совершённых в погоне за ней, а также описаниям опытов её применения – как удачных, так и катастрофических. И сама магическая функция трактуется иначе: она состоит не в способности привлечь на свою сторону высшие силы, обращаясь к ним с призывно-побудительным высказыванием, а в способности внушить кому угодно, что угодно и в любой ситуации. Под адресатом в рамках такой трактовки понимается не неодушевлённое и неведомое 3-е лицо, а тот собеседник, который мыслится объектом воздействия. Т.е. понимание языковой магии у Л. Бине иное, нежели у Р. Якобсона, хотя он старательно устами своего героя Симона Херцога излагает учение русского лингвиста. Недаром Л. Бине потребовалось выдумать рукопись, в которой Р. Якобсон якобы изложил технику применения седьмой функции языка.

Первоначальным обладателем документа выведен поплатившийся за него жизнью Ролан Барт, его фальсифицированная Жаком Деррида подделка была выкрадена Юлией Кристевой и Филиппом Соллерсом, который, не зная о подлоге, применил её на риторическом состязании тайного сообщества «Клуб “Логос”» в надежде победить Умберто Эко и отнять у него титул Великого Протагора, и проиграв, жестоко поплатился за претензию. Оригинал же рукописи Р. Якобсона попадает в руки Франсуа Миттерану, и благодаря ей он выигрывает выборы у Жискара Д’Эстена. «Функция действует» – вот вывод, который делает герой в заключительной части романа. Но она становится государственной тайной, принадлежностью одного человека – Президента Франции. Симон Херцог воспринимает это открытие как поражение: вместе с детективом Жаком Байяром он шёл по ложному следу, преследуя по всей Европе Ю. Кристеву и Ф. Соллерса, обладателей фальшивки. Прозрением Симона детективная линия погони за макгаффином оказывается исчерпана, хотя в изображении Л. Бине она последовательно утверждает существование магической техники убеждения и надежду на преобразование мира.

Однако роман венчается эпилогом, в котором предметом нарратива становится философский вопрос о том, владеет ли собственной судьбой «голый» человек, не имеющий надежды рассчитывать на обладание магическим артефактом? Может ли человек, опираясь только на свои силы, бросить вызов неблагоприятным обстоятельствам и Богу – великому автору, которого Симон именуется романистом, сочинившим его самого? Л. Бине в финале своего романа даёт положительный ответ: его герой вступает в противоборство со своим автором и одерживает над ним победу.

В «Эпилоге» романа сообщается, что Симон сильно изменился, «довольно высоко поднялся в иерархии “Клуба Логос” и как минимум трижды избежал смерти» – причём опираясь исключительно на свои силы, не рассчитывая на магическую функцию языка. Но финал в лице «автора с садистскими причудами» [Бине 2019: 511] приготовил ему новое испытание: он оказывается под прицелом бандита каморры. «На последних се-

кундах Симон вновь вступает в диалог с трансцендентной сущностью, которую ему так нравится представлять: если он застрелял в романе, что за принцип нарративной экономии требует в конце концов его убить? Он перебирает нарратологические доводы, но они все выглядят спорными» [Там же: 510]. В конце концов Симон приходит к решению: «С этим гипотетическим романистом надо как с Богом: поступать, будто его нет, ибо если он существует, это в лучшем случае скверный писака, не заслуживающий ни уважения, ни послушания. Изменить ход истории никогда не поздно. Вполне возможно, что воображаемый романист еще ничего не решил. Возможно, финал в руках его персонажа, а персонаж – это я. Я Симон Херцог. Персонаж собственного рассказа» [Там же: 511].

Думается, что в этом манифесте герой отказывается от сакрализации магической функции языка, которая реализуется, по Р. Якобсону, в обращении к «отсутствующему 3-му лицу»: Симон обрывает разговор с трансцендентной сущностью, не рассчитывая на её помощь и делая ставку только на свои силы.

В результате Симону удаётся овладеть реальностью вопреки воле автора и заставить стрелка отвести оружие. Он сам конструирует финал своей истории. Владение языком позволяет ему стать субъектом собственного (а не чужого) нарратива, переделать реальность и обратить её сюжет в свою пользу. «Видишь, надо было оторвать мне язык», – саркастически прощается он со своим противником.

Итак, по Л. Бине, магическая функция языка существует, но техника её воплощения вовсе не нужна тому, кто владеет риторическим мастерством, знанием о законах наррации, интуицией, интеллектом. У Д. Быкова, наоборот, герой становится заложником своей фантазии о магии языка. Ему кажется, что «в воздухе что-то – непонятно что, но несомненное что-то – словно сказало ему: да, да, да» [Быков 2019: 503]. Но реальность этому трансцендентному обещанию не подчиняется. В романе Л. Бине реальность идёт навстречу усилиям героя, не вооружённого никакими заклинаниями и, более того, бросившего вызов высшей сущности в лице собственного творца, Бога.

Сложно судить о степени опоры Д. Быкова на роман

Л. Бине. Впрочем, о своём замысле написать о герое, похожем на Кржижановского, который выдумывает метод воздействия на людей с помощью текстов, слов и букв, Д. Быков говорит с 2015 года. Скорее всего, сущностное совпадение самостоятельного замысла у двух писателей объясняется совокупностью вне-текстовых факторов, среди которых в первую очередь отметим сосредоточенность современной культуры на рефлексии о власти слова, текста, книги¹. В этом плане оба романа вписываются в одну литературную парадигму, тематически исследующую положение человека в семиотическом мире. Ближайший контекст для романа Д. Быкова составляют романы М. Елизарова «Библиотекарь» и Вс. Бенигсена «ГенАцид», для романа Л. Бине, возможно, – роман Ж.-Ф. Арру-Виньо «Урок непослушания». Другой контекст, очевидно, составляют произведения, в которых литературная теория становится предметом иронической рефлексии и пародирования (об этом: [Жиличева 2020]).

ЛИТЕРАТУРА

Бавильский Д. «Седьмая функция языка», или Апология флюса // Литература : Электронный литературный журнал. 2019. 30 ноября (№ 148).

Балла О. И не прося пощады // Новый мир. 2018. № 11. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2018_11/Content/Publication6_7_057/Default.aspx (дата обращения: 11.10.2021).

Бине Л. Седьмая функция языка. СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2019. 536 с.

Бояркина П. Дмитрий Быков «Июнь» // Звезда. 2018. № 1. С. 266-267.

Быков Д. Июнь. М. : Издательство АСТ, 2019. 510 с.

Дмитрий Быков в программе «Один» от 21 августа 2015 г. URL: <https://echo.msk.ru/programs/odin/1606488-echo/> (дата обращения: 09.09.2021).

Жиличева Г. А. Язык теории как объект метапародии в прозе русского постмодернизма // Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 40-51.

Сиротин С. Постструктурализм в действии: Лоран Бине «Седьмая функция языка» // Урал. 2020. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/ural/2020/5/poststrukturalizm-v->

¹ Критики чаще вписывают в парадигму детективных произведений, в которых нарратив выстраивается вокруг макгаффина, что представляется неоправданным сужением актуального контекста.

[dejstvii.html](#) (дата обращения: 11.10.2021).

Сушек И. Элементарно, Байяр! // Иностранная литература : журнал. 2018. Июль (№ 7). С. 265-272.

Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: за и против. М. : Прогресс, 1975. С. 193-230.

REFERENCES

Bavil'skiy D. «Sed'maya funktsiya yazyka», ili Apologiya flyusa // Literatura : Elektronnyy literaturnyy zhurnal. 2019. 30 noyabrya (№ 148).

Balla O. I ne prosya poshchady // Novyy mir. 2018. № 11. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2018_11/Content/Publication_6_7057/Default.aspx (data obrashcheniya: 11.10.2021).

Bine L. Sed'maya funktsiya yazyka. SPb. : Izdatel'stvo Ivana Lim-bakha, 2019. 536 s.

Boyarkina P. Dmitriy Bykov «Iyun'» // Zvezda. 2018. № 1. S. 266-267.

Bykov D. Iyun'. M. : Izdatel'stvo AST, 2019. 510 s.

Dmitriy Bykov v programme «Odin» ot 21 avgusta 2015 g. URL: <https://echo.msk.ru/programs/odin/1606488-echo/> (data obrashcheniya: 09.09 2021).

Zhilicheva G. A. Yazyk teorii kak ob"ekt metaparodii v proze ruskogo postmodernizma // Kritika i semiotika. 2020. № 1. S. 40-51.

Sirotnin S. Poststrukturalizm v deystvii: Loran Bine «Sed'maya funktsiya yazyka» // Ural. 2020. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/ural/2020/5/poststrukturalizm-v-dejstvii.html> (data obrashcheniya: 11.10.2021).

Sushek I. Elementarno, Bayyar! // Inostrannaya literatura : zhurnal. 2018. Iyul' (№ 7). S. 265-272.

Yakobson R. Lingvistika i poetika // Strukturalizm: za i protiv. M. : Progress, 1975. S. 193-230.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

И. О. МАРШАЛОВА

*(Историко-мемориальный центр-музей И. А. Гончарова
Ульяновск, Россия)*

ORCID ID: 0000-0002-2517-0650

УДК 069:821.161.1-31(Гончаров И. А.)

DOI 10.26170/2306-7462_2021_04_13

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,4

ГОНЧАРОВ И РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ: К 210-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ

Аннотация. Тема «И. А. Гончаров в восприятии русских художников» нечасто оказывалась в поле зрения исследователей. Презентуемый альбом является первой обобщающей попыткой демонстрации и осмысления визуализации образов, созданных романистом. Альбом «Герои Гончарова в иллюстрациях русских художников» подготовлен музейным творческим коллективом по материалам фондов Ульяновского областного краеведческого музея имени И. А. Гончарова. Публикация осуществлена при поддержке Российского фонда культуры. Сегодня собрание музея насчитывает около трёхсот произведений, созданных художниками XX-XXI вв. Среди авторов – известные мастера-иллюстраторы Д. Б. Боровский, И. С. Глазунов, Ю. М. Игнатъев, П. Н. Пинкисевич и др. Иллюстрации в альбоме скомпонованы по произведениям И. А. Гончарова – его трём романам и книге очерков «Фрегат “Паллада”». В каждом разделе изображения собраны вокруг ведущих персонажей или значимых сюжетных поворотов. Сцены, положения, ситуации сопровождаются соответствующими текстами из произведений И. А. Гончарова. В альбоме представлена краткая информация о художниках – авторах серий иллюстраций в собрании музея, а также каталог иллюстраций. Издание вызовет интерес как у профессионалов в гуманитарных сферах, так и простых читателей, почитателей отечественной литературы и культуры. Альбом «Герои Гончарова в иллюстрациях русских художников» доступен в электронном формате на официальном сайте Ульяновского краеведческого музея в разделе «Научные издания».

Ключевые слова: русские художники; иллюстрации; краеведческие музеи; музейные коллекции; каталоги иллюстраций; русские писатели; литературное творчество.

Гончаровский фонд Ульяновского областного краеведческого музея насчитывает свыше 3000 единиц хранения (личные вещи, автографы И. А. Гончарова, портреты, фотографии писа-

теля, родственников и окружения, памятные предметы и пр.). «Давней мечтой сотрудников музея было сделать доступным для исследователей фамильный “Летописец” Гончаровых. Кроме семейных записей он содержит две старинных церковных повести – “Страсти Христовы” и “Повесть о крестном сыне”, старательно вписанные туда рукой деда писателя двести семьдесят лет назад. Несколько лет понадобилось сотруднику Ю. М. Алексеевой, чтобы перевести “Летописец” со скорописи начала XVIII века на современный русский язык. Наконец, в 1996 году книга была издана. Она вызвала большой интерес исследователей жизни и творчества И. А. Гончарова и была приобретена российскими и зарубежными библиотеками» [И. А. Гончаров и Симбирск 2006: 7]. Безусловно, выход в свет полного комментированного текста рукописной книги, известной в научной среде как «Летописец семьи Гончаровых»¹, «с факсимильным воспроизведением текста памятника, подробными примечаниями, разработанным инструментарием исследования языковой стихии и социокультурной среды XVIII-XIX вв.» [Маршалова 2014: 59] – ключевой момент в изучении родословной И. А. Гончарова, его ближайшего окружения, а также памятников древнерусской литературы в целом.

¹ «Впервые небольшое описание и фрагменты “Летописца” были опубликованы членом Архивной комиссии М.Ф. Суперанским. После открытия музея И. А. Гончарова в Ульяновске (1982 г.) была поставлена задача ее изучения. Работа с книгой показала, что ее содержание гораздо шире данного ей Суперанским названия» [Гончаровский летописец 1996: 355].

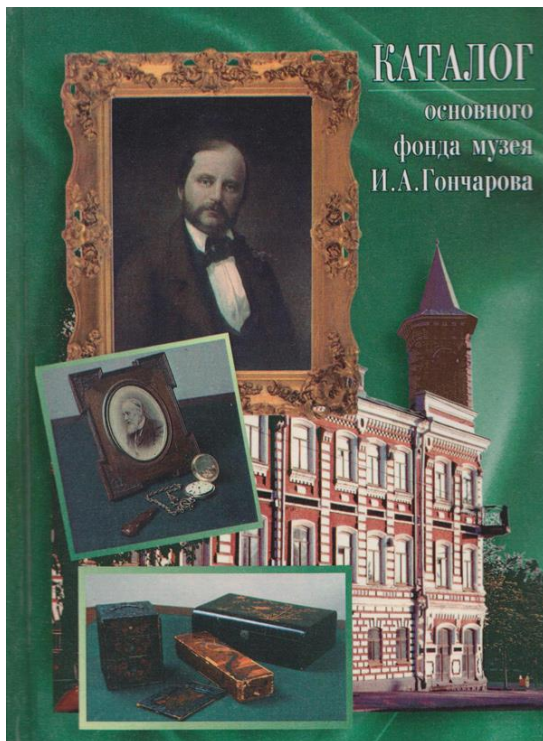


Иллюстрация 1.

В 1997 году в печатном «Каталоге основного фонда музея И. А. Гончарова» были описаны 542 единицы хранения – материалы, поступившие с конца XIX века по 1993 год. Книга, рассчитанная на специалистов и почитателей русской литературы, объединила девять тематических разделов: «Наиболее ценен раздел “Личные вещи И. А. Гончарова и памятные предметы” который содержит описание вещей из кабинета писателя в его петербургской квартире, и раздел “Автографы И. А. Гончарова”». В некоторых разделах выделены подразделы. Так, в разделе “Родственники И. А. Гончарова” материалы сгруппированы по фамильным линиям: потомки Н. А. Гончарова, потомки А. А. Кирмаловой, потомки А. А. Музалевской. В разделе “Окружение И. А. Гончарова” особо выделены материалы о воспитанниках И. А. Гончарова – А. К. Трейгут-Резвцово

ее семье, Е. К. Трейгут и В. К. Трейгуте. В разделах “Портреты И. А. Гончарова”, “Виды мест, связанных с И. А. Гончаровым” имеются подразделы, в которых материал сгруппирован в тематико-хронологическом порядке и по технике исполнения. Разделы “Иллюстрации к произведениям” и “Произведения Гончарова в театре и кино” составлены по хронологическому принципу – по времени создания художниками этих работ» [Каталог основного фонда музея И. А. Гончарова 1997: 3].

Следующим этапом в частичном описании Гончаровского фонда стала публикация альбома «И. А. Гончаров и Симбирск», подготовленного творческим коллективом музея к 195-летию со дня рождения писателя. Данная книга явилась первым иллюстрированным изданием, посвящённым многоаспектным связям романиста с родным городом: «Здесь собраны воедино виды старого Симбирска, портреты родственников писателя, его знакомых симбирян, отрывки из произведений и писем Гончарова, воспоминаний его современников» [И. А. Гончаров и Симбирск 2006: 7].

Наконец, в 2020 году был издан альбом «Ульяновский областной краеведческий музей имени И. А. Гончарова. История. Люди. Коллекции. К 125-летию со дня открытия». Согласно аннотации в книге продемонстрировано «все разнообразие музейного собрания, насчитывающего более 147 тысяч предметов разных эпох». Отдельный раздел альбома посвящён личным коллекциям ульяновского музея. Этот раздел открывает описание Гончаровского фонда, предложенное старшим научным сотрудником А. В. Лобкарёвой: «Наша коллекция стала создаваться Симбирской учёной архивной комиссией в период подготовки празднования 100-летнего юбилея И. А. Гончарова в 1912 г. Именно тогда, с 1907 по 1914 гг., в архивную комиссию поступили наиболее ценные реликвии гончаровской коллекции: портрет писателя работы Н. А. Майкова, портреты матери и крёстного Гончарова, Летописец Гончаровых, 4 кресла из кабинета писателя. В то время ещё были живы близкие Гончарову люди: его племянники, воспитанники, друзья. Их дары заложили основу гончаровской коллекции в нашем городе. Эти предметы украшали комнату памяти И. А. Гончарова, которая с 1956 г. по 1982 г. была частью основной экспозиции Ульяновского областного краеведческого музея. К сожалению, в ходе передачи

части фонда Краеведческого музея Художественному музею в 1939 г. были утрачены некоторые предметы гончаровской коллекции: чашка писателя, ножичек для отрезания сигар в виде гильотинки, картинки, привезённые из путешествия. Мы надеемся, что полная научная паспортизация фондов обоих музеев выявит эти предметы» [Ульяновский областной краеведческий музей имени И. А. Гончарова 2020: 214, 216].

На данный момент последней крупной публикацией музейного коллектива, посвящённой значительной изобразительной коллекции, связанной с именем писателя, стал альбом «Герои Гончарова в иллюстрациях русских художников», составленный по материалам фондов Ульяновского областного краеведческого музея имени И. А. Гончарова. Публикация осуществлена при поддержке Российского фонда культуры. Издание вышло из печати в конце декабря 2020 года.

В альбоме собраны около двухсот иллюстраций, относящихся к портретным характеристикам персонажей, пейзажным или сюжетным зарисовкам произведений И. А. Гончарова. Книга имеет жанр именно литературно-художественного альбома. В данном случае речь идёт о книжном издании с репродукциями, фотоснимками графических работ, отвечающих избранной тематике, в сопровождении пояснительных текстов. Мир творчества великого русского писателя представлен через обращение к текстам его произведений и визуальным воплощениям его художественных типов: в данном альбоме иллюстрации скомпонованы вокруг ведущих образов романов «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв» и очерков «Фрегат “Паллада”». Связь текста И. А. Гончарова с той или иной иллюстрацией подчеркнута ситуативно (это может быть случай из жизни героя или группы персонажей) или портретно.

ГЕРОИ ГОНЧАРОВА В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ



Иллюстрация 2.

Не может не привлекать внимание заинтересованного читателя обложка книги, на лицевую сторону которой помещен карандашный рисунок художника-графика Д. Б. Боровского «Вера», выполненный в 1958 году к роману «Обрыв»: «Цикл иллюстраций к роману И. А. Гончарова “Обрыв” был начат художником в 1954 г. В 1958 г. осуществилось издание (Гончаров И. А. Обрыв. – М.: Гослитиздат, 1958). “Обрыв” стал этапом в иллюстрационной работе Боровского. Художник впервые делал книжное оформление такого масштаба: суперобложка, обложка, шмуцтитулы, заставки, страничные иллюстрации. Притом, по словам сына художника, автору “удалось найти верную <...> эмоциональную интонацию <...> исполненную какого-то жиз-

неприятия <...> В иллюстрациях к “Обрыву” было качество новой лирической повествовательности, и зритель оценил это. Иллюстрации были хорошо встречены и читателями, и профессиональной общественностью. Образ Веры с суперобложки издания много раз перепечатывался – как знак нового, свежего взгляда на русскую классику”» [Герои Гончарова в иллюстрациях русских художников 2020: 156]. Эта же иллюстрация открывает подраздел «Вера» в разделе «Обрыв. 1869 г.». Следуя логике, заложенной составителями издания, данное изображение сопровождается гончаровскими строками, наиболее соответствующими воссозданной художником ситуации: «Нет в ней строгости линий, белизны лба, блеска красок и печати чистосердечия в чертах и вместе холодного сияния, как у Софьи. Нет и детского, херувимского дыхания свежести, как у Марфиньки: но есть какая-то тайна, мелькает не высказывающаяся сразу прелесть, в луче взгляда, в внезапном повороте головы, в сдержанной грации движений, что-то неудержимо прокрадывающееся в душу во всей фигуре» [Гончаров 2004: т. 7, 287].

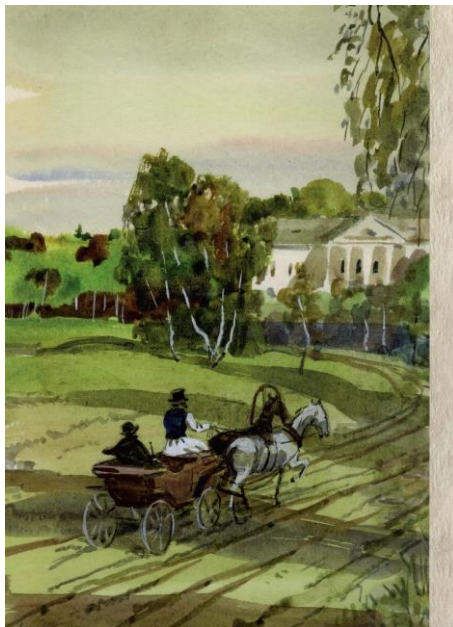


Иллюстрация 3.

Заднюю сторону обложки альбома украшает акварель к роману «Обрыв», выполненная иллюстратором классических произведений мировой и русской художественной литературы Ю. М. Игнатьевым в 1983 году. Работа называется: «Райский подъезжает к имени бабушки». В этой и других, помещённых в альбом акварельных иллюстрациях к «Обломову» и «Обрыву», «автор воссоздаёт практически все основные сюжетные линии произведения, передаёт атмосферу провинциального города и усадьбы, подчеркивает гармонию людей и природы, показывает сопричастность героев окружающему миру» [Герои Гончарова в иллюстрациях русских художников 2020: 9].

Вообще, иллюстрации к роману «Обломов» в собрании музея представлены довольно полновесно. Остановимся на первом полноценно иллюстрированном издании романа рисунками С. М. Шор, наряду с живописью, сценографией, станковой графикой успешно работавшей в книжной графике. В 1929 году вышли иллюстрации художницы к отдельному изданию главы «Сон Обломова». Второй раз Сарра Марковна иллюстрировала весь роман в 1936 году для издательства «Академия». Представленные в музейном собрании иллюстрации С. М. Шор создала в технике сухой иглы, основанной на процарапывании острием твердой иглы штрихов на поверхности металлической доски: «В книгах гравюры воспроизведены фотомеханическим способом. Кроме гравюр С. М. Шор в фондах музея хранятся три ее карандашных эскиза – один к иллюстрации, напечатанной в издании “Академия”, и два к иллюстрациям, не вошедшим в книгу» [Герои Гончарова в иллюстрациях русских художников 2020: 172].



Иллюстрация 4.

Сцены романа оживают под рукой художницы: вот Илюша Обломов, отправляемый на учение к немцу Штольцу («Проводы Илюши в дорогу»). Изображение содержит все значимые нюансы гончаровского текста: «А бедный Илюша ездит да ездит учиться к Штольцу. Как только он проснется в понедельник, на него уж нападает тоска. Он слышит резкий голос Васьки, который кричит с крыльца:

– Антипка! Закладывай пегую: барчонка к немцу везти!

Сердце дрогнет у него. Он печальный приходит к матери. Та знает отчего и начинает золотить пиллюлю, втайне вздыхая сама о разлуке с ним на целую неделю.

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. Все это отпускалось в тех видах, что у немца нежирно кормят» [Гончаров 1998: т. 4, 137].

Примечательно, что последние по времени создания серийные иллюстрации, хранящиеся сегодня в собрании музея, были выполнены к дебютному гончаровскому роману. В 2004 году в серии «Школьная библиотека» издательство «Детская литература» выпустило книгу И. А. Гончарова «Обыкновенная история» в оформлении художника-графика, иллюстратора, родившегося в Ульяновске и проживающего ныне в городе Дмитровграде Ульяновской области, А. М. Кузнецова. Художник оформил книгу полностью: «цветную обложку – в технике акварели, а чёрно-белые иллюстрации, заставки и концовки к частям романа – тушью» [Герои Гончарова в иллюстрациях русских художников 2020: 9]. В том же 2004 году оригиналы работ были переданы автором в дар музею писателя. Рисунки А. М. Кузнецова особенно примечательны в подразделе альбома, посвящённом мужским образам первого романа И. А. Гончарова. Автор не только передаёт эмоциональное состояние героев, основные сюжетные повороты, но также уделяет внимание тщательной прорисовке бытовой атмосферы «Обыкновенной истории».

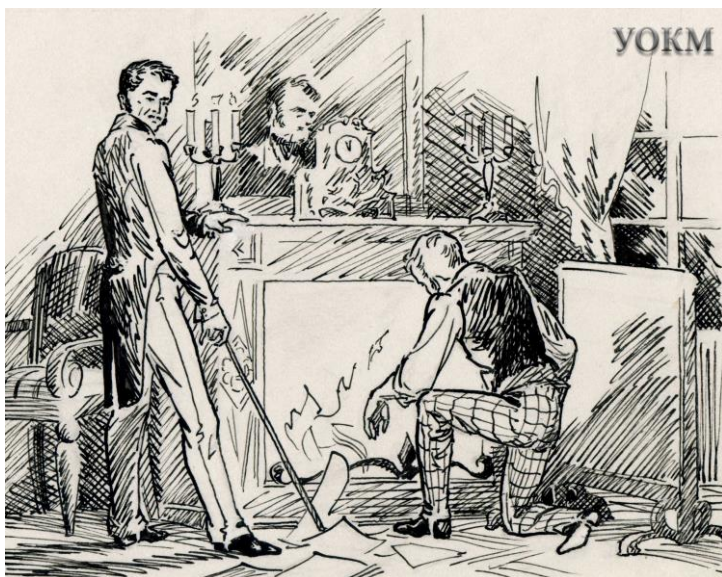


Иллюстрация 5.

Вот, например, молодой Адуев сжигает свои рукописи в обстановке со вкусом обставленной петербургской квартиры дядюшки и тем самым расстается с частью юношеских иллюзий:

«– Вот то-то! в тебя вложили побуждения, а самое творчество, видно, и забыли вложить, – сказал Петр Иваныч, – я говорил!

Александр отвечал вздохом и задумался. Потом вдруг с живостью бросился открывать все ящики, достал несколько тетрадей, листков, клочков и начал с ожесточением бросать в камин.

– Вот это не забудь! – сказал Петр Иваныч, подвигая к нему листок с начатыми стихами, лежавший на столе.

– И это туда же! – говорил Александр с отчаянием, бросая стихи в камин.

– Нет ли еще чего? Поищи-ка хорошенько, – спросил Петр Иваныч, осматриваясь кругом, – уж за один бы раз делать умное дело.

<...>

– И это туда же! – крикнул Александр, швырнув тетрадь в печь.

Оба стали смотреть, как она загорится, Петр Иваныч, по видимому, с удовольствием, Александр с грустью, почти со слезами» [Гончаров 1997: т. 1, 343-344].

В 1852 году И. А. Гончаров в качестве секретаря генерал-адъютанта, вице-адмирала Е. В. Путятина отправился в путешествие на фрегате «Паллада» к далёким и манящим берегам Японии. Повидав страны Европы, Африки, Азии, романист создал цикл очерков «Фрегат “Паллада”» – одно из лучших произведений мировой литературы в жанре путевых заметок. Деятельности писателя в составе экспедиции, давшей богатейший материал для создания «морского романа», посвящено немало работ. Одна из последних – публикация А. Ю. Балакина, в которой сделан акцент на участии И. А. Гончарова в переговорах 1853 г. с Японией в качестве секретаря и автора значительной части отправленных в Петербург официальных донесений, а также иных документов дипломатического характера [Балакин 2019: 293-313].



Иллюстрация 6.

Художественная рецепция гончаровского «хождения» в Японию и возвращения на родину через Сибирь была осуществлена в середине XX века: «Особую ценность в коллекции музея И. А. Гончарова имеют иллюстрации художников Б. К. Винокурова и В. Д. Цельмера к книге очерков путешествия «Фрегат “Паллада”». Гончаров увидел и воссоздал в своем произведении широкую картину мира середины XIX в., которая включала в себя и европейскую Англию, и острова трёх океанов, и страны юга Африки и Азии, а также русский Дальний Восток и Сибирь. Иллюстрировать такое широкое полотно непросто. Иллюстрации Винокурова и Цельмера, выполненные тушью и акварелью, передают всё многообразие воссозданного писателем ми-

ра: природное богатство разных частей земли, особенности быта народов, своеобразие жизни моряков на фрегате, обаяние и трудности морского путешествия. Художники создали как страничные иллюстрации, так и заставки к главам книги» [Герои Гончарова в иллюстрациях русских художников 2020: 12-13]. Материалы данных авторов поступили в коллекцию музея в 1979 году.

Помимо чисто художественной, эстетической составляющей, в альбом включены краткая информация о 13 художниках и каталогизированный список иллюстраций коллекции. Перечень иллюстраций включает указание на авторство работ, наименование художественного произведения, которому соответствуют иллюстрации, год их выполнения, отдельное наименование каждой иллюстрации, материал, технику исполнения, размеры, номер фондового хранения, год поступления и фамилию лица, передавшего иллюстрации на хранение в музей.

Прошло не так много времени с момента выхода альбома в свет, но уже появились первые рецензии, первые отзывы и размышления по поводу издания. В статье доктора филологических наук, профессора, члена Союза писателей России, члена Союза журналистов России, лауреата Международной литературной премии им. И. А. Гончарова И. В. Пыркова отмечено: «Литературно-художественный альбом “Герои И. А. Гончарова в иллюстрациях русских художников” – событие всероссийского масштаба, высвечивающее роль музея в современной культурной и научной жизни. Музей давно перестал быть хранилищем культурно-исторической информации, активно участвуя в образовательно-воспитательном возрождении, внося весомый вклад в фундаментальную науку. Издание непереоценимо для школ и библиотек, оно, несомненно, станет образно-наглядным путеводителем не только по гончаровскому творчеству, но окажется полезным для постижения эстетики усадебной литературы в целом. Собранные работниками Ульяновского областного краеведческого музея им. И. А. Гончарова, прокомментированные и с глубоким тактом презентованные иллюстрации заметно расширят представление современных читателей и исследователей о “сфере зрительных впечатлений” романиста, продолжат диалог о творческом наследии такого многомерного классика русской литературы, как Иван Александрович Гончаров» [Пыркин 2021].

Сегодня, во время очередных больших испытаний для родины и человечества всего мира, как нельзя актуальнее и проникновеннее звучат слова одного из виднейших гончароведов страны: «Сегодняшней культуре, как это ни грустно звучит, нужно заново учиться говорить, как будто бы после перенесённой тяжёлой болезни. А лучшее тут лекарство – чтение. И художники, иллюстрирующие Гончарова в разные эпохи, как бы приглашают нас, сегодняшних, к разговору о творческом наследии писателя, о его тайнописи, о его современности, о потаённых смыслах его книг. Поэтому я лично воспринимаю литературно-художественный альбом “Герои Гончарова в иллюстрациях русских художников”, подготовленный к печати работниками Ульяновского областного краеведческого музея, как действенное средство, помогающее не просто вновь обретать утраченное, а находить новые возможности, новые потенциалы в классическом русском слове. “Я был, да вас не было” – так, кажется, говорит Илья Ильич Обломов в гончаровском романе-шедевре. Так вот, нужно делать сегодня всё, чтобы *мы были*, то есть не теряли своей национальной идентичности, дорожили отечественной культурой и литературой. Потому что если что-то и было вначале, то это, как известно, Слово» [Пыркв 2021: 63].

Альбом доступен в электронном формате на официальном сайте Ульяновского краеведческого музея в разделе «Научные издания»: <http://www.uokm.ru/text/geroigoncharova.pdf>

ЛИТЕРАТУРА

Балакин А. Ю. И. А. Гончаров – участник переговоров с японцами (по материалам РГА ВМФ) // Литературный факт. 2019. № 4 (14). С. 293-313.

Герои Гончарова в иллюстрациях русских художников: литературно-художественный альбом / сост. : Е. Б. Клевогина, А. В. Лобкарёва, И. О. Маршалова. Ульяновск : Издательство «Корпорация технологий продвижения», 2020. 90 с.

Гончаров И. А. Обломов : Роман в четырех частях // Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. СПб: Наука, 1998. Т. 4. 492 с.

Гончаров И. А. Обрыв: Роман в пяти частях // Гонча-

ров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. СПб: Наука, 2004. Т. 7. 770 с.

Гончаров И. А. Обыкновенная история; Стихотворения; Повести и очерки; Публицистика, 1832–1848 // Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. СПб: Наука, 1997. Т. 1. 832 с.

Гончаровский летописец (Выпуск 1). Ульяновск: Дом печати, 1996. 7 с.

И. А. Гончаров и Симбирск: Альбом / Ульяновский областной краеведческий музей имени И. А. Гончарова. Самара: Самарское книжное издательство; Ульяновск: Издательская группа «Артишок», 2006. 140 с.

Каталог основного фонда музея И. А. Гончарова. Ульяновск: Дом печати, 1997. 200 с.

Маршалова И. О. Несколько слов по поводу первого издания «Летописца семьи Гончаровых» // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. Екатеринбург, 2014. № 1. С. 59–69.

Пырков И. В. «В сфере зрительных впечатлений»: о литературно-художественном альбоме «Герои Гончарова в иллюстрациях русских художников» // Литература в школе. 2021. № 2. [Электронный ресурс] / URL : <http://litsh.ru/arhiv/literatura-v-shkole-2021-2/>

Пырков И. В. На спуске к Верной беседе // Мономах. 2021. № 3 (123). С. 63.

Ульяновский областной краеведческий музей имени И. А. Гончарова. История. Люди. Коллекции. К 125-летию со дня открытия. Ульяновск: Издательство «Корпорация технологий продвижения», 2020. 240 с.

REFERENCES

Balakin A. Yu. I. A. Goncharov – uchastnik peregovorov s yaponsami (po materialam RGA VMF) // Literaturnyy fakt. 2019. № 4 (14). S. 293-313.

Geroi Goncharova v illyustratsiyakh russkikh khudozhnikov: literaturno-khudozhestvennyy al'bom / sost. : E. B. Klevogi-na, A. V. Lobkareva, I. O. Marshalova. Ul'yanovsk : Izda-tel'stvo «Kor-

poratsiya tekhnologiy prodvizheniya», 2020. 90 s.

Goncharov I. A. Oblomov : Roman v chetyrekh chastyakh // Goncharov I. A. Polnoe sobranie sochineniy i pisem v dva-dtsati tomakh. SPb: Nauka, 1998. T. 4. 492 s.

Goncharov I. A. Obryv: Roman v pyati chastyakh // Goncharov I. A. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t. SPb: Nauka, 2004. T. 7. 770 s.

Goncharov I. A. Obyknovennaya istoriya; Stikhotvoreniya; Povesti i ocherki; Publitsistika, 1832–1848 // Goncharov I. A. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t. SPb: Nauka, 1997. T. 1. 832 s.

Goncharovskiy letopisets (Vypusk 1). Ul'yanovsk: Dom pechati, 1996. 7 s.

I. A. Goncharov i Simbirsk: Al'bom / Ul'yanovskiy ob-lastnoy kraevedcheskiy muzey imeni I. A. Goncharova. Sama-ra: Samarskoe knizhnoe izdatel'stvo; Ul'yanovsk: Izdatel'-skaya gruppa «Artishok», 2006. 140 s.

Katalog osnovnogo fonda muzeya I. A. Goncharova. Ul'yanovsk: Dom pechati, 1997. 200 s.

Marshalova I. O. Neskol'ko slov po povodu pervogo iz-daniya «Letopistsa sem'i Goncharovykh» // Ural'skiy filolo-gicheskiy vestnik. Seriya: Russkaya klassika: dinamika khudo-zhestvennykh sistem. Ekaterinburg, 2014. № 1. S. 59–69.

Pyrkov I. V. «V sfere zritel'nykh vpechatleniy»: o li-teraturno-khudozhestvennom al'bome «Geroi Goncharova v il-lyustratsiyakh russkikh khudozhnikov» // Literatura v shkole. 2021. № 2. [Elektronnyy resurs] / URL : <http://litsh.ru/arhiv/literatura-v-shkole-2021-2/>

Pyrkov I. V. Na spuske k Verinoy besedke // Monomakh. 2021. № 3 (123). S. 63.

Ul'yanovskiy oblastnoy kraevedcheskiy muzey imeni I. A. Goncharova. Istoriya. Lyudi. Kollektzii. K 125-letiyu so dnya otkrytiya. Ul'yanovsk: Izdatel'stvo «Korporatsiya tekhnologiy prodvizheniya», 2020. 240 s.

О. В. МОРЕВА

*(Свердловская областная универсальная научная библиотека им. В. Г. Белинского,
г. Екатеринбург, Россия)*

ORCID ID: 0000-0003-4166-3460

УДК 821.161.1(Тургенев И. С.)

DOI 10.26170/2306-7462_2021_04_14

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,4

«БЕЗ КРАСОК НАПИШУ ПОРТРЕТ»: ВЫСТАВКА ПРИЖИЗНЕННЫХ ИЗДАНИЙ И. С. ТУРГЕНЕВА

Отсутствующими очами
Увижу я незримый свет,
Отсутствующими ушами
Услышу хор немых планет.
Отсутствующими руками
Без красок напишу портрет.
Отсутствующими зубами
Съем невещественный паштет,
И буду рассуждать о том
Несуществующим умом.

И. С. Тургенев [Мысль 1987: 228]

Аннотация. Статья знакомит с выставкой, посвящённой 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева, которая прошла в ноябре-декабре 2018 года в отделе редких книг Свердловской областной универсальной научной библиотеки им. В. Г. Белинского

Ключевые слова: редкие книги; прижизненные издания; история фотографии; книжные выставки; русские писатели.

«Без красок напишу портрет...» – с таким названием в ноябре–декабре 2018 года в отделе редких книг Свердловской областной универсальной научной библиотеки им. В. Г. Белинского была представлена выставка, посвящённая 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева [Выставка 2018]. Экспозиция знакомила посетителей с прижизненными публикациями великого писателя и отзывами, которые оставили его современники в письмах, критических статьях и воспоминаниях (Тургеневский сборник 1915: 141-196). «Без красок» – это портрет глазами первых читателей, друзей и недругов, портрет, оставленный на страницах журналов и книг XIX столетия, сохранившихся в отделе редких книг библиотеки

им. В. Г. Белинского. Портрет не только Ивана Сергеевича Тургенева, но и всего литературного сообщества и всей читающей России накануне отмены крепостного права и в эпоху Великих реформ.

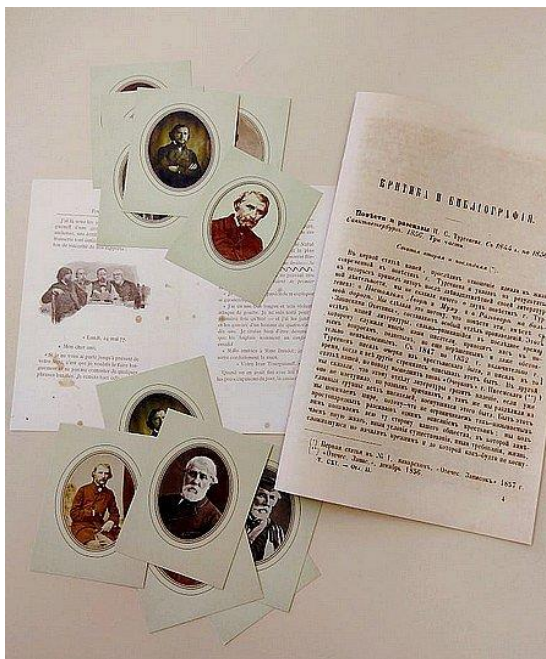


Иллюстрация 1.

Современникам Ивана Сергеевича запомнилась его необыкновенная внешность: «наполовину библейское, наполовину джентльменское» лицо, «удивительно мягкое, как бы мечтательное выражение глаз», «огромная маститая фигура», «аристократическая утонченность, артистизм» [Цит. по: Медынцева 1989: 41]. «Юпитер – было первое мое впечатление, – писал скульптор М. Антакольский в 1871 г. – Его величественная фигура, полная и красивая, его мягкое лицо, окаймленное густыми серебристыми волосами, его добрый взгляд имели что-то ласкающее, но вместе с тем и что-то необыкновенное, он напоминал дремлющего льва: одним словом – Юпитера» [Цит. по: Там же]. Известны многие живописные тургеневские портреты, но,

как ни странно, наиболее удачные его изображения встречаются скорее на фотографиях, которых сохранилось великое множество. Искусство фотографии тогда бурно развивалось, писатель любил фотографироваться и терпеливо переносил утомительные по тем временам сеансы.

Фотографирование в 1830-1860-х гг. было очень сложным техническим процессом. Фотосъемка требовала яркого освещения и долгой выдержки. Цены на фотографию были высокими [Извлечение 1887: 1]. На первых фотографиях люди без улыбок, выражения их лиц и позы статичны, потому что время экспозиции занимало несколько минут и фотографируемый объект должен был оставаться неподвижным. Первая фотография, сделанная в 1826 г., требовала 8-часовой выдержки. С изобретением дагерротипа в 1839 г. время уменьшилось до 15 минут. Неудивительно, что люди выбирали наиболее комфортное положение тела и выражение лица [Левашов 2012: 11-28]. Ранние фотографии вобрали в себя традиции европейской живописи, где улыбка считалась уделом бедных, детей или простаков. Согласно правилам этикета и эталону красоты, которыми руководствовались представители высших сословий, предпочтительными были на фотографиях небольшие плотно сжатые губы и серьёзное выражение лица.

Фотографии XIX в. отличаются хорошей детализацией, что объясняется техникой фотопечати: размер снимка соответствовал размеру негатива. Бумажный снимок наклеивался на специальную картонную подложку, которая придавала фотографии жёсткость, защищала от повреждений и являлась неотъемлемой частью оформления вплоть до 1920-х гг. Картонная основа была декоративным элементом и одновременно несла информацию о фотографе, ателье, месте и времени съёмки, заполнялась по определённым правилам. Существовали стандарты на формат фотографий. Самыми распространёнными были визитная карточка (примерно 5,5*9 см) и кабинетный портрет (примерно 11*16 см), ставший общепринятым в портретной фотографии с 1870 г. [Извлечение 1887: 31].

В разделах выставки были представлены фотопортреты писателя, сделанные в разные периоды его жизни. Дагерротип 1840-х гг. экспонировался рядом с первой публикацией 18-

летнего Ивана Тургенева, восторженными отзывами о нём В. Г. Белинского и Ф. М. Достоевского. Выпускник Санкт-Петербургского университета в 1836 г. написал обстоятельный отзыв на монографию А. Н. Муравьева «Путешествие по святым местам русским» (Санкт-Петербург, 1836), напечатанный в «Журнале Министерства народного просвещения». Во введении молодой автор дал краткую историческую справку о принятии христианства на Руси и охарактеризовал роль монастырей в этом процессе. Такое введение ему понадобилось, чтобы показать актуальность рецензируемого труда. «Многие монастыри остаются в забвении; известные жителям одной части России вовсе неизвестны жителям другой; иные, посещаемые только усердными богомольцами, ускользают от внимания не только светских людей, но даже Ученых, — отмечал И. С. Тургенев. — Такое равнодушие к сим святым местам равно противно и духу Веры, и патриотизму, и самой пользе Науки» [Тургенев 1836: 394]. Ещё трудно узнать в этих строках будущего автора романа «Дым» и других произведений.

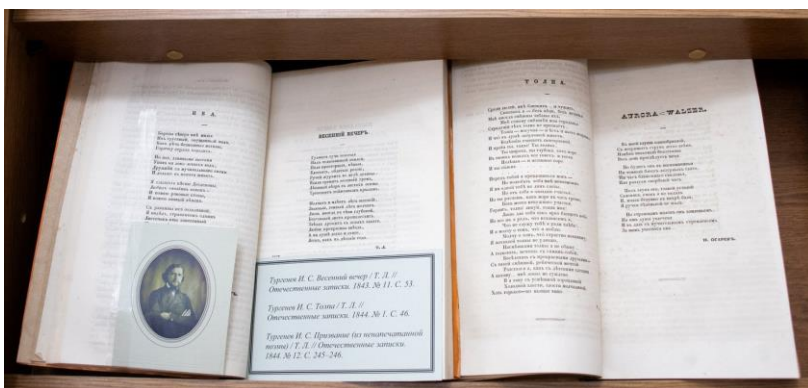


Иллюстрация 2.

Посетители выставки могли познакомиться с первыми публикациями Тургенева-поэта, подписанными инициалами «Т. Л.». Это стихотворения, напечатанные в 1843-1844 гг.: «Веченний вечер» [Тургенев 1843: 53], «Толпа» [Тургенев 1844: 46], «Когда давно забытое названье...» [Тургенев 1844: 48], «Призвание (из неопубликованной поэмы)» [Тургенев 1844: 245-246].

В качестве автора «рассказа в стихах» «Помещик» Иван Сергеевич выступил и в «Петербургском сборнике», собранном Н. А. Некрасовым [Тургенев 1846: 167]. «Помещик», прекрасно иллюстрированный художником-рисовальщиком А. А. Агиным, до сих пор звучит современно и отражает, как нам кажется, взгляды автора на национальные особенности характера:

Помещик этот благородный,
Степенный, мирный семьянин,
Притом хозяин превосходный,
Был настоящий Славянин.
Он с детства не носил подтяжек;
Любил простор, любил покой
И лень; но странен был покроем
Его затейливых фуражек.
Любил он жирные блины,
Боялся черта да жены;
Любил он, скушав пять арбузов,
Ругнуть и Немцев и Французов,
Читал лишь изредка, с трудом,
Служил в архиве казначейства,
И был, как следует, отцом
Необозримого семейства» [Тургенев 1846: 171].

В «Петербургском сборнике» И. С. Тургенев ещё и автор повести «Три портрета» [Тургенев 1846: 445], о которой В. Г. Белинский сказал: «Тургенев и в прозе нашел свою настоящую дорогу» [Белинский 1848: 33]. Ф. М. Достоевский о вернувшемся из-за границы «поэте Тургеневе» в ноябре 1845 г. писал брату: «Талант, аристократ, красавец, богач, умен, образован, 25 лет, – я не знаю в чем природа отказала ему? Наконец: характер неистошимо прямой, прекрасный, выработанный в доброй школе» [Достоевский 1883: 42]. П. В. Анненков в своих воспоминаниях отмечал, что не всё литературное сообщество приняло молодого поэта с таким воодушевлением: «Заподозрив в нем с первых же шагов истового западника, партия, недружелюбно смотревшая на образцы чуждого воспитания и развития, словно задалась мыслью – собрать как можно более помех на его жизненном пути. <...> О произ-

ведениях Тургенева до “Записок охотника” – иначе и не говорилось, как о чудовищностях западного развития, пересаженных, без всяких признаков таланта, на русскую почву» [Анненков 1881: 99].

Фотография, сделанная в начале 1850-х гг., экспонировалась с материалами, рассказывающими об аресте и ссылке И. С. Тургенева в Спасское-Лутовиново. Князь Д. А. Оболенский в своих воспоминаниях подробно описал, что привело к этим событиям в жизни И. С. Тургенева. Из-за публикации некролога на смерть Н. В. Гоголя И. С. Тургенев был назван «бунтовщиком», ему пришлось провести некоторое «время в среде пьяниц и уличных мошенников, как вдруг судьба послала ему ангелов-спасительниц: то были две дочери его тюремщика – частного пристава; эти девицы оказались почитательницами таланта Тургенева, приняли в нем большое участие ... и убедили своего родителя – вместо помещения ... в “сибирке” – дать ему приют в их квартире» [Оболенский 1873: 949-950]. Обстоятельства ареста были изложены самим И. С. Тургеневым в письме великому князю цесаревичу Александру Николаевичу, подписанном «отставной коллежский секретарь» [Тургенев 1884: 6]. Кроме того, посетители выставки могли познакомиться с рассказом «Муму», написанным в годы ссылки, но опубликованным впервые в журнале «Современник» лишь в 1854 г. [Тургенев 1854].

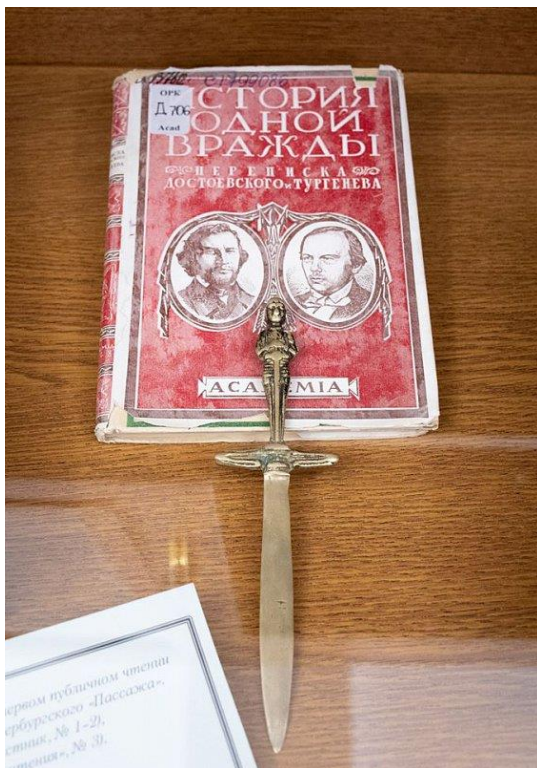


Иллюстрация 3.

Материал, посвящённый обстоятельствам ссоры двух великих русских писателей – И. С. Тургенева и Ф. М. Достоевского – из-за «Дыма» в конце 1867 г., и фотография автора романа 1860-х гг. составили отдельный раздел выставки. У читателей была возможность познакомиться с перепиской двух писателей [Переписка 1928], впервые введенной в научный оборот издательством «Academia». Ранее некоторые из писем были представлены публике, но с большими купюрами. Так, письмо Ф. М. Достоевского к А. Н. Майкову с рассказом о ссоре, печаталось без указания того, кто был автором слов: «Мы должны ползать перед немцами, что есть одна общая всем дорога и неминуемая, – это цивилизация, и что все попытки русизма и самостоятельности – свинство и глупость» [Достоевский 1883: 172].

Публикации 1870-1880-х гг. свидетельствуют о творческих исканиях и новых направлениях в литературной деятельности И. С. Тургенева. Например, в берлинском издательстве были напечатаны три новые повести: «Пунин и Бабурин», «Живые мощи», «Наши послали!» [Тургенев 1874], а в «Вестнике Европы» – рассказ «Странная история» [Тургенев 1870] и повесть «Клара Миллич» [Тургенев. 1883]. В последней И. С. Тургенев обратился к феномену фотографии. Главный герой влюбляется в девушку... после её смерти. Она заинтриговала его, встретила с ним перед смертью и затем совершила самоубийство. Аратов – главный герой повести – впечатлён образом девушки, она манит его к себе с того света, из потустороннего мира. И он, в конце концов, уходит к ней. Автор делает главного героя повести человеком, увлечённым фотографией. Как нам кажется, писателю, знакомому с процессом фотосъёмки, легко было воссоздать фотомастерскую главного героя. Сам неоднократно даривший фотокарточки и получавший от друзей и родственников их фотопортреты, И. С. Тургенев не только точно воспроизвёл детали обстановки мастерской героя, но и показал отношение своих современников к фотографии как к мистическому, окружённому магическим ореолом объекту, который позволял запечатлевать моменты, недоступные глазу. Из переписки Ивана Сергеевича известно, что он настолько хорошо разбирался в процессе фотосъёмки, что позволял себе давать советы фотографам: «Только зачем фотограф подпустил вам розовой краски в щеки, под предлогом телесного цвета? Если возможно, пришлите мне другой экземпляр, без телесного цвета» (из письма к Ж. А. Полонской, 9 ноября 1881 г.) [Тургенев 1884: 390.].

В «Вестнике Европы» И. С. Тургенев выступил и в роли издателя и переводчика писем А. С. Пушкина «к невесте и теще», написанных в 1830-м г. «Считаю избрание меня дочерью Пушкина в издателя этих писем одним из почетнейших фактов моей литературной карьеры, – писал И. С. Тургенев во вступлении, – я не могу довольно высоко оценить доверие, которое она оказала мне, возложив на меня ответственность за необходимые сокращения и исключения. Быть может, я до некоторой степени заслужил это доверие моим глубоким благоговением перед памятью ее родителя, учеником которого я считал себя с “младых ногтей”, и считаю до сих пор» [Пушкин 1878: 7-8].



Иллюстрация 4.

События 1870-1880-х гг. в жизни И. С. Тургенева полны противоречий, что нашло отражение в отзывах современников, представленных на выставке рядом с фотографией писателя в мантии Оксфордского профессора. В отличие от зарубежных коллег, отметивших заслуги русского писателя, соотечественники были несправедливы и порой слишком строги в своих оценках деятельности «русского француза». В. В. Стасов, например, в газете «Новое время» в 1878 и 1879 гг. в «письмах в редакцию» подверг критике сначала выступление писателя «на Французском конгрессе» [Стасов 1894: 1433], а затем его поступок – «анекдот Гамбетты с Тургеневым» [Стасов 1894: 1435]. Последний случай был связан с просьбой Ивана Сергеевича, касавшейся Г. Флобера, с которой он обратился к председателю палаты депутатов Франции Леону Гамбетту. И. С. Тургенева с Г. Флобером связывала многолетняя дружба, о чем свидетельствует их переписка [Flaubert 1893]. И. С. Тургенев много сделал для популяризации творчества французского писателя. В 1877 г. он для «Вестника Европы» перевел «Легенду о Юлиане Милостливым» [Флобер 1877] и «Иродиаду» [Флобер 1877], а в 1881-м, после смерти автора «Госпожи Бовари», посвятил его памяти

стилизованную под старинную итальянскую повесть «Песнь торжествующей любви» [Тургенев 1881]. Отзывы французских друзей писателя, ценивших его и прислушивающихся к его советам, также нашли отражение среди изданий на выставке. Так, заслуживают внимания воспоминания А. Доде, одна из глав которых была посвящена И. С. Тургеневу и его влиянию на творчество молодого автора [Daudet 1888: 323-344].

Важность прижизненных публикаций И. С. Тургенева, как нам кажется, можно понять, читая вступительное слово редакции к изданию его стихотворений в прозе: «Иван Сергеевич Тургенев, уступая нашей просьбе, дал нам свое согласие поделиться с читателями журнала теперь же, не откладывая, – теми мимолетными заметками, мыслями, образами, которые отмечались у него на листках, под тем или другим впечатлением текущей жизни, как его личной, так и общественной, за последние пять лет. Они не нашли себе места, подобно многим другим, в тех уже законченных произведениях автора, которые успели появиться в свет, и образовали из себя целую коллекцию; автор выбрал из них пока до пятидесяти отрывков. В письме к нам, сопровождавшем печатаемые нами теперь листки, И. С. Тургенев в заключении говорит: “... Пусть ваш читатель не пробегает этих стихотворений в прозе подряд: ему, вероятно, скучно станет – и книжка вывалится у него из рук. Но пусть он читает их враздробь: сегодня одно, завтра другое, – и которое-нибудь из них, может быть, заронит ему что-нибудь в душу...”» [Тургенев 1882]. Декабрьский номер «Вестника Европы» уже 19 декабря 1882 г., если судить по библиотечному штампу, был поставлен на учёт в библиотеке Екатеринбургского общественного собрания, а значит, екатеринбуржцы впервые могли читать «поряд» или «враздробь», как советовал автор, удивительные тургеневские стихотворения в прозе. Кстати, скажем попутно, что в этом же номере под псевдонимом «Д. М-ин» был помещён рассказ Дмитрия Наркисовича Мамина-Сибиряка «В худых душах: люди и нравы в Зауралье» [Мамин-Сибиряк 1882], который также был замечен внимательным читателем.

На выставке был представлен и последний рассказ И. С. Тургенева «Пожар на море», «продиктованный по-французски автором в июне 1883 г., за три месяца до смерти»

[Tourgueneff 1885: 281], и опубликованный в посмертном французском собрании его сочинений. Пожар 1838 г. на пароходе «Николай I» во время первого путешествия И. С. Тургенева за границу произвел на него настолько сильное впечатление, что спустя 45 лет он решился описать эту катастрофу в биографическом очерке.



Иллюстрация 5.

Завершал экспозицию фотоальбом из личного архива семьи Турчаниновых [Турчанинова 2019]. Совладельцы Сысертского горного округа – Турчаниновы Петр Маркович и Мария Антоновна – составили этот альбом в 1864-1881 гг. В это время Турчаниновы проживали в своём доме в Сысерти. Петр Маркович (1836-1881), подпоручик, выпускник Казанского университета, принимал активное участие в заводской жизни. Его супруга Мария Антоновна (? – после сер. 1890) по традиции занималась домашними делами и воспитанием детей – сына Марка (1869-ок.1900) и дочери Аглаиды (1875-1959). Среди фотокарточек не только родственники, друзья и знакомые, но и члены императорского дома Романовых, знаменитости этих и других десятилетий. Всего в альбоме 200 фотографий (все они пронумерованы нынешней владелицей альбома – Вероникой Никитичной Тур-

чаниновой). На странице с фотокарточкой И. С. Тургенева (№ 182) размещены фотопортреты и гравюры В. А. Жуковского (№ 181), В. Г. Белинского (№ 183), А. С. Грибоедова (№ 184), Л. Н. Толстого (№ 185), А. Ф. Писемского (№ 186), Ив. Аксакова (№ 188).

В качестве заключения добавим, что выставка вызвала интерес у посетителей. Для разных категорий читателей, организованных групп и индивидуальных посетителей (более двухсот человек) с 6 ноября по 31 декабря 2018 г. было проведено четыре экскурсии. Всех удивляла прекрасная сохранность прижизненных изданий русского писателя и возможность познакомиться с этими раритетами. Выскажем надежду, что материалы выставки будут востребованы научными – филологическим и историческим – сообществами. Полагаем, что прижизненные издания И. С. Тургенева, сохранившие, что особенно важно, следы их бытования на Урале, будут полезны при изучении жизни и творчества писателя, а также того историко-литературного контекста, в котором создавались его произведения.

ЛИТЕРАТУРА

Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки : собрание статей и заметок / [соч.] П. В. Анненкова. СПб. : Типография М. Стасюлевича, 1881. 384 с.

Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года : статья вторая и последняя // Современник. 1848. № 3. С. 1-46.

Выставка «Без красок напишу портрет...». К 200-летию И. С. Тургенева (1818-1883) // Свердловская областная универсальная научная библиотека им. В. Г. Белинского [Электронный ресурс] / URL :http://book.uraic.ru/galereja/vystavki_2018_g/ystavka_ez_krasok_na_pishu (дата обращения: 16.06.2019).

Достоевский Ф. М. Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского : с портр. Ф. М. Достоевского и прил. СПб. : Типография А. С. Суворина, 1883. [839] с. разд. паг., 1 л. фронт. (портр.).

Извлечение из полного преискуранта склада фотографических принадлежностей Бруно Зенгер и К°. СПб. : Типография А. Тагов, 1887. [2], 49, [1] с. : ил.

Левашов В. Лекции по истории фотографии / Владимир Левашов. М. : Treemedia, 2012. 481, [1] с. : ил., портр., цв. ил.

Мамин-Сибиряк Д. Н. В худых душах: люди и нравы в Зауралье : рассказ // Вестник Европы. 1882. № 12. С. 559-582.

Медынцева Г. Вглядываясь в старые фотографии // Кружочки '90 : календарь / редкол.: С. С. Аверинцев и др. М. : Политиздат, 1989. 175 с. : ил., цв. ил., портр.

Мысль, вооруженная рифмами : поэтическая антология по истории русского стиха / составитель, автор статей и примечаний В. Е. Холшевников. Л. : Издательство Ленинградского университета, 1987. 605 с.

Оболенский Д. А. О первом издании посмертных сочинений Гоголя : воспоминания кн. Д. Оболенского // Русская старина. 1873. № 12. С. 939-958.

Переписка / Ф. М. Достоевский, И. С. Тургенев ; под ред., с введением и примеч. И. С. Зильберштейна ; предисл. Н. Ф. Бельчикова ; обертка: В. П. Белкин. Л. : Academia, 1928 (2-я тип. Транспечати НКПС). VIII, 200 с., [2] вклад. лист. портр. : ил., портр. – ([Памятники литературного быта. Письма]).

Пушкин А. С. Новые письма / А. С. Пушкин ; предисл. И. С. Тургенев // Вестник Европы. 1878. № 1. С. 7-46.

Тургенев И. С. Весенний вечер / Т. Л. // Отечественные записки. 1843. № 11. С. 53.

Тургенев И. С. Когда давно забытое названье / Т. Л. // Отечественные записки. 1844. № 1. С. 48.

Тургенев И. С. Муму : рассказ / Ив. Тургенев // Современник. 1854. № 3. С. 9-36.

Тургенев И. С. Первое собрание писем И. С. Тургенева. 1840-1883 гг. / Общество для пособия нуждающимся литераторам и ученым. СПб. : Типография М. М. Стасюлевича, 1884. VIII, 564 с.

Тургенев И. С. Песнь торжествующей любви (посвящается памяти Гюставу Флоберу) / Ив. Тургенев // Вестник Европы. 1881. № 11. С. 5-24.

Тургенев И. С. Помещик : с рисунками А. Агина, гравированными на дереве Е. Бернардом / [соч.] Ив. Тургенева // Петербургский сборник, изданный Н. Некрасовым. Санкт-Петербург : в Типографии Эдуарда Праца, 1846. С. 167-202.

Тургенев И. С. Призвание (из ненапечатанной поэмы) / Т. Л. // Отечественные записки. 1844. № 12. С. 245-246.

Тургенев И. С. Путешествие по святым местам русским. С.-Петербург, в тип. III отдел, собственн. е. и. в. канцелярии, 1836 года : [рецензия] / Иван Тургенев // Журнал Министерства народного просвещения. 1836. № 8. С. 391-410.

Тургенев И. С. Стихотворения в прозе / [соч. И. С. Тургенева] // Вестник Европы. 1882. № 12. С. 473-520.

Тургенев И. С. Странная история : рассказ / Ив. Тургенев // Вестник Европы. 1870. № 1. С. 66-85.

Тургенев И. С. Толпа / Т. Л. // Отечественные записки. 1844. № 1. С. 46.

Тургенев И. С. Три новые повести Ив. Тургенева. Berlin : В. Behr (E. Vock), 1874. [4], 146 с.; 20. (Собрание сочинений русских писателей / изд. Б. Бера; Т. 4).

Тургенев И. С. Три портрета : рассказ / [соч.] Ив. Тургенева // Петербургский сборник, изданный Н. Некрасовым. Санкт-Петербург : в Типографии Эдуарда Праца, 1846. С. 445-482.

Тургеневский сборник / Тургеневский кружок под руководством Н. К. Пиксанова. Петроград : Огни, [1915]. XVI, 215 с.

Турчанинова В. Н. Духовная жизнь провинциальной дворянской семьи заводладельцев Турчаниновых через призму семейного фотоальбома // Книжная провинция : сб. ст. / СОУНБ им. В. Г. Белинского ; сост. О. В. Морева, Ю. А. Горбунов. Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2019. Вып. 2. С. 225-235

Флобер Г. Иродиада : вторая легенда / Гюстав Флобер ; пер. И. С. Тургенев // Вестник Европы. 1877. № 5. С. 259-288.

Флобер Г. Католическая легенда о Юлиане Милостивом / Г. Флобер ; пер. И. Тургенев // Вестник Европы. 1877. № 4. С. 603-628.

Daudet A. Trente ans de Paris: A travers ma vie et mes livres / III. par Bieler, Montegut, Myrbach, Picard et Rossi. Paris : Marpon et Flammarion, 1888. 344 с. : ill. (Collection Artistique Guillaume et Compagnie).

Flaubert G. Correspondance, Ser. 4. 1869-1880 / Flaubert G. Paris : Charpentier et C^{ie}, 1893. 395 p.

Tourgueneff I. Souvenirs d'enfance / Tourgueneff I. Paris : Hetzel et C^{ie}, [1885]. 317 p.

REFERENCES

Annenkov P. V. Vospominaniya i kriticheskie ocherki : sobranie statey i zametok / [soch.] P. V. Annenkova. SPb. : Tipografiya M. Stasyulevicha, 1881. 384 s.

Belinskiy V. G. Vzglyad na russkuyu literaturu 1847 goda : stat'ya vtoraya i poslednyaya // *Sovremennik*. 1848. № 3. S. 1-46.

Vystavka «Bez krasok napishu portret...». K 200-letiyu I. S. Turgeneva (1818-1883) // Sverdlovskaya oblastnaya universal'naya nauchnaya biblioteka im. V. G. Belinskogo [Elektronnyy resurs] / URL :http://book.uraic.ru/galereja/vystavki_2018_g/vystavka_ez_krasok_napishu (data obrashcheniya: 16.06.2019).

Dostoevskiy F. M. Biografiya, pis'ma i zametki iz za-pisnoy knizhki F. M. Dostoevskogo : s portr. F. M. Dostoevskogo i pril. SPb. : Tipografiya A. S. Suvorina, 1883. [839] s. razd. pag., 1 l. front. (portr.).

Izvlechenie iz polnogo preyskuranta sklada fotografi-cheskikh prinadlezhnostey Bruno Zenger i K°. SPb. : Tipografiya A. Tagov, 1887. [2], 49, [1] s. : il.

Levashov V. Lektsii po istorii fotografii / Vladimir Levashov. M. : Treemedia, 2012. 481, [1] s. : il., portr., tsv. il.

Mamin-Sibiryak D. N. V khudykh dushakh: lyudi i nrawy v Zaural'e : rasskaz // *Vestnik Evropy*. 1882. № 12. S. 559-582.

Medyntseva G. Vglyadyvayas' v starye fotografii // *Krug chteniya' 90 : kalendar' / redkol.:* S. S. Averintsev i dr. M. : Politizdat, 1989. 175 s. : il., tsv. il., portr.

Mysl', vooruzhennaya rifmami : poeticheskaya antologiya po istorii russkogo stikha / sostavitel', avtor statey i primechaniy V. E. Kholshchikov. L. : Izdatel'stvo Lenin-gradskogo universiteta, 1987. 605 s.

Obolenskiy D. A. O pervom izdanii posmertnykh sochine-niy Gogolya : vospominaniya kn. D. Obolenskogo // *Russkaya starina*. 1873. № 12. S. 939-958.

Perepiska / F. M. Dostoevskiy, I. S. Turgenev ; pod red., s vvedeniem i primech. I. S. Zil'bershteyna ; predisl. N. F. Bel'chikova ; obertka: V. P. Belkin. L. : Academia, 1928 (2-ya tip. Transpechati NKPS). VIII, 200 s., [2] vklad. list. portr. : il., portr. – ([Pamyatniki literaturnogo byta. Pis'ma]).

Pushkin A. S. Novye pis'ma / A. S. Pushkin ; predisl. I. S. Turgenyev // Vestnik Evropy. 1878. № 1. S. 7-46.

Turgenev I. S. Vesenniy vecher / T. L. // Otechestvennyye zapiski. 1843. № 11. S. 53.

Turgenev I. S. Kogda davno zabytoe nazvan'e / T. L. // Otechestvennyye zapiski. 1844. № 1. S. 48.

Turgenev I. S. Mumu : rasskaz / Iv. Turgenev // Sovremennik. 1854. № 3. S. 9-36.

Turgenev I. S. Pervoe sobranie pisem I. S. Turgenyeva. 1840-1883 gg. / Obshchestvo dlya posobiya nuzhdayushchimsya literatoram i uchenym. SPb. : Tipografiya M. M. Stasyulevicha, 1884. VIII, 564 s.

Turgenev I. S. Pesn' torzhestvuyushchey lyubvi (posvyashchatsya pamyati Gyustavu Floberu) / Iv. Turgenev // Vestnik Evropy. 1881. № 11. S. 5-24.

Turgenev I. S. Pomeschchik : s risunkami A. Agina, gravirovannymi na dereve E. Bernardskim / [soch.] Iv. Turgenyeva // Peterburgskiy sbornik, izdannyy N. Nekrasovym. Sankt-Peterburg : v Tipografii Eduarda Pratsa, 1846. S. 167-202.

Turgenev I. S. Prizvanie (iz nenapechatannoy poemy) / T. L. // Otechestvennyye zapiski. 1844. № 12. S. 245-246.

Turgenev I. S. Puteshestvie po svyatyam mestam russkim. S.-Peterburg, v tip. III otdel, sobstvenn. e. i. v. kantselyarii, 1836 goda : [retsenziya] / Ivan Turgenev // Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya. 1836. № 8. S. 391-410.

Turgenev I. S. Stikhotvoreniya v proze / [soch. I. S. Turgenyeva] // Vestnik Evropy. 1882. № 12. S. 473-520.

Turgenev I. S. Strannaya istoriya : rasskaz / Iv. Turgenev // Vestnik Evropy. 1870. № 1. S. 66-85.

Turgenev I. S. Tolpa / T. L. // Otechestvennyye zapiski. 1844. № 1. S. 46.

Turgenev I. S. Tri novye povesti Iv. Turgenyeva. Berlin : B. Behr (E. Bock), 1874. [4], 146 s.; 20. (Sobranie sochineniy russkikh pisateley / izd. B. Bera; T. 4).

Turgenev I. S. Tri portreta : rasskaz / [soch.] Iv. Turgenyeva // Peterburgskiy sbornik, izdannyy N. Nekrasovym. Sankt-Peterburg : v Tipografii Eduarda Pratsa, 1846. S. 445-482.

Turgenevskiy sbornik / Turgenevskiy kruzhok pod ruko-

vodstvom N. K. Piskanova. Petrograd : Ogni, [1915]. XVI, 215 s.

Turchaninova V. N. Dukhovnaya zhizn' provintsial'noy dvo-ryanskoj sem'i zavodovladel'tsev Turchaninovykh cherez priz-mu semejnogo fotoal'boma // Knizhnaya provintsija : sb. st. / SOUNB im. V. G. Belinskogo ; sost. O. V. Moreva, Yu. A. Gorbunov. Moskva ; Ekaterinburg : Kabinetnyy uchenyy, 2019. Vyp. 2. S. 225-235

Flober G. Irodiada : vtoraya legenda / Gyustav Flober ; per. I. S. Turgenev // Vestnik Evropy. 1877. № 5. S. 259-288.

Flober G. Katolicheskaya legenda o Yuliane Milostivom / G. Flober ; per. I. Turgenev // Vestnik Evropy. 1877. № 4. S. 603-628.

Daudet A. Trente ans de Paris: A travers ma vie et mes livres / Ill. par Bieler, Montegut, Myrbach, Picard et Rossi. Paris : Mar-pon et Flammarion, 1888. 344 s. : ill. (Collection Artistique Guil-laume et Compagnie).

Flaubert G. Correspondance, Ser. 4. 1869-1880 / Flaubert G. Paris : Charpentier et C-ie, 1893. 395 p.

Tourgueneff I. Souvenirs d'enfance / Tourgueneff I. Paris : Het-zel et C-ie, [1885]. 317 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Барковская Нина Владимировна – доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: n_barkovskaya@list.ru

Ермоленко Светлана Ивановна – доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: ermolenko-1@mail.ru

Зверева Татьяна Вячеславовна – доктор филологических наук, профессор Удмуртского государственного университета, г. Ижевск, Россия.

E-mail: tvzver.1968@yandex.ru

Кадушина Ольга Игоревна – магистр, учитель русского языка и литературы МАОУ гимназии № 70, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: olga_kadushina@mail.ru

Каксин Андрей Данилович – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института гуманитарных исследований и саяно-алтайской тюркологии Хакасского государственного университета им. Н. Ф. Катанова, г. Абакан, Россия.

E-mail: adkaksin@yandex.ru

Кубасов Александр Васильевич – доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: kubas2002@mail.ru

Маршалова Ирина Олеговна – кандидат филологических наук, заведующая сектором научно-исследовательской работы Историко-мемориального центра-музея И. А. Гончарова, г. Ульяновск, Россия.

E-mail: irina-marshalova@rambler.ru

Морева Ольга Викторовна – кандидат исторических наук, заведующая Региональным центром «Книжные памятники Свердловской

области», Свердловская областная универсальная научная библиотека им. В. Г. Белинского, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: moreva.o.v@yandex.ru

Мясников Елисей Игоревич – студент Российского государственного гуманитарного университета, г. Москва, Россия.

E-mail: elisey2706@mail.ru

Попова Мария Юрьевна – аспирант Уральского государственного педагогического университета, учитель русского языка и литературы МАОУ гимназии № 99, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: pop.masha2014@yandex.ru

Терешкина Дарья Борисовна – доктор филологических наук, профессор Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, филиал в г. Великий Новгород, Россия.

E-mail: terdb@mail.ru

Турьшева Ольга Наумовна – доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: oltur3@yandex.ru

Шелухин Федор Владимирович – магистрант Нижневартковского государственного университета, г. Нижневартовск, Россия.

E-mail: sheluhin.hamir98@yandex.ru

Юхнова Ирина Сергеевна – доктор филологических наук, профессор Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского, г. Нижний Новгород, Россия.

E-mail: yuhnova_nngu@mail.ru

SUMMARY

TO THE 200TH ANNIVERSARY OF F. M. DOSTOEVSKY: A VIEW FROM THE XXI CENTURY

Myasnikov Yelisey. F. M. Dostoevsky's menippea «Bobok»: the experience of hermeneutical analysis

Abstract. In this work, I will analyze the Menippea of F. M. Dostoevsky «Bobok» and present my interpretation of the idea and individual details. There will be no analysis of reminiscences and references to other works: this area of the text has been thoroughly analyzed by other researchers. However, I need to give a brief retelling in order to eliminate misunderstandings in the interpretation of the events themselves in the menippea. It is also important to note that «Bobok» is an absolutely integral and self-sufficient literary text. Therefore, its analysis will be given separately from the triptych highlighted by some researchers of Fyodor Mikhailovich's work (it includes, in addition to this work, «Meek» and «Dream of a Funny Man»).

Keywords: «Bobok»; Dostoevsky; dual world as a reflection of the one; sacred silence.

Kadushina Olga. «Dreams of a criminal with a “tender heart”»: the poetics of the spatial organization of Rodion Raskolnikov's dreams

Abstract. This article is devoted to the study of the artistic space peculiarities of Raskolnikov's dreams. The author of the article based on the previous works by M. M. Bakhtin, G. K. Schennikov, D. A. Nechayenko, T. A. Kasatkina, A. N. Khots, I. A. Rudenko etc. for analyzing the chronotopic details of dreams. The author draws comparative parallels between Raskolnikov's inner state and the external events that occur and argue that some of the «unreal» spatial images become symbols (stairs, church, pub, laughing crowd). In conclusion it is suggested that Raskolnikov's dreams refers to a special level of the artistic space organization – the «pneumatosphere» (according to N. L. Leiderman).

Keywords: F. Dostoevsky; «Crime and Punishment»; novel; menippea; poetics of the artistic space; Raskolnikov; dreams; pneumatosphere.

Kaksin Andrei. Petersburg Dostoevsky: reality and mysticism in the life of the heroes of «Crime and Punishment»

Abstract. The article is devoted to deepening ideas about the psychologist of many works (primarily novels) of Russian classical literature of the second half of the 19th century. The idea is revealed that some ideas about psychologist, for example, the novels of F. M. Dostoevsky can be compiled by considering the images of the heroes from the point of view of what role the mystic plays in their life. Based on the hermeneutic approach, an attempt is made to determine the role of the «mys-

tical» in the life of Raskolnikov, Sonya and Svidrigailov – the heroes of F. M. Dostoevsky's novel «Crime and Punishment». At the same time, considerable attention is paid to the question of whether the hero himself is inclined to explain his actions by the influence of something mystical. The author concludes that the named characters are certain psychological types that exist in real life. They allow the presence of a mystical component in life, but explain their behavior and actions of others with objective life circumstances. Mysticism appears only in some places, it is associated with certain moments of the life of some heroes. But it is rather just an author's view, an understanding imposed on the reader by the author himself, or, in other words, an understanding arising from Dostoevsky's style itself, which assumes a complex, significant depiction of the life of people living in such a difficult city as Petersburg.

Keywords: Russian classic novel; types of St. Petersburg; reality; mysticism; «Crime and punishment»; hermeneutics.

Shelukhin Fedor. Problems of film screenings of artistic works (the experience of comparing the roman of F. M. Dostoevsky «Crime and punishment» and the film «Crime punishment» (1969), directed by L. Kulidzhanov)

Abstract. What is film adaptation? What types of film adaptations exist, what are their features? What are the advantages and disadvantages of this format? What problems can arise when transferring works of fiction to the movie screen? What effect should a successful film adaptation have? The article discusses all these issues not only in theory, but also in practice – in the form of comparing the novel by F. M. Dostoevsky «Crime and Punishment» with the film of the same name by L. A. Kulidzhanov (1969). The author reveals the advantages and disadvantages of the film adaptation in comparison with the original, the similarities and differences between the novel and the film: following the text, changing individual scenes, added and removed episodes. The article contains arguments about whether all the themes and ideas of a literary work were preserved in the film adaptation, and if not, what was the reason. Separately, it is said about the epilogue of the novel, which was not included in the film adaptation. As a result of the comparative analysis, it is concluded which of the types of adaptations this film belongs to, and what problems of the adaptations of this film could not be avoided.

Keywords: film adaptation; direct; based on; general film adaptation; «Crime and Punishment»; polyphonism; epilogue.

Ermolenko Svetlana. The difficult Dostoevsky: the type of novel in the writer's work.

Abstract. The article is devoted to the study of the genre nature of the novels of the great Pentateuch by F. M. Dostoevsky. Without claiming to be an exhaustive solution to the indicated problem (it is hardly possible at all within the framework of the article), the author, based on an analytical understanding of the research on the novel work of F. M. Dostoevsky (V. S. Bybler, V. E. Vetlovskaya, M. L. Gasparov, T. A. Kasatkina, B. M. Tikhomirov, G. M. Friedlander, G. K. Schennikov, etc.) and personal teaching experience, attempts to identify the difficulties that arise when studying the novels of Dostoevsky's five books. The author focuses on the concept

of polyphonism proposed by M. M. Bakhtin in the book «Problems of Dostoevsky's Poetics» («Problems of Dostoevsky's Creativity», 1929), in which the problem of genre specificity of the novel type in the writer's work was posed (not for the first time in Dostoevsky studies, but for the first time so clearly and conceptually). The Bakhtin idea of dialogism is considered, thanks to which the «whole of the novel» is built as a «big dialogue». The idea of polyphonism as an artistic and structural principle receiving different genre and style expression is asserted (V. A. Svitelsky) in the novels of the five books of Dostoevsky. The conclusion is made about the disputable and indisputable in Bakhtin's concept. The conclusion about the genre nature of Dostoevsky's novels is formulated.

Keywords: M. M. Bakhtin; F. M. Dostoevsky; type of novel; the five books; dialogism; polyphonism; genre specificity; disputable and indisputable.

IMAGE – MOTIVE – GENRE

Yukhnova Irina. Mysterious in Lermontov's dramas

Abstract. The article examines the issue of the specifics of Lermontov's way of thinking as a playwright, proves that the mysterious has an important role in the poetics of his plays, traces the formation of the symbolic plan, identifies the main techniques that contribute to creating “internal” action, shows the role of biblical references and plots in the creation of new meanings in social conflict. Special attention is paid to the issue of the specifics of the mystery genre, which made it possible to isolate the elements of the mystery in Lermontov's dramas and show which elements of the genre were transformed by the poet. In particular, the article reveals the lack of the motif of death-resurrection in Lermontov's dramas. The article demonstrates that even the first Lermontov's experiments in drama show tendency for complicating the conflict, use a complex of motives, in each of which several meanings develop simultaneously, which results in more complicated autobiographical collisions. The plot situation of Golgotha plays a special role in the dramas. The analysis of early dramas draws a conclusion that the “Masquerade”, considered by several literary scientists as a symbolical drama that had determined a possible development path for Russian drama, is a logical result of Lermontov's pursuits to denote ontological issues in a literary work.

Keywords: Mikhail Lermontov; mystery; drama; ontological plot; symbol; «Spaniards»; «Masquerade».

Kubasov Alexandr. Fear of disease in A. P. Chekhov: typhus and the image of typhus

Abstract. The research task of the author of the article is to comprehend the differences between the disease as such and the image of the disease in the epistolary heritage of Chekhov and in his work on the example of typhus. The writer was afraid of dying from this infectious disease for a long time, but he tried to overcome his fear, defeating it in his works. The transformation of the typhoid image is traced, starting with the early stories of Chekhov and ending with later works. The role of irony is noted as one of the means of raising the writer over the fear of death from typhus. The story «Typhus» (1887) is analyzed, which is compositionally based on the stages of this disease. The conclusion is made about the diffusion of medical and

artistic discourses with the determining role of the artistic principle. The article substantiates the value of human inner freedom, which is important for Chekhov, which presupposes overcoming any fear, including the fear of a mortally dangerous disease.

Keywords: A. P. Chekhov; medical discourse; disease and disease image; typhoid; irony.

Tereshkina Daria. The artistic world of the «Great Elegy to John Donne» by Joseph Brodsky

Abstract. The article offers a formal and meaningful analysis of the poem by Joseph Brodsky «The Great Elegy to John Donne». The composition of the work is considered, the conclusion is made about the independent meaning of the first, formally «nominative-stating» part of the «Elegy». It is proposed to correct the genre definition of the text, which combines, in addition to the elegy, the traditions of the ballad and the sermon. The special role of the poet is confirmed: in his image the author and the hero of the «Great Elegy» are combined – the poet-preacher, who is the only link (apart from the Divine world) connecting the upper and earthly worlds. The interpretation of the «Great Elegy» is proposed as a fabric (by the entire artistic world of the text and a literal understanding of the etymology of the word «text»), each component of which is inseparable from the whole, which is a metaphor for the continuity of matter and spirit, formal and meaningful.

Keywords: elegy; sermon; text; poetics; ontology of words and things.

TEXT – DISCOURSE – POETICS

Popova Maria. Venetian text in the novel by E. P. Rostopchina «Palazzo Forli».

Abstract. The article is devoted to the consideration of the Venetian text in the novel «Palazzo Forli» (1854) by E. P. Rostopchina. The image of the mysterious Venice is associated with the heroes of the novel – the Marquis Lorenzo Forli, a reckless representative of an ancient noble family, and the impostor Teresina Balbini, who is trying to use his character weaknesses. The image of Venice appears in the work before the episodes depicting the stay of the heroes in the city. As a result, the image of Venice seems to fit into the artistic space of Florence (the main scene of action in the novel), Italy and, more broadly, Europe. In the course of the analysis, it is established that the «Palazzo Forli» contains the main concepts of the Russian «Venetian» (N. E. Mednis): the feminine nature of the city (correlated with the image of the fatal beauty); the water labyrinth through which Lorenzo moves in search of the beautiful Teresina; mention of the dominant points of space typical for Venice (Fenice Theater, St. Mark's Square, Procuration, Grand Canal, Hotel at the White Lion, etc.); carnival beginning (the story of Teresina's imposture). The foregoing allows us to conclude that E. P. Rostopchina was one of those who created the Venetian text of Russian literature.

Keywords: E. P. Rostopchina; «Palazzo Forli»; Venice; myth; carnival

Barkovskaya Nina. The traditions of the role-playing lyrics of A. N. Nekrasov in the poetry of Andrei Bely and Maria Stepanova

Abstract. The features of the subject sphere of modern poetry are considered in the light of the traditions of Nekrasov's role-playing lyrics. The concepts of the subject organization in the lyrics, developed by B.O. Korman and S.N. Broitman are taken as base. The successor of Nekrasov's orientation towards folklore singing was made by Andrey Bely in the book "Pepel" (Ash). However, if in Nekrasov the role-playing hero was revealed as a social type, then in the lyrics of Bely the role-playing hero is interpreted as an image-symbol, while there is a loss of specifics in the poetic world. In the book of poems by Maria Stepanova "Kireevsky" the role hero is reduced to a "voice", not so much an individual one, as absorbing the song element of post-folklore, expressing a common, highly mythologized "post-memory". The conclusion about the attraction of Stepanova's poetry to overcome the alienation of the subject and the fragmentation of society is made.

Keywords: contemporary poetry; role-playing hero; intertext; social poetry; post-folklore.

Zvereva Tatyana «Where shall we paddle?»: pushkin's marks in the work of Gennady Shpalikov

Abstract. The article first raised the question of the influence of the Pushkin tradition on the work of Gennady Shpalikov. The study covers the entire spectrum of the poet's work: poems, prose, diaries, drafts, scripts, films («Ilyich's Gate» and «A Long Happy Life»). Not only numerous cases of direct borrowing were considered, but also hidden allusions to Pushkin's work were revealed. The orientation towards Pushkin poetics is especially seen in the genre of epistle, which occupies a large place in Shpalikov's poetic system. The author of the article shows changes in this genre – the life-affirming pathos of Pushkin's epistles is replaced by Shpalikov's opposite character (in Shpalikov's epistles there is no topic of friendship that is most important for a traditional epistle). A special place in the article is devoted to the "Three Dedications to Pushkin", since this text has not yet become the subject of literary analysis. The influence of the Pushkin tradition is also found in films. If in «Ilyich's Gate» references to Pushkin's work are declamatory in nature (quotes from «Autumn» and «Eugene Onegin»), then in the script of "A Long Happy Life" Pushkin's presence is guessed in the key plot of the discrepancy – the life paths of the main characters diverge as well as the fates of the characters in "Eugene Onegin".

Keywords: G. Shpalikov; A. Pushkin; the sixtiers; reminiscence; genre of epistle; motive.

REVIEWS & REVIEWS

Marshalova Irina. Goncharov and russian artists: to the 210th anni-versary of the writer's birth

Abstract. The subject of I. A. Goncharov as perceived by Russian artists has not often been in the field of research. This album is the first generalized attempt to show and make sense of the visualization of the images created by the novelist. The album "Goncharov's heroes in illustrations by Russian artists" was prepared by a group of museum artists on the basis of the materials from the collections of the Ulyanovsk Regional Museum of Local Lore. The publication is supported by the Rus-

sian Culture Fund. Today, the museum's collection consists of about 300 works created by artists of the XX-XXI centuries. Among the authors are popular master illustrators D. Borovsky, I.S. Glazunov, Y.M. Ignatiev, P.N. Pinkisevich and others. The illustrations in the album are based on the works by I.A. Goncharov – three of his novels and the book of essays "Frigate "Pallada". In each section, the images are gathered around the main characters or significant plot twists. Scenes, positions, and situations are accompanied by corresponding texts from Goncharov's works. The album provides brief information on the artists-authors of the illustrations in the collection of the museum, as well as the catalog of illustrations. This publication will be of interest to experts in the humanities, as well as ordinary readers and admirers of Russian literature and culture. The album "Goncharov's heroes in illustrations by Russian artists" is available in electronic format on the official website of Ulyanovsk local history museum in the "Scholarly publications" section.

Keywords: I.A. Goncharov, Russian artists, illustrations, museum, collection, catalog

Moreva Olga. «I will paint a portrait without paints»: an exhibition of I. S. Turgenev's lifetime publications

Abstract. The article introduces the exhibition dedicated to the 200th anniversary of the birth of I. S. Turgenev, which was held in November-December 2018 in the department of rare books of the Sverdlovsk Regional Universal Scientific Library named after V. G. Belinsky.

Keywords: I. S. Turgenev; rare books; lifetime editions; history of photography; V. G. Belinsky Library; exhibition.

Электронный научный журнал

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК. 2021. № 4.

Серия

«РУССКАЯ КЛАССИКА:

ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ» (Вып. 13)

Сетевой адрес журнала:

<https://uspu.ru/journals/rus/ufv/ufv.php#3>

Учредитель: ФГБОУ ВО

«Уральский государственный педагогический университет»

Адрес учредителя и редакции:

620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 276

Контактный адрес: brindisi@inbox.ru Тел.: (343) 235 76 66

Периодичность серии: 1 раз в год

Дата выхода: 15.12.2021

Выходные сведения:

Электронный научный журнал. 2021. № 4. Серия «Русская классика: динамика художественных систем» (Вып. 13).

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)

М. Фигедыова, доктор педагогики, PhD

(Университет имени св. Кирилла и Мефодия)

И. С. Юхнова, докт. филол. наук, проф.

(Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского)

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 31 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 1,0 п.л. (40 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.

Уральский государственный педагогический университет



Уральский филологический вестник

Русская классика:
динамика художественных систем

4

2021