

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

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

# **УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК**

**№ 1 / 2013**

серия  
**РУССКАЯ КЛАССИКА:  
ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ**

Екатеринбург  
2013

УДК 821.161.1  
ББК Ш5 (2Рос=Рус)  
У 68

**Редакционная коллегия:**

*Серия «Русская классика: динамика художественных систем»:*

С.И. Ермоленко, д-р филол. наук, проф.

(Уральский государственный педагогический университет)

Т.В. Зверева, д-р филол. наук, проф.

(Удмуртский государственный университет)

О.В. Зырянов, д-р филол. наук, проф.

(Уральский федеральный университет  
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина)

И.С. Юхнова, докт. филол. наук, доц.

(Нижегородский государственный университет  
им. Н.И. Лобачевского)

Е.Ю. Шер, канд. филол. наук, доц.

(Уральский государственный педагогический университет)

У 68                    Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО  
«Уральский государственный педагогический универси-  
тет». – Вып. 1. / Гл. ред. С.И. Ермоленко; отв. ред.  
Е.Ю. Шер. – Екатеринбург, 2013. – 253 с.

*(Серия «Русская классика: динамика художествен-  
ных систем». Вып. 4)*

ISSN 2306-7462

Статьи, вошедшие в данный выпуск, посвящены актуальным проблемам развития русской литературы XVIII-XIX вв., которые рассматриваются в контексте смены литературных направлений и течений, в параметрах метода, жанра и стиля. Особое внимание уделяется вопросам литературных контактов и диалога с русской классикой в современной культуре.

Статьи публикуются в авторской редакции.

*Ответственные за выпуск: С.И. Ермоленко, Е.Ю. Шер*

ISSN 2306-7462

© ФГБОУ ВПО «УрГПУ», 2013

© Уральский филологический вестник, 2013

## СОДЕРЖАНИЕ

### СЕМАНТИКА ЖАНРА И ЖАНРОВЫЕ ПРОЦЕССЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

<i>Приказчикова Е.Е.</i> «Записки» майора М.В. Данилова как образец утопии-эвспихии русского Просвещения.....	5
<i>Ермоленко С.И., Третьякова О.В.</i> «<Роман в письмах>» А.С. Пушкина: «новые узоры» «по старой канве» .....	22
<i>Зырянов О.В.</i> Еще раз о лермонтовском «Пророке» (к проблеме кластерного подхода к лирическому интертексту) .....	40
<i>Каксин А.Д.</i> О границах жанра поэмы в русской литературе первой половины XIX века и жанровой адекватности «Мертвых душ» Н.В. Гоголя .....	54
<i>Семухина И.А.</i> Еще раз о «классическом» тургеневском романе: к проблеме поэтики и типологии жанра .....	61
<i>Сподарец Н.В.</i> Эссеистика поэтов Серебряного века об А.С. Пушкине: проблема жанровой модели и текстообразования.....	72

### ПОЭТИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ

<i>Зверева Т.В.</i> «Какое зрелище очам»: изображение стихии в русской культуре рубежа XVIII-XIX вв.....	84
<i>Кудреватых А.Н.</i> Специфика субъектной организации в повести Н.М. Карамзина «Сиера-Морена» .....	93
<i>Ложкова Т.А.</i> К вопросу о своеобразии конфликта в поэме К.Ф. Рыльева «Войнаровский» .....	102
<i>Шер Е.Ю.</i> Специфика хронотопа в романе В.К. Кюхельбекера «Последний Колонна» .....	115
<i>Кубасов А.В.</i> Нарратив и время в рассказе А.П. Чехова «У знакомых».....	138
<i>Семенова А.Д.</i> М.Ю. Лермонтов и В.С. Маканин: трансформация кавказского сюжета и реализация мифологемы горы в творчестве писателей .....	152

**РУССКАЯ КЛАССИКА  
В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЭПОХ**

<i>Юхнова И.С.</i> Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в массовой культуре.....	159
<i>Прокураина Ю.М.</i> Русские беллетристики в литературной интеграции середины XIX века .....	167
<i>Созина Е.К.</i> «Забыть и понять»: «божественные иероглифы» Александра Герцена.....	173
<i>Праццерук Н.В.</i> «Чаша жизни»: о символе архитепического в русской литературе .....	183
<i>Дайхин Т.Л.</i> Испившие чашу... (идеи Ф.М. Достоевского в художественном сознании английских писателей первой половины XX века).....	194
<i>Чудова О.И.</i> Подпольный человек Ф.М. Достоевского в художественном восприятии Ф.Н. Горенштейна .....	214
<i>Турьшева О.Н.</i> Русский литературоцентризм в аспекте литературной рефлексии.....	228
<b>Сведения об авторах</b> .....	244
<b>SUMMARY</b> .....	247

## СЕМАНТИКА ЖАНРА И ЖАНРОВЫЕ ПРОЦЕССЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Е.Е. ПРИКАЗЧИКОВА

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

УДК 821.161.1 (Данилов М.В.)

ББК Ш5 (2Рос=Рус)4

### «ЗАПИСКИ» МАЙОРА М.В. ДАНИЛОВА КАК ОБРАЗЕЦ УТОПИИ-ЭВСПИХИИ РУССКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ

**Аннотация.** В статье рассматриваются «Записки» майора М.В. Данилова как текст, представляющий собой вариант утопии-эвпсихии, ставящей своей целью дать образец идеального бытия личности в эпоху русского Просвещения. Автор статьи предлагает использовать для характеристики мемуарного варианта данного вида утопий термин «утопия как реальность». В ходе анализа «Записок» М.В. Данилова автор приходит к выводу, что литературным образцом для создания «утопии как реальности» для мемуариста была поэма «Опыт о человеке» английского поэта А. Поупа. Антропоцентрическая проблематика поэмы стала объектом для подражания для автора записок, которому удалось в 70-е годы XVIII века создать один из первых вариантов семейно-бытовых мемуаров в русской словесности.

**Ключевые слова:** Просвещение, утопия-эвпсихия, «утопия как реальность», антропоцентризм, мемуарно-автобиографическая литература.

Центральное место среди этико-эстетических представлений эпохи Просвещения занимало представление о познающем и преобразующем мир по законам Разума человеке. Этот антропологический дискурс эпохи находит своё отражение в «Метафизическом трактате» Вольтера и трактате К.А. Гельвеция «О человеке», трактате А.Н. Радищева «О человеке, о его смертности и бессмертии» и знаменитой поэме А. Поупа «Опыт о человеке», оде И. Пнина «Человек» и поздней оде Г.Р. Державина «Христос», где впервые в русской литературе появляется термин Человекобог.

М. Дунаев явно преувеличивал, заявляя, что «XVIII век был для России временем очевидной культурной деградации. Искусство при-

нялось обслуживать человеческую праздность, а не служить Истине»<sup>1</sup>. На самом деле XVIII век был столетием активного поиска человеком смысла жизни, который не мог не привести его к осмыслению своего места в божественном мире. Рядом с образом Бога появляется фигура Человека, познающего Бога и себя. В соответствии с новой просветительской логикой Ж. Делиль в поэме «Сады» напишет: «Смелей! Мир создал бог, украсил – человек!»<sup>2</sup>. А М.М. Херасков в масонской поэме «Владимир Возрожденный» признавался:

Наука трудная, непостижима в век,  
Для человека есть наука – человек<sup>3</sup>!

Очень много для понимания просветительского антропоцентризма дает поэма английского поэта А. Поупа «Опыт о человеке». В этом произведении А. Поуп утверждал принципиально срединное положение человека в мире между миром божественным и миром тварным:

Ты между крайностей, вот в чем подвох;  
И ты, быть может, зверь, быть может, Бог<sup>4</sup>.

«Опыт о человеке» воспринимался просветителями как гимн человеческому величию, утверждаемому, несмотря на все слабости человеческой природы. И. Шайтанов так писал о замысле А. Поупа: «Он просто решился доказать, что человек велик – несмотря ни на что»<sup>5</sup>.

Именно этот пафос эпохи обусловил особый интерес к утопиям-эвпсихиям, ставящим своей целью представить идеальный, а порой и альтернативный, вариант жизненного пути автора. Исследователи Д.В. Устинов и А.Ю. Веселова предлагают использовать термин «утопия как деятельность»<sup>6</sup> в том случае, если содержанием утопии становится сам акт человеческой жизни. «Утопия как деятельность» отличается от любого стремления к идеалу вообще «законченностью и сфор-

---

<sup>1</sup> Дунаев М.М. Православие и русская литература : в 5 ч. М. : Христианская литература, 1996. Ч. 1. С. 45.

<sup>2</sup> Делиль Ж. Сады. М. : Наука, 1987. С. 47.

<sup>3</sup> Херасков М.М. Владимир Возрожденный. Эпическая поэма // Творения М. Хераскова, вновь исправленные и дополненные : в 12 ч. М. : Типография М. Пономарева, 1809. Ч. 2. С. 102.

<sup>4</sup> Поуп А. Опыт о человеке // Поуп А. Поэмы. М. : Худож. лит., 1988. С. 155.

<sup>5</sup> Шайтанов И. Имя, некогда славное // Там же. С. 23.

<sup>6</sup> Устинов Д.В., Веселова А.Ю. «Утопия как деятельность» в русской культуре II половины XVIII в. // Вестн. Санкт-Петербургского ун-та. Сер. История, языковедение, литература. 1998. № 1. С. 77-85.

мулированностью конечной цели, а также осознанностью и продуманностью путей ее достижения»<sup>7</sup>. Реализуя утопические идеалы, человек «может предложить свою жизнь в качестве примера для других людей, т.е. постараться воздействовать на общество посредством наглядного убеждения»<sup>8</sup>. Рассматривая различные варианты «утопии как деятельности», авторы отмечают существование четырех видов текстов, которые могут претендовать на статус «утопии как деятельности».

Первый вид текстов дает «подробное описание собственного жизненного опыта, являвшегося средством наглядного убеждения. Сюда можно отнести различные “записки” и “описания” мемуарного характера»<sup>9</sup>. Ко второму виду авторы относят всевозможные дидактические наставления, «прямо предписывающие, что нужно делать для достижения счастливого состояния»<sup>10</sup>. Третий путь предполагает случай, когда «писатели, оказавшиеся в кругу людей, пытавшихся воплотить утопические идеи на практике, вводили эти идеи в свои произведения. В этом случае “утопия как деятельность” оказывала влияние на художественную структуру произведения, иногда даже приобретая в ней определяющее значение»<sup>11</sup>. Кроме того, авторы статьи предполагают существование четвертого варианта «утопии как деятельности», когда «утопические идеи и рекомендации, получив авторитет письменного текста, приобретали статус практического руководства для самих же авторов. Текст (в том числе и художественный) начинал определять жизненную позицию и поведение не только читательской аудитории, но и его создателя, последнего, может быть, даже в большей степени»<sup>12</sup>. На наш взгляд, в этом случае речь должна идти не столько об утопии, сколько о культурной мифологии в ее романтическом изводе. В случае подобного мифотворчества, по справедливому мнению А.Ф. Косарева, «человек создает ... индивидуальные, предназначенные для личного пользования мифы. <...> В своих мечтаниях и грезах он... проживая заново далекие события и “исправляя” их в соответствии с его теперешними взглядами на жизнь, ставит себя на место других людей, совершает героические, преувеличивает свои положительные (с его точки зрения) качества и преуменьшает или переносит на других отрицательные, анализирует пройденный им жизненный путь и продумывает, как бы он построил его, начни жизнь сначала».

---

<sup>7</sup> Устинов Д.В., Веселова А.Ю. «Утопия как деятельность»... С. 79.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же. С. 80.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же.

ла <...> Иначе говоря, человек выстраивает относительно себя самый настоящий миф – “миф моей жизни” (Я.Э. Голосовкер)<sup>13</sup>. В первой трети XIX века в качестве примера подобного «мифа моей жизни» могут быть рассмотрены «Военные записки» Д.В. Давыдова, которые построены таким образом, что в них освещаются самые «выигрышные», самые поэтические страницы биографии поэта-партизана. В целом в них осуществляется романтическое моделирование личности автора, точнее, попытка перенести лирического героя своей «гусарской лирики» в военно-мемуарную прозу, осознание себя «самой поэтической фигурой русской армии». Записки начинаются встречей с великим А.В. Суворовым, благословившим его выиграть три сражения, и кончаются победоносными компаниями 1812-1814 годов, куда он, по его собственным словам, навсегда «врубил» свое имя.

Из четырех намеченных путей реализации «утопии как деятельности» самым продуктивным и находящим наиболее широкое отражение в литературной традиции XVIII столетия нам кажется первый путь, связанный с «записками» и «описаниями» мемуарного характера. Однако, на наш взгляд, при передаче специфики именно мемуарного варианта «утопии как деятельности» целесообразнее будет использоваться термин «*утопия как реальность*», который означает, что утопический проект жизнедеятельности автора строится в контексте той реальной действительности, в который обычно живет и действует автор, и эта действительность под его пером становится утопией.

Действительно, если «утопия как деятельность» воплощает себя в самой жизни человека как специфическом житнетворчестве («селф-мейдменстве»), делании самого себя, то логично предположить, что эта утопия должна максимально выражать себя в жанре, основная цель которого и заключается в том, чтобы наиболее полно и адекватно выразить собственную концепцию бытия того или иного человека. Можно сказать, что исключительная роль мемуарно-автобиографических текстов в контексте русской утопии второй половины XVIII – начала XIX века объясняется их принципиальной личностной установкой. Частному человеку было трудно заняться мироустройством целой вселенной, зато он мог заняться мироустройством своей собственной жизни, создавая вполне утопические по духу жизнеописания.

В русской мемуарно-автобиографической литературе можно найти достаточно много текстов, в которых автор-мемуарист реализует подобную утопическую установку. Например, М.А. Крючкова (2009)

---

<sup>13</sup> Косарев А.Ф. Философия мифа: мифология и её эвристическое значение. М. : Университетская книга, 2000. С. 6-7.



полагала, что к подобному типу мемуарных произведений лучше всего подходит определение «философской» («героической») автобиографии, приводя в качестве примера биографические записки И.Д. Ершова, имеющие название «Житие раба божьего Ивана Давидова сына Ершова, самим им написанное», текст которого хранится в РНБ ОР. Ф. 550. Г. XVIII<sup>14</sup>. Автор произведения – Иван Дмитриевич Ершов, происходивший из старообрядческой купеческой семьи, решил на самом себе испытать справедливость просветительской утопии человеческой жизни. Так, недовольный состоянием современной литературы, Ершов в 30-е годы (!) XIX века написал автобиографическую повесть «Русский Кандид», анонимно опубликованную А.Ф. Смирдиным в 1833 году. В качестве примера других «философских» автобиографий М.А. Крючкова называет «Жизнь и приключения...» А.Т. Болотова, частично «Записки» Екатерины II.

Разумеется, ограничить ряд «философских» (по терминологии Крючковой) текстов только двумя-тремя произведениями никак нельзя. Одним из интереснейших мемуарных текстов, в которых реализуется установка на «утопию как реальность», являются «Записки артиллерии майора М.В. Данилова, написанные им самим в 1771 году». Хронологический охват событий в записках – 1722-1771 годы. В этом произведении автор рассматривает свой жизненный путь через призму жизненной философии, нашедшей свое отражение в известнейшей поэме английского просветителя А. Поупа «Опыт о человеке». В отличие от «Записок» Екатерины II и «Жизни и приключений» А.Т. Болотова, «Записки майора Данилова» никогда не становились объектом самостоятельного филологического исследования. В своё время Г. Гачев, говоря о мемуарах как об образце альтернативной русской литературы, приводил в качестве примера записки А.Т. Болотова, видя в них образец «частной честной жизни»<sup>15</sup>. То же самое можно сказать уже и о записках М. Данилова.

На первый взгляд, «Записки» М.В. Данилова отражают жизнь и быт «маленьких людей», что позволяет отнести автора к бытоописателям нравов, наподобие С. Аксакова с его «семейными мемуарами» – «Семейными хрониками» «Детскими годами Багрова-внука». Не случайно Н. Добролюбов в известной статье о «Детских годах Багрова-

---

<sup>14</sup> Крючкова М.А. Феномен «философской жизни» в русской культуре XVIII в. (по поводу мемуаров И.Д. Ершова) // Человек эпохи Просвещения. М. : Наука, 1999. С. 138-155.

<sup>15</sup> Гачев Г. Частная честная жизнь. Альтернативная русская литература // Литературная учеба. 1989. № 3. С. 119-128.

внука» включил выдержки из записок Данилова в качестве исторического комментария к произведению С. Аксакова<sup>16</sup>. Ссылался Н. Добролюбов на даниловские записки и в своей работе «Русская сатира в век Екатерины». Критик и издатель XIX века П.П. Пекарский замечал: «Читая их (записки Данилова – Е. П.), невольно убеждаешься в истине нередко повторяемой мысли, что описание жизни человека самого обыкновенного гораздо любопытнее иного романа»<sup>17</sup>.

Правда нельзя забывать, что между мемуарным жанром и жанром романа уже в XVIII веке существовала принципиальная разница. Мемуарный текст имел установку на изображение реальных событий, на «документальность», в то время как роман культивировал «вымысел», выражающий себя в зависимости «от литературных условностей», в «непрерывном нанизывании одного за другим событий ради занимательности романа»<sup>18</sup>. Это прекрасно понимали и сами мемуаристы. Достаточно вспомнить жесткую критику А.Т. Болотовым мемуаров З. Хомякова, в которых «просвещенный» мемуарист увидел презираемый им жанр приключенческого романа с характерной для него поэтикой, прежде всего интригующими сюжетными ходами и «романической» клишированной характеристикой действующих лиц. Поэтому, безусловно, был прав А. Герцен с его опытом и романиста, и мемуариста, говоря, что «герои романов похожи на анатомические препараты из воска. <...> У слепка, как у статуи, все снаружи, ничего за душой, а в препарате засохла, остановилась, оцепенела сама жизнь, со всеми случайностями и тайнами»<sup>19</sup>.

Менее всего в записках Данилова следует искать сведений о событиях государственной, военной, исторической жизни эпохи, что обычно составляло пафос мемуарных текстов, вышедших из-под пера мужчин-мемуаристов: сенаторов, кабинет-министров, фельдмаршалов и действительных тайных советников. Перед нами углубленное автобиографическое повествование с подробным рассказом об отдаленных предках и ближайших родственниках, о своем воспитании, обстоятельствах частной жизни и душевных переживаниях, с резко очерченными портретами рядовых людей его круга, с мастерскими описаниями нравов и быта провинциального дворянства. Как справедливо заметила Г.Г. Елизаветина: «...с его записками входит в рус-

---

<sup>16</sup> Добролюбов Н. Собр. соч. : в 3 т. М. : Гослитиздат, 1950. Т. 1. С. 350-351.

<sup>17</sup> Пекарский П.П. Русские мемуары XVIII в. // Современник. 1855. № 8. С. 80.

<sup>18</sup> Елизаветина Г.Г. Становление жанра автобиографии и мемуаров // Русский и западноевропейский классицизм. Проза. М. : Наука, 1982. С. 249.

<sup>19</sup> Герцен А. Полн. Собр. соч. : в 30 т. М. : Изд-во АН СССР, 1957. Т. 18. С. 87.

скую мемуаристику описание нравов среднего и мелкого дворянства»<sup>20</sup>.

Можно сказать, что в записках Данилова утверждалась тема той помещичьей, усадебной жизни, которая так поразила первых зрителей «Бригадира» и «Недоросля» Д.И. Фонвизина. А типажи, которые предлагает вниманию читателя Данилов, мало чем отличаются от героев классических комедий. Чего стоит, к примеру, в записках образ родственницы мемуариста – вдовы Матрены Петровны, некоторыми чертами своими живо напоминающая госпожу Простакову.

Вот как, к примеру, Матрена Петровна имеет обыкновение кушать: «Вдова охотница великая была кушать у себя со столом щи с бараниной; только признаюсь, сколько времени у ней я не жил, не помню того, чтоб прошел хотя один день без драки: как скоро она примется свои щи любимые за столом кушать, то кухарку, которая готовила те щи, притащат люди в ту горницу, где мы обедаем, положат на пол и станут сечь батожьем немилосердно, и покуда секут и кухарка кричит, пока не перестанет вдова щи кушать. Это так уже введено было во всегдашнее обыкновение: видно для хорошего аппетита» [43]<sup>21</sup>.

Второй характерный «антипедагогический» эпизод связан с эпохой пребывания мемуариста у вдовы Матрены Петровны и сразу воскрешает в памяти дух фонвизинского «Недоросля». Правда, вместо сына Митрофанушки у вдовы был племянник Ванюшка, которого она без памяти любила и всё ему прощала. В результате вот как мемуарист учился грамоте вместе с Ванюшкой: «Как у вдовы любимый ее племянник еще читать не разумел, то от великой на меня зависти и досады, приходя к столу, при котором я читал псалмы, своими сапогами толкал по моим ногам до такой боли, что я до слез доходил. Вдова, хотя и увидит такие шалости своего племянника, однако более ничего не скажет ему, и то протяжно, как нехотя: “Полно тебе шутить, Ванюшка”, и будто не видит она, что от Иванушкиной шутки у меня из глаз слезы текут» [34].

Однажды во время прогулки по саду любимый племянник тетушки стал инициатором «обивки» яблоч с яблони без разрешения вдовы. А так как вместе с Ванюшкой на прогулке находился мемуарист и молодой слуга, который учил мальчиков грамоте, то именно они понесли наказание за «грехи» любимца вдовы: «Донесено было сие преступле-

---

<sup>20</sup> *Елизаветина Г.Г.* Становление жанра автобиографии и мемуаров. С. 257.

<sup>21</sup> Здесь и далее цит. по: *Данилов М.В.* Записки артиллерии майора М.В. Данилова, написанные им самим в 1771 году. М. : Тип. С. Селивановского, 1842 (с указанием страниц в тексте статьи).

ние тетке... она приказала всех нас троих привести перед себя на нелегальный суд и, в страх племяннику, приказала с великим гневом поднять непременно невинного слугу и учителя нашего на козел, и секли его очень долгое время немилостиво, причитая: “Не обивай яблок с яблони”. Потом и до меня дошла очередь: приказала вдова поднять и меня на козел, и было мне удара три подарено в спину, хотя я, как и учитель наш, яблок отнюдь не обивал. Племянник оробел и мнил, что, не дойдет ли и до него по порядку очередь к наказанию, однако страх его был тщетный; только вдова изволила ему сделать выговор в такой силе “что дурно-де, непригоже, сударь, так делать и яблоки обивать без спросу моего”; а после, поцеловав его, сказала: “Чаятельно ты, Иванушка, давеча испугался, как секли твоих товарищей; не бойся, голубчик, я тебя никогда сечь не стану”» [40]. Чем не взаимоотношения Простаковой с любезным ее сердцу Митрофанушкой! А ведь комедия Фонвизина будет написана спустя 11 лет после появления записок Данилова.

Сам Данилов родился в 1722 году в старинной, но небогатой и многодетной дворянской семье. Поэтому практически все свое детство он провел у разных родственников, где учился грамоте, главным образом, по часослову и псалтыри. В 1737 году 15 лет от роду Данилов поступил в артиллерийскую школу в Москве, а через три года уже начал свою службу в армии фейерверкером. Это была очень важная профессия для своего времени, так как устройство великолепных фейерверков составляло неременный элемент пышного, в стиле барокко, великолепия официальных празднеств в елизаветинское царствование. В 1759 году Данилов женился на богатой вдове, имеющей около 900 крепостных, в этот же год вышел в отставку в чине капитана и поселился в своем имении, где и прожил до конца жизни. Чин майора, заявленный автором в названии записок, он получил только после воцарения Екатерины II.

Замысел своих записок автор определял следующим образом: «Живучи в деревне, в свободных мыслях и безмятежном сельском житии находясь празден, без всякого дела, возмнил я написать происшествие фамилии нашей Даниловых...» [1]. Именно этот замысел по существу и определяет специфику даниловской «утопии как реальности». Композиционно треть (!) «Записок» Данилова посвящена истории рода Даниловых. При этом важность создания генеалогии рода в предисловии к запискам объясняется не только дворянской гордостью мелкопоместных Даниловых, о происхождении которых автор записок нашел информацию в Бархатной книге российских дворянских родов (30 глава, номер 212 на листу 532). Необходимость создания жизне-

описания своего не знатного, не богатого и не славного героическими подвигами рода объясняется мемуаристом ссылкой на известного английского просветителя А. Поупа и его поэму «Опыт о человеке». Данилов пишет: «Многие есть дворяне, кои, несмотря на свое недостойнство, что не показали отечеству своему ни малой услуги, громко проповедуют и бесстыдно гордятся знатностью своего рода и древностью фамилии, таковым можно сказать пословицу: “кто хвалится знатностью своего рода, а без своих заслуг, тот хвалится чужим”. Примером сему и Английский стихотворец господин Поуп написал в 4-м письме» [4]. Далее автором приводится большой отрывок из поэмы Поупа, который может рассматриваться в качестве своеобразного эпиграфа к запискам в целом:

Чин, титул, чести знак, царь можешь дать удобно;  
Царь! Временщик его то сделаешь способно  
Твой род за тысячу пусть происходит лет  
И от Лукреции начало пусть ведет,  
Но из толикого прапрадедов народу,  
Лишь теми ты свою показывай породу,  
Которые в себе имели добрый дух  
И удивили свет величеством заслуг.  
Когда ж твой будет род старинный, но бесславный,  
Не добродетельной, бездельной и злонравной,  
То хоть бы он еще потопа прежде жил,  
Но лучше умолчать, что он весь подлой был.  
И не внушать другим, что чрез толико время  
Заслуг твое отнюдь не показало племя.  
Кто сам безумен, подл и в лености живет,  
Того не красит род, хотя б Говард был дед [3].

Этот отрывок из Поупа сопровождается следующим авторским комментарием: «Из сего стихосложения ясно доказывает, что от человека содеянные добрые дела и заслуги увеличивают и возвышают род и фамилию его, а фамилия, хотя бы она прежде и знатна была, не может уже возвысить без достоинства человека. Один Грек, увидя ученого, который был родом Скиф, сказал ему от зависти, хотя затмить свою природою его учение: “Ведь ты Татарин”, – правда, отвечал Греку философ, что я Татарин, но мой род от меня начался, а твой род тобою скончается» [4].

Вообще поэма А. Поупа оказалась чрезвычайно полезной для развития мемуарно-автобиографической литературы в России: Поуп призывал быть внимательным к внутреннему миру человека, учил, что

человек должен познать самого себя. Конечно, можно вспомнить, что мысли об естественном равенстве людей, о необходимости «истинного» благородства звучали в русской литературе, начиная с эпохи А. Кантемира. В середине XVIII века их настойчиво проповедовал А. Сумароков. Однако не следует забывать, что и Кантемир, и Сумароков в своих сатирах чаще всего развенчивали «мнимое» благородство и тщеславную гордость дворянскую как воплощение некой страсти вообще, в лучшем случае воплощавшуюся в отдельных представителях человеческого рода, чья конкретная судьба являла собой иллюстративный материал для авторской доктрины. Данилов пишет свое собственное жизнеописание, создает некую модель своего поведения в обществе, не просто руководствуясь принципами «естественного равенства», но ориентируясь на антропологическую философию английского поэта. Именно это обстоятельство и определяет специфику даниловской «утопии как реальности», исключительная достоверность которой во многом объясняется природной искренностью и поразительным простодушием автора.

Во-первых, Поуп, как известно, реабилитировал человеческие страсти, утверждая, что только соединение разума и страстей делает человека человеком. Поуп писал:

Наш кормчий – разум, чья бесспорна власть;  
Для парусов, однако, ветер – страсть.  
Не только тишь являет Бога нам,  
Бог шествует и в бурю по волнам.  
Страсть со страстями прочими в борьбе,  
Но все стихии мирится в тебе;  
И, страсти своенравно истребя,  
Разрушил бы ты самого себя.  
И Бога, и Природу почитай  
И со страстями разум сочитай<sup>22</sup>.

Для Данилова величайшей страстью в его жизни была любовь, охватившая юного фейерверкера и направленная на дочь кучера-иностранца, служившего у астронома Делиля, Шарлоту.

С высоты прожитых лет и нажитого опыта Данилов строго осуждает себя за подобную страсть, виной которой была «праздность и безделье» [63], с «сожалением вспоминаю, что я жил тогда в отдаленности от команды и погружен был в толь свойственные молодому человеку непристойности» [63]. В соответствии с аберрацией личной точки

---

<sup>22</sup> Поуп А. Опыт о человеке. С. 158.

зрения мемуариста Данилов характеризует свою бывшую возлюбленную следующим образом: «Девка лет осьмнадцати; она была средней красоты, так как и ее разум, но молодость ее сделали у меня об ней лишнее внимание» [63].

Тем не менее, замечателен психологизм, с которым мемуарист описывает свои противоречивые чувства: «...мнил я овладеть собой, положил противиться привычке свидания, и, чтобы не быть повержену в полную власть любовного предмета, отложил частое свидание с Шарлотою и не выходил со двора никуда недели по две, дабы не видеть ее; однако она никогда из мыслей моих не выходила» [64]. Но все было напрасно, так как Данилов, по его собственным словам, «был тогда подобен как некоторый стихотворец страстного человека изображает стихами»:

Я холоден как лед, но в пламени горю,  
Смеюся и грущу, о том и говорю [64-65].

Ради своего чувства Данилов оставил прежде любимые свои занятия: чтение книг и рисование. Чувство побуждало его «всякий час видеть Шарлоту» [64]. Ради этого он «находил случаи сидеть у отца ее целый день и разговаривать всякий вздор, сам питался страстным зрением и любовными разговорами с Шарлотою» [64]. Данилов объясняет свое состояние тем обстоятельством, что страсть охватила его в первый раз.

И все же автор достаточно быстро овладевает собою, обретает разум, чему способствовала созданная как раз в это время императрицей Елизаветой Комиссия, расследующая дела молодых людей (прежде всего офицеров), живущих безбрачно. «Сие произведение (комиссия – Е. П.), – пишет Данилов, – привело меня ко вниманию о Шарлоте, для того, что которая в любовницах хотя и кажется приятна, но в женах быть не годится за низкостью своего рода» [67]. По зрелым размышлениям он приходит к выводу, что женщины подобные Шарлоте, то есть иностранки-разночинки, не являются достойной парой для русского офицера-дворянина.

Дальнейшее поведение Данилова с Шарлотою, безусловно, вызвало бы критику людей эпохи сентиментализма, так как оно поразительно напоминает финал истории карамзинского Эраста и Лизы, к счастью, без трагической развязки. Командированный по делам службы в Ригу, он после своего возвращения решительно и достаточно жестоко порывает с искренне любившей его девушкой. Причем, признается в этом мемуарист совершенно спокойно и простодушно: «Услы-

шав приезд мой в Петербург, бывшая моя Шарлота явилась ко мне на квартиру, с таковым чаятельно намерением, дабы быть в прежней ее должности, брать белье для мытья; я сказал ей с небольшим сожалением, что место, где я живу, не позволяет вашему бывать присутствию для того, что со мной живут офицеры, так девушке ходить неприлично, а для мытья белье буду присылать к вам с моим слугою. Я тогда сам своей перемене дивился, что так скоро сделал отвычку от Шарлоты, чего прежде вообразить страшился; из сего заключаю, что нет полезнее исцеления каждому молодому человеку от любовной страсти, хотя кому и покажется невозможным, как удалиться бегством» [71].

И все же Данилов не может не объяснить причину такой перемены. Истинная причина заключается в посещении мемуаристом в Риге публичного дома, где он наглядно увидел следствия «галантной» любви, столь ценимой в XVIII веке: «...в загородках сидящие и стоящие мумии, у коих голова и лицо были обвязаны полотном, отягощены болезнью, в которой они, по-видимому, страждут и страдать будут до конца своей жизни неизбежно» [70]. Подобная «правда голого факта», не мыслимая в художественной литературе данного периода, была достаточно обычной для мемуарной литературы XVIII века.

Во-вторых, Поуп учил своих читателей относиться к несчастьям с мудрым стоицизмом, осознавая, что мир создан Богом не исключительно для тебя, следовательно, не следует ждать от жизни абсолютных для тебя благ:

Зачем земля, зачем сиянье дня?  
Мнит гордость: «Это только для меня  
Цветок мне предназначен, как и знак...  
Принадлежит мне в мире каждый клад,  
Все родники здоровье мне сулят  
Земля – мое подножье, а навес  
Над головой моею – свод небес<sup>23</sup>.

Такое мироощущение позволяло Данилову очень по-философски относиться ко всем ударам судьбы и несправедливостям. А несправедливости в своей жизни автору пришлось испытать предостаточно, так как автор поистине был «маленьким человеком» в сословном иерархическом обществе.

Отец мемуариста, Василий Гурьевич Данилов, солдат гвардии Преображенского полка в Петровскую эпоху, был изувечен в сраже-

---

<sup>23</sup> Поуп А. Опыт о человеке. С. 148.



нии при Нарве: у него было отстрелено три пальца на левой руке. После этого он был отставлен от службы, получив при отставке чин капрала. По бедности ему приходилось жить у богатого родственника Милославского, «который не более делал ему одолжения как дневной пищей при своем столе» [18]. Впоследствии родной старший брат Петр фактически лишает отца мемуариста отцовского наследства, и тому опять приходится обращаться за помощью к своим родственникам-благодетелям, знатым господам.

Рождение мемуариста и дни его младенчества были сопряжены со страшным испытанием для его семьи. На родителей Данилова, ехавшими с малолетним сыном от одних из благодетелей, недалеко от дома нападают разбойники, до полусмерти избивают отца мемуариста, грабят их под чистую, отбирают у них лошадей, оставив в таком виде на жестоком морозе, от чего младенец едва не замерз.

Детские годы Данилова были омрачены воспоминанием о пребывании у равнодушных к нему богатых родственников, воспитание и образование у которых иногда едва не стоило ему жизни. Чего стоит рассказ о дядюшке-пьянице, который во время зимних поездок на охоту заставляет 10-летнего мальчика всю дорогу стоять за его коляской вместе с кучерами, отчего мальчик чуть не умирает от холода.

Юный фурьер Данилов подвергается настойчивым преследованиям со стороны своего непосредственного командира, капитана Воейкова, который «был человек бесстыдный, наглый во всех своих поступках, а порок его скверный превзошел все его худые дела, по которому он во многих судах и следствиях находился» [60]. Желая сломить сопротивление Данилова, Воейков заставляет мемуариста по нескольку раз ходить к себе на квартиру за самой малой нуждой, все время посылая за ним своего ординарца. Даже ночью Данилову приходится ходить через пустынную Яузскую фабрику, «от собак, коих было множество злейших, великий страх претерпевал и мучение, обороняясь долгое время палашом» и приходя от этого «в бессилие» [60]. Мемуарист пишет: «Сначала не мог я дознаться ни по чему, за чтоб на меня такая великая злость и гонения обращены от Воейкова безвинно: я ж был тогда в столь малом чине, что никак себя защитить не был в состоянии» [61]. А ведь Данилов был дворянином, и происходило это уже в относительно просвещенную елизаветинскую эпоху!

В 1752 году, уже будучи подпоручиком, Данилов открыл тайну «зеленого огня», который можно было использовать в фейерверках и который до этого в России не употреблялся. Изобретение Данилова было по достоинству оценено современниками. Не без некоторого самодовольства мемуарист вспоминает, как командующий артиллерией

генерал М.А. Толстой отзывается об изобретении Данилова следующим образом: «Секрет зеленого огня не менее Колумбусова яйца удивителен» [73]. Однако этот же генерал Толстой требует от мемуариста и его сотоварища по изобретению Мартынова «приписать» «к сей выдумке зеленого огня третьего офицера, своего племянника Иевлева, дабы, в случае чаемого нам за сию редкость награждения, и племянник его Иевлев участник был» [74]. В результате последующих интриг награжден за «зеленый огонь» был только племянник генерала, а главный виновник изобретения – Данилов – оказался полностью обойденным.

Даже женитьба Данилова на богатой вдове, имеющей около 900 душ крестьян, вызвала неудовольствие начальства, которое вынудила Данилова, в общем, совсем еще молодого человека, против его воли, выйти в отставку в чине капитана. При этом в качестве «гонителя» мемуариста выступает всесильный граф П. Шувалов и его «могущественная» жена М. Шелепова, первая статс-дама императрицы Елизаветы. В обход существующих правил, они лишают Данилова даже возможности получить при отставке чин майора, хлопотать об этом мемуаристу придется уже в царствование императрицы Екатерины II. Наконец, не надо забывать обстоятельства, которое открывается уже на последних страницах записок. Все дети, рожденные у Данилова в браке с его женой, «вдовой Нечаева», умерли во младенчестве, что доставило мемуаристу большое горе, которое он не скрывает от читателей. Более того, даже дети супруги Данилова от предыдущего брака, которых мемуарист искренно любил, а пасынка Николая воспитывал и обучал, как родного сына, умерли в очень молодом возрасте. От горя жена Данилова проплакала все свои глаза и едва не ослепла. Тем не менее, несмотря на все эти горести и жизненные огорчения, записки Данилова отнюдь не пессимистичны. Внимательный читатель и ученик А. Поупа, он хорошо усвоил мудрость английского поэта:

В разладе лад, не явленный земле;  
Всемирное добро в частичном зле,  
Так покорись, воздай творенью честь:  
Поистине *все хорошо, что есть*<sup>24</sup>.

Записки Данилова кончаются рассказом о получении им, наконец, в 1765 году июня 3 дня от Военной коллегии долгожданного чина майора и о публикации им «Артиллерийского знания» книжки, в которой он рассматривал основы, в том числе, и фейерверкерного

---

<sup>24</sup> Поуп А. Опыт о человеке. С. 153.

искусства. Причем эта книжка должна была удовлетворить не только собственное тщеславие автора, но явиться ответом на настоятельные просьбы его друзей и приятелей написать «ученые записки» для их детей или же стать их учителем. «Но я свою вольность никому в такую должность не рекомендовал, а нашел средство всем им услужить: написал я Артиллерийского знания книжку, отдал ее напечатать, роздал всем моим приятелям и тем всех их удовольствовал за 250 рублей, что я заплатил за печатание книжки» [130]. В этом желании служить другим, а не только себе, тоже можно увидеть поуповскую установку:

По воле неба другу нужен друг,  
А господам не обойтись без слуг;  
Так все всегда друг другу мы нужны;  
Пусть каждый слаб, все вместе мы сильны<sup>25</sup>.  
Природою нам знанье внушено:  
С Блаженством Добродетель заодно,  
И лучший путь к Блаженству – это труд  
На благо тех, что на земле живут<sup>26</sup>.

Наконец, в-третьих, хочется отметить, что Поуп одним из первых научил русских писателей не стремиться к однозначному дидактичному и ортодоксальному разграничению «добра» и «зла», как это было характерно для русской классицистической литературы того времени: Поуп писал:

И наблюдатель не всегда бы мог  
Постичь, где добродетель, где порок<sup>27</sup>.

Эта нравственная терпимость, если не сказать релятивизм, особенно отчетливо проявляется в той части записок, где Данилов описывает военные приключения своего юного пасынка Николая на театре военных действий турецкой кампании. Однажды во время осады крепости Бендеры слуга Николая спасает своего оробевшего юного господина ценой жизни раненого русского солдата и погонщика, которых он сталкивает с подводы в виду турецких наездников. Данилов так пишет об этом эпизоде: «...посаждая пасынка на подводу, увез его от неопределенного ему рока, а погонщик с солдатом в их виду были от

---

<sup>25</sup> Поуп А. Опыт о человеке. С. 162.

<sup>26</sup> Там же. С. 186.

<sup>27</sup> Там же. С. 161.

турок изрублены, так мой пасынок на тогдашний час спас свою жизнь смертью других» [123]. Случай действительно неоднозначный, и Данилов удерживается от какой-либо оценки происходящего. Слуга спасает от верной смерти своего господина (поступок, безусловно, героический!) ценой смерти не себя (как хочет сделать Савельич в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина), но двух незнакомых ему людей, тем более, явно низкого сословия. Тем не менее, у Данилова не случайно присутствуют слова о «неопределенном роке». Спасшись в этот раз, пасынок Данилова все же не избежал гибели, при этом в его смерти стал повинен человек, допустивший его гибель из-за корыстных соображений. Пьяный и не умеющий плавать молодой человек, утонул, упав с лошади, на которой он переправлялся через реку. Видевший все это возчик, не подал ему помощи и даже утаил сам факт его гибели, желая поживиться деньгами, находящимися у утопленника. В этом случае реакция Данилова вполне определена и однозначна: «...этот адский слуга Харонов видел утопшего гибель и страдания, но не только несчастному подать помощь от потопления, даже и место подлинно указать не хотел, на котором он утонул. Вот какие есть чуды в роде человеческом!» [127]. Для сравнения у Поупа читаем:

Однако же недопустимый бред –  
Считать, что разницы меж ними нет<sup>28</sup>.  
Хоть можно с черным белое смешать,  
Их тождество нельзя провозглашать.  
А если спутаешь добро со злом,  
Тебе грозит мучительный надлом.  
<...>  
Знай: Счастье – вершина Доброты,  
Чем милосердней, тем счастливей ты<sup>29</sup>.

Подобная ориентация на идеалы европейского Просвещения в «Записках» Данилова не должна нас удивлять, так как, несмотря на свой небольшой чин, мемуарист был достаточно образованным человеком. Он был широко начитан в европейской литературе своего времени, был поклонником Р. Декарта и М. Монтеня, Ж.-Ж. Руссо и Вольтера. В 1760–70-е годы Данилов сам выступал на литературном поприще с трактатами на религиозно-философские темы. Самым известным из его произведений стал трактат «О совести», в котором он рассуждает о методах воспитания и опять цитирует поэму А. Поупа

---

<sup>28</sup> Между добродетелью и пороком. – Е.П.

<sup>29</sup> Поуп А. Опыт о человеке. С. 161, 187.

«Опыт о человеке», которая стала для него философской основой «утопии как реальности». Ведь именно Поуп писал:

Страсть с Разумом соединить не грех;  
Себя мы любим, если любим всех;  
Со счастьем добродетель заодно;  
Познать нам лишь самих себя дано.  
Всей жизни стоит, скажем без прикрас,  
Один достойно проведенный час<sup>30</sup>.

И, наконец, финальный вывод, полностью выдержанный в духе антропоцентризма эпохи Просвещения:

Всех тварей лучше честный Человек<sup>31</sup>.

Эти слова А. Поупа в полной мере соответствовали специфике просветительской эстетики, когда, по словам А.П. Валицкой, «в учении теоретиков Просвещения о человеке он предстает как “цель” движения природы к совершенству и в то же время как “средство” совершенствования мира»<sup>32</sup>. В этом отношении жизнь «маленького человека» середины XVIII века, майора Данилова, оказалась не менее поучительной и важной для формирующегося антропоцентрического дискурса русской словесности, чем жизнь императрицы Екатерины II или писателя А.Н. Радищева.

---

<sup>30</sup> Поуп А. Опыт о человеке. С. 183.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Валицкая А.П. Русская эстетика XVIII века. М. : Искусство, 1983. С. 8.

С.И. ЕРМОЛЕНКО, О.В. ТРЕТЬЯКОВА

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

УДК 821.161.1 (Пушкин А.С.)  
ББК Ш5 (2Рос=Рус) 5

## «<РОМАН В ПИСЬМАХ>> А.С. ПУШКИНА: «НОВЫЕ УЗОРЫ» «ПО СТАРОЙ КАНВЕ»

**Аннотация.** Предметом изучения в статье является жанровая специфика незавершенного произведения А.С. Пушкина «<Роман в письмах>», рассматриваемого в контексте западноевропейской эпистолярной традиции. Сопоставляются разные точки зрения, существующие в литературоведении, и делается вывод о пушкинском замысле произведения большой жанровой формы – романа.

**Ключевые слова:** А.С. Пушкин, «<Роман в письмах>», жанровая специфика, западноевропейская эпистолярная традиция, игровое начало, субъектная и пространственно-временная организации, роман.

«<Роман в письмах>» с давних пор, пожалуй, даже чаще других незавершенных произведений А.С. Пушкина, оказывается объектом внимания исследователей<sup>1</sup>. Между тем жанровая природа фрагмента (а точнее, может быть, «жанровый» замысел автора) до сих пор определяется неоднозначно. Так, с точки зрения Н.В. Измайлова, «<Роман в письмах>» (как и «Гости съезжались на дачу», «Рославлев») – «незавершенная повесть»<sup>2</sup>, по мнению же С.М. Петрова и Ю.М. Лотмана,

---

<sup>1</sup> См., напр.: *Винокур Г.О.* Пушкин – прозаик // Винокур Г.О. Культура языка. Очерк лингвистической технологии. М.: Работник просвещения, 1925. С. 179; *Петров С.М.* Художественная проза Пушкина // Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 5. С. 529-530; *Сидяков Л.С.* «Евгений Онегин» и незавершенная проза Пушкина 1828–1830-х гг. (Характеры и ситуации) // Проблемы пушкиноведения. Л.: Наука, 1975. С. 28-39; *Измайлов Н.В.* Очерки творчества Пушкина. Л.: Наука, 1976. С. 210; *Вольперт Л.И.* Пушкин и психологическая традиция во французской литературе (К проблеме русско-французских литературных связей конца XVIII – начала XIX вв.). Таллин: Ээсти раамат, 1980. С. 7-41; *Куприянова Е.Н.* А.С. Пушкин // История русской литературы: в 4 т. Л.: Наука, 1981. Т. 2. С. 290-292; *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина. Л.: Наука, 1987. С. 67-68, 134, 166; *Фомичев С.А.* Проза Пушкина (начальный этап и перспективы эволюции) // Временник пушкинской комиссии / АН СССР ОЛЯ. Пушкинская комиссия. Л.: Наука, 1987. Вып. 21. С. 71; *Левкович Я.Л.* Автобиографическая проза и письма Пушкина. Л.: Наука, 1988. С. 308; *Томашевский Б.В.* Пушкин: работы разных лет. М.: Книга, 1990. С. 177; *Абрамовских Е.В.* Рецепция незавершенной прозы Пушкина в русской литературе XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2000. С. 8; *Рогинская О.О.* Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. С. 99-121 и др.

<sup>2</sup> *Измайлов Н.В.* Очерки творчества Пушкина. С. 210. Здесь и далее курсив в цитатах, кроме особо оговоренных случаев, наш. – С.Е., О.Т.

это – «роман» из современной писателю жизни<sup>3</sup>. Н.Н. Петрунина, рассматривая «<Роман в письмах>» в ряду других незавершенных опытов Пушкина, склонна обозначать его жанровую принадлежность следующим образом: «скорее роман, чем повесть». «Темп повествования, его распространение вширь, – по мнению исследователя, – говорят о том, что замышлялось произведение больших масштабов, нежели “Гости съезжались на дачу”...» (последнее незавершенное произведение уверенно называется Петруниной «повестью»)<sup>4</sup>. Порой о пушкинском отрывке говорится «так называемый роман в письмах» (Я.Л. Левкович)<sup>5</sup>.

Известно, что в рукописи фрагмент не имеет заглавия, планы «<Романа в письмах>» отсутствуют, «о замысле в целом позволяет судить лишь осуществленная (... ограничивающаяся завязкой) часть задуманного»<sup>6</sup>. Также известно, что неоконченное произведение, над которым Пушкин работал в 1829 году, было напечатано с большими пропусками лишь в 1857 году в седьмом томе Собраний сочинений поэта под названием «Отрывки из романа в письмах». В дальнейшем оно публиковалось под редакторским заголовком «<Роман в письмах>».

Очевидно, для понимания жанровой специфики «<Романа в письмах>» необходимо рассмотреть его в контексте жанровой эпистолярной традиции. Нередко в пушкинском фрагменте исследователи видят полемику с традицией эпистолярного романного жанра, как она сложилась в западноевропейской литературе<sup>7</sup>. О.О. Рогинская даже называет пушкинский фрагмент «антироманом», «пародией на Ричардсона и Руссо»<sup>8</sup>. В качестве главного аргумента, свидетельствующего о полемической направленности фрагмента, обычно приводится ироническое суждение пушкинской героини о «хваленом» романе С. Ричардсона «Кларисса Гарлоу» (об этом далее).

Однако отношение русского писателя к указанной жанровой традиции, вероятно, не было столь однозначным, как может показаться на первый взгляд. И вряд ли будет справедливым оценивать это отношение лишь с точки зрения отрицания традиции. Западноевропейский

---

<sup>3</sup> Петров С.М. Художественная проза Пушкина. С. 529; Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 125.

<sup>4</sup> Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. С. 67.

<sup>5</sup> Левкович Я.Л. Автобиографическая проза и письма Пушкина. С. 308.

<sup>6</sup> См. об этом: Петрунина Н.Н. Указ. соч. С. 67.

<sup>7</sup> См., напр.: Логунова Н.В. Эпистолярный жанр в русской литературе второй половины XVIII – первой трети XIX вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 1999; Рогинская О.О. Эпистолярный роман...

<sup>8</sup> Рогинская О.О. Указ. соч. С. 103.

эпистолярный роман XVIII века сформировался в условиях сентименталистской художественной системы, унаследовав свойственную ей концепцию «чувствительного» человека, интерес к его частной эмоциональной сфере жизни. Романы С. Ричардсона («Памела», 1740; «Кларисса Гарлоу», 1747) воспринимались Пушкиным и его современниками как канонические образцы этого жанра. Имя английского романиста звучит в пушкинском фрагменте трижды. Кроме того, неоднократно упоминается роман «Кларисса Гарлоу» и его главные герои – Кларисса, Ловлас.

В «<Романе в письмах >>» Пушкина – две линии переписки главных героев с наперсниками: вначале мы знакомимся с семью письмами Лизы и ее подруги Саши, затем – двумя письмами Владимира и ответом его друга. Возникновение переписки в произведении художественно мотивировано. Уехав из Петербурга в село Павловское, Лиза, а вслед за ней и Владимир, оставляют своих близких друзей, общение с которыми им необходимо в важный, может быть, даже кульминационный момент их жизни, когда определяется будущее героев. В письмах они осмысливают уже произошедшие события и рассказывают о том, что волнует их сейчас. Послания корреспондентов объединяет тема отношений Лизы и Владимира, обсуждаемая в каждом письме.

«<Роман в письмах>>» открывается корреспонденцией Лизы, в которой сообщается о причинах, побудивших ее уехать из Петербурга в деревню: «Зависимость моего положения была всегда мне тягостна. Конечно, Авдотья Андреевна воспитывала меня наравне с своею племянницею. Но в ее доме я все же была воспитанница, а ты не можешь вообразить, как много мелочных горестей неразлучны с этим званием. Многое должна была я сносить, во многом уступать, многого не видеть, между тем как мое самолюбие прилежно замечало малейший оттенок небрежения» [59]<sup>9</sup>. Подруга Саша в ответном письме заметит, что Лиза не откровенна с ней, скрывая настоящие мотивы, заставившие ее столь внезапно покинуть Петербург: «Признайся: нет ли другой, тайной причины твоему поспешному отъезду. Я подозреваю... но ты со мною скромничаешь, – и я боюсь рассердить тебя заочно своими догадками» [61]. Лиза же уверяет Сашу в своей искренности: «Как смешны твои вечные предположения! Ты подозреваешь во мне какие-то глубокие, тайные чувства, какую-то несчастную любовь – не правда ли? успокойся, милая; ты ошибаешься: я похожа на героиню толь-

---

<sup>9</sup> Здесь и далее цит. по: *Пушкин А.С.* Собр. соч. : в 10 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1950. Т. 6 (с указанием страницы в тексте статьи). Курсив в цитатах, кроме особо оговоренных случаев, наш. – *С.Е., О.Т.*



ко тем, что живу в глухой деревне и разливаю чай как *Кларисса Гарлов*» [62].

Последняя выделенная нами фраза неожиданно вносит едва уловимую шутивно-ироническую струю в (как будто бы) вполне доверительно-серьезный тон письма Лизы. Ю.М. Лотман, комментируя строки из второй главы «Евгения Онегина» (строфа XII):

Зовут соседа к самовару,  
А Дуня разливает чай,  
Ей шепчут: «Дуня, примечай!»  
Потом приносят и гитару:  
И запишит она (бог мой!):  
*Приди в чертог ко мне златой!*<sup>10</sup> –

вспоминает приведенную выше цитату из письма Лизы, сравнивающей себя с «Клариссой Гарлов», «разливающей чай». «Подобная деталь, – отмечает ученый, – вообще составляла общее место сентиментальных романов “на старый лад”... Сочетание подчеркнуто нелитературного имени Дуня, самого образа играющей на гитаре провинциальной барышни с сентиментальной деталью “разливает чай” – создает иронический эффект. Он еще более подчеркнут лирической для Ленского параллелью:

Разлитый Ольгиной рукою,  
По чашкам темною струею  
Уже душистый чай бежал... [3, XXXVII, 5-7]»<sup>11</sup>.

Смысл иронического намека, содержащегося в письме умной и начитанной барышни Лизы («Я читаю очень много», – заметит героиня), таким образом, вполне раскрывается в контексте «Евгения Онегина», и сказанное ученым о романе в стихах Пушкина («понимание намека и ощущение параллелизма ... сцен придает тексту глубину, смысловую емкость») в полной мере относится и к его «<Роману в письмах>». Так, в поведении Лизы возникает некий игровой момент (как результат иронического осмысления идилической «домашней» ситуации в известном традиционном литературном контексте), что, впрочем, не ускользает от внимания другой, не менее умной барышни Саши. Следовательно, и адресат вовлекается в игру, которую ведет Лиза.

На протяжении переписки занимательная для обеих приятельниц интрига, связанная с выяснением истинных причин отъезда Лизы, со-

<sup>10</sup> Пушкин А.С. Собр. соч. Т. 5. С. 41. Курсив автора. – С.Е., О.Т.

<sup>11</sup> Лотман Ю.М. Пушкин. С. 475-476.

храняется. И лишь в шестом письме героиня наконец открывается своей наперснице, и раньше догадывавшейся о ее чувствах к Владимиру: «... мне невозможно долее притворяться, мне нужны помощь и советы дружбы. Тот, от которого убежала, кого боюсь я, как несчастья, \*\* здесь. <...> Расскажу тебе всё...» [67-68].

Важно подчеркнуть, что и Лиза, и Саша получают отклики на свои послания: адресат в ответном письме обязательно комментирует прочитанное, выражая свое к нему отношение. Так, в ответ на первое письмо Лизы, объясняющей своего поспешного отъезда, Саша напишет: «Поздравляю тебя, мой ангел, с новым образом жизни. Радуюсь, что он тебе понравился. Твои жалобы о прежнем твоём положении *меня тронули до слез, но показались мне слишком горькими*» [61]. Лиза, в свою очередь, ответит: «*Письмо твое меня чрезвычайно утешило*. Оно так живо напомнило мне Петербург». В переписке подруг возникает «пространство двоих» (О.О. Рогинская), основанное на единодушии и глубоком взаимопонимании. Саша, зная Лизу, догадываясь о ее душевном состоянии, специально говорит о том, что волнует подругу. Так, она упоминает о некоем человеке – одном из своих гостей, который спрашивал о Лизе («Он сказал, что твое отсутствие на балах заметно, как порванная струна в фортепьяно...» – 61-62), не называя при этом его имени. В ответном письме Лиза, прекрасно понимая, о ком идет речь, все же слукавит, высказывая заведомо ошибочное предположение: «... прошу тебя написать, кому отсутствие мое кажется так заметным? Не любезному ли нашему говорунику Алексею Р-?» [62]. Саша в очередном послании уже теперь прямо напишет: «... всем сердцем жалеет о тебе твой постоянный admirateur Владимир\*\*». Довольна ли ты? думаю, очень довольна, и по своему *обыкновенью осмеливаюсь предполагать, что и без меня ты догадалась*» [64].

Характер диалога, в который вступают героини, таков, что Саша «говорит» за Лизу то, в чем последняя не решается (или не хочет) признаться самой себе. Роль адресата, таким образом, оказывается очень значимой у Пушкина, поскольку без него невозможно было бы полное раскрытие внутреннего мира адресанта. Исповедь Лизы в письмах Саше – скорее «псевдоисповедь» с утаиванием истинных мотивов ее поведения, которые как раз и угадываются адресатом. В диалоге каждая из подруг способна читать «между строк».

Лишь с восьмой корреспонденции «<Романа в письмах>», после того, как читателю становятся известны истинные причины отъезда Лизы, раскрытые ею самой, начинается переписка между Владимиром и его другом. По справедливому замечанию Н.Н. Петруниной, «мысль

последних отрывается от фабульных событий [частной, личной жизни – С.Е., О.Т.], и в круг обсуждаемых проблем втягивается целый клубок социальных и исторических тем русской жизни»<sup>12</sup>, волнующих самого Пушкина. Среди них – положение крестьянства, историческая и культурная роль дворянства.

С размышлений на эти связанные друг другом серьезные темы начинается первое письмо Владимира: «Звание помещика есть та же служба. Заниматься управлением трех тысяч душ, коих все благосостояние зависит совершенно от нас, важнее, чем командовать взводом или переписывать дипломатические депеши... Небрежение, в котором мы оставляем наших крестьян, непростительно. Чем более имеем мы над ними прав, тем более имеем и обязанностей в их отношении. Мы оставляем их на произвол плута приказчика, который их притесняет, а нас обкрадывает. Мы проживаем в долг свои будущие доходы, разоряемся, старость нас застает в нужде и в хлопотах. Вот причина быстрого упадка нашего дворянства... » [71].

Связывая положение крестьян и нынешнее состояние русского дворянства, Владимир обнаруживает незаурядную проницательность и аналитический ум. Выражая тревогу за будущее Отечества, герой «<Романа в письмах>» говорит о своей личной ответственности и ответственности каждого представителя дворянства за судьбу русского народа, что характеризует его не только как человека мыслящего, но и истинного патриота. «Я без прискорбья никогда не мог видеть, – продолжает далее Владимир, – уничтожения наших исторических родов; никто у нас ими не дорожит... <...> Прошедшее для нас не существует. Жалкий народ!» [72]. Смысл этих горьких слов Владимира может быть понят в полной мер лишь в контексте пушкинских раздумий о необходимости уважения к прошлому (о «любви к родному пепелищу, любви к отеческим гробам»), без которого невозможно «самостоянье человека», ощущение им своей принадлежности к целому – национальной почве, национальным основам жизни.

Столь же близки Пушкину и рассуждения Владимира об «аристократии чиновной» и «аристократии родовой», значимости культурно-исторической роли последней<sup>13</sup>. При этом, как подчеркивал

---

<sup>12</sup> Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. С. 68.

<sup>13</sup> Ср., напр.: «Аристокрацию нашу составляет дворянство новое; древнее же пришло в упадок... Принадлежать к старой аристократии не представляет никаких преимуществ в глазах благоразумной черни, и уединенное почитание к славе предков может только навлечь нареkanie в странности или бессмысленном подражании иностранцам» (*Пушкин А.С. Наброски предисловия к «Борису Годунову» // Пушкин А.С. Собр. соч. Т. 7. С. 166*).

Ю.М. Лотман, речь в письме Владимира идет «не о сословных привилегиях, а о культурном наследии народа»<sup>14</sup>.

В том же, несомненно в пушкинском духе воспринимаются и суждения героя «<Романа...>» о деревне: «Не любить деревни простиительно монастырке, только что выпущенной из клетки, да 18-летнему камер-юнкеру. Петербург прихожая, Москва девичья, деревня же наш кабинет. Порядочный человек по необходимости проходит через переднюю и редко заглядывает в девичью, а сидит у себя в своем кабинете» [71].

Сказанное выше позволяет согласиться с Н.Н. Петруниной, утверждающей, что Пушкина в его замыслах конца 20-х годов («Гости съезжались на дачу», «<Роман в письмах>») начинает привлекать «интеллектуальный герой», обнаруживающий «свойства ума и сердца» не только «в своей частной жизни». Мысль такого героя оказывается способной «угадать в частных проявлениях “домашней” жизни общества отражение глубинных процессов, характеризующих современное его состояние, и увидеть эти процессы в исторической перспективе»<sup>15</sup>.

Понять реакцию адресата, его отношение к проблемам, затронутым в письме Владимира, затрудняет «пропуск» в корреспонденции (часть 9-го письма, по-видимому, утрачена). Однако сохранившаяся часть ответного послания, в которой содержатся такие суждения, как: «*Твои нравственные размышления насчет управления имений радуют меня за тебя*»; «Состояние помещика, по-моему, самое завидное», – позволяет предположить, что и приятеля Владимира волнует поднятый им вопрос о судьбе и роли дворянства. Однако все-таки не в той степени, как Владимира, о чем свидетельствует шутивно-ироничный тон, на который сбивается адресат (тогда как Владимир, размышляя на эту тему, серьезен и местами даже патетичен): «Чины в России необходимость хотя бы для одних станций, где без них не добьешься лошадей». Ответное послание друга все-таки – скорее реакция на шутивно-светскую «болтовню», которой завершается письмо Владимира, чем отклик на его «нравственные размышления»: «Поручение твое мною исполнено. Вчера в театре объявил я, что ты занемог нервическою горячкою и что, вероятно, тебя уже нет на свете, – итак, пользуйся жизнию, покамест еще ты не воскрес». В том же духе выдержан и конец письма друга: «Все твои друзья тебе кланяются и очень жалеют о преждевременной твоей кончине... » [74].

---

<sup>14</sup> Лотман Ю.М. Пушкин. С. 138.

<sup>15</sup> Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. С. 69.

Впрочем, и послания Владимира не выдержаны от начала и до конца в исключительно серьезном тоне. Ироничное отношение к окружающим, шутливый тон характерны и для корреспонденций Владимира: «Здесь мой успех превзошел мои ожидания (что много значит), – пишет он в том же письме, в котором содержатся его рассуждения об обязанностях и судьбах дворянства. – Старушки от меня в восхищении, барыни ко мне так и льнут, “А потому, что патриотки”. Мужчины отменно недовольны моею *fatuite indolente*, которая здесь еще новость. Они бесятся тем более, что я чрезвычайно учтив и благопристоен, и они никак не понимают, в чем именно состоит мое нахальство, хотя и чувствуют, что я нахал» [73]<sup>16</sup>.

Здесь мы опять имеем дело с игровым началом, которое обнаруживается теперь в поведении мужского персонажа. Маска «*fatuite indolente*» (томного фатовства), которую надевает на себя Владимир в деревне и которая «бесит» провинциальных «Простаковых и Скотининых», говорит о том, что герой воспроизводит тип поведения «русского денди», характерный для пушкинской эпохи, сочетающий экстравагантность манер с «шокирующей небрежностью и дерзостью обращения»<sup>17</sup>. Это, Впрочем, прекрасно понимает друг Владимира, замечая в ответном письме: «Охота тебе *корчить г. Фобласа* и вечно возиться с женщинами» [74].

Роль адресата в раскрытии внутреннего мира Владимира, как видим, важна и в этом случае: благодаря ироническими комментариям друга, оттеняющим философские рассуждения главного героя, усложняется образ последнего. Друг как бы представляет другую сторону характера Владимира. Как Лиза и Саша, так и корреспонденты-мужчины прекрасно понимают друг друга. Сообщая о возвращении из Рима в Петербург «прежней приятельницы» Владимира, «влюбленной в папу» («*Как это на нее похоже* и как это должно тебя восхитить!»), друг добавит: «Не приедешь ли для соперничества *cum servo servorum dei?* *Это было б похоже на тебя*» [74]. Здесь друг предлагает Владимиру новую игру в соответствии уже не с провинциальными нравами, но с правилами, принятыми в свете. Впрочем, играет и «приятельница» Владимира, явившись в Петербург под интригующей маской

---

<sup>16</sup> Курсив автора. – С.Е., О.Т.

<sup>17</sup> *Лотман Ю.М.* Пушкин. С. 550. Отметим попутно, что и сам Пушкин в быту был склонен «перевоплощаться в героев его “возлюбленных творцов”, особенно когда эти литературные образцы стимулировали его собственное творчество» (см.: там же. С. 328). Об игровом характере повседневного этикета русского дворянства пушкинской поры см.: *Лаврентьева Е.В.* Повседневная жизнь дворянства пушкинской поры. Этикет. М.: Молодая гвардия, 2005. С. 8.

«влюбленной в папу» (очевидно, очередной *новой* маской – ведь это так «на нее похоже»).

Так подтверждается вывод Л.В. Вольперт о «даре игры», которым обладают герои «<Романа в письмах>»: «"Умение играть" входит как естественное свойство» персонажей пушкинского незавершенного произведения, «игра придает им живость и обаяние», становясь «залогом» их «неповторимой индивидуальности»<sup>18</sup>.

Игровое начало обнаруживается не только в системе образов («игровое поведение» героев), но и на уровне сюжета. «Ложная причина» бегства Лизы из Петербурга, выдвигаемая ею в письме, «создает в романе "обманный" план, в который вовлекается и читатель». Внезапное же признание Лизы, «определяющее переход от "обманного" плана к "истинному"» («эффектный сюжетный поворот, определяющий занимательность романа»), способствует прозрению не столько адресата (о догадливости Саши мы уже говорили), сколько читателя, «искусно введенного в заблуждение». Речь, следовательно, идет уже об игре, которую ведет с читателем автор. Таким образом, весь «<Роман в письмах>», по удачному выражению Л.В. Вольперт, «окутан» «легкой дымкой игрового начала», которая и придает ему особое обаяние: «Без нее пушкинский роман превратился бы в суховатую переписку, насыщенную публицистическими идеями»<sup>19</sup>.

В контексте сказанного об игровом плане «<Романа в письмах>» не кажется убедительным предположение Н.Н. Петруниной, акцентирующей социальный аспект в пушкинском фрагменте («характеры и судьбы главных героев социально обусловлены»), о том, что вся логика повествования свидетельствует «о возможности (а быть может, и о приближении) трагического исхода» – «победе социального закона над живым человеческим чувством»<sup>20</sup>.

Написанная Пушкиным часть произведения свидетельствует о том, что характер конфликта, очевидно, должен был усложняться. Это связано, во-первых, с появлением «непишущей» героини – семнадцатилетней Машеньки, близкой родственницы Владимира, от которого она «в восхищении». Ее «меланхоличность», «воспитанность на романах» позволяют сделать осторожное предположение о возможности возникновения любовного треугольника. Кажется, эту возможность предчувствует и Лиза: «Она [Маша – С.Е., О.Т.] в восторге от \*\*. <...>

---

<sup>18</sup> Вольперт Л.В. Пушкин и Стендаль (К проблеме типологической общности) // Пушкин. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1986. Т. 12. С. 206.

<sup>19</sup> Там же. С. 219.

<sup>20</sup> Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. С. 67.

Право, она влюблена в него – дай бог, что и он влюбится». Однако «остолбенелость» Лизы при неожиданном появлении Владимира в деревне, ее «замешательство» и одновременно чувство «удовольствия», которое она испытывает, видя его, наконец, ее собственное признание: «Я была хуже чем нездорова», – заставляют усомниться в искренности слов героини. Здесь Лиза опять лукавит. Последняя фраза, сказанная Лизой о Маше: «Она стройна и странна – мужчинам только того и надобно» [69], – явно иронична. Причем ирония направлена не только в адрес «мужчин», которым, оказывается, не так уж много «и надобно», но и в адрес неопытной восторженной девушки, которая как истинная деревенская жительница, «выросшая под яблонями и между скирдами», «говорит о погоде нараспев и с чувством *потчует варением*», как ранее заметит Лиза (опять возникает контекст традиционно-сентиментальной и иронически осмысленной Пушкиным «чайной» сцены). Но, несмотря на иронию, героине на сей раз не удастся скрыть свое смятение и беспокойство.

Очевидно, что Маша – вовсе не заурядная барышня. «... В ней много хорошего, много оригинального»; «Маша хорошо знает русскую литературу...» – скажет Лиза, «короче» познакомившись с девушкой (еще до приезда Владимира) и полюбив ее. И это, надо полагать, более точная и объективная оценка, которую дает Маше Лиза. Именно говоря о Машеньке, Лиза полусерьезно заметит: «Теперь я понимаю, за что Вяземский и Пушкин так любят уездных барышень» [67] (впрочем, и сама главная героиня «<Романа в письмах>» может быть отнесена к категории пушкинских «уездных барышень»). А значит и любовный конфликт, если только он входил в планы автора, получил бы не тривиальное разрешение.

Итак, кажется, нет основания говорить о приближающейся «драме», тем более «трагической» развязке возможных событий в «<Романе в письмах>»: «легкая дымка игрового начала», явственно ощущаемая в пушкинском фрагменте, противится такому прочтению.

Во-вторых, усложнение конфликта обусловлено, прежде всего, введением мужских персонажей. Поднятая Владимиром серьезная и важная тема «упадка нашего дворянства» («уничтожения наших исторических родов»), близкая самому Пушкину, затронутая в контексте судеб отечества, расширяет, как уже было сказано, художественные рамки «<Романа в письмах>», выводя его за пределы частной дружеской переписки.

Все это дает основания предполагать, что Пушкиным действительно вынашивался замысел большой – *романной* – формы, способной вместить значительное по глубине и широте изображения содержание.

В пользу этого предположения говорит, во-первых, постепенно усложняющаяся (в связи с возникновением мужской линии переписки, не пересекающейся с женской) субъектная организация, которая в эпистолярном произведении несет на себе основную «тяжесть» жанровой конструкции. «Перед нами опыт многоголосого повествования с творческой установкой на передачу “чужой” речи – стиля писем четырех разных по характеру и манере рассказа лиц»<sup>21</sup>. Знаменательна фраза Лизы ее ответном письме подруге: «Мне казалось, я *тебя слышу!*» [62]. Уместно в этой связи вспомнить суждение Е.А. Баратынского о «Новой Элоизе» Руссо как произведении «удивительно холодном», в котором «нет... ни малейшего драматического таланта»: «... этот роман – в письмах, а в *слоге письма* должен быть слышен *голос пишущего*: это в своем роде *то же, что разговор...*»<sup>22</sup>. Пушкин ведет повествование таким образом, что читатель действительно «слышит» голоса пишущих героев. В процессе переписки не только раскрываются позиции и точки зрения на обсуждаемые события корреспондентов, но и внутренний мир каждого из них, причем представленный в динамике (особенно внутренний мир Лизы).

Кроме того, «многоголосость» усложняется включением в письма главных действующих героев «чужого» маркированного слова. Так, речь Владимира передана сначала в косвенной форме в письме Саши: «Он [Владимир – С.Е., О.Т.] сказал, что твое отсутствие на балах заметно, как *порванная струна в фортепьяно...*» [61-62]; а затем – в прямой форме уже в корреспонденции Лизы: «*“Я приехал по одному делу, от которого зависит счастье моей жизни”*, – отвечал он вполголоса и тотчас отошел...» [69]. Сам Владимир, описывая довольно иронично, но беззлобно мелкопоместное дворянское общество («Ты видишь, что я стал очень добр»), «украшает» свою речь грибоедовской фразой: «Старушки от меня в восхищении, барыни ко мне так и льнут, *“А потому что патриотки”*» [73]. В письмо Владимира к другу также входит «слово» бабушки Лизы – не пишущей, но «говорящей» героини: «В ней [Лизе – С.Е., О.Т.] много увлекательного. Эта тихая благородная стройность в обращении, прелесть высшего петербургского общества, а между тем – что-то живое, снисходительное, *доброродное* (как *говорит ее бабушка*), ничего резкого, жестокого в ее суждениях...» [75]. Адресат в ответном письме Владимиру явно передает об-

---

<sup>21</sup> Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. С. 68.

<sup>22</sup> Цит. по: Русские писатели о литературе (XVIII–XX вв.). Отрывки из писем, дневников, статей, записных книжек, художественных произведений. Л. : Сов. писатель, 1939. С. 188.



щее мнение «друзей», которые «кланяются и очень жалеют» о его «преждевременной... кончине» [74]. Такое романное по своей природе многоголосие (или, по Бахтину, разноречие), за которым стоят разные типы сознаний, – особенность именно данной субъектной организации – определяет «г о р и з о н т видения мира в произведении», его «интеллектуальный и эмоциональный кругозор», а также «все его пространственные и временные масштабы»<sup>23</sup>.

Постепенное введение в повествование как персонажей, с которыми главные герои соприкасаются в своей «реальной» жизни (Авдотья Андреевна, у которой воспитывалась на правах «дальней родственницы» Лиза, княжна Ольга, племянница воспитательницы главной героини, «Ольгин отец» – друг покойного отца Лизы, бабушка Лизы, «семейство\*\*\*» – родственники Владимира, «леди Пелам, приезжая англичанка», «приятельница» Владимира, приехавшая из Рима), так и обозначаемых условно, лишь упоминаемых («Алексей Р-», «К\*\*», «К.В.», «Z», «С.», «несносный дипломат Ст-», «Елена Н.», «граф Л.», «гр. К.», «Р\*», «С\*\*», «генерал Г\*\*», «Елена\*\*\*» и т.д.), способствует расширению пространственно-временных рамок рождающегося под пером Пушкина произведения.

В корреспонденциях героев предстают Петербург и провинция в своих характерных очертаниях. Картины столичной жизни возникают в ответных посланиях Саши и друга Владимира, а деревенские – преимущественно в письмах главных героев, Лизы и Владимира. Петербургский свет живет своей однообразной и пестрой, суетной жизнью, в которой ничего не меняется («И завтра то же, что вчера»): «Балы начнутся через две недели» [61]; «Третьего дня был бал у К\*\*. Народу было пропасть. Танцевали до пяти часов» [64]; «К.В. была одета очень просто... а на голове и шее на полмиллиона бриллиантов: только! Z по своему обыкновению была одета уморительно. <...> На платье ее были нашиты не цветы, а какие-то сушеные грибы. Не ты ли ей, мой ангел, прислала их из деревни?» [64-65]; «Бал очень удался. Мужчины были недовольны ужином, но ведь они вечно должны быть чем-нибудь да недовольны»; «... кажется, роман Елены Н. и графа Л. кончается – по крайней мере он так приуныл, а она так важничает, что, вероятно, свадьба решена» [65]. Смешливая, наблюдательная и острая на язычок Саша, сетующая о том, что ей не с кем будет делиться «нынешней зимой» (в отсутствии Лизы) «эпиграммами своего сердца», подмечает

---

<sup>23</sup> *Лейдерман Н.Л.* Теория жанра / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО ; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. С. 120. Разрядка автора. – С.Е., О.Т.

все мелочи, из которых складывается представление об образе жизни столичного света. Образы представителей высшего петербургского света схематичны, напоминают скорее маски, чем живых людей. Они, как уже было отмечено, даже не называются своими полными именами. С одной стороны, эта «зашифрованность», скрытая от посторонних «домашняя семантика» слова, – обычная особенность переписки, которая ведется между близкими людьми; с другой стороны, она есть некий знак, характеризующий сущность обозначаемого им лица-маски, о котором и сказать-то нечего.

Иной предстает со страниц романа деревенская Россия: «Я тотчас привыкла к деревенской жизни... – пишет Лиза. – Деревня наша очень мила. Старинный дом на горе, сад, озеро, рощи сосновые, все это осенью и зимою немного печально, но зато весной и летом должно казаться земным раем. <...> Уединение мне нравится...» [60]. Именно в деревне Лиза впервые обретает *дом*, которого она была лишена в своей прежней петербургской жизни (в доме Авдотьи Андреевны она была не *своим*, не родным человеком, а лишь воспитанницей: «... а ты не можешь вообразить, как много мелочных горестей неразлучны с этим званием» – 59). «Теперь я живу *дома*, я хозяйка, – радостно признается она Саше, – и ты не поверишь, какое это мне истинное наслаждение» [60]<sup>24</sup>.

В отличие от Петербурга, где время измеряется началами и окончаниями бальных сезонов, деревенская жизнь подчинена природным законам, извечному круговороту, символизирующему укорененность и стабильность бытия. «У нас зима... Это вовсе переменяет образ жизни. Уединенные гуляния прекращаются, раздаются колокольчики, охотники выезжают с собаками, – все делается светлее, веселее от первого снега. <...> Зима в деревне пугала меня. Но всё на свете имеет свою хорошую сторону» [66].

Если в петербургских письмах Саши, как правило, называется точное время («*На другой день* получаю твое письмо»; «Балы начнутся *недели через две*»; «*На днях* обедали у нас гости...» – 61; «*Третьего дня* был бал у К\*\*» – 64), то в корреспонденциях Лизы временные рамки, на которые указывает героиня, иные – более широкие («*У нас зима...* »). Не случайно именно в деревне Лиза получает, наконец, возможность прочесть «Клариссу Гарлоу» – «роман классический,

---

<sup>24</sup> Курсив автора. – С.Е., О.Т. «Дом, родное гнездо» – понятие исключительно важное в философско-художественной концепции Пушкина: Дом – «святилище человеческого достоинства», основа и залог «самостоянья человека»; «человек, имеющий свой Дом, “крепко родной земле”, истории и народу» (*Лотман Ю.М.* Пушкин. С. 138, 139).

старинный, отменно длинный, длинный, длинный» (сообщая подруге о своем намерении перечитать все «старинные романы», которыми заполнен «целый шкаф» в доме соседней по имени, Лиза «начала» именно «Ричардсоном»).

Ощущение медленного течения деревенского времени, его обусловленности природной цикличностью создается и благодаря описанию Владимиром своего обычного дня: «... я совершенно предался патриархальной жизни: ложусь спать в 10 часов вечера, еду на порожу с здешними помещиками, играю с старухами в бостон... » [75].

Вместо узкого пространства гостиных и бальных зал Петербурга, закованной в гранит Английской набережной возникает природный ландшафт, основными характеристиками которого становятся беспредельность и широта: «старинный дом на горе» в Павловском, «сад, озеро, рощи сосновые», «отъезжие поля», куда «поспешает» на охоту вместе с соседями-помещиками Владимир («И будит лай собак уснувшие дубравы»...).

В деревне, после холодного Петербурга, населенного людьми-масками, Лиза смогла оценить теплоту простых человеческих отношений: «Бабушка мне чрезвычайно обрадовалась; она никак меня не ожидала. Слезы ее меня тронули несказанно. *Я сердечно ее полюбила*» [60]. С симпатией описывает Лиза подруге провинциальных родственников Владимира, поместье которых находится неподалеку от имения ее бабушки: «Я познакомилась с семейством \*\*\*. Отец балагур и хлебосол; мать толстая, веселая баба, большая охотница до виста; дочка стройная меланхолическая девушка лет семнадцати, воспитанная на романах и на чистом воздухе. Она целый день в саду или в поле с книгой в руках... » [62-63]. Каждому из трех персонажей «семейства» дана краткая, но довольно точная характеристика, что свидетельствует о наблюдательности Лизы: отец, названный «балагуром и хлебосолом», – по-видимому, человек легкого, веселого нрава, доброжелательный и гостеприимный; ему подстать жена («веселая баба»), приохотившаяся к типично деревенскому развлечению – игре в «вист»; дочка Машенька, о которой уже шла речь, своей мечтательностью и задумчивостью напоминая другую пушкинскую героиню – Татьяну Ларину.

Как видим, художественный мир «<Романа в письмах>», включающий в себя миры провинциальный и столичный, организуется пороманному сложно: в каждом из этих миров свое время и пространство, своя система образов. Главным же принципом построения художественного мира «<Романа в письмах>» становится диалогизм. Принцип диалогизма в пушкинском отрывке, в нашем понимании, –

это не только диалог между героями, реализующийся в процессе переписки. Само акцентированное во фрагменте обращение к жанровой традиции можно рассматривать как диалог автора с ней.

Лиза насмешливо говорит о романе Ричардсона «Кларисса Гарлоу»: «Я благословясь начала с предисловия переводчика и, увидя в нем уверение, что хотя первые 6 частей скучненьки, зато последние 6 в полной мере вознаграждают терпение читателя, храбро принялась за дело. Читаю том, другой, третий, – наконец добралась до шестого, – скучно, мочи нет. Ну, думала я, теперь буду я награждена за труд. Что же? Читаю смерть Клариссы, смерть Ловласа, и конец. Каждый том заключал в себе две части, и я не заметила перехода от шести скучных к шести занимательным» [63]<sup>25</sup>. Но вместе с тем, иронизируя над «хваленой Клариссой», Лиза невольно экстраполирует схему развития отношений героев сентиментального «нравоучительного и чинного» романа на свои отношения с Владимиром. Начитавшись «старинных романов», Лиза видит (или пытается себя уверить в этом) в лице Владимира коварного соблазнителя, вроде Ловласа, который, используя испытанные приемы, только и думает о том, чтобы заманить ее в свои сети и, тем самым, погубить: «... говорил мне о своих чувствах и то ревновал, то жаловался... С ужасом думала я: к чему всё это ведет! и с отчаянием признавала власть его над моей душою. Я уехала из Петербурга – думала тем прекратить зло в его начале» [68]. Появление Владимира в деревне как будто подтверждает (так кажется Лизе) ее подозрения: «Он будет ездить к нам – опять пойдут признания, жалобы, клятвы – и к чему? Он добьется моей любви, моего признания, – потом размыслит о невыгодах женитьбы, уедет под каким-нибудь предлогом, оставит меня, – а я... Какая ужасная будущность! Ради бога, дай мне руку: я тону» [69]<sup>26</sup>.

И снова выходит на первый план игровое начало «<Романа...>». Саша, не воспринимающая всерьез «ужасные» предположения Лизы, в ответ на ее «отчаянные» призывы о помощи со свойственной ей ироничностью напишет: «Извини меня, мой ангел, но твое патетическое письмо *рассмешило* меня. \*\* приехал в деревню для того, чтобы тебя увидеть. Какой ужас! Ты гибнешь, ты требуешь моего совета. *Уж не сделалась ли ты уездной героиней!* <...> Конечно, в старину любовник для благосклонного взгляда уезжал на три года сражаться в Палестину;

---

<sup>25</sup> Ср.: «... Читаю Клариссу, мочи нет какая скучная дура!» (Пушкин А.С. Л.С. Пушкину. Начало 20-х чисел ноября 1824 г. Из Михайловского в Петербург // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Т. 10. С. 110).

<sup>26</sup> Курсив автора. – С.Е., О.Т.

но в наши времена уехать за 500 верст от Петербурга, для того чтоб увидеться со владычицею своего сердца – право много значит. \*\* достоин награды» [70].

Итак, согласимся с О.О. Рогинской: поспешный отъезд Лизы из Петербурга – не что иное, как «попытка убежать от участия в традиционном сюжете с заранее известным финалом»<sup>27</sup>. Лиза, подобно героине сентиментального романа, ожидает, что неизбежной преградой в ее отношениях с Владимиром станет социальное неравенство, в чем она «откровенно признается» Саше: «... Владимир\*\* мне нравился, но никогда я не предполагала выйти за него. *Он аристократ – а я смиренная демократка.* <...>... он для меня *не пожертвует богатой невестою и выгодным родством*» [65-66]. В ответ на эти доводы Саша, более трезво, не по-книжному воспринимающая жизнь, возразит: «Где тут неодолимые препятствия? Он богат, а ты бедна — пустое. Он богат за двух – чего ж вам более. Он аристократ; а ты именем, воспитанием разве не аристократка?» [70]. В пользу несостоятельности опасений Лизы говорит и суждение самого Владимира: «Аристократия чиновная не заменит аристократии родовой». Герой, как видим, придает большое значение родословной, будучи убежденным в том, что «семейственные воспоминания дворянства должны быть историческими воспоминаниями народа» [72]. Но оказывается, что Лиза принадлежит к старинному дворянскому роду: «Спешу объяснить и заметить гордо, *как истинная героиня романа*, что родом принадлежу я к самому старинному русскому дворянству... » [65]. Следовательно, нет никаких препятствий к счастью Лизы и Владимира. Героиня сама их выдумала, начитавшись романов, над которыми сама же иронизирует.

Л.И. Вольперт, отмечая «ироническое начало, игру с читателем» как особенность, присущую «Новой Элоизе» Ж.Ж. Руссо и «Опасным связям» Ш. де Лакло, полагает, что эта традиция не была поддержана европейской литературой в эпистолярном жанре. «В русской же литературе эту традицию продолжил Пушкин»<sup>28</sup>. Вместе с тем отношение автора «<Романа в письмах>» к данной традиции глубоко оригинально: если в романе «Новая Элоиза» игра коснулась внешнего сюжета – самой мотивировки издания переписки (оппозиция «подлинное – вымышленное»), то в «Опасных связях» игровой элемент распространился на внутренний сюжет романа. Виконт де Вальмон и маркиза де Мертей заняли «метапозицию» (О.О. Рогинская) по отношению к другим героям, проверяя на них схемы отношений, описанные в литерату-

<sup>27</sup> Рогинская О.О. Эпистолярный роман... С. 113.

<sup>28</sup> Вольперт Л.И. Пушкин и психологическая традиция... С. 30.

ре (соблазняя госпожу де Трувель, развращая юную Сесилию Воланж). Пушкин также рефлектирует над жанровой традицией в *самом* «<Романе...>». Однако автор использует здесь такой прием, в соответствии с которым развитие сюжета, традиционного для эпистолярного романа, «видят со стороны» не «другие» герои, наблюдая за кем-то (подобно тому, как маркиза и виконт наблюдают за своими «жертвами»). Привычку проецировать поведение литературных персонажей на себя главные герои замечают у самих же себя.

Таким образом, отношение к жанровой традиции в пушкинском фрагменте имеет сложный характер: с одной стороны, «старинные романы» в ричардсоновском духе безнадежно «устарели» («... как странно читать в 1829 году роман, писанный в 775-м. Кажется, будто вдруг из своей гостиной входим мы в старинную залу, обитую штофом, садимся в атласные пуховые кресла, видим около себя странные платья, однако ж знакомые лица, и узнаем в них наших дядюшек, бабушек, но помолодевшими» – 66-67), а с другой – стереотипы поведения, сформированные ими, оказываются по-прежнему живучими. Сама Лиза то сравнивает себя «Клариссой Гарлов», то называет себя «истинной героиней романа». Саша, как уже отмечалось, подсмеивается над попыткой подруги сыграть роль сентиментальной «уездной героини». Друг говорит о «недостойной» Владимира «охоте» «корчить г. Фобласа». И оба упрекают друг друга в несовременности. «... *Ты отстал от своего века* и сбиваешься на *сi-devant* гвардии хрипуна 1807 г.», – пишет адресат Владимиру [74]. Последний же, в свою очередь, парирует: «Не я, но *ты отстал от своего века* – и целым десятилетием. Твои умозрительные и важные рассуждения принадлежат к 1818 году»; «... *теперь это все переменилось*. <...> *Я следую духу времени; но ты неподвижен*... ты... стереотип» [75]. Так, в пушкинском отрывке ставится важная проблема соответствия личности «духу времени».

В «<Романе в письмах>» есть приметы пушкинской эпохи. Так, Лиза пренебрежительно отзывается о «критиках» в «Вестнике Европы», «плоскость и лакейство» которых ей «показались... отвратительны» [67]<sup>29</sup>. В письмах героини упоминается имя Вяземского и даже самого автора – создателя произведения («Теперь я понимаю, за что *Вяземский* и *Пушкин* так любят уездных барышень»).

Как видим, в «<Романе в письмах>» соотносятся «старина» – время расцвета традиции европейского эпистолярного романа (не слу-

---

<sup>29</sup> Имеются в виду разгромные статьи Н. Надеждина в «Вестнике Европы» за 1829 год, посвященные поэмам А.С. Пушкина «Полтава» и «Граф Нулин».

чайно в романе упоминается именно Ричардсон как родоначальник этой традиции) – и «наше время»: «Какая ужасная разница между идеалами бабушек и внучек» [63].

Вместе с тем в пушкинском фрагменте существенным оказывается не только различие времен, но и их связь, преемственность: «... между тем роль женщин не изменяется. Кларисса, за исключением церемонных приседаний, *всё же походит на героиню новейших романов*. Потому ли, что способы нравиться в мужчине зависят от моды, от минутного мнения... а в женщинах – они основаны на чувстве и природе, *которые вечны*» [63]. Так, в «старинных романах» обнаруживается не утративший своего значения вневременной план: речь идет не только об изменении человека в меняющемся мире, но и о неизменности его метафизической природы, в данном случае – женской, сущность и назначение жизни которой – любовь.

Исследователи неоднократно цитировали слова Лизы, адресованные некоему «Р\*»: «Полно ему тратить ум в разговорах с англичанками! Пусть он *по старой канве вышьет новые узоры* и представит нам в маленькой раме картину света и людей, которых он так хорошо знает» [67]. В этой фразе героини «<Романа...>» выражена мысль самого Пушкина о еще не использованных возможностях, которые таятся в «старой» жанровой форме, способной вместить в себя новое содержание, возможностях, открывающихся в процессе диалога с традицией на путях ее реалистического освоения.

О.В. ЗЫРЯНОВ

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

УДК 821.161.1 (Лермонтов М.Ю.)

ББК Ш5 (2Рос=Рус)5

## **ЕЩЕ РАЗ О ЛЕРМОНТОВСКОМ «ПРОРОКЕ» (К ПРОБЛЕМЕ КЛАСТЕРНОГО ПОДХОДА К ЛИРИЧЕСКОМУ ИНТЕРТЕКСТУ)<sup>\*</sup>**

**Аннотация:** В статье демонстрируется кластерный подход к феномену интертекстуальности на примере лермонтовского сверхтекста, вызванного к жизни прецедентным стихотворением «Выхожу один я на дорогу...». Вводится и обосновывается понятие «лирическая ситуация», которая в плане генеративной поэтики воспринимается как модель текстопорождения, обуславливающая «самовоспроизводимость кластера». Предложен сравнительный анализ бытования в русской поэтической традиции двух «Пророков» – пушкинского и лермонтовского, показано, что по своей субъектно-образной организации лермонтовский «Пророк» приближается к драматизированной сцене или образцу «ролевой» лирики. Оригинальный вариант предпринятой Лермонтовым трактовки темы пророка уточняется в ходе аналитического сопоставления со стихотворением К.Н. Льдова «Пророк» 1895 г.

**Ключевые слова:** М.Ю. Лермонтов, стихотворение «Пророк», жанр, интертекст, рецептивный цикл, лирическая ситуация.

По мнению современного теоретика лирического жанра Б.П. Иванюка, проявляющиеся периодически (особенно в неоклассические периоды литературного развития) «вспышки жанрового пассаизма» не могут отменить нарастающей в ходе художественной эволюции стратегической закономерности: «Жанр все определеннее трансформируется в рудиментарную традицию, которая приобретает в отношении к художественному целому контекстуальное значение аллюзии»<sup>1</sup>. Иными словами, жанр в его традиционно-классическом понимании растворяется в интертексте – так можно было бы резюмировать смысл приведенного высказывания. Несмотря, однако, на абсолютно скептический тон процитированной тирады, по сути «заупокойной» жанру, подчеркнем все-таки одно в высшей степени обнадеживающее обстоятельство: «память жанра» и в литературе новейшего времени продолжает составлять активно-онтологический базис художественного сознания.

---

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

<sup>1</sup> Иванюк Б.П. Генезис и эволюция жанра: версия обоснования // Жанрологический сборник. Вып. 1. Елец : ЕГУ им. И.А. Бунина, 2004. С. 11.



По всей видимости, сам жанр никуда не исчезает, не происходит полной элиминации жанровой «материи», лишь на практике имеют место серьезные затруднения с самим процессом жанровой идентификации. Как подчеркивал С.Н. Бройтман, жанр в поэтике художественной модальности трудно опознаваем в силу своего ухода «с поверхности в ядерные глубины произведения»<sup>2</sup>. С нашей точки зрения, кардинально меняя модус своего существования, жанр в новых эстетических условиях замещается «превращенными» формами его потаенного, «теневого» бытия. Но что скрывается за этим, в сущности, метафорическим высказыванием?

Напомним, что в традиционно-классическом понимании жанр есть «исторически сложившаяся форма существования элементов топики, стиля и стиха»<sup>3</sup>. В основе такого понимания просматривается *кластерный* подход, т.е. представление о жанре как устойчивом образовании эмпирического типа, «ориентированном на максимальное количество значимых признаков (не только константных, но и факультативных)»<sup>4</sup>. Учет в данном контексте максимального количества признаков ставит своей целью наиболее полную идентификацию жанрового феномена как исторического образования обобщенно-эмпирического типа.

В ходе литературной эволюции, в условиях эстетики Нового времени (особенно ощутимо уже с эпохи романтизма) жанр как устойчивое образование распадается. Не случайно приходится слышать голоса о «нисходящей» линии в развитии жанра, девальвации его как фактора художественной целостности, о распаде жанра как структурно-системного образования, в процессе чего наблюдается то «обнажение темы» (Л.Я. Гинзбург), то высвобождение «огромной энергии стиля» (В.А. Грехнев), то эмансипация эстетической модальности, эстетического модуса художественности (В.И. Тюпа).

В результате распада жанровой целостности выделяются отдельные «рудименты» жанра, которые, нередко приобретая самостоятельный статус, начинают (совсем как по принципу синекдохи) представлять целое. На правах материального субстрата выступают, например, тема, сюжетно-мотивный комплекс, хронотоп, семантический ореол стихотворного размера... То же самое можно сказать и о

---

<sup>2</sup> Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. С. 363.

<sup>3</sup> Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М. : Наследие, 1994. С. 22.

<sup>4</sup> Тюпа В.И. Жанр как инструмент прочтения: сб. ст. / под ред. В. И. Козлова. Ростов-на-Дону : «Инновационные гуманитарные проекты», 2012. С. 105.

жанровой модальности – уже не материальной, а энергетической составляющей, которая выделяется в результате указанного распада и опознавательными знаками которой выступают субъектная архитектура, эстетическая оценка, ценностно-окрашенное отношение лирического субъекта к миру.

В реальной эстетической практике именно данные элементы бывшей жанровой целостности наделяются функцией контекстуальной аллюзии. В связи с указанным обстоятельством особое значение приобретает проблема соотношения жанра и интертекста (во всех проявлениях последнего – контекст, сверхтекст, подтекст, архитектст...). Кластерный подход к феномену интертекстуальности, с нашей точки зрения, намечает существенные моменты схождения жанра (в его традиционно-классическом понимании) и интертекста (или некоей сверхтекстовой общности). Современному исследователю это дает полное право констатировать даже такую закономерность: «Для литературы последних двух столетий (в особенности XX в.) понятие “кластер” является тем, чем является “жанр” для литературы в эпохи нормативных поэтик (вплоть до XVII–XVIII вв.)»<sup>5</sup>.

В плане интересующей нас темы проясним еще одно понимание «кластера», на этот раз в аспекте энергетической теории. Обосновывая данное понятие применительно к пушкинскому интертексту «Я вас любил...», А.К. Жолковский акцентирует в нем не только системный, но и эволюционно-преемственный смысл: кластер – это «пучок тематических и формальных характеристик, обладающих мощной способностью к самовоспроизводству во множестве более поздних текстов»<sup>6</sup>. По мнению исследователя, в подходе к интертексту «суть дела не в уловлении отдельных переключек, а в разработке системных понятий признака, кластера и корпуса (иначе говоря, «интертекстуального потомства» текста-прецедента. – *О.З.*) с целью эксплицировать интуитивное ощущение мощного силового поля, излучаемого прецедентным текстом»<sup>7</sup>. В данном высказывании как бы сходятся воедино представление об энергетической природе интертекста и настоящий поиск конституирующей сверхтекстовое единство «рамки» интертекстуальных координат.

---

<sup>5</sup> Колесова С.Н. Лирика К.Н. Батюшкова в контексте жанрообразовательных процессов XIX–XX вв.: кластерный подход: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2011. С. 5–6.

<sup>6</sup> Жолковский А.К. Интертекстуальное потомство «Я вас любил...» Пушкина // Жолковский А.К. Избр. статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2005. С. 396.

<sup>7</sup> Там же. С. 397.

Действительно, именно кластер как система формально-содержательных признаков позволяет в реальной практике литературоведческого анализа идентифицировать те или иные сверхтекстовые единства, за которыми приоткрывается смысловой универсум целой серии текстов, по сути, некий устоявшийся в поэтической традиции *рецептивный цикл*. Попытаемся продемонстрировать возможности кластерного подхода к лирическому интертексту на примере «лермонтовского цикла» в русской поэзии, вызванного к жизни прецедентным стихотворением «Выхожу один я на дорогу...».

Честь открытия и описания данного лирического цикла принадлежит Р.О. Якобсону, который в статье 1938 г. выделил целый ряд стихотворений на основе семантических переключек 5-стопного хорее («Вот бреду я вдоль большой дороги...» Ф. Тютчева, «Выхожу я в путь, открытый взорам...» А. Блока, «До свиданья, друг мой, до свиданья...» С. Есенина, «Снег идет над голой эспланадой...» Б. Поплавского) и определил их как «цикл лирических раздумий, переплетающих динамическую тему пути и скорбно-патетические мотивы одиночества, разочарования и предстоящей гибели»<sup>8</sup>.

Развивая идеи своего предшественника, К.Ф. Тарановский в статье 1963 г. «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики» расширил и уточнил корпус текстов, входящих в данный цикл. Исследователю удалось показать, что «лермонтовский цикл» в русской поэзии обусловлен не только семантикой стиховой формы, но и целым набором содержательных признаков: 1) «динамический мотив пути» в противоположность «статическому мотиву жизни»; 2) «целый ряд поэтических раздумий о жизни и смерти»; 3) «непосредственное соприкосновение одинокого человека с “равнодушной природой” (иногда заменяющейся равнодушным городским пейзажем)»; 4) господствующая «элегическая тональность»<sup>9</sup>. Не случайно в разборе стихотворений И. Бунина, написанных 5-стопным хореем («На распутье», «За рекой луга зазеленели...»), К.Ф. Тарановский в качестве критерия отнесения их к «лермонтовскому циклу» использовал кластерный подход: «Здесь и пустынный пейзаж, и мотив одиночества, и размышления о жизни и смерти, и динамическая тема пути, – вся тематика, характерная для “лермонтовского цикла”»; «В большинстве случаев его [Бунина. – О.З.] стихотворения, написанные 5-ст. хореем, – и лирические пейзажи, полные острого

---

<sup>8</sup> Цит. по: *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл: Об одном механизме культурной памяти. М.: РГГУ. С. 239.

<sup>9</sup> *Тарановский К.Ф.* О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 381, 386.

чувства одиночества и грусти, сознания неосуществимости счастья, тоски об уходящей жизни, предчувствия скорой смерти»<sup>10</sup>.

Выяснение соотношения формальных и тематических признаков в рамках кластерного подхода к «лермонтовскому циклу» было продолжено М.Л. Гаспаровым в его монографическом исследовании «Метр и смысл» (М., 1999). Известному филологу-стиховеду удалось отделить вопросы, относящиеся к сфере стиха, от вопросов смыслового строя художественного произведения, а также разграничить два типа связи между формой и содержанием – *историческую* (область семиотики культуры) и *органическую* (сфера окказиональной семантики). Внутри единой метрической модели 5-стопного хоря Гаспаров выделил несколько «семантических окрасок» в зависимости от конфигурации тех или иных мотивов. Определяющими для исходного текста-прецедента «Выхожу один я на дорогу...» исследователь назвал пять мотивов: Дорога, Ночь, Пейзаж, Жизнь и Смерть, Любовь. Кроме того, в качестве периферийных мотивов им были обозначены еще два мотива: Бог и Песнь. Правда, в дальнейшем своем исследовании Гаспаров практически не принимал в расчет два последних мотива.

В связи с работой М.Л. Гаспарова возникает два вопроса. Первый касается системы мотивов и логики их выделения. Почему в качестве конститутивных признаков учитывается именно пять основных мотивов и два периферийных? И почему в их перечень не входят другие мотивы, важные для идейно-композиционной структуры лермонтовского текста-прецедента: например, такие, как Пустыня, Страдание, Свобода и Покой, Сон, Голос, Вечное древо? Ведь должно быть понятно, что выдвигание лермонтовского «Выхожу...» в качестве мощнейшего генератора лирического интертекста обусловлено в первую очередь его мотивной структурой. Именно в лермонтовском тексте-прецеденте явлено как в эталонном образце динамическое единство, более того даже идеальное равновесие, всех тематических мотивов, основных и побочных. Последователи Лермонтова, в массе своей, не достигают полноты и совершенства гениального предшественника, как правило, подвергая редукции исходный текст-образец.

Но на вопрос о системном качестве мотивов нельзя дать правильный ответ, не приняв во внимание еще один, с нашей точки зрения куда более важный, вопрос, отчасти уже пунктирно обозначенный в работе М.Л. Гаспарова. «Кроме традиции отдельных мотивов и их сочетаний, – пишет исследователь, – возможна и традиция структуры. Структура лермонтовского стихотворения трехчастна: это мир, ясный

---

<sup>10</sup> Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. С. 386.

и вечный (тезис); человек, тоскующий и желающий смерти (антитезис); и преобразование смерти в блаженное слияние с этим прекрасным миром (синтез)<sup>11</sup>. Преимущество выделения данной трехчастной структуры видится нам в том, что она задает *динамический* аспект развертывания *лирической ситуации*, в котором свое объяснение получают как отдельные мотивы, так и их существенные конфигурации.

Понятие «ситуация», с нашей точки зрения, наиболее полно выражает мотивную структуру произведения, ценностно-иерархическую систему смыслов, интенциональность лирического сознания. В плане генеративной поэтики «ситуация» выступает как модель текстопорождения, некая дискурсивная практика. В онтологическом плане «ситуация» – это та основа, которая обуславливает «самовоспроизводимость кластера», представляя собой «убедительную манифестацию поэтической памяти»<sup>12</sup>. В структурном отношении ситуация – «ядро» смыслового континуума, некая формально-содержательная константа, скрепляющая сверхтекстовую общность.

Нам уже доводилось писать о ситуации любви к мертвой возлюбленной в русской поэтической традиции<sup>13</sup>. Мы показали, как вокруг данной ситуации – ситуации трагической любви, акцентирующей конфликт ума и сердца и актуализирующей «модель необходимости невозможного» (Ю.М. Лотман), – складывается своего рода несобранный рецептивный цикл. В интертекстуальном пространстве данного цикла возможны различные эстетические манифестации (просветительская установка на «поэзию» любви, открытый и неизбывный драматизм, стремление к гармонизации противоречий, героико-патетическое решение темы), но все они – по принципу дополнения или альтернативы – согласуются в рамках одной большой смысловой констелляции. Нечто подобное, пожалуй, можно было бы заявить и о *ситуации бессонницы* в русской поэзии. Рассмотревшая целый корпус подобных «ночных» текстов исследовательница Е.М. Таборисская выделила в них «не только общность центральной темы, но и устойчивость микрообразов и эмоционального тона», предложив для их объяснения достаточно заманчивый, хотя и спорный термин «тематический жанроид»<sup>14</sup>. По

---

<sup>11</sup> Гаспаров М.Л. Метр и смысл... С. 243.

<sup>12</sup> Жолковский А.К. Интертекстуальное потомство «Я вас любил...» Пушкина. С. 396.

<sup>13</sup> См.: Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2003. С. 57-74.

<sup>14</sup> Таборисская Е.М. «Бессонницы» в русской лирике (К проблеме тематического жанроида) // Studia metrica et poetica. Памяти П.А. Руднева. СПб. : Гуманитар. агентство «Академический проект», 1999. С. 224.

сути, речь идет о применении кластерного подхода к анализу больших сверткестовых образований, являющихся результатом циклизации лирической темы.

Прислушаемся к еще одному авторитетному мнению: «Интертекстуальность работает с конкретными текстами (любого масштаба) как с замкнутыми и самодостаточными. Контекстуальность (в нашем значении), наоборот, рассматривает любой текст как фрагмент и репрезентацию некоего содержательного макротекста, фактически открывая “метатекстовую” системность конкретных текстов и обобщая (превращая) их множество в новую, макротекстовую (по отношению к реальным текстам как бы меж- и надтекстовую) целостность»<sup>15</sup>. В приведенной цитате не должно смущать противопоставление интертекста и контекста, продиктованное, как мы можем предположить, сознательным авторским намерением. Для нас важнее другое: введение категории «ситуация» в практику интертекстуальных исследований приращивает интертекстуальный и контекстуальный подходы. Именно «ситуация» (персонального типа или мифологического генезиса) берет на себя функцию той «мета- и макротекстовой» системности, которая позволяет преодолеть структурно-семиотический уклон в понимании лирического сверткеста, дополнив его приемами феноменологического исследования.

Таким образом, в основе любого интертекста лежит выступающая в роли его интегратора та или иная лирическая ситуация. Если попытаться переформулировать тематический «кластер» лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...» на язык сюжетной «ситуации», то получим следующее: в основе стихотворения ситуация духовного поиска и преображения внутреннего мира личности на фоне гармонического устройства природы. Обретение лирическим субъектом искомого смысла бытия, круга позитивных ценностей, установка на гармонизацию отношения человека с миром – эстетическая доминанта, ведущий смысловой вектор так называемого лермонтовского цикла.

К рецептивному циклу дорожно-философской лирики, связанному с прецедентным текстом Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...», следует добавить и другие сверткестовые образования, группирующиеся вокруг таких, к примеру, энергетически сильных текстов А.С. Пушкина, как «Я вас любил...» и «Я помню чудное мгновенье...»<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> *Закс Л.А.* Искусство в контекстах культуры // Русская литература первой трети XX века в контексте мировой культуры: Материалы I Междунар. летней филол. школы. Екатеринбург : Изд-во ГЦФ Высшей школы, 1998. С. 8.

<sup>16</sup> *См.: Зырянов О.В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики... С. 418-446.

Отдельного разговора заслуживает также традиция поэтического «Памятника». Восходя одновременно к оде Горация и древнеегипетскому «Поучению писцов», данная традиция включает в себе драматическое противопоставление материального (экфрасис) и духовного начал, государственно-идеологического и культурно-религиозного (и даже экзистенциального) измерений. Именно этим обстоятельством обусловлен типологический дуализм наследования исходного текста-прецедента: с одной стороны, череда классических «Памятников» (М. Ломоносов, Г. Державин, отчасти А. Пушкин и В. Ходасевич), а с другой – формирующаяся полемическая традиция «анти-Памятников» (Е. Боратынский, Г. Батеньков, М. Цветаева, В. Высоцкий, А. Пурин и др.). В контексте последней получает свое объяснение и полемическое отталкивание традиции «анти-Памятника» от интертекста, заданного «Каменным гостем» Пушкина («Юбилейное» В. Маяковского, «Бич жандармов, бог студентов...» М. Цветаевой). Трансформация исходной интертекстуальной традиции может принимать и совершенно неожиданный вид, как, например, в «Памятнике» («Во мне конец, во мне начало») В. Ходасевича, что объясняется парадоксальной «склеивкой» гораціанской традиции с державинской одой «На тленность» («Река времен в своем теченье...»).

\* \* \*

Пожалуй, особенно показательно в русской поэтической традиции соотношение двух «Пророков» – пушкинского и лермонтовского. В основе их лежат различные ситуации: 1) ситуация призвания Пророка, его Божественной миссии, развертывание своего рода метафизики творческого процесса (пушкинская традиция); 2) ситуация «Пророка в миру», что актуализирует проблему социальной коммуникации, драматическую природу диалога и диалогические интенции лирического сознания (лермонтовский вариант).

В случае с лермонтовским «Пророком» связь с одноименным пушкинским стихотворением, казалось бы, несомненна: не только в заглавии, но и в структурно-семантической организации текста. Стало уже банальным утверждение, что Лермонтов идет по стопам пушкинского «Пророка» и начинает там, где его предшественник закончил, а именно – с мотива призвания поэта-пророка в мир. Но тут-то как раз и намечается важная полемика Лермонтова по вопросу о роли и предназначении пророка, о его месте в современном обществе. Эта полемика предусматривает еще один существенный контекст – стихотворения Пушкина «Поэт и толпа» и «Поэту», в которых достаточно отчетливо проявлена непримиримая оппозиция «взыскательного художника» и

профанной, непосвященной черни с ее претензиями на моральный утилитаризм.

Присмотримся к основе драматического конфликта в стихотворении Лермонтова. Речь черни из пушкинского «Пророка», ее призыв «исправлять сердца собратьев» как будто бы услышаны лермонтовским поэтом-пророком, но вот что показательно: последствия подобного шага не имеют ничего общего с теми гарантиями, которые содержались в обещаниях черни («Гнездятся клубом в нас пороки. / Ты можешь, ближнего любя, / Давать нам смелые уроки, / А мы послушаем тебя»<sup>17</sup>). На разрыв коммуникации у Пушкина идет прежде всего поэт, не довольный программой морального усовершенствования «рабов безумных» и «сердцем хладных скопцов». Именно поэт дискредитирует толпу, переводя ее идеологический (можно даже сказать, моральный) утилитаризм в плоскость материальной прагматики (ср.: «Тебе бы пользы все – на вес / Кумир ты ценишь Бельведерский, / Ты пользы, пользы в нем не зришь. / Но мрамор сей ведь бог!.. так что же? / Печной горшок тебе дороже: / Ты пишу в нем себе варишь»<sup>18</sup>). У Лермонтова же, наоборот, разрыв коммуникации спровоцирован кругом непосвященных, т. е. чернью: именно она своей вызывающей агрессивностью (ср.: «В меня все ближние мои / Бросали бешено камня»<sup>19</sup>) вынуждает поэта оставить город и бежать в пустыню. В этом плане существен тот факт, что у лермонтовской черни (по сравнению с пушкинской) явно занижен уровень самокритики, если, принимая во внимание «самолюбивую улыбку» старцев, таковая вообще обнаруживается.

Таким образом, сюжетно продолжая Пушкина, Лермонтов дает теме поэта-пророка совершенно иную трактовку. Чернь не в состоянии оценивать себя самокритично, поэтому «страницы злорадия и порока» в очах людей читает только пророк. «Но неужто лишь злобу и порок можно узреть в людях, используя дар всеведения..?» – резонно вопрошает современный исследователь<sup>20</sup>. Не проявляется ли в этом некоторое упрощение пророческой миссии поэта, моральный изъян его «дара всеведения»? Вопрос можно поставить и в еще более острой, категорической форме: «А не изменяет ли лермонтовский пророк своему предназначению, когда уединяется в пустыню и, храня завет Предвечного, тратит его только на земных тварей, полностью отступаясь от

<sup>17</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Л. : Наука. Т. 3. С. 86.

<sup>18</sup> Там же. С. 85.

<sup>19</sup> Здесь и далее стихотворение Лермонтова «Пророк» цит. по: Лермонтов М.Ю. Полн. собр. стих. : в 2 т. Л. : Сов. писатель, 1989. Т. 2. С. 85-86.

<sup>20</sup> Дунаев М.М. Православие и русская литература : учеб. пособие : в 5 ч. М. : Христианская литература, 1996. Ч. 2. С. 7.



завещанной еще пушкинскому пророку задачи «глаголом жечь сердца людей»? Вопрос остается открытым. Он-то, как мы можем догадываться, и провоцирует драматический ход развития сюжета.

Думается, что во многом неразрешенность вопроса спровоцирована внутренней противоречивостью самого лермонтовского текста. Уже в первой строфе обращает на себя внимание, что «страницы злобы и порока», читаемые в глазах людей поэтом-пророком, продолжают идущую еще от стихотворения «Мое грядущее в тумане...» тему социального эксперимента: «Тогда, для поприща готовый, / Я дерзко вник в сердца людей / Сквозь непонятные покровы / Приличий светских и страстей»<sup>21</sup>. Но если в стихотворении 1836 года «дар всеведения» был приобретением исключительно собственной воли неординарной личности (ср.: «И я словам Его [т.е. Творца. – О.З.] поверил, / И, *полный волею страстей*, / Я будущность свою измерил / Обширностью души своей»<sup>22</sup>), то в «Пророке» этот дар уже однозначно воспринимается как Божественный, или Завет Предвечного. Но как тогда состыкуются с экспериментальной установкой на «срывание всех и всяческих масок» провозглашаемые поэтом-пророком «чистые ученья» любви и правды?

О.В. Миллер, автор статьи о «Пророке», помещенной в «Лермонтовской энциклопедии», предлагает свой вариант ответа. Общий смысл стихотворения исследовательница сводит к полемике с евангельским изречением из апостола Павла, записанным В.Ф. Одоевским для Лермонтова в его Записную книжку: «Держитесь любви, ревнуйте же к дарам духовным да пророчествуете. Любовь же николи отпадает»<sup>23</sup>. С нашей точки зрения, в этом предположении можно пойти и дальше. Вполне резонной представляется следующая версия: Лермонтов создает экспериментальный текст, который осуществляет сюжетное развертывание известной евангельской максимы. Тогда все стихотворение по своей субъектно-образной организации приближается к драматизированной сцене или образцу «ролевой» лирики.

Важнейший аргумент в защиту подобной версии обнаруживается в финале стихотворения. В нем же просматривается, наверное, самый существенный момент расхождения двух поэтов – Лермонтова и Пушкина. Парадоксальность композиции лермонтовского стихотворения заключается в том, что написанное, казалось бы, исключительно в субъектном кругозоре пророка (на что указывает форма личного местоимения 1-го лица), стихотворение заканчивается не словами проро-

<sup>21</sup> Лермонтов М.Ю. Полн. собр. стих. Т. 1. С. 282.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Лермонтовская энциклопедия. М. : Сов. энциклопедия, 1981. С. 450.

ка (основного субъекта сознания), а речью «самолюбивых» старцев, т.е. точкой зрения толпы. Для сравнения заметим, что пушкинская декларация 1828 года венчалась гневной филиппикой поэта, обращенной к толпе («Подите прочь — какое дело / Поэту мирному до вас! / В развороте камнейте смело: / Не оживит вас лиры глас!») и содержащей его эстетическое кредо: «Не для житейского волнения, / Не для корысти, не для битв, / Мы рождены для вдохновения, / Для звуков сладких и молитв»<sup>24</sup>. Лермонтов же поступает прямо противоположным образом. Концовку, т. е. самое ударное место лирической композиции, он отводит другому субъекту сознания, который традиционно считался непримиримым оппонентом поэта-пророка. И это несмотря на то, что у пророка есть все основания быть смертельно обиженным на то общество, которое ему оказано толпой. В оценочном кругозоре основного субъекта сознания (поэта-пророка) улыбка старцев не случайно названа *самолюбивой*. Но это единственная критика, которую может себе позволить пророк в отношении толпы.

Особое внимание обращают на себя завершающие лирическую композицию «Пророка» слова «самолюбивых» старцев, обращенные к детям. Указание на детскую аудиторию в данном случае далеко не случайно: дети – это такие участники изображаемого действия (или драматического акта коммуникации), которые, находясь под безраздельным влиянием «старческой» педагогики, по всей видимости, никогда не слышали пророка, а потому и составить впечатление о нем могли лишь исключительно из слов самих старцев. Но что представляют собой эти заключительные слова старцев? Чаще всего в этих словах, как и во всем монологе пророка, отмечают простоту и безыскусность разговорных интонаций. Но до сих пор в словах старцев, как нам кажется, не была отмечена одна примечательная реминисценция из Откровения Иоанна Богослова: «Ибо ты говоришь: “я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды”; а не знаешь, что ты несчастен и жалок, и нищ и слеп и наг»<sup>25</sup>. В этих словах акцентирован очень важный мотив гордыни и самообольщения, который корреспондирует как с характеристикой старцев, обращающихся к детям с «самолюбивой улыбкой», так и самого пророка, по всей видимости, изменившего своему высшему предназначению из-за «гордыни презрительного к миру одиночества»<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 86.

<sup>25</sup> Откровение Иоанна Богослова. Гл. 3, ст. 17.

<sup>26</sup> Дунаев М.М. Православие и русская литература. С. 10.

Но и в этом случае сфера авторского сознания несводима к субъектному кругозору отдельного персонажа. Лермонтову важно показать, что истина рождается не в конфронтации, а в диалоге, что высшая мудрость, достойная пророка нового времени, состоит не в запальчивости индивидуализма, а в умении расслышать другого и тем самым откорректировать собственную позицию. Вина за трагический конфликт возлагается в таком случае сразу же на обе стороны: и на поэта-пророка и на безумную, самолюбивую толпу-чернь. Лермонтов радикально переводит метафизическую тему Пушкина в конкретно-исторический план социальной драмы. Зажатый в трагическом промежутке самой «сумеречной» эпохи 1830-х годов, находясь между наиболее свойственной времени «индивидуальной поэзией» (термин Е.А. Боратынского) и нарождающейся в литературной жизни потребностью общественных задач, Лермонтов – этот «одиноким и социальный» поэт – знаменует поистине кардинально новый шаг в направлении движения от пушкинского пафоса художественности к *чувству социальности* Н.А. Некрасова.

Оригинальный вариант предпринятой Лермонтовым трактовки темы пророка позволяют оценить последующие за ним авторы. Присмотримся в этом плане к одноименному стихотворению К.Н. Льдова «Пророк» (1895):

Над обнаженною пустыней  
Плывут, колеблясь, облака,  
Лампады звезд на тверди синей  
Зажгла незримая рука.

Храня безмолвие немое,  
Небесный сумрак и земной  
Царят в торжественном покое  
Вокруг меня и надо мной.

Давно ли, гордостью палима,  
Душа, прельщенная мечтой,  
Стремилась в мир неукротимо  
На подвиг чистый и святой?

Бичом язвительных созвучий  
Порок ликующе казня,  
Я вышел с проповедью жгучей...  
Но не послушали меня.

Я простираю свои объятия  
В порыве скорби и любви, –  
В меня камень и проклятья  
Бросали ближние мои.

Раб малодушный и беспечный,  
Бесплодно дар Твой расточив,  
Я не откликнулся, Предвечный,  
На Твой таинственный призыв.

Гонимый демоном сомнений,  
Бежал я робко от людей, –  
И снова жажду откровений  
Безбрежной благодати Твоей!

Но безответна ночь немая...  
В пустыне сумрак гробовой,  
Лишь звезды теплятся, мерцают  
На сводах тверди голубой<sup>27</sup>.

Анализ данного стихотворения удобнее проводить по отдельным строфам, с учетом его композиционного строения. Так, первые две строфы – своего рода экспозиция, заставляющая вспомнить пространственные координаты пустыни, в которой пребывает пророк после бегства из мира людей. Подтверждением того, что пустыня у Льдова – не мрачное перепутье, на котором оказывается, к примеру, пушкинский пророк, служат специфические именно для лермонтовской поэзии мотивы звезд и мировой гармонии, отсылающие к текстам-прецедентам «Выхожу один я на дорогу...» и, в особенности, «Ветка Палестины». Отметим прямую реминисценцию из второго стихотворения: «Прозрачный сумрак, луч лампы, / Кивот и крест, символ святой... / Все полно мира и отрады / Вокруг тебя и над тобой»<sup>28</sup>.

Следующие строфы (с третьей по пятую) представляют собой в свернутом виде основной конфликт лермонтовского «Пророка» (ср.: «Я вышел с проповедью жгучей... / Но не послушали меня»). Здесь также обращает на себя внимание реминисценция из лермонтовского текста-прецедента: «Провозглашать я стал любви / И правды чистые ученья – / В меня все ближние мои / Бросали бешено камень». Но вот что особенно показательное: негативная оценочность, которой наделяются побудительные мотивы поступков поэта-пророка (ср. «гордыня»,

<sup>27</sup> Льдов К.Н. Пророк // URL: [ftp://ansobor.ru/multimedia/\\_.../Библиотека/\\_.../ldov.html](ftp://ansobor.ru/multimedia/_.../Библиотека/_.../ldov.html).

<sup>28</sup> Лермонтов М.Ю. Полн. собр. стихотворений. Т. 2. С. 15.

«прельщение мечтой»), и, как результат, дискредитация миссии пророка, скептическое освещение его «подвига чистого и святого».

Шестая-седьмая строфы, представляющие кульминацию стихотворения, уже всецело определяются пафосом самоосуждения. Демон гордыни, до этого искушающий душу пророка, сменяется не менее тяжким и мучительным демоном сомнений. Однозначно негативная самооценка («раб малодушный и беспечный»), мотив расточения Божественного дара, в конечном счете, призваны подчеркнуть идею измены пророка своему предназначению. Заметим, что у Лермонтова подобная мысль была задана лишь имплицитно, представлена в далеко не однозначном, проблемно-амбивалентном освещении.

Указанным обстоятельством объясняется то, что в самом финале, на переходе к заключительной седьмой строфе, появляется повторно противительный союз «но» (ср.: «Но безответна ночь немая...»). Только в этот раз он акцентирует уже не столько конфликт поэта и толпы, сколько решительное противостояние пророка и Бога. Возникающее в душе поэта-пророка субъективное желание нового откровения, приобщения к «безбрежной благодати» Творца наталкивается на неодолимое препятствие: измена своему предназначению не проходит для поэта бесследно, она влечет за собой прекращение контакта с Богом.

Таким образом, вместо драматического развертывания акта коммуникации между поэтом и толпой (основная тема лермонтовского «Пророка») у поэта-последователя Льдова мы находим освоение иной проблемно-сюжетной ситуации – трагического отпадения пророка от заветов Предвечного. «Немое безмолвие» природы, пока еще вполне гармоничное (если судить по начальным строфам), сменяется ближе к концу стихотворения ощущением тягостной «безответности», что призван подчеркнуть и мотив «гробового сумрака», поглощающего основное место действия – пустыню.

Парадоксальность сюжетно-смысловой структуры рассматриваемого стихотворения заключается в том, что, проигрывая как будто бы до конца ситуацию лермонтовского «Пророка», лирический персонаж К. Льдова вновь обращается к исходной ситуации пушкинского «Пророка»: «Гонимый демоном сомнений, / Бежал я робко от людей, – / И снова жажду откровений / Безбрежной благодати Твоей!» Томимый «духовной жаждой», поэт-пророк оказывается повторно на перепутье, в мрачной пустыне, но вот только с ответным воззванием, или «Божьим гласом», дело обстоит не так, как прежде. Подобный финал передает экзистенциальную драму поэта уже иной исторической формации – сумрачной эпохи безвременья конца XIX века.

А.Д. КАКСИН

*(Хакасский государственный университет им. Н.Ф.Катанова,  
г. Абакан, Россия)*

УДК 821.161.1 (Гоголь Н.В.)

ББК Ш5 (2Рос=Рус)5

## **О ГРАНИЦАХ ЖАНРА *ПОЭМА* В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА И ЖАНРОВОЙ АДЕКВАТНОСТИ «МЕРТВЫХ ДУШ» Н.В. ГОГОЛЯ**

**Аннотация.** Статья посвящена определению жанра произведения Николая Гоголя «Мертвые души». Известно, что сам писатель выбирал между определениями «роман» и «поэма», но в результате склонился ко второму варианту. Это жанровое определение эпического произведения Гоголя оправдано с разных точек зрения, и в статье рассматриваются сюжет, композиция и образы главного героя и некоторых других персонажей как те составляющие, которые являются выразителями идеи Гоголя о том, что «Мертвые души» – поэма.

**Ключевые слова:** русская классическая литература, жанры, динамика жанров, художественный мир Николая Гоголя, «Мертвые души», поэма.

В русской литературе первой половины XIX века не наблюдалось особого разнообразия крупных, эпических и идейно интересных жанров, поэтому и Н.В. Гоголю приходилось выбирать только между романом и поэмой. Это хорошо показано в комментариях С.И. Машинского к академическому изданию «Мертвых душ»; и там же, в результате своих рассуждений, литературовед приходит к выводу о том, что «Мертвые души» – роман-поэма [489].

Видимо, точку зрения о жанровом синкретизме великого творчества Н.В. Гоголя с высоты последующего века следует признать правильной, но думающий читатель, смеем надеяться, время от времени задается вопросом: почему сам автор, Н.В. Гоголь, считал свое произведение именно поэмой? Видимо, у него для этого были веские основания.

Наша точка зрения: несмотря на то, что в «Мертвых душах» есть некоторые признаки романа, по основным своим характеристикам это – поэма, эпическая поэма (речь ведем только о первом томе, второй том, как будто бы, не завершен, и о нем трудно говорить определенно). Отличительные свойства (признаки) эпической поэмы вытекают из сравнения ее с романом и романтической поэмой.

В романе события происходят в широком, но при этом – реальном и очерченном пространстве. И, как правило, в реальном времени. Главные герои (их бывает в романе несколько или даже очень много) – типичные представители своего класса. Сюжет медленно и спокойно разворачивается вслед за изменениями в жизни героев. И – никакой лирики (или ее очень мало), и – ничего особо философского.

В романтической поэме часто бывает представлено неопределенное, очень широкое пространство. Сюжет обычно – придуманный, характеризуется резкими, неожиданными поворотами. Герои – одиночки (причем каждый в своем роде), это – романтические натуры, которым свойственны пороки и страсти. Ярким примером здесь могут служить поэмы М.Ю. Лермонтова, которые настолько оригинальны, что принято говорить отдельно о «лермонтовском этапе» в развитии романтической поэмы<sup>1</sup>.

Если с этих позиций мы посмотрим на «Мертвые души», то увидим: кажется, действительно, черт (или характеристик) поэмы все же больше. В качестве пространства выступает Русь-матушка (куда уж шире и неопределеннее). Сюжет, конечно, не придуман, но, если рассматривать его пристально, – обнаружится много неожиданных поворотов. Разного рода других неожиданностей тоже хватает. Главный герой, в принципе, один, и это натура, если не романтическая, то порочная и страстная. Фигуры ряда помещиков и чиновников, а лучше сказать – городских жителей, обрисованы каждый по отдельности, и в этих описаниях они не выглядят типичными представителями класса, а, напротив, – разными, очень яркими, обликами человека, человеческой натуры.

Итак, «Мертвые души» – поэма, но поэма эпическая, а не героическая или романтическая. Именно потому, что сюжет и описание жизненного уклада у Н.В. Гоголя больше приближены к реальной действительности, чем аналогичные компоненты в «Цыганах» А.С. Пушкина или «Демоне» М.Ю. Лермонтова.

Еще два момента, на наш взгляд, красноречиво свидетельствуют о том, что перед нами – хоть и эпическая, но поэма. Первый момент – общая широкая панорама, в которой разворачивается сюжет, и еще – композиция произведения, отчетливо распадающаяся, опять же в смысле сюжета, на две аналогичные, повторяющиеся в своем внутреннем строении части. Первую часть составляют главы с первой – по десятую, вторую часть – глава одиннадцатая.

---

<sup>1</sup> *Соколов А.Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1955. С. 589-615.

Композиционно каждая из названных частей построена таким образом: разворачиваясь широко снизу, идя по спирали и сужаясь кверху, цепь событий выталкивает Чичикова как главного героя поэмы в конце десятой главы – прочь из города, а в конце одиннадцатой – и вовсе в безвестную даль.

Второй момент, свидетельствующий о том, что перед нами все-таки поэма, – конечно, образ главного героя. Чичиков любит быструю езду! Об этом так ярко написано в завершающей, одиннадцатой, главе. Эта глава вообще замечательна тем, что в ней содержится даже не одна философская мысль, а несколько, и все они очень искусно вплетены в ткань, казалось бы, простого повествования. Рассмотрим эти лирические, а лучше сказать, философские отступления подробнее, идя вслед за автором, Гоголем, и его героем – Чичиковым (в этой главе все отступления автора так или иначе связаны с главным персонажем).

Интересно, что первое значительное отступление начинается сразу после слов о безграничном пространстве, после слов, завершающих длинное предложение, в котором перечисляются многие приметы этого безграничного пространства: «И опять по обеим сторонам столбового пути пошли вновь писать версты, станционные смотрители ... пропадающий далече колокольный звон, вороны как мухи и горизонт без конца... Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприятно в тебе; не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы, венчанные дерзкими дивами искусства, города с многооконными высокими дворцами, вросшими в утесы, картинные деревья и плющи, вросшие в дома, в шуме и в вечной пыли водопадов; не опрокинется назад голова посмотреть на громоздящиеся без конца над нею и в вышине каменные глыбы; не блеснут сквозь наброшенные одна на другую темные арки, опутанные виноградными сучьями, плющами и несметными миллионами диких роз, не блеснут сквозь них вдали вечные линии сияющих гор, несущихся в серебряные ясные небеса. Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздастся немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзают, и стремятся в душу, и выют около моего сердца? Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?.. И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже



главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..» [201-202]<sup>2</sup>.

Но не успело закончиться то ли лирическое, то ли философское отступление о чудной, незнакомой, широкой Руси, как начинается второе, такое же концептуальное, отступление – о дороге: «Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! и как чудна она сама, эта дорога...» [202].

Затем, сразу за коротким рассказом о чувствах и желаниях Чичикова начинается рассуждение о писательском выборе – взять в герои добродетельного человека или такого подлеца, как Чичиков: «... Увы! все это известно автору, и при всем том он не может взять в герои добродетельного человека, но... может быть, в сей же самой повести почувются иные, еще доселе не бранные струны, предстанет несметное богатство русского духа, пройдет муж, одаренный божескими доблестями, или чудная русская девица, какой не сыскать нигде в мире, со всей дивной красотой женской души, вся из великодушного стремления и самоотвержения. И мертвыми покажутся пред ними все добродетельные люди других племен, как мертва книга пред живым словом! <...> А добродетельный человек все-таки не взят в герои. Можно даже сказать, почему не взят. Потому что пора наконец дать отдых бедному добродетельному человеку, потому что праздно вращается на устах слово “добродетельный человек”; потому что обратили в лошадь добродетельного человека, и нет писателя, который бы не ездил на нем, понукая и кнутом и всем чем ни попало... Нет, пора наконец припрячь и подлеца. Итак, припряжем подлеца!» [203-204].

Если вчитаться внимательно в этот отрывок, становится понятно, что автор упомянул здесь почти всех своих персонажей. Очевидно, под «подлецом» разумеется Чичиков, а о других можно сказать: и точно, на страницах поэмы *чуются* «иные, еще доселе не бранные струны», *предстает* «несметное богатство русского духа» (мужики Собакевича), *проходит* «муж, одаренный божескими доблестями» (Ноздрев? молодой Плюшкин?), или «чудная русская девица, какой не сыскать

---

<sup>2</sup> Здесь и далее цит по: Гоголь Н.В. Собр. соч. : в 9 т. М. : Русская книга, 1994. Т. 5 (с указанием страницы в тексте статьи).

нигде в мире, со всей дивной красотой женской души, вся из великодушного стремления и самоотвержения» (неужели Коробочка? Отбросив иронию, можно сказать: она самая!). «И мертвыми покажутся пред ними все добродетельные люди других племен..!»

А далее, после пространного рассказа о жизненном пути главного героя, писатель вновь возвращается к теме художественного произведения, и его (то ли автора, то ли произведения, – и не поймешь) персонажей: «... читатели не должны негодовать на автора, если лица, доныне являвшиеся, не пришлись по его вкусу; это вина Чичикова, здесь он полный хозяин, и куда ему вздумается, туда и мы должны тащиться. С нашей стороны, если, точно, падет обвинение за бледность и невзрачность лиц и характеров, скажем только то, что никогда вначале не видно всего широкого течения и объема дела» [220].

Здесь, в этих строках, Гоголь, предвосхищая продолжение своего повествования о похождениях Чичикова (во втором томе, который он замыслил), как будто оправдывается за «бледность и невзрачность» уже выведенных героев, продолжает это оправдание притчей о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче... Но читатель, кажется, вправе воскликнуть: а зачем он, Гоголь, это делает, зачем оправдывается?! Не такие уж они «бледные и невзрачные» – Манилов, Коробочка, Ноздрев, Собакевич, даже Плюшкин! Ведь сам автор, вольно или невольно, описывая упомянутых героев, как будто действовал точно той схеме, которой следовала природа (или *натура*, как сказано в тексте), создавая Собакевича: «недолго мудрила, не употребляла никаких мелких инструментов..., но просто рубила со всего плеча...» [89]. В результате и вышли эти удивительные персонажи, у большинства из которых все *яркое* в прошлом, но ведь оно – *было*. Это бывший армейский офицер Манилов, дом которого и теперь стоит «одиночкой на юру, то есть на возвышении, открытом всем ветрам, каким только вздумается подуть». Про Коробочку нечего и говорить! Ведь даже и в прошлом, даже и сегодня «иной и почтенный, и государственный даже человек, а на деле выходит совершенная Коробочка». Ноздрев – бледный и невзрачный!? «Это был ... молодец с полными румяными щеками, с белыми, как снег, зубами и черными, как смоль, бакенбардами. Свеж он был, как кровь с молоком...». А характер!?! Ведь это про него, про Ноздрева мы читаем в завершении четвертой главы: «– Бейте его! – кричал он таким же голосом, как во время великого приступа кричит своему взводу ... какой-нибудь отчаянный поручик, которого взбалмошная храбрость уже приобрела такую известность, что дается нарочный приказ держать его за руки во время горячих дел» [82].

Собакевича лучше всего характеризует его собственная фраза: «– У меня не так. У меня когда свинина – всю свинью давай на стол, баранина – всего барана тащи, гусь – всего гуся!» [93]. Остается Плюшкин, как будто более других подходящий под определение бледного и невзрачного. Но даже Плюшкин – мошенник, и был когда-то «женат и семьянин, и сосед заезжал к нему пообедать, слушать и учиться у него хозяйству и мудрой скупости». Это он сейчас скряга и «прореха на человечестве», а его дочь, напротив, убежала из дома с штабс-ротмистром, а сын определился в полк, т.е. оба проявили решительность и самостоятельность, граничащую с авантюризмом.

И, потом, в конце концов, все они – русские люди! «И какой же русский не любит быстрой езды! Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: “черт побери все!” – его ли душе не любить ее? <...> Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земле, и, косясь, посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства» [225-226].

И еще один момент, свидетельствующий о том, что перед нами поэма, а не роман (или повесть) – наличие поэтической высокой идеи в самом конце (хотя начало может и не предвещать появления такой романтико-героической ноты). Сравним у Пушкина начало и конец «Цыган»: «Цыгане шумною толпою по Бессарабии идут» – и – «И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет».

В заключение сравним героя поэмы «Мертвые души» Чичикова с другим героем Н.В. Гоголя – Хлестаковым. Очевидно почти сразу, что между ними – много общего. Для нас, живущих в России, в провинциальном городе, но живущих в начале XXI века, главное сходство между двумя героями произведений Н.В. Гоголя, Хлестаковым и Чичиковым, лежит на поверхности: они оба прибывают *в провинцию не из провинции (а бери выше!)*. Во всяком случае, так их воспринимают (и *принимают*) городские чиновники (в «Мертвых душах» – и помещики).

На пике своего взлета эти два героя оборачиваются перед нами важными персонами. Хотя таковыми, конечно, не являются: один – щелкопер, врунишка (хотя, может, действительно из Петербурга, ну и что из того?!), другой – мошенник, каких поискать. Но роднит их одно: если они и проходимцы, то не без способностей. Есть в них особый дар, талант, широта души: ведь это Хлестаков знает про Пушкина, а Чичиков «в душе всегда сохранял чистоту» и вообще был «веселого нрава человек».

Но, в отличие от Хлестакова, Чичиков еще любит быструю езду, и уже одним этим отличается от Хлестакова, который вообще боится резких движений.

Важными особами Чичикова и Хлестакова делает только низкое самомнение окружающих. Уже не только непосредственно столицы (или заграница) полупрезрительно называют «уездных», даже и «губернских», *провинциалами* («глушь», по выражению Фамусова, героя А.С. Грибоедова). Сами уездные и губернские чиновники настолько уверились в своем провинциальном уровне (и при том в своем праве творить всякие безобразия), что готовы принять проходимцев за *значительных лиц*.

Отличие, видимо, опять же в степени символичности главного героя. Даже если бы Хлестаков не был персонажем драматического произведения, все равно он не мог бы стать главным героем эпической поэмы. (Наверное, мог бы быть центральной фигурой мелодраматической повести, водевильного рассказа и чего-то в этом роде). Чичиков все же масштабнее, трагичнее. Поскольку он герой – поэмы.

И.А. СЕМУХИНА

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

УДК 821.161.1 (Тургенев И.С.)  
ББК Ш5 (2Рос=Рус) 5

## **ЕЩЕ РАЗ О «КЛАССИЧЕСКОМ» ТУРГЕНЕВСКОМ РОМАНЕ: К ПРОБЛЕМЕ ПОЭТИКИ И ТИПОЛОГИИ ЖАНРА**

**Аннотация.** Рассматривается проблема типологии «классического» тургеневского романа. Анализируются различные концепции жанра романа писателя, предлагаемые на разных этапах развития тургеневедения. Обращается внимание не только на единство художественной системы романа И.С. Тургенева, но и на инвариантность ее составляющих. Предлагается рассмотрение «Отцов и детей» как романа переходного, аккумулировавшего особенности устоявшейся тургеневской структуры и одновременно впитывающего новые романские тенденции пореформенной эпохи (сочетание монологических и диалогических начал).

**Ключевые слова:** литературоведение, И.С. Тургенев, роман, типология жанра, сюжетостроение, монологизм, диалогизм

Исследовательское поле постижения специфики тургеневского романа имеет уже длительную историю разработки двух основных проблемных блоков. Один из них связан с выявлением типологических черт «классического» тургеневского романа, к которому неизменно относят первые четыре произведения автора в этом жанре, второй, не менее сложный, – о степени и характере модификации тургеневского типа романа в «Дыме» и «Нови». В рамках данной работы обратимся к первому проблемному блоку. Несмотря на внушительный ряд трудов советского и постсоветского тургеневедения, устремленных к выявлению общности, в первую очередь, структуры сюжета романа писателя, Н.Д. Тамарченко на заре нового века констатировал, что вопрос об основной сюжетной схеме первых четырех романов этого автора не только не решен, но, более того, «по сию пору должным образом не поставлен»<sup>1</sup>.

Один из первых вариантов концепции жанра тургеневского романа был предложен, как известно, Л.В. Пумпянским. Связывая романы писателя с пушкинской школой («Евгений Онегин»), исследователь отнес их к типу романа «культурно-героического» (наряду с романами «Герой нашего времени», «Кто виноват?», «Обломов», «Об-

---

<sup>1</sup> Тамарченко Н.Д. Структура сюжета в романах Тургенева. К постановке проблемы // Тургеневские чтения: сб. статей. М. : Русский путь, 2004. Вып. 1. С. 30-31.

рыв»), имея ввиду, во-первых, централизующую роль проблемы поиска героя, подавляющей все остальное и превращающей «всех второстепенных лиц, весь бытовой, исторический и психологический материал, даже все события – в жизненный и литературный арьерплан», и, во-вторых, «обусловленность сюжетных действий героя типом культуры, которой он принадлежит»<sup>2</sup>. При этом четыре тургеневских текста, вписывающихся в «строгую форму дворянского культурно-героического романа», исследователь все же разделяет на две подгруппы: первая – «Рудин» и «Дворянское гнездо», как наиболее близкие пушкинской школе, вторая – «Накануне» и «Отцы и дети», где происходит переход от «социально непродуктивного» героя-дворянина («лишнего человека») к герою-разночинцу (что в понимании исследователя равно «герою-революционеру»)»<sup>3</sup>. Опуская социально-политические мотивировки, приводимые Л.В. Пумпянским, заметим, что одного термина в определении жанра тургеневского романа литературоведу все-таки оказалось недостаточно. Сама традиция пушкинского «свободного» романа ведет к мысли о жанровом синтезе, в результате чего роман Тургенева представляется ученому как «трехъярусное построение»: «культурно-героический», «лирико-любовный» и «сатирико-бытовой» роман<sup>4</sup>.

В исследовании общей темы типологии русского романного жанра 40–60-х годов XIX века Н.А. Вердеревская также ограничивает рассмотрение проблемы специфики тургеневского романа рамками «Рудина» и «Отцов и детей». Литературовед утверждает (хотя и не претендуя на терминологическую обязательность), что на фоне «линейно-биографического романа частных судеб» («Кто виноват?», «Обыкновенная история» и др.) Тургенев в 1850-е годы создает новый в истории романного жанра тип – «субъективный роман» (природа термина восходит к рассуждениям В.Г. Белинского о «внутреннем субъективном начале» как важнейшем компоненте романа нового времени – «Разделение поэзии на роды и виды», 1841). Очевидно, что Н.А. Вердеревская, в отличие Л.В. Пумпянского, видит в жанровой поэтике тургеневского романа больше новаторского, чем традиционного: ярко выраженное лирическое начало, «эмоциональное слияние с героем», при этом парадоксальное устранение писателем «следов явного автор-

---

<sup>2</sup> Пумпянский Л.В. Романы Тургенева и роман «Накануне» // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 383, 391.

<sup>3</sup> Там же. С. 393.

<sup>4</sup> Там же. С. 400.

ского присутствия»<sup>5</sup>, стремительность развития действия, специфичность финалов, где «сближаются элегия и реквием»<sup>6</sup>. Но, обосновав общность группы тургеневских романов и объединив их термином «субъективные», Н.А. Вердеревская, как и Л.В. Пумпянский, понимает очевидные структурные различия между ними. При этом логика исследователя приводит к иному принципу дифференциации тургеневских текстов, а именно – степень отхода писателя от привычной линейной структуры «романа частных судеб»: «в одних случаях на первый взгляд малозаметный («Дворянское гнездо», «Накануне»), в других – значительный («Рудин»), в третьих – полный («Отцы и дети»)»<sup>7</sup>.

В 1970–80-е годы наиболее значительным вкладом в жанровое постижение тургеневского романа, безусловно, стала монографическая диалогия В.М. Марковича – «Человек в романах И.С. Тургенева» (1975) и «И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы)» (1982). В первой работе литературовед выявляет «инвариант тургеневских романов» – «устойчивые закономерности» поэтики первых четырех романов писателя как единой художественной системы, именуемой «классический тургеневский роман». Во второй – осмысливается построение «классического» романа И.С. Тургенева в динамике его становления и развития – от начала (в «Рудине») до «кульминации» (в «Отцах и детях»)»<sup>8</sup>.

Первостепенную роль в эстетической системе романиста В.М. Маркович справедливо отводит «принципам изображения человека», которыми обусловлены особенности остальных компонентов романной структуры – «тематика и проблематика, характер конфликта, специфика построения сюжета и системы образов, решение проблем художественного пространства и художественного времени»<sup>9</sup>. Исследователь выводит главный, с его точки зрения, закон структуры «классического» тургеневского романа – сбалансированное «равновесие противоположностей», которое проявляется на всех уровнях: равновесие повествователя и героя (ограничение возможностей повествователя в проникновении во внутренний мир героя приводит к тому, что «обуздывая себя, повествователь тем самым обуздывает и

---

<sup>5</sup> Вердеревская Н.А. Русский роман 40–60-х годов XIX века (типология жанровых форм). Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1980. С. 78–80.

<sup>6</sup> Там же. С. 87–88.

<sup>7</sup> Там же. С. 85.

<sup>8</sup> Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1982. С. 3–4.

<sup>9</sup> Маркович В.М. Человек в романах И. С. Тургенева // Маркович В.М. Избранные работы. СПб. : Ломоносовъ, 2008. С. 107.

героя»<sup>10</sup>); в сюжетостроении «очевидная иерархия соответствующих линий внутри многосложного единства сюжета» соотносится с не менее очевидными «сюжетными параллелизмами», выявляющими «в различиях момент неожиданного и часто парадоксального сходства»<sup>11</sup>; равновесие и в трагическом противоречии, столкновении двух равновеликих правд, составляющих и внутреннюю драму тургеневского героя. Таким образом, согласно концепции В.М. Марковича, главный конструктивный принцип, цементирующий художественное единство тургеневского романа, – «взаимообуздание противоположенных величин, ведущее к их равновесию и таким образом их объединяющее»<sup>12</sup>. Установка на сдержанность, стремление к поддержанию равновесия говорит о том, что Тургенев, в отличие от Толстого и Достоевского, «не предвидит разрешения противоречий, открытых его романами», а «отсутствие перспектив реальной гармонии призвана компенсировать гармоническая закругленность романной структуры»<sup>13</sup>.

Ю.М. Лотман также убежден в том, что «поэтика сюжета в романе – это в значительной мере поэтика героя, поскольку определенный тип героя связан с определенными же сюжетами»<sup>14</sup>. В статье «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия» (1987), вышедшей чуть позже монографических работ В.М. Марковича, ученый ставит сложную типологическую задачу – выявить национальную специфику сюжета русского романа XIX века – и приходит к выводу о том, что русский роман, для которого «актуальными оказываются некоторые глубинные мифологические модели», «ставит проблему не изменения положения героя, а преобразования его внутренней сущности, или переделки окружающей его жизни, или, наконец, и того и другого»<sup>15</sup>. Но на этом общем фоне резко выделяются романы Тургенева, которые «играли демифологизирующую, отрезвляющую роль», поэтому выпадали из общей структуры русского романа. «Антимифологичность» романа писателя, согласно позиции исследователя, проявляется уже по такому формальному признаку, как отсутствие в нем «мотива возрождения», который «заменяет мотив абсолютного конца –

---

<sup>10</sup> Маркович В.М. Человек в романах И.С. Тургенева. С. 135.

<sup>11</sup> Там же. С. 147.

<sup>12</sup> Там же. С. 149.

<sup>13</sup> Там же. С. 151.

<sup>14</sup> Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // О русской литературе. СПб. : «Искусство-СПБ», 1997. С. 714.

<sup>15</sup> Там же. С. 717, 719.



смерти»<sup>16</sup>. Но тут же Ю.М. Лотман утверждает, что демифологизируя романские схемы своего времени, Тургенев создает свою мифологию. Поскольку тургеневские сюжеты развиваются в трех планах («современно-бытовой», «архитепический» и «космический»), третий план – космический, природный – отменяет другие два и реализуется как смерть. Несмотря на то, что смерть героя выглядит бессмысленной, «бессмысленность и бесцельность подвига для Тургенева не снижают, а увеличивают его ценность, но и ценность подвига не придает ему смысла»<sup>17</sup>.

Признавая безусловную теоретическую значимость рассмотренной работы Ю.М. Лотмана, Н.Д. Тмарченко все же подчеркивает неизбежную неполноту построения концепции сюжета тургеневского романа «на основе *только одного сюжетного события* (финального) и *только одной сюжетной судьбы* героя, завершающейся этим событием: а именно – судьбы, включающей в себя некий *подвиг*»<sup>18</sup>. Ученый выдвигает продуктивную идею о «реализации инвариантной структуры тургеневского романа – в частности, и сюжета – в двух различных и взаимодополняющих вариантах»<sup>19</sup>. Оба эти варианта, а именно – сюжет «испытания» и «сюжет внутреннего становления», – взаимосвязаны, взаимодополняемы и восходят к пушкинскому сюжету «Евгения Онегина», где они представлены в синкретическом единстве. Выдвигаемая типология сюжета позволяет выявить общность структур «Рудина» и «Отцов и детей», с одной стороны, и «Дворянского гнезда» и «Накануне» – с другой.

Трудно не согласиться с Н.Д. Тмарченко в том, что основой сюжета «внутреннего становления» в «Дворянском гнезде» и «Накануне» становятся совсем не идеологические споры, поскольку они «не имеют прямого сюжетного значения, а трагическая история любви, наполненная национально-историческим смыслом, заключенном в противопоставлении двух миров (России и Европы) и двух различных позиций героев (сохранение национальных традиций или европеизация)<sup>20</sup>. В романах «внутреннего становления» на первом плане оказываются

---

<sup>16</sup> Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия. С. 726-727.

<sup>17</sup> Там же. С. 727-728.

<sup>18</sup> Тмарченко Н.Д. Структура сюжета в романах Тургенева. С. 32. Курсив автора. – И.С.

<sup>19</sup> Там же. С. 33. См. об этом также: Тмарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века (проблемы поэтики и типологии жанра). М. : РГГУ, 1997; Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998.

<sup>20</sup> Тмарченко Н.Д. Структура сюжета в романах Тургенева. С. 36.

«герои двойственные, но способные к обретению внутренней цельности в итоге духовного развития (Елена, Лаврецкий)»<sup>21</sup>, именно они раскрываются изнутри и движимы автором к обретению ценности открытости миру и равновесия своего внутреннего мира.

Специфика героя и сюжета другой пары романов – «Рудин», «Отцы и дети» – по мысли Н.Д. Тамарченко, существенно иная, поскольку основана на «испытании» героя. В данном случае сюжетно значимы две основные ситуации – идеологическая дискуссия и randevу, обе призванные проверить героя. Ученый точно определяет и тип героя тургеневского романа «испытания» как «носителя идеи *исторического обновления*», в котором «героическая верность себе парадоксально совмещается с трагической двойственностью»<sup>22</sup>. Так или иначе, обоснование двух вариантов сюжетостроения в «классическом» тургеневском романе приводит Н.Д. Тамарченко к выявлению аналогий, близких типологии Н.А. Вердеревской, также объединившей, с одной стороны, «Дворянское гнездо» и «Накануне», а с другой – «Рудина» и «Отцов и детей». На наш взгляд, совсем не случайно, идя разными путями, ученые приходят к общим выводам.

Обращает на себя внимание и то, что исследователи видят не только общность «Рудина» и «Отцов и детей», но в не меньшей степени и их различие, оригинальность последнего. Так, Н.Д. Тамарченко, сближая указанные романы на основе сюжета «испытания», в то же самое время, по сути, говорит о различных вариациях этого сюжета в тургеневском романе: в первом случае «акцентирована внешняя судьба героя», а во втором – «духовная активность» героя, его особая позиция и выбор, в первом – позиция испытана «*всей судьбой героя*», во втором – все внимание сосредоточено «не на судьбе, а на личности»<sup>23</sup>. Действительно, в «Отцах и детях» Тургенев сосредоточен в большей степени не на внешнем конфликте носителей разных мировоззрений, культур, эпох, а на духовном содержании личности нигилиста, его внутренних противоречиях. Это различие воплощено, на наш взгляд, и в очевидном возрастании сюжетообразующей роли темы любви в «Отцах и детях». Поэтому позволим себе все-таки не согласиться с Н.Д. Тамарченко в том, что в «Отцах и детях», подобно «Рудину», тема любви находится «на периферии» и нужна лишь как «как фон»<sup>24</sup>. Кроме того, заметим, если тургеневский

---

<sup>21</sup> Тамарченко Н.Д. Структура сюжета в романах Тургенева. С. 37.

<sup>22</sup> Там же. С. 36. Курсив автора. – И.С.

<sup>23</sup> Там же. С. 33-34. Курсив автора. – И.С.

<sup>24</sup> Там же. С. 35.

сюжет «внутреннего становления» близок романному мышлению Л.Н. Толстого, то сюжет «испытания», очевидно, приближает Тургенева к Достоевскому.

Н.А. Вердеревская также настаивает на том, что структура «Отцов и детей» уже совсем «не связана со старыми традициями и представляет собой образец романа совершенно нового типа», где наблюдается «полный» отход Тургенева от линейной структуры «романа частных судеб»<sup>25</sup>. Этот новый тип романной структуры утверждается в 1860-е годы, когда структурные признаки романа «частных судеб» меняются на прямо противоположные: «вместо временной протяженности – предельная сосредоточенность, вместо установки на обыденность, обыкновенность – обращение к исключительным обстоятельствам, требующим от героя максимального напряжения духовных сил, обнажающим скрытый потенциал личности; вместо идеи социального детерминизма – ее неприятие, часто – открытая полемика; вместо установки автора на исследование и комментирование происходящего – предельная «скрытость» авторской позиции, при значительном усилении эмоционального начала», отсутствие внимания к процессу формирования личности, философичность<sup>26</sup>. Особенно выраженная в таком романе концентрированность действия во времени, воплощение кульминационного момента жизни героя приводит исследователя к характеристике «Отцов и детей» как «трагедийного романа», или «романа кульминации личности». Истоки формирования романной структуры этого типа Н.А. Вердеревская видит в эпохе, предшествующей натуральной школе, в таких произведениях, как «Пиковая дама», «Герой нашего времени», а также в «Бедных людях», как известно, хронологически принадлежащих периоду 1840-х гг., но несущих принципы, радикально отличные от постулатов натуральной школы.

В.М. Маркович не просто подчеркивает жанровые новации «Отцов и детей», а рассматривает произведение в качестве кульминации развития тургеневского романа, где углубление общечеловеческого смысла, бытийного масштаба и усиление трагического начала находит естественное завершение в «лирической концентрации» повествования<sup>27</sup>. Согласно концепции ученого, именно в этом романе Тургеневым был найден «наиболее органичный вариант равновесия» противо-

---

<sup>25</sup> Вердеревская Н.А. Русский роман 40–60-х годов XIX века (типология жанровых форм). С. 88.

<sup>26</sup> Там же. С. 112, 115.

<sup>27</sup> Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). С. 203.

положностей, в частности, «двойная перспектива» изображения действительности – сочетание конкретно-исторического и универсального. Исследователь предположил, что, возможно, именно достижение совершенства синтеза объясняет последующую резкую перестройку тургеневского романа: «дальнейшее движение вперед в том же направлении оказалось просто невозможным»<sup>28</sup>.

Содержательные и структурные изменения тургеневского романа были связаны с общими тенденциями русской романистики. Переломная эпоха 1860-х годов, сосредоточенная на идеологических противоречиях и проблеме личности, ведет к жанровым новациям русского романа. Н.Т. Рымарь замечает, что эпохи переломные и кризисные – это эпохи «периода быстрого развития искусства романа», «создания наиболее универсальных концепций романа»<sup>29</sup>. Изменения художественных принципов русской литературы 60–70-х годов XIX века достаточно точно сформулированы Г.К. Щенниковым: возрастание интереса к конфликтам мировоззренческого типа, доминирование в структуре характера идейной позиции, акцентирование внимания к духовным связям и отношениям людей, исследование основ свободы личности как первостепенной задачи, изменения романной поэтики, где значимым при раскрытии внутреннего мира героя становится «микроанализ», складывается полифоническая структура романа<sup>30</sup>.

Ф.М. Достоевский, острее всех воспринимавший кризисность пореформенной эпохи, стал создателем особого типа полифонического романа (М.М. Бахтин). Но восприятие И.С. Тургеневым эпохи как «хаоса», осознание им ее все углубляющихся противоречий, отражением которых становилось усиление внутренней дисгармоничности личности, обусловили сдвиги и в его романной поэтике. Исследователи неоднократно подходили к постановке вопроса о близости поэтики «Отцов и детей» романам Достоевского той же эпохи. В.Г. Одинокоев в конце 1960-х гг. одним из первых оспорил обозначенное М.М. Бахтиным и усиленное последующими исследователями противопоставление романов И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского. В мире тургеневского романа литературовед увидел художественные признаки, свидетельствующие «о тонких связях в системе поэтики двух, казалось бы, противоположных творческих индивидуальностей», а именно – «ам-

<sup>28</sup> Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. С. 204.

<sup>29</sup> Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа. Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. С. 66.

<sup>30</sup> Щенников Г.К. Типологические особенности русского реализма 1860–70-х годов // Щенников Г.К. Достоевский и русский реализм. Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1987. С. 205.

бивалентность и открытость». Ни в коей мере не уравнивая две различные романские формы, В.Г. Одинокоев все же полагал, что сам факт «амбивалентности в структуре характеров» тургеневских героев, «поиск гармонии сознания» при «наличной реальной дисгармоничности» «намекает» на «иную», нежели монологический роман, художественную систему<sup>31</sup>. В.Г. Одинокоев справедливо утверждает, что «проблема монологического романа далеко не так однозначна, как может показаться на первый взгляд»: «Полифонизм не просто сместил монологическую структуру. Он вступил в сложные отношения с ней»<sup>32</sup>. Но трудно согласиться с литературоведом в его обосновании проявления принципа полифонизма в произведениях ряда русских романистов, начиная с «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова<sup>33</sup>.

Далеко не единичны случаи прямолинейного сведения «Отцов и детей» и романов Достоевского к одному жанровому типу. Так, например, О.Н. Осмоловским сделаны интересные наблюдения над общностью творческих исканий двух художников, над двуплановым характером их романских диалогов, но выводы о «полифонизме» Тургенева выглядят преждевременными, поскольку построены на анализе лишь речевой организации текста<sup>34</sup>. Или, логика рассуждений Н.А. Вердеревской, объединившей «Отцы и дети» с произведениями Достоевского термином «роман кульминации личности», неизбежно приводит самого исследователя к пониманию не только родства жанровых структур романов данных авторов, но и очевидных отличий<sup>35</sup>. В итоге, в предложенной Н.А. Вердеревской жанровой концепции не достаточно проясненным остается вопрос о терминологическом соседстве определений «субъективный роман» и «роман кульминации личности» в характеристике «Отцов и детей», как и о соседстве терминов «роман кульминации личности» с давно устоявшимся в отечественной

---

<sup>31</sup> Одинокоев В.Г. Пушкин и Тургенев (Проблемы поэтики и типологии русского романа). Новосибирск : Наука, 1968. С. 47, 49.

<sup>32</sup> Там же. С. 24-27.

<sup>33</sup> См. также позицию, аналогичную В.Г. Одинокоеву: Фридлендер Г.М. Лермонтов и русская повествовательная проза // Русская литература. 1965. № 1; Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М. : Просвещение, 1989.

<sup>34</sup> См. об этом: Осмоловский О.Н. О сценах драматического действия в романах Тургенева и Достоевского («Отцы и дети» и «Преступление и наказание») // Четвертый межвузовский тургеневский сборник / Курская гос. пед. ин-т. Орел, 1975. С. 152-156; *он же*. Проблема характера в романах Тургенева 60-70-х гг. // Осмоловский О. Н. Достоевский и русский психологический роман. Кишинев : Штиница, 1981.

<sup>35</sup> Вердеревская Н.А. Русский роман 40–60-х годов XIX века (типология жанровых форм). С. 116-117, 123.

науке определением романов «пятикнижия» Достоевского как философско-идеологических, полифонических.

Сложность проблемы жанрового соотношения романов Тургенева и Достоевского связана с более обширным вопросом – представлением о романном диалогизме и монологизме, бурное обсуждение которого было порождено бахтинской концепцией полифонизма. На фоне полярных позиций, с одной стороны, Г.К. Косикова и А.Я. Эсалнек («диалогичность чужда самой природе романа», монологизм – «ведущий признак романного мышления»)<sup>36</sup>, и с другой – например, Н.Т. Рымаря (роман как «диалогическое единство» «разных активностей»; возможность диалогических отношений «между всеми элементами романной структуры»)<sup>37</sup>, наиболее плодотворным решением проблемы реалистического романа нам видится в концепции Н.Д. Тамарченко, по мнению которого жанр романа как таковой несет в себе одновременно две тенденции исторического процесса – «и предельно ограничивающие человека, и беспредельно расширяющие его духовные горизонты». Взаимодействие диалогических и монологических принципов организации романа последовательно обнаруживается литературоведом на уровне сюжета (сочетание упорядоченных и неупорядоченных структур, равновесие сил единения и разобщения и «выбор героем себя»), стилистической структуры (сопровождение «расцвета» диалога архаическими формами «авторитарного», монологического слова), а также характера взаимоотношений автора, героя и читателя<sup>38</sup>.

Внимание к соотношению монологических и диалогических романских начал, на наш взгляд, открывает большие перспективы в решении проблемы «классического тургеневского романа» (представляющего единую художественную систему, но в то же время предполагающего оригинальность каждой ее составляющей), а также характера последующей его модификации в «Дыме» и «Нови». И в этом смысле «Отцы и дети», вероятно, не завершают развитие романа писателя, а становятся произведением переходным, аккумулировавшим особенности устоявшейся тургеневской структуры и одновременно впитываю-

---

<sup>36</sup> См. напр.: *Косиков Г.К.* Вопросы повествования в романе // Литературные направления и стили: сб. статей. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. С. 65-76; *Эсалнек А.Я.* Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1985.

<sup>37</sup> *Рымарь Н.Т.* Введение в теорию романа; *он же.* Поэтика романа. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1990.

<sup>38</sup> *Тамарченко Н.Д.* Реалистический тип романа (Введение в типологию русского классического романа XIX в.): учеб. пособие. Кемерово: Изд-во Кемеров. ун-та, 1985. С. 82-83.

щим (а в чем-то и открывающим) новые тенденции жанровой динамики романа пореформенной эпохи<sup>39</sup>. Возросший интерес Тургенева к расколотому сознанию личности, отражающему духовные противоречия эпохи, повлек за собой изменения в сюжетостроении «Отцов и детей», где «диалогический конфликт» (Ю.В. Манн) углубляется «событием взаимодействия сознаний» (М.М. Бахтин) и осложняется внутренним конфликтом главного героя. Нарастание диалогического напряжения отразилось в разрушении одноплановости слова героя (прежде всего Базарова), возникновении двупланового диалога, движущегося в сферах внешних и внутренних голосов. Изменение типа героя, требующего «испытания», «проверки» (а не «раскрытия», как в предыдущих романах), приводит к закономерным изменениям пространственно-временной структуры – расшатыванию монологизма хронопической структуры (нарушение цельности пространства признаками дискретности, дробности; сжатие хронологических границ, смена биографического времени кризисным).

Таким образом, вышесказанное объясняет, почему тургеневедение по сей день констатирует лишь постановку вопроса о типологическом прочтении тургеневского романа даже в «классическом» варианте последнего. Вероятно, это обусловлено и тем, что романистика Тургенева, согласно наблюдениям Ю.М. Лотмана, «своим глубинным пластом идет в ином русле, чем ведущие тенденции русского романа XIX века», предсказывая прозу Апухтина и русских символистов. В то же самое время другие пласты тургеневской прозы «не только развивались “в русле века”, но во многом были понятнее читателю, чем сложные структуры романов Толстого и Достоевского»<sup>40</sup>. Это определило многоуровневость прочтения Тургенева и в конечном итоге различную историко-литературную судьбу разных уровней структуры тургеневских текстов. Рецептивная избирательность не могла не повлиять и на историю типологического изучения тургеневского романа, которая, как мы убеждаемся, не может быть признана завершенной.

---

<sup>39</sup> См. об этом: *Семухина И.А.* «Есть ... есть у меня другие слова, только я их не выскажу...»: романное разноречие «Отцов и детей» // Филологический класс. 2008. № 19. С. 61-65; *она же.* Модель отношений автора и читателя в романистике И.С. Тургенева // Русская классика: динамика художественных систем: сб. науч. тр. / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2007. Вып. 2. С. 89-108.

<sup>40</sup> *Лотман Ю.М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия. С. 729.

Н.В. СПОДАРЕЦ

(Одесский государственный университет им. И.И. Мечникова,  
г. Одесса, Украина)

УДК 821.161.1  
ББК Ш5(2Рос=Рус)5

## ЭССЕИСТИКА ПОЭТОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА ОБ А.С. ПУШКИНЕ: ПРОБЛЕМА ТЕКСТООБРАЗОВАНИЯ И ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ

**Аннотация.** В статье прослежено, как процесс модернизации критического сознания поэтов Серебряного века, выраженный интенцией к эссеизации, означивается в текстообразовании статей о Пушкине.

**Ключевые слова:** Серебряный век, Александр Пушкин, текстообразование в жанре эссе.

Модерные интенции поэтов Серебряного века эксплицировались не только в поэтической, но и в литературно-критической практике, которая часто характеризовалась склонностью к эссеистичности. По мере становления модернистского типа сознания в многообразии жанровых форм литературной критики преобладающим оказывался жанр эссе.

Во-первых, почему именно этот жанр? Как в процессе модернизации литературного сознания поэтов Серебряного века изменяется стратегия текстопорождения и, соответственно, жанровые модели их литературно-критических статей? Ответы на эти вопросы будут даны в процессе нашего анализа *критических статей Ин.Ф. Анненского, Д.С. Мережковского, В.Я. Брюсова*, посвященных А.С. Пушкину.

В осмыслении феноменологии эссеизма значимы заключения М. Эпштейна, который отмечал, что «эссе... стало особо популярным в романтических и экзистенциальных системах мировоззрения, продолживших и углубивших движение индивидуальности к самообоснованию»<sup>1</sup>. Это движение как путь многовекторной творческой самоидентификации писателей своеобразно означивался и в плане содержания, и в плане выражения всех форм их литературной деятельности.

В объяснении актуализации эссе, а точнее интенции к эссеизации в критической практике поэтов Серебряного века, необходимо учитывать структурно-функциональные особенности данной жанровой модели и сам тип модерного творческого сознания, историческое бытие

---

<sup>1</sup> *Эпштейн М.Н.* Парадоксы новизны. О литературном развитии. М. : Сов. писатель, 1988. С. 336.



которого концептуально и поэтологически идентифицировалось только в определенных жанрово-стилевых системах.

Обращение поэтов к эссеистике связано, очевидно, с онтологическими возможностями текстопорождения в рамках данной жанровой модели, к которой в поисках адекватности интуитивно вышел модернистский тип творческого сознания, с доминирующим в нем рефлексивным началом. Рефлексия есть обращенность мышления на самого себя – собственное знание, его содержание, способы познания и идентификации, подвергая критическому анализу содержательную и инструментальную стороны сознания.

В период смены аксиологических ориентиров культурного сознания конца XIX – начала XX веков, сопровождающейся рефлексивной активностью, творческий субъект в большей мере обращался к своему внутреннему опыту, в структуре которого для поэтов-модернистов значимым был и его художественно-эстетический потенциал как основа творческой креативности.

Л.Г. Кайда, исследуя феномен эссеизма в русской литературе, отмечает: «Многовековой путь трансформации жанра эссе на российской почве – от “Слова о...” до наших дней – привел к сосуществованию двух типов эссеистики: литературной – в художественной словесности и нелитературной – в нехудожественной»<sup>2</sup>.

Н.Б. Руженцева, развивая аргументацию М.Н. Эпштейна, делает заключение: «...в любом типе эссе... жанрообразование и текстопорождение идет одновременно», «рождается не только высказывание, но и сам тип его – научный или художественный, дневниковый или проповедческий» (М.Н. Эпштейн)<sup>3</sup>.

В жанровых типологиях эссе чаще всего относят к специфической форме очерка или статье-размышлению, в которых «предмет... рассматривается не в упор, как в научном сочинении, а сбоку, служит предлогом для разворачивания мысли, которая, описав полный круг, возвращается к самой себе, к автору как точке отбытия и прибытия... Подлинный, хотя и не всегда явный предмет эссе – это сам автор», – отмечает М.Н. Эпштейн<sup>4</sup>.

Вспомним, что инстанции автора в литературном тексте могут быть очень широкими: это и герой, и субъект сознания, и субъект

---

<sup>2</sup> Кайда Л.Б. Эссе: стилистический портрет // URL : [http://www.libma.ru/jazykoznanie/yesse\\_stilisticheskii\\_portret/index.php](http://www.libma.ru/jazykoznanie/yesse_stilisticheskii_portret/index.php)

<sup>3</sup> Руженцева Н.Б. Прагматическая и речевая организация русского литературно-критического эссе XX века: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 2001. С. 8.

<sup>4</sup> Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии. С. 338.

оценки объектно-предметного и субъектного ряда, моделируемого в тексте мира, и субъект речи с характерными речевыми тактиками и стратегиями, и коммуникант внутритекстовой и межтекстовой коммуникации и др. Следовательно, в тексте, где *предметом становится авторская оценка*, как, например, в эссе, *фактором его жанровой модели* может выступать любая из отмеченных авторских инстанций, практически – это всегда ряд инстанций, означенных в плане содержания и в плане выражения текста. И так как предмет авторской рефлексии в эссе – неограниченный спектр объектов и вопросов бытия, то содержательный уровень текстов дает очень слабые основания для концептуальной разработки системных типологических признаков жанра и, следовательно, основ жанрового кода. В этой связи за эссе закрепилась репутация «максимально свободной, “аморфной” литературной формы»<sup>5</sup>, а некоторые теоретики поставили под сомнение жанровый статус эссе вообще.

Представляется, что в *плане выражения* писательской эссеистики означиваются их художественно-эстетические интенции. В процедуре *литературоведческой идентификации авторских жанровых моделей* писательской критики творчески реализованные коды этих интенций могут быть прочитаны в систематике показателей письма, дискурсии, архитектоники и речевой стихии текста, вплоть до функции и структуры образа автора – организатора прагматической ситуации текста, его рецептивно-эстетического потенциала и стратегии.

Прагматическая ситуация порождения текста любого жанра определяется фактором субъекта, адресата, цели и объекта (содержанием коммуникации). Прагматическая же стратегия эссе в значительной степени задается аксиологией автора, представленного в тексте определенной субъектной формой сознания и речевого действия. Вместе с тем, эссеист раскрывается и как человек с характерным типом мышления, и как субъект, нацеленный на разные коммуникативные тактики, и как личность особого эмоционального строя, на что в своей докторской работе обратила внимание Н.Б. Руженцева<sup>6</sup>.

Руководствуясь данной теоретической установкой, проследим, как процесс модернизации критического сознания поэтов Серебряного века эксплицируется в текстообразовании литературно-критических исследований об А.С. Пушкине и что отличает их авторские жанровые модели.

---

<sup>5</sup> Руженцева Н.Б. Прагматическая и речевая организация русского литературно-критического эссе XX века. С. 12.

<sup>6</sup> Там же. С. 9-11.

Для всех представителей Серебряного века, в силу образовательной традиции воспитанных на классическом искусстве, но аксиологически нацеленных на разработку новой поэтической культуры, новых принципов творчества, художественное наследие А.С. Пушкина и его культурный миф оказались особо притягательными, несмотря на неоднозначное отношение к ним.

В целом модернистская литературная критика в своей оценочной позиции не ограничивалась формулой «или–или», а иллюстрировала многообразие подходов к явлению, которое охватывалась по принципу «и...и...», тем самым, закладывалась опция интегрирующего взгляда, ставшая продуктивной в критическом сознании XX века.

И если «эстетический культ Пушкина был родовой метой двух последних десятилетий XIX века»<sup>7</sup>, то поэты-модернисты, включаясь своей критикой в эту оценочную линию, расширяли область концептуализации феномена А.С. Пушкина: *художника слова*, связанного с определенными культурными и литературными традициями и закладывавшего новые традиции; *глубокого мыслителя*, представленного в горизонте национальной и общеевропейской культуры, поднимавшего и решавшего сложнейшие онто-экзистенциальные проблемы; *личности*, связанной с исторически конкретным и культурным бытием и др.

Для модернистов феномен А.С. Пушкина – это не только *проблема творческого гения во всей ее парадигме, это и вопрос сущности личностного, исторического и национального бытия, который этот гений постиг и оказался способным художественно раскрыть в своих произведениях; проблемы генетической связи творческих явлений прошлого и настоящего и др.*

Очевидно, что у каждого писателя вообще, и у поэтов Серебряного века в частности, сложилось свое отношение к А.С. Пушкину как культурному мифу и своя степень освоения его художественного наследия. *Глубоко личностным переживанием и отношением* характеризуются индивидуально-авторские концепции образа и творчества А. Пушкина, представленные в литературной критике данного периода. В этом мы убеждаемся, обратившись к текстам статей Д.С. Мережковского «Пушкин» (1896), Ин.Ф. Анненского «Пушкин и Царское Село» (1899) и В.Я. Брюсова «Пушкин в Крыму» (1908).

Для Д.С. Мережковского А.С. Пушкин – *мыслитель и мудрец*, как и каждый гений, одаренный божественным даром в творческом акте постигать сущностное. Его «мудрость» выражалась в пафосе творче-

---

<sup>7</sup> Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. С. 167.

ства «заздравной песней Вакху во славу жизни, вечного солнца, золотой меры вещей – красоты»<sup>8</sup>. «Искусство для него – вечная игра... Веселая мудрость Пушкина не имеет ничего общего с едкой иронией Байрона. Веселость Пушкина лучезарная, играющая, как пена волн, из которых вышла Афродита. В сравнении с ним все другие поэты кажутся *тяжкими* и мрачными – он один, *светлый и легкий*, почти не касаясь земли, скользит по ней, как эллинский бог...»<sup>9</sup>. Этот критический дискурс показателен оценочным лексиконом, вызывающим ассоциации с понятийным рядом досократиков и гностиков. В систематике этого дискурса моделируется художественно яркий, эстетически выразительный и потому рецептивно продуктивный образ поэта. Но дискурс статьи при этом становится знаком оценочного горизонта Д.С. Мережковского, в критическом мышлении которого очевидны интенции к эссеизации.

Согласимся с Н.П. Лебеденко: «Можно с полным правом говорить о том, что статья Д. Мережковского “Пушкин”, предлагающая первую символистскую концепцию творчества гениального русского поэта, легла в основу всех последующих интерпретаций его творчества»<sup>10</sup>.

Примечательно, что Д.С. Мережковский в конце статьи ставит вопрос своим современникам: «Все готовы почтить его (Пушкина) мертвыми устами, мертвыми лаврами – кто почтит его *духом и сердцем?*»<sup>11</sup>

Представляется, что Ин.Ф. Анненский в своей статье стремился найти ответ на этот вопрос. Для Ин.Ф. Анненского, давшего оценку А.С. Пушкину в единственной юбилейной статье (1899) – это человек «горячего и смелого *сердца*, которому бог дал ... дивный дар мелодией слов сладко волновать *сердца*»<sup>12</sup>. Столь образная оценка поэта отвечает тому понятийному ряду, какой критик связывал с проблемой коммуникативно-эстетического потенциала искусства и деятеля искусства, к миру которого приобщается читатель. Образ *сердца* в тексте статьи выступает символическим маркером пространства встречи А.С. Пушкина – человека «горячего» сердца, носителя божественного поэтического дара и его читателей, которые способны постичь во всей полноте

---

<sup>8</sup> Мережковский Д.С. Пушкин // Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М. : Сов. писатель, 1991. С. 157.

<sup>9</sup> Там же. С. 158.

<sup>10</sup> Лебеденко Н.П. Пушкин и русский символизм. Одесса : Маяк, 1998. С. 102.

<sup>11</sup> Там же. С. 211.

<sup>12</sup> Анненский И.Ф. Книга отражений. Серия «Литературные памятники». М. : Наука, 1979. С. 304.

феномен царскосельской лирики. В содержательно-смысловой структуре статьи образ сердца реализован и как сквозной мотив, и как основной концепт авторской концептосферы, и как мифологема авторского литературно-критического мифа.

Для В.Я. Брюсова, написавшего более 80 статей об А.С. Пушкине, он – в первую очередь, *мастер*, которого отличала высокая поэтическая культура. Статьи о мастерстве А.С. Пушкина в основном были направлены на исследование области поэтики произведений писателя. В.Я. Брюсову принадлежат работы о малоизученных вопросах пушкинистики: статьи «Стихотворная техника Пушкина», «Звукопись Пушкина». Включался он и в острую научную полемику: статьи «Гаврилиада», «Медный всадник».

Но как литератора-энциклопедиста, отличавшегося широким горизонтом знаний и творческих умений, способного прочитывать коды истинного художественного мастерства на разных уровнях анализа произведения, В.Я. Брюсова А.С. Пушкин привлекал и типом творческой личности. Отсюда интерес критика к вопросам историографии не только творчества, но и жизненного пути поэта. Литературно-критическая статья «Пушкин в Крыму» показательна оценочной точкой зрения критика по вопросу такого порядка, мерой субъективного и объективного в этой оценке, избранной В. Брюсовым позицией организатора текста сообщения, мастера письма.

В самом концептуальном охвате критикой Серебряного века А.С. Пушкина – прецедентного явления русской культуры, очевидны и общие основания. Они заданы новой эпистемологической парадигмой эпохи, расширившей горизонт трактовки понятия творческого субъекта до проблемы онтологии и функционирования его сознания, сопряжений области личностной, творческой, этноментальной, религиозной и общекультурной. Поэтому Д.С. Мережковский рассуждает об А.С. Пушкине как о национальном гении и выразителе *национального сознания*. В.Я. Брюсов и Ин.Ф. Анненский также сосредоточены на факторах *формирования мышления, ценностных ориентиров* А. Пушкина-человека и художника, который находит отклик в русских сердцах.

План содержания статей поэтов-модернистов охватывает ряд *оригинальных концептуальных решений*, таких как:

– в статье Д.С. Мережковского «Пушкин» – идея гениальности А.С. Пушкина-человека и писателя, проявленной ясностью и художественной простотой слога, за которым редкая мудрость и глубина мысли. Творческий показатель этой исключительной мудрости А.С. Пушкина Д.С. Мережковский усматривает и в склонности его авторского художественного сознания к концепции примирения плоти

и духа, что иллюстрируется критиком в процессе достаточно тенденциозного анализа художественных произведений поэта. Вывод Д.С. Мережковского: «Поэзия Пушкина представляет собой редкое во всемирной литературе, а в русской единственное явление гармонического сочетания, равновесия двух начал...»; «В Пушкине мыслитель и художник сливаются в одно существо»; «В настоящее время мы переживаем ... убыль пушкинского духа в нашей литературе»<sup>13</sup>;

– в статье Ин.Ф. Анненского «Пушкин и Царское Село» – трактовка царскосельского периода творчества А.С. Пушкина (шесть лет: октябрь 1811 – июнь 1817 гг.; второе прибытие летом 1831 г. после женитьбы) и самого образа Царского Села как характерных локусов (парка и лица), сформировавших способности «горячего», т.е. чуткого сердца поэта, склонного к глубокому постижению проблем жизненной реальности и к сильным внутриличностным переживаниям, дружеским порывам. С точки зрения Ин. Анненского, этими этическими, эмоциональными и интеллектуальными («мыслительными») способностями А.С. Пушкина-человека и соответствующим строем его поэзии во многом объясняется читательское восприятие (читательская реакция «сердцем») творчества поэта;

– в статье «Пушкин в Крыму» В.Я. Брюсова – мысль о путешествии А.С. Пушкина по Тавриде не как наказания «сочинителя “возмутительных” стихов, “наводнившего” ими всю Россию», а как периода «счастливейших» дней его жизни. Весь содержательный план статьи подчинен реализации авторского концепта Крыма как места вдохновения Пушкина. При этом критик замечает, «чтобы полно охарактеризовать жизнь Пушкина в ту эпоху, необходимо разобрать его отношения к отдельным членам семьи Раевских, определить влияние на него Байрона, с которым он тогда ближе ознакомился, выяснить, насколько отразились на его творчестве новые впечатления». Цель В.Я. Брюсова – «установить, так сказать, его подробный “дорожник”», «итинерарий»<sup>14</sup>.

Руководствуясь наблюдениями очевидцев путешествия и современников поэта, В.Я. Брюсов факт посещения поэтом Бахчисарая трактует как переломный в его чувственно-эмоциональном становлении, делая при этом общий вывод о значимости Крыма в творческой биографии поэта. Статья В.Я. Брюсова, мышление которого в большей степени рационально и логоцентрично, чем мышление Д.С. Мережковского и Ин. Анненского, строится как научное сообщение, вклю-

<sup>13</sup> Мережковский Д.С. Пушкин. С. 198-212.

<sup>14</sup> Брюсов В.Я. Пушкин в Крыму // Брюсов В.Я. Собр. соч. : в 7 т. М. : Худож. лит., 1975. Т. 7. С.30.

чающее моменты фактографической конкретизации и типологизирующего порядка. Но совершенно очевидно, что поэт-модернист и в своей литературно-критической практике не смог ограничиться только целью научно-исследовательского характера.

В отмеченной нами статье В.Я. Брюсова сама форма литературно-критической оценки, мотивация отбора материала и способ его организации подчеркнута субъективные, брюсовские, выраженные характерной полемичной модальностью текста, новой функциональной ролью автора в нем:

1) как субъекта критического сознания, в широком диапазоне переживающего свое субъективное понимание Пушкина-человека и его крымского окружения. Например, моделирование В. Брюсовым эмоциональной и психологической реакции поэта на «Г. Геракова, смешного... литератора, гордившегося тем, что он знал Державина и что Денис Давыдов написал к нему шесть стихов.... Вероятно, Гераков произвел на Пушкина самое неблагоприятное впечатление. По крайней мере, нигде далее в своих “записках” Гераков, который еще не раз встречался с Раевскими, не упоминает о других беседах с Пушкиным. Может быть, говоря о “колкой правде”, которую будто бы смиренно выслушивал Пушкин, Гераков разумел свои собственные речи. Пушкин, разумеется, не обратил никакого внимания на мелочные нападки “старозаветного” литератора, над которым давно перестали даже смеяться, и это-то пренебрежение и показалось Геракову “смирением”<sup>15</sup>;

2) как субъекта речевого действия в рамках моделируемого жанрового мира статьи и адресанта сообщения, регулирующего горизонт предметно обусловленной субъектной коммуникации в системе отношений автор – читатель.

Очевидно, что содержание рассматриваемых нами статей Д.С. Мережковского, Ин.Ф. Анненского и В.Я. Брюсова о Пушкине характеризуется *исследовательской направленностью*. Явная установка на литературоведческое исследование в них была спровоцирована и культурной ситуацией конца XIX – начала XX веков, которая отличалась острой дискуссией научной мысли вокруг имени и творческого наследия А.С. Пушкина.

В полемике, намеченной еще литературной критикой XIX века вокруг проблемы А.С. Пушкин-мыслитель, Д.С. Мережковский обозначил свою позицию апологета поэта статьей «Пушкин». Ин.Ф. Анненский и В.Я. Брюсов в критических статьях доказательно решали острую научную проблему: в первой статье – фактор царскосельско-

---

<sup>15</sup> Брюсов В.Я. Пушкин в Крыму. С. 33.

го, во второй – крымского периодов в творческом становлении А.С. Пушкина. Но для писателя-модерниста исследовательская задача могла быть только поводом, а не целью литературно-критической работы.

В соответствии с общей интегративной стратегией жанровородового мышления поэтов Серебряного века, их литературная критика строилась на новых представлениях о потенциальных возможностях такого вида творческой деятельности. Очевидно стремление к *функциональному расширению авторских инстанций в тексте статьи* – концептуально формируемом авторском мире, и в системе отношений: автор – текст – читатель. В этой связи намечались и изменения в прагматике текста.

Усиление эссеистического компонента в текстообразовании рассматриваемых статей в первую очередь связано с расширением функционального и структурного статуса *авторского Я* в сравнении с классическими литературно-критическими статьями XIX века. Глубинное **субъективное переживание** Д.С. Мережковским, Ин.Ф. Анненским и В. Брюсовым **феномена А.С. Пушкина и его наследия** не в равной степени, но актуализируется в содержательно-смысловых структурах текстов статей: наиболее выразительно и системно в статьях Д.С. Мережковского и Ин. Анненского.

Именно эссеистика, отличаясь особой пластичностью жанрово-стилевой структуры, позволяла поэтам-модернистам не только дать профессиональную оценку наследия конкретного писателя или отдельных его произведений, что и предполагает литературно-критическая статья, но в авторски означенном дискурсе эксплицитно свое творческое решение, а в нашем случае, – инвариант авторского творческого мифа А.С. Пушкина. В соответствии с аксиологическими доминантами творческого сознания, креативная интенция автора реализовывалась и в плане содержания такого литературно-критического текста-мифа, и в плане его выражения.

Рассматриваемые нами литературно-критические статьи характеризуются полистилевой структурой: по показателям речевой организации констатируем интегрирование описания, рассуждения, включение различных речевых жанровых подсистем, но при этом интерпретационная манера авторов тяготеет к устойчивости. В статьях Ин.Ф. Анненского и В.Я. Брюсова это обеспечено однородностью авторского письма. В статье же Д.С. Мережковского констатируем нарушение этого принципа, которое, как представляется, вызвано изменением объекта авторской рефлексии в большом тексте: в начале статьи представлена авторская рефлексия на предмет А.С. Пушкин-человек, но



уже в конце первой части статьи критик переходит к проблеме А.С. Пушкин-писатель. Критический дискурс трех последующих глав формируется в режиме смены этих объектов рефлексии. С точки зрения классических представлений, здесь явно нарушена стратегия традиционной для критических статей предметной целостности текста (Пушкин-художник или Пушкин-человек). Это не упустили сразу же заметить оппоненты Д.С. Мережковского, оспаривавшие позиции авторской концепции творчества А.С. Пушкина, форму статьи, инкриминируя критику ее недоработку в целом. Но если текст статьи рассматривать как явление литературно-критического сознания переходного типа, то очевидно, что в ней означивается процесс поиска новых механизмов и стратегий текстопорождения, в котором доминирует фактор свободной и креативной творческой воли автора.

В *субъектной структуре* статей Д.С. Мережковского, Ин.Ф. Анненского и В.Я. Брюсова авторская позиция является определяющей, но не единственной. Это отражено и в композиционной организации текстов *приемом смены точки зрения*. Он позволял расширить оценочный угол зрения на феномен А.С. Пушкина. Поддержку в своей исследовательской аргументации поэты-модернисты находят в литературных источниках, оставленных современниками А.С. Пушкина: многочисленных воспоминаниях, дневниках, литературно-критических статьях, путевых заметках и т.д. Голоса современников поэта усиливали компонент достоверности фактографического материала статей. Но для критиков показательным является не столько факт исторической достоверности, сколько отношение их авторов к А.С. Пушкину. Это особо подчеркнуто в статьях Д.С. Мережковского и Ин.Ф. Анненского: в первом случае представляющего оценочные позиции в пользу Пушкин-мыслитель и художник, во-втором – Пушкин – человек горячего сердца. Фактография литературных источников в статьях Д.С. Мережковского и Ин.Ф. Анненского направлена на документальное подтверждение авторских мифологем и концептов, что соответствует дискурсу эссе.

Функция этого компонента текста в статье В.Я. Брюсова «Пушкин в Крыму» несколько иная. В ней представлены точки зрения Г. Геракова – автора «Путевых записок», раскрывших подробности путешествия поэта по Крыму, самого А. Пушкина как автора писем, передающего свои впечатления от путешествия, А. Муравьева-Апостола, который тем же летом 1820 года пребывал в Крыму и написал «Путешествие по Тавриде» (1823), С.Б. Броневского – градоначальника Феодосии, который в 1823 году издал «Новейшие исторические и географические известия о Кавказе».

В.Я. Брюсов в данной статье не просто апеллирует к пониманию читателя, способного вслед за автором выстроить причинно-следственные связи и постичь утверждаемую идею. Обогащенный опытом развертывания интриги в художественной прозе, писатель и в этой статье использует приём столкновения точек зрения субъектов высказывания, что, во-первых, значительно оживляет картины пейзажных и путевых зарисовок. Во-вторых, авторское Я получает основание для новых оценочных ракурсов, означенных поэтичностью мышления писателя.

Показательна общность критического дискурса Д.С. Мережковского, Ин.Ф. Анненского и В.Я. Брюсова в плане функционального включения литературных цитат, обращения к культурным реминисценциям и аллюзиям, сравнениям и противопоставлениям. Речевые обороты обыгрывания компонентов в текстах статей иллюстрируют органичную склонность творческого сознания поэтов-модернистов к образно-эмоциональной оценке. Такие источники включаются в их критический дискурс как элемент ассоциативно-образного выражения чувств и раздумий автора, что в тексте статей усиливает *эссеистический компонент*. Хотя в рассматриваемых нами эссе-исследованиях он не охватывает все уровни структуры статей, но и этого достаточно, чтобы тексты обрели новое типологическое качество образности и эстетической выразительности. Эстетизация мира литературно-критических статьи реализовывалась в их текстах «фактурой эссеизма»<sup>16</sup>.

В пользу эссеизации текстов статей работает и прием их открытой субъектной структуры, включавшей инстанцию читателя. Идентификация оценочной позиции авторского Я во всех статьях развернута в контексте монологизированного диалога в читателем, в тексте обозначенном разными номинациями, включая и местоименную форму *Вы*. Факт общей оценочной позиции с читателем, обозначен местоименной формой *Мы*. Например, в статье В.Я. Брюсова: «В этом приморском саду, среди колонн, горок и храмов, мы и вправе представлять себе Пушкина в Феодосии».

Такие новации в субъектной структуре критических статей соответствовали общей тенденции мышления поэтов Серебряного века к развитию прагматической стратегии текста.

Очевидно, что каждый поэт данного периода в критической практике разрабатывал свою систему приемов, нацеленных на оптималь-

---

<sup>16</sup> Кругликов В.А. Возможности эссеизма в понимании культуры // Социальная философия и философская антропология: Труды и исследования. М. : ИФ РАН, 1995. С. 180.

ный рецептивный эффект текста у адресата-читателя. В рассматриваемых нами статьях авторы как определяющие участники прагматической ситуации выступают организаторами коммуникативного события, связанного с читательским постижением феномена А.С. Пушкина. В.Я. Брюсов, например, как организатор текста стремился не столько представить разные точки зрения, а, сознательно сталкивая субъектов речи с противоположными позициями, включает и адресата-читателя в поиск решения исследуемой проблемы. Тем самым он усложняет прагматическую ситуацию текстообразования, создает напряженный, модально акцентированный дискурс. Но если текст статьи В.Я. Брюсова характеризуется единичностью обозначенных форм монологизированного диалога с читателем, то в речевой структуре статьи Ин. Анненского они доминируют.

Во всех рассматриваемых нами текстах очевидна реконструкция классической монологической схемы «субъект» – «объект» в диалогическую «субъект» – «субъект».

Подчеркнем, что новая аксиологическая ориентация современного сознания поэтов Серебряного века координировала стратегию эссеистического текстопорождения, в котором нагрузка на суггестивные механизмы и прагматику в целом значительно возросла. Д.С. Мережковский, Ин.Ф. Анненский и В.Я. Брюсов тяготели к такому типу эссеистического письма, который не только и не столько убеждал, сколько формировал, конструировал реакцию и, следовательно, управлял уже ценностной ориентацией реципиента. Эти тексты отражают высокую филологическую культуру поэтов-модернистов, их повышенное внимание к речевой материи высказывания. Рассмотренные статьи можно определить как переходный тип литературно-критических практик поэтов-модернистов, на текстообразовательном уровне означивших аксиологические приоритеты их творческого сознания.

## ПОЭТИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ

Т.В. ЗВЕРЕВА

(Удмуртский государственный университет,  
г. Ижевск, Россия)

УДК 821.161.1

ББК Ш5 (2Рос=Рус) 4 -5

### «КАКОЕ ЗРЕЛИЩЕ ОЧАМ»: ИЗОБРАЖЕНИЕ СТИХИИ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ РУБЕЖА XVIII-XIX ВВ.

**Аннотация.** В данной статье автор рассматривает принципы социальной оптики. В работе обращается внимание на то, что в русском классицизме сфера катастрофического редко являлась предметом поэтического изображения. На первоначальном этапе русский романтизм усваивает внешнюю («живописную») сторону катастрофических явлений. Изображение разбушевавшейся стихии не изменяет представлений об устойчивости бытия. Катастрофа оказывается частью живописного пространства, отделенного от реальности рамой картины.

**Ключевые слова:** романтизм, катастрофа, «живописный код», категория пространства.

*Вздымался вал, как схлынувший точь-в-точь  
Сто лет назад, не зная отклонений.  
Вот кто герой! Не Петр и не Евгений.  
Но ветр. Но мрак. Но ветреная ночь.  
А. Кушнер («Два наводнения»)*

Сфера поэтической оптики всецело обусловлена конкретными формами культуры. При этом специфика того или иного этапа культуры заключается не только в избираемых («видимых») ею темах, но и в темах, ею отрицаемых. Одна из особенностей русского классицизма – исключение им из сферы видения событий, обнаруживающих свою экстраординарную природу. Стихийные бедствия оказываются недоступными для поэтического описания. Еще Л.В. Пумпянский обратил внимание на то, что ломоносовская ода не несет в себе откликов на знаменитые петербургские наводнения<sup>1</sup>; русская словесность второй

<sup>1</sup> Пумпянский Л.В. Классическая традиция : Собрание трудов по истории русской литературы. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 175.

половины XVIII века прошла мимо лиссабонского землетрясения, на которое откликнулись все европейски литературы<sup>2</sup>. «Поэма на разрушение Лиссабона» И. Богдановича является исключением, лишь подтверждающим обозначенную тенденцию. Эти и множество других примеров еще и еще раз убеждают нас в том, что русская поэзия XVIII века уходит от прямого изображения событий, связанных с нарушением исходного миропорядка.

Все усилия «безумного и мудрого» столетия направлены на приручение природной стихии. Одержат победу над стихией – значит обрести власть над всем миром. Интересно, что в ряде исторических словарей XVIII века значение слова «стихия» фиксируется как «начало», «основа». Даже в значительно более позднем по времени создания словаре И. Даля «стихия» имеет только одно натурфилософское значение: «Стихия – вещественное начало, основа, природное основание; простое неразлагаемое вещество цельное, несоставное: начальное, коренное вещество»<sup>3</sup>. Значение же «стихии» как «явления, силы природы, обнаруживающейся как неудержимое начало, стремление» приходит в русские словари только во второй половине XIX века.

Вместе с тем, как известно, классицистская поэзия знает многочисленные случаи описания «бурного пейзажа»<sup>4</sup>. В частности, «бурный пейзаж» неотделим от одической топики. Однако в оде, как правило, подобные изображения соотносятся с «доисторическим» временем, они отнесены к сфере абсолютного прошлого и не соотносятся с настоящим моментом. Кроме того, в системе одических текстов активность природного пространства часто обнаруживает свою иллюзорность: ни буря, ни волны, ни огонь не способны изменить направление человеческой воли. Обращение к «бурному пейзажу» необходимо автору лишь для того, чтобы еще раз подчеркнуть безусловность той силы, которая стихии противостоит:

Пускай земля как понт трясет,  
Пускай везде громады стонут,  
Премрачный дым покроет свет,

---

<sup>2</sup> Вагеманс Э. Литературно-философская интерпретация лиссабонского землетрясения: португало-франко-русская теодицея // XVIII век. СПб. : Наука, 2002. Вып. 22. С. 111-121.

<sup>3</sup> Даль И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М. : Прогресс, 1994. Т. 4.

<sup>4</sup> Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» : Система пейзажных образов в русской поэзии. М. : Высшая школа, 1990.

В крови Молдавски горы тонут,  
Но вам не может то вредить...<sup>5</sup>;

Огонь, в волнах неукротимый  
Очаковские стены жрет,  
Пред ними росс непобедимый  
И в мраз зелены лавры жнет,  
Седые бури презирает,  
На льды, на рвы, на гром летит,  
В водах и в плане помышляет...<sup>6</sup>

Подобные поэтические описания лишают стихию ее главного свойства – вносить элементы деструкции в упорядоченный человеком Космос.

В отдельных случаях описания разбушевавшейся природы входят в состав текста. Как правило, это общие рассуждения о непредсказуемости человеческой судьбы (например, бесконечно варьируемая в классицистской поэзии тема «моря и пловца»). При этом в тексте отсутствует развернутое описание – тема стихии всякий раз задается, но не разворачивается. Поскольку «бурный пейзаж» оказывается всего лишь аллегорическим изображением Судьбы, то автор сразу переходит к философским размышлениям о ее превратностях.

Таким образом, *катастрофическое, стихийное, экстраординарное* располагается за пределами русской культуры XVIII столетия. Показательно, что само слово «катастрофа» введено в русский язык только Н.М. Карамзиным. На первоначальном этапе оно было чуждо концептосфере русского языка. В связи с этим необходимо поставить вопрос о тех внутренних механизмах культуры, действие которых привело к тому, что образ стихии оказался ведущим в литературе последующего периода.

Уже на рубеже столетий стихийные бедствия становятся излюбленной темой русской словесности. 14 октября 1802 года в Москве произошло землетрясение, масштабы которого были несопоставимы с лиссабонским. Однако уже через четыре дня в «Вестнике Европы» читатель обнаружит заметку Н.М. Карамзина «О московском землетрясении 1802 года». К этому же времени относится ряд стихотворений, объединенных темой наводнения. Одно из них – стихотворение «На случай наводнения 27 сентября 1802 года, в ночи» И. Борна:

---

<sup>5</sup> Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. : в 11 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1959. Т. 8. С. 29.

<sup>6</sup> Державин Г.Р. Сочинения. Л. : Худож. лит., 1987. С. 80.

Скажи, зачем, о гневный Посидон!  
Идешь на брань?  
Се славный град Петров – не Илион,  
Забывший дань.  
Не слышишь стон, взносящийся до звезд,  
Отчаянных,  
Не видишь слез отцовских и невест  
О избранных<sup>7</sup>.

Важно отметить, что описанный Борном «случай» не вошел в историю петербургских наводнений. Эта же тема станет отправной точкой и в философских рассуждениях А. Востокова:

Гонимы сильным ветром, мчатся  
От моря грозны облака,  
И башни Петрограда тмятся,  
И поднялась река<sup>8</sup>.

К этому же ряду текстов следует отнести и «Частные случаи петербургского наводнения» А.С. Грибоедова. Решение «водной» темы в этих записках дано в апокалипсическом духе, как абсолютное торжество стихии: «Вихри буйно играли <...> по широкому разливу, суда гибли и с ними люди, иные истощавшие последние силы поверх зыбей, другие на деревьях бульвара висели над клокочущей бездною. <...> набережные различных каналов исчезали и все каналы соединились в одно. Столетние деревья в Летнем саду лежали грядами, исторгнутые, вверх корнями. Ограда ломбарда на Мещанской и другие, кирпичные и деревянные, подмытые в основании, обрушивались с треском и грохотом»<sup>9</sup>.

Усиление апокалипсической тематики характерно прежде всего для рубежных эпох. Вместе с тем действие оптического механизма, благодаря которому все эти темы стали различимы для эпохального зрения, обусловлено не только переходным состоянием культуры. Перемещение стихии в сферу видимости связано с разрушением пространственной парадигмы. Катастрофа по своей внутренней сути есть не только известное нарушение ожидаемого порядка, но и обнажение временной сущности пространства. Предшествующая эпоха жила верой в Вечность, временные формы жизни были вытеснены за пределы

---

<sup>7</sup> *Поэты XVIII века* : в 2 т. Л. : Сов. писатель, 1972. Т. 1. С. 190.

<sup>8</sup> *Поэты-радищевцы*. Л. : Сов. писатель, 1961. С. 242.

<sup>9</sup> *Грибоедов А.С.* Горе от ума, письма и записки. Баку : Маариф, 1989. С. 160-161.

классицистской эстетики. Закономерно, что именно на рубеже столетий формируется «руинный текст» русской культуры. Высокий статус руин в истории как европейского, так и русского Просвещения обусловлен тем, что именно в руинах пространство обретает свою исходную сущность – становится отражением времени.

В обращении к онтологии «руинного текста» исследовании А. Шенле, вскользь говорится о том, что руина в сознании европейского человека часто предстает как *зрелище*<sup>10</sup>. На наш взгляд, это замечание носит принципиальный характер. В конце XVIII столетия складывается так называемый «живописный код», определяющий специфику культуры в целом<sup>11</sup>. Визуальный модус оказывается первичным, в результате чего подлинная реальность обретает черты «вторичной моделирующей системы». Не только руины предстают в качестве зрелища и напоминают о бренности и скоротечности бытия. Весь мир являет великолепную живописную картину, напоминая о стройности и величии замысла Творца. Кроме того, «картинность» в очередной раз отсылает к идее остановленного и преображенного времени, поскольку первичная функция живописи – «длить мгновение».

«Бурный пейзаж» в это период также становится частью картинного пейзажа. Это эффектное зрелище, внушающее созерцателю, скорее, чувство благоговения перед миром, нежели чувство реальной угрозы. Наиболее последовательно подобный принцип изображения проявлен в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина. Общеизвестно, что изображенные в романе события, в том числе и катастрофические, неотделимы от эстетического пространства. Всякий раз стихии атрибутировано свойство зрелища – величественной картины, повергающей рассказчика в особое экстатическое состояние: «Теперь, друзья мои, представьте себе большую реку, которая, преодолевая в течении своем все препоны, полагаемые ей огромными камнями, мчится с ужасной яростью и наконец, достигнув до высочайшей гранитной преграды и не находя себе пути под сею твердою стеною, с неописуемым шумом и ревом свергается вниз и в падении своем превращается в белую, кипящую пену. <...> Я весь облит был водяными частицами, молчал, смотрел и слушал разные звуки ниспадающих волн: ревущий концерт, оглушающий душу! Феномен действительно

---

<sup>10</sup> Шенле А. Апология руины в философии истории: провиденциализм и его распад // Новое литературное обозрение. М., 2009. № 95.

<sup>11</sup> Лотман Ю.М. Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX вв. // Лотман Ю.М. Избранные статьи : в 3 т. Таллинн : Александра, 1992. Т. 1. С. 287-295.



величественный! Воображение мое одушевляло хладную стихию, давало ей чувство и голос: она вещала мне о чем-то неизглаголанном!»<sup>12</sup>. Это чувство «неизглаголенного» у Карамзина предшествует чувству «невыразимого» у Жуковского. И в первом и во втором случае речь идет о «присутствии Художника в Творенье». Таким образом, предромантический «бурный пейзаж» не разрушает общего миропорядка, напротив, он говорит о высшем строе бытия, утверждает величие Божественного замысла.

Интересно заметить, что стихия не представляет какой-либо реальной опасности для созерцателя. Карамзинский рассказчик лишь вскользь упоминает о случаях, угрожающих зрителям: «Доски, на которых мы стояли, тряслись беспрестанно»<sup>13</sup>. При этом тут же происходит изменение пространственной точки зрения и близкое описание сменяется развернутым панорамным описанием, предполагающим наличие определенной дистанции по отношению к видимому: «После сильных движений, бывших в душе моей, мне нужно было отдохнуть. Я сел на цирихском берегу и спокойно рассматривал картину водопада с его окрестностями»<sup>14</sup>. В конечном итоге изменение пространственной точки зрения приводит к трансформации «бурного пейзажа» в «пейзаж идиллический»: «На противоположном крутом берегу представлялись мне старый замок Лауфен, церковь, хижины, виноградные сады и деревья: все сие составляло весьма приятный ландшафт»<sup>15</sup>.

Бросается в глаза и еще одна особенность карамзинского повествования. Часто описание катастрофических событий оказывается непрямым, опосредованным. Автор пересказывает услышанные им легенды или истории (например, предание о гибели рода Бубенбергов: «Солнце село – и вдруг, как будто бы из глубины ада, заревела буря; озеро страшно взволновалось, и кормчий содрогнулся. <...> Скоро громада волн обрушилась на лодку – и все потонули все, кроме одного гребца, который доплыл до берега и принес весть о погибели несчастных»<sup>16</sup>). В результате подобного принципа изображения катастрофическое выносится за пределы актуального настоящего. Временная дистанция способствует вытеснению чувства «онтологической неустойчивости». В целом же описания «бурного пейзажа» встречаются в

---

<sup>12</sup> Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Повести. М.: Правда, 1980. С. 172.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же. С. 197.

<sup>16</sup> Там же.

«Письмах русского путешественника» не так часто, они в значительной мере уступают место экскурсам в культуру, и здесь сказывается принадлежность Карамзина к предшествующей эпохе, ориентированной на идею утверждения незыблемых основ мира. Парадоксально, но пространство культуры в романе более устойчиво, нежели пространство природы.

Эти принципы изображения оказали большое влияние и на последующую эпоху. Несмотря на то, что романтизм открыт стихийным проявлениям мира, охранительная тенденция удерживает русскую культуру от проникновения в нее разрушительных сил. Важно, что в литературе начала XIX столетия сохраняется «доверие к бытию» (Гете), характерное для классической форм культуры. Тот факт, что стихия в этот период оказывается в зоне видимости и различимости, ничего не изменяет, поскольку она по-прежнему выполняет декоративные функции, т.е. являет «зрелище очам».

В наиболее цельном виде «бурный пейзаж» представлен в романтической поэме. Внутренний мир романтического персонажа неизменно созвучен внешнему миру, вследствие чего прием психологического параллелизма становится «общим местом» поэтического высказывания. В то же время обращает на себя следующая особенность построения романтической поэмы. При абсолютной внутренней близости к разыгравшейся стихии герой отделен от нее незримой границей, смотрит на нее со стороны (с высоты):

А пленник, с горной вышины,  
Один, за тучей громовою,  
Возврата солнечного ждал,  
Недосягаемый грозою,  
И бури немощному вою  
С какой-то радостью внимал<sup>17</sup>.

Недосягаемость пушкинского Пленника принципиальна для понимания смыслопорождающих механизмов русской культуры. Дистанция между субъектом и объектом восприятия способствует тому, что опасное начинает восприниматься как прекрасное. И дело здесь не только в эстетизации «пороговых состояний», о чем впоследствии будет писать Пушкин в «Пире во время чумы». Несмотря на свое тяготение к «бездне», русский романтизм сохраняет известную дистанцию по отношению к тому, что разрушает устойчивость мира.

---

<sup>17</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Худож. лит., 1960. Т. 3. С. 48.

Вообще, пристрастие романтической поэзии к изображению «бурного пейзажа» на сегодняшний день нуждается в существенном переосмыслении. В большинстве случаев катастрофическое вписано в картинное пространство. Благодаря подключению живописного кода перестраивается вся исходная семантическая сфера. Трансформация «бытия» в «картину» нейтрализует разрушительные силы, подчиняет хаос эстетически организованному пространству.

Одним из самых показательных в данном аспекте является стихотворение А.С. Пушкина «Буря»:

Ты видел деву на скале  
В одежде белой над волнами,  
Когда, бушуя в бурной мгле,  
Играло море с берегами,  
Когда луч молний озарял  
Ее всечасно блеском алым  
И ветер бился и летал  
С ее летучим покрывалом<sup>18</sup>?

В контексте наших рассуждений важно, что зрительный модус восприятия задан в первой же строке («Ты видел...»). Картина бури, рисуемая в дальнейшем, – всего лишь декоративный фон, создающий необходимые оптические эффекты, которые призваны оттенить красоту девы. Конец стихотворения – своеобразная декларация, заявление поэта о подлинном истоке вдохновения:

Но верь мне: дева на скале  
Прекрасней волн, небес и бури<sup>19</sup>.

Характерно, что сюжетом «Бури» становится сюжет «окаменения» девы, вследствие чего реальная картина как бы трансформируется в картину живописную. Не случайно многочисленные глагольные формы («играло», «озарял», «бился и летал»), задающие определенную пространственно-временную динамику в начале текста, в конце сменяются перечислением ряда существительных («дева на скале», «волны», «небеса», «буря»), что и приводит к эффекту остановки движения.

Своей кульминации «живописный сюжет» достигнет в картине К. Брюллова «Последний день Помпеи». Выставление этой картины стало, как известно, важнейшим событием культурной жизни России

---

<sup>18</sup> Пушкин А.С. Т.2. С. 178.

<sup>19</sup> Там же.

начала 1830-х гг. При написании своего полотна художник добивался театральных эффектов, что сразу же было замечено современниками. Несмотря на то, что объектом изображения в «Последнем дне» оказалась игра стихии в ее чистом виде, зритель отделен от страшного огня двойной дистанцией – и временной, и пространственной. Театральная условность не позволяет «войти» в картину, стать соучастником действия, а не зрителем. Перед нами очередное «зрелище очам» и сохранение веры в то, что стихия подчинена человеку. Одна из функций художника – приручение хаоса, его помещение в раму картины.

Таким образом, вплоть до 1830-х годов русская культура противостоит катастрофическим началам бытия. Однако в дальнейшем можно говорить о стремительном сокращении дистанции между зрителем и изображенным зрелищем. Окончательное и бесповоротное уничтожение этой дистанции произойдет в поэме А.С. Пушкина «Медный всадник», где разбушевавшаяся Нева заявит свои исконные права. И пушкинское наводнение станет неотъемлемой частью современности. А в 1834 году Пушкин откликнется на картину Брюллова («Везувий зев открыл – дым хлынул клубом – пламя...»), но в отличие от «живописного» огня прошлого, поэт изобразит подлинный ужас настоящего. Отныне стихия получит статус главного действующего лица русской Истории.

А.Н. КУДРЕВАТЫХ

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

УДК 821.161.1 (Карамзин Н.М.)  
ББК Ш5 (2Рос=Рус) 4

## СПЕЦИФИКА СУБЪЕКТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В ПОВЕСТИ Н.М. КАРАМЗИНА «СИЕРРА-МОРЕНА»

**Аннотация.** В статье рассматривается специфика субъектной организации в одной из «таинственных» повестей Н.М. Карамзина «Сиерра-Морена». В ходе анализа выявляется, что именно чувства и мысли рассказчика находятся на первом плане и организуют все повествование в данном произведении.

**Ключевые слова:** Карамзин, «Сиерра-Морена», субъектная организация.

«Таинственными» в литературоведении принято называть повести «Остров Борнгольм» и «Сиерра-Морена» (1793) Н.М. Карамзина, которые, по общему мнению, стоят особняком в творчестве писателя. От остальных произведений их отличает особая атмосфера загадочности.

В данной статье мы обратимся к анализу субъектной организации в повести «Сиерра-Морена», в которой сказалась традиция готической литературы<sup>1</sup>. Для повести характерно особое изображение субъекта сознания. Если автор ведет своего героя внутрь здания, постепенно «сворачивая» пространство, то одновременно начинается интенсивный процесс «разворачивания» внутреннего пространства сознания персонажа. Здесь мы, по сути, имеем дело с проявлением особой – готической – психологии: герой (героиня) попадает в плен собственного сознания – он либо принужден размышлять и рефлексировать, будучи ограничен в пространстве, либо оказывается на уровне разнообразных измененных состояний психики (полубред, полусон, наркотическое опьянение, сумасшествие и пр.), обусловленных различными обстоятельствами готического топоса.

Переход на собственно психический уровень дает возможность автору разнообразить и усложнить сюжетное развитие посредством включения изображений различных психических состояний человека –

---

<sup>1</sup> См. об этом: Вацуро В.Э. Н.М. Карамзин. «Остров Борнгольм». «Сиерра-Морена» // Вацуро В.Э. Готический роман в России. М. : Новое литературное обозрение, 2002. С. 94; Гуковский Г.А. Карамзин // История русской литературы : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР, 1947. Т. 5. С. 80; Федоров В.И. Русская литература XVIII века: учеб. для студентов. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Просвещение, 1990. С. 322 и др.

снов, видений, а также мнимых событий. Готическое пространство разворачивается на этом уровне параллельно с «расширением сознания» героя, достигаемого посредством изображения вышеупомянутых измененных состояний его психики. Одним из характерных приемов в готической традиции становится показ пограничного состояния между сном и бодрствованием, в котором ни реальность, ни видения не могут рассеять друг друга, присутствуя в столкновении. «Ночное сознание», часто изображаемое авторами готической школы, делает индивидуум более восприимчивым, податливым и менее аналитичным и отдающим себе отчет в происходящем: защитные механизмы психики становятся менее эффективными. Совместные прогулки героев «Сиерры-Морены» часто происходят в ночное время: «Часто темная ночь застигла в отдаленном уединении. <...> Я был с нею!.. И радовался сгущению ночных мраков. Они сближали сердца наши, они скрывали Эльвиру от всей природы – и я тем живее, тем нераздельнее наслаждался ее присутствием» [675-676]<sup>2</sup>.

Сюжетно обусловленная физическая замкнутость персонажа ставит его лицом к лицу с собственным внутренним миром. Он как бы совершает путешествие в свой внутренний мир. Герой, оставшись наедине с собственным внутренним миром, познает нечто такое, что не всегда возможно постигнуть даже в результате долгого и далекого путешествия в мире внешнем.

Важно подчеркнуть, что, автор осуществляет двоякую разработку пространства: с внешней точки зрения происходит «сворачивание» пространства в одну точку; с точки зрения внутренней, с позиции обладателя расширяющегося сознания пространство разворачивается подчас безгранично. В этой связи представляется возможным говорить об особом готическом типе сюжетного разворачивания сознания героя именно в связи с разворачиванием пространственным: автор направляет героя из одного пространства в другое, все более глубокое, темное и опасное, в конечном итоге превращая пространство физически осязаемое в пространство психическое.

Подобное сюжетное разворачивание пространства связано с еще одной специфической особенностью готической психологии – характерным стремлением к запретному знанию, к исследованию явлений, заведомо таящих опасность. С другой стороны, как объективные обстоятельства, так и психологические особенности персонажа приводят его к самоизоляции.

---

<sup>2</sup> Здесь и далее цит. по: *Карамзин Н.М.* Избранные сочинения : в 2 т. М. ; Л. : Худож. лит., 1964. Т. 1 (с указанием страницы в тексте статьи).

Таким образом, замкнутость героя на собственном сознании («путешествие в себя») обусловлена, с одной стороны, его судьбой, невозможностью преодолеть некие фатальные обстоятельства, с другой – особенностями его внутреннего мира.

Внимание к душевному миру персонажа характерно для романа в целом, сюжетное разворачивание романной фабулы как раз и происходит путем проникновения во внутреннюю жизнь героя. Специфика же готического типа сюжетного разворачивания, как нам представляется, состоит в том, что данное проникновение получает осязаемую пространственную опору; именно разработка пространства готического топоса приводит автора к разворачиванию внутреннего мира героя.

Подробности сюжета повести «Сиерра-Морена» туманны: герой-рассказчик и Эльвира решили пожениться, но при этом Эльвира нарушила клятву, данную Алонзо, нарушила невольно, считая его погибшим. Клятвопреступление наказано: в день свадьбы Алонзо является перед Эльвирой и на ее глазах убивает себя. Безутешная героиня уходит в монастырь, рассказчик скитается по свету, не находя покоя разбитому сердцу. Но мы не знаем, каким образом удалось Алонзо спастись во время кораблекрушения, почему он так долго не давал о себе знать (Эльвира успела поставить погибшему возлюбленному памятник, ее отчаяние уже перешло в «тихую скорбь и томность», взаимоотношения ее с повествователем прошли несколько стадий – от дружеских прогулок к объяснению и решению вступить в брак). Каким образом Алонзо узнал об измене Эльвиры, почему появился именно в момент бракосочетания в храме? Все это остается за рамками повествования, поскольку оказывается неважным для писательского замысла. Ибо цель Карамзина – не рассказать ту или иную историю трагических взаимоотношений влюбленных, но раскрыть внутреннее состояние носителя сознания, не просто воспринимающего, но переживающего эту историю.

Каков тип субъекта речи в данной повести. Для этого вспомним, что субъектная организация, по Б.О. Корману, есть «соотнесенность всех отрывков текста, образующих данное произведение, с субъектами речи – теми, кому приписан текст (формально-субъектная организация), и субъектами сознания – теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация)»<sup>3</sup>.

Н.Л. Лейдерман в своей монографии «Теория жанра» рассматривает субъектную организацию как один из важнейших носителей жан-

---

<sup>3</sup> Корман Б.О. О целостности литературного произведения // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1977. № 6. С. 508.

ра: «Субъектная организация – это самая универсальная структура, пронизывающая все уровни художественного произведения. Определенная система “способов подражания”, которой принадлежит функция руководящего принципа жанровой формы, наиболее непосредственно “опредмечивается” в соотношениях между субъектами и предметным миром данного произведения»<sup>4</sup>. «Субъектная организация (в смысле “голосоведения”, оркестровки голосов) играет огромную роль в создании стилового, эмоционально-выразительного, единства произведения»<sup>5</sup>. Исследователя интересует в первую очередь «миромоделирующая», конструктивная функция субъектной организации. «Ведь разные виды и подвиды субъектной организации (повествование от имени безличного автора-повествователя, личного рассказчика или лирического героя, многообразные переплетения этих форм) определяют и мотивируют горизонт видения мира в произведении, все его пространственные и временные масштабы, все перемещения, интеллектуальный и эмоциональный кругозор»<sup>6</sup>. Мы согласны с Н.Л. Лейдерманом: субъектная организация в произведении действительно теснейшим образом связана и со стилем и с жанром.

Как известно, существует несколько типов субъектов речи. Б.О. Корман выделяет повествователя, определяя его как «не выявленного, не названного, растворенного в тексте» носителя речи, личного повествователя, «отличающегося от повествователя преимущественно названностью», и рассказчика, который определяется как «носитель речи, открыто организующий свою личность весь текст. Он назван, но здесь главное не это. Главное заключается в том, что он совершенно открыто присутствует во всем тексте, непосредственно определяя собой для читателя и лексику, и синтаксис, и движение мысли»<sup>7</sup>.

В повести «Остров Борнгольм» это личный повествователь, общавшийся с ее участниками. А вот в «Сиерра-Морене» в качестве субъекта повествования оказывается уже один из трех участников событий, главных героев. Именно его эмоциональная реакция и оказывается в центре внимания читателей.

Такой тип субъекта речи – рассказчик, который определяется как «носитель речи, открыто организующий свою личность весь

---

<sup>4</sup> Лейдерман Н.Л. Теория жанра / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО ; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. С. 119.

<sup>5</sup> Там же. С. 120.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> См. об этом: Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск : Изд-во Удмурт. ун-та, 1977. С. 25-26.



текст». При этом рассказчик является наиболее удаленной от автора, объективированной фигурой, в особенности – сказовой: «Рассказчик в сказе не только субъект речи, но и объект речи. Вообще можно сказать, что, чем сильнее личность рассказчика обнаруживается в тексте, тем в большей степени он является не только субъектом речи, но и объектом ее»<sup>8</sup>.

Однако внутреннее состояние путешественника отнюдь не исчерпывается простым сочувствием, состраданием к несчастным влюбленным. На наш взгляд, в сюжетно-композиционной структуре «таинственных повестей» обнаруживается некоторое сходство с жанром баллады. О близости повести к балладному жанру уже упоминалось в литературоведении. В частности, на это указывает Ф.З. Канунова: «В “Острове Борнгольм” Карамзин охотно использует характерную для стиля баллад Жуковского фантастику, направленную на более глубокое раскрытие авторского настроения»<sup>9</sup>.

Нам кажется, что эта близость имеет более глубокий характер. В частности, мы имеем в виду тот тип лиризма, который представлен в балладе. Как известно, повествователь в данном поэтическом жанре выступает в роли своеобразного «третьего лица», со стороны наблюдающего за происходящим. Еще А.И. Галич замечал, что в балладе «внутреннее состояние души выражается не прямо, а именно по поводу какой-либо истории или приключения...»<sup>10</sup>. По мнению С.И. Ермоленко, утверждение А.И. Галича созвучно размышлениям Гегеля о возможности особого типа лиризма, когда поэт, обращаясь к внешним предметам, «своим молчанием... может как бы заставить подозревать, что теснится в его затаившейся душе»<sup>11</sup>. Опираясь на эти идеи, исследовательница делает вывод: «Балладный лиризм есть, таким образом, результат воздействия на субъекта некоего эпического события, реакция души, переживающей свое открытие балладного мира. Отстраненность балладного события от воспринимающего субъекта порождает лирическое переживание, не тождественное со-переживанию, со-участию, которое заставляло бы с волнением следить за перипетиями сюжета. В балладе иной лиризм: человек словно бы остановился перед неожиданно открывшейся ему картиной балладного мира и замер, пораженный увиденным, сопри-

---

<sup>8</sup> Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения. С. 25-26.

<sup>9</sup> Канунова Ф.З. Из истории русской повести (историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). Томск : Изд-во Томск. ун - та, 1967. С. 115.

<sup>10</sup> Галич А.И. Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М. : Искусство, 1974. Т. 2. С. 262.

<sup>11</sup> Гегель Г.В. Ф. Соч. : в 14 т. М. : Изд-во АН СССР, 1958. Т. 14. Лекции по эстетике. Кн. 3. С. 318.

коснувшись с мистической тайной бытия»<sup>12</sup>. В «таинственных повестях» Карамзина мы как раз и встречаем нечто-то подобное.

Балладность свойственна и поэтике повести «Сиерра-Морена». Здесь Карамзин сумел вместить в крошечный объем (5 страниц) сюжет романного масштаба. Взаимоотношения Эльвиры и Алонзо, их разлука, путешествие Алонзо на Мальорку, его мнимая гибель в кораблекрушении и чудесное спасение, страдания безутешной героини, ее встреча с новым поклонником, развитие их отношений, свадьба и роковое явление Алонзо – все это могло бы быть развернуто в полномасштабное и увлекательное повествование. Собственно именно так разворачивается сюжет шиллеровского романа «Духовидец», в котором В.Э. Вацуро видит один из источников сюжета карамзинского произведения<sup>13</sup>.

Сюжет, к которому обращается Карамзин, давал большие возможности для воссоздания местного колорита. Исследователи отмечают наличие его элементов в образной ткани произведения. Так, по мнению Д.Д. Благого, «Сиерра-Морена» представляет читателю южную Испанию, «страну пылких чувств и жестоких страстей»<sup>14</sup>. Аналогичное предположение делает Г.А. Гуковский: «Здесь подобраны один к одному мотивы яркого юга, пламенных и неукротимых страстей, эффектных пейзажей оперной псевдо-Испании. Повесть трагична, но ее задача – прельстить захватывающим фейерверком безумной страсти»<sup>15</sup>. Акцентирует внимание на особенностях колорита повести и Ф.З. Канунова: «Несмотря на условность и значительную эстетизацию, Карамзину удается создать “местный колорит”, определяющий собою основную тональность повести. Герой повести – носитель горячих южных страстей»<sup>16</sup>.

П.Н. Берков указывает на присущую произведению экзотичность, проявляющуюся не только в обстановке, но и в неожиданности развития фабулы, «бурнопламенности» страстей. За этой экзотичностью исследователь видит стремление автора изобразить смену душевных состояний героя, раскрыть психологию человека, пережившего тяжелую личную драму<sup>17</sup>.

---

<sup>12</sup> Ермоленко С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1996. С. 265-266.

<sup>13</sup> См. об этом: Вацуро В.Э. Готический роман в России. С. 98-99.

<sup>14</sup> Благой Д.Д. История русской литературы XVIII века. 3-е изд. М.: Учпедгиз, 1955. С. 535.

<sup>15</sup> Гуковский Г.А. Карамзин. С. 81.

<sup>16</sup> Канунова Ф.З. Из истории русской повести... С. 121.

<sup>17</sup> Берков П.Н. Жизнь и творчество Н.М. Карамзина // Карамзин Н.М. Избранные сочинения. Т. 1. С. 39-40.

Экзотичность художественного мира повести «Сиерра-Морена», острая динамичность развития действия, необычайность самой ситуации и сила страстей, бушующих в сердцах героев, для которых любовь сильнее жизни и смерти, – все это близко балладному жанру. Вот, например, как говорит о своих переживаниях главный герой повести: «Увы! В груди моей свирепствовало пламя любви: сердце мое сгорало от чувств своих, кровь кипела – и мне надлежало таить страсть свою! Я таил оную, таил долго» [675]. В определенный момент накал страстей достигает своего апогея: «Ах! Можно сражаться с сердцем долго и упорно, но кто победит его? – Бурное стремление яростных вод разрывает все оплоты, и каменные горы распадаются от силы огненного вещества, в их недрах заключенного» [676]. Когда героиня уходит в строжайший из женских монастырей, рассказчик впадает в отчаяние и теряет интерес к жизни: «Я был в исступлении – искал в себе чувствительного сердца, но сердце, подобно камню лежало в груди моей – искал слез и не находил их – мертвое, страшное уединение окружало меня. День и ночь слились для глаз моих в вечный сумрак» [678]. Как было сильно чувство любви героя к Эльвире, так же сильно его горе и разочарование: «Хладный мир! Я тебя оставил! – Безумные существа, чело-веками именуемые! Я вас оставил! Свирепствуйте в лютых своих исступлениях, терзайте, умерщвляйте друг друга! Сердце мое для вас мертво, и судьба ваша его не трогает. <...> Тихая ночь – вечный покой – святое безмолвие! К вам, к вам простираю мои объятия!» [679]. Такая страстность, эмоциональная неукротимость очень характерна для балладных героев.

Некоторые мотивы, по предположению, Л.В. Крестовой, могли быть заимствованы Карамзиным из испанской баллады «О храбром Алонзо и прекрасной Имоджине», вставленной Льюисом в роман «Монах» (1795), в частности, имя героя Алонзо, мотив клятвопреступления невесты: «В остальном Карамзин самостоятельно разрабатывает фабулу, намеченную в балладе Льюиса. Действие происходит не в средние века, а перенесено в современность. Эльвира – романтическая героиня конца XVIII в.: она “любила ужасы Натуры; они возвеличивали, восхищали, питали ее душу”. Карамзин внимательно следит за ее переживаниями: переходом от “тихой скорби” и “томности” к утешениям в “милом дружестве” и новой страстной любви»<sup>18</sup>. Сама баллада

---

<sup>18</sup> Крестова Л.В. Повесть Н.М. Карамзина «Сиерра-Морена» // Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры : к 70-летию со дня рождения П.Н. Беркова. М. ; Л. : Наука, 1966. С. 263.

Льюиса во многом была навеяна уже упоминаемым шиллеровским «Духовидцем»<sup>19</sup>.

Однако В.Э. Вацуро резонно замечает: «Но Льюис писал балладу, а Карамзин – психологическую повесть, “элегический отрывок”»<sup>20</sup>. Важными представляются нам рассуждения исследователя о типовом характере сюжета «Сиерра-Морены». Это имеющий фольклорные корни сюжет «муж на свадьбе жены», предполагающий наличие мотива зорока, предварительного условия: муж покидая жену завещает ей ждать его до определенного срока, после чего она вольна вступить в новый брак. «В повести и балладе Нового времени, где брачные отношения заменены любовными, а муж и жена – женихом и невестой, мотив зорока сохраняется: он заключается в клятве (или намерении) невесты сохранять верность (иногда вечную) жениху. Зарок соблюдается до истечения срока, после чего жена (невеста) под влиянием внешних обстоятельств (настояния родных и т.п.) против своей воли вынуждена вступить в новый брак»<sup>21</sup>.

Все эти замечания о близости художественного мира «Сиерра-Морены» балладному, позволяют, на наш взгляд, уточнить мысль Л.В. Крестовой, утверждающей, что повесть Карамзина – яркий образец лирической прозы русского романтического направления конца XVIII в.: «Экзотический сюжет о трагической любви Эльвиры и Алонзо сплетен с судьбой романтического бесприютного скитальца, от имени которого ведется рассказ. Следует подчеркнуть, что в отличие от романтиков (Бюргера, Жуковского и др.) Карамзин отвергает фантастику и вмешательство сверхъестественных сил в развязку. Элегическим колоритом овеяна концовка: рассказчик, разочарованный во всем, ищет приюта в “вечном покое”, в “тихом безмолвии”. Историко-философский подтекст второй половины повести и ее лиризм предвещает некоторые лучшие страницы русской повествовательной прозы середины XIX в.»<sup>22</sup>.

Уточнения наши касаются самого характера лиризма в данной повести. Как и в «Острове Борнгольм», лиризм этот оказывается следствием эмоциональной реакции повествователя на открывшийся его духовному взору мир, полный таинственных, могущественных сил. В самом деле, какие силы распорядились так, что во время поездки на Мальорку Алонзо попал в кораблекрушение? Кто или что его спасло?

---

<sup>19</sup> См.: Вацуро В.Э. Готический роман в России. С. 100-101.

<sup>20</sup> Там же. С. 101.

<sup>21</sup> Там же. С. 97.

<sup>22</sup> Крестова Л.В. Повесть Н.М. Карамзина «Сиерра-Морена». С. 266.

Это могло бы быть случайностью. Но случайностью не объяснить того факта, что Алонзо является к невесте, нарушившей клятву верности, в самый момент свадьбы с другим. Рок, Судьба наказали преступницу, ибо произнесенные ею слова были услышаны Там, в высших сферах бытия, и именно Там решено, что нарушение клятвы не может быть прощено. Мы полагаем, что именно открытие присутствия в частной жизни человека неких высших, таинственных сил, трагической зависимости от их воли и становится причиной глубокого потрясения главного героя, следствием чего оказывается его разрыв отношений с реальностью и отрешенная погруженность в созерцание иных сфер бытия: «Живу теперь в стране печального севера, где глаза мои в первый раз озарились лучом солнечным, где величественная натура из недр бесчувствия приняла меня в свои объятия и включила в систему *эфмерного* бытия, – живу в уединении и внимаю бурям. Тихая ночь – вечный покой – святое безмолвие! К вам, к вам простираю мои объятия!» [679]<sup>23</sup>.

Итак, анализ одной из «таинственных повестей» привел нас к следующим выводам. Карамзин ищет новые способы, позволяющие выразить сложные, тонкие эмоциональные состояния, те «невывразимые» моменты, которые сложно обозначит словесно. Главная цель писателя – не рассказать ту или иную историю трагических взаимоотношений влюбленных, но раскрыть внутреннее состояние носителя сознания, воспринимающего эту историю. Немаловажным здесь является также воссоздание особой атмосферы, характерной для готических произведений: таинственность, кипящие и непреодолимые страсти, предначертанность всего происходящего судьбой. В данном случае именно рассказчик оказывается наиболее удобным типом субъекта сознания, который одновременно является и субъектом речи. Использование элементов балладной поэтики позволяет писателю проникнуть в глубину сознания персонажей, передать не только те чувства, о которых они говорят прямо, но и те, о которых они по разным причинам умалчивают.

---

<sup>23</sup> Курсив автора. – А.К.

Т.А. ЛОЖКОВА

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

УДК 821.161.1 (Рылеев К.Ф.)  
ББК Ш5 (2Рос=Рус) 5

## **К ВОПРОСУ О СВОЕОБРАЗИИ КОНФЛИКТА В ПОЭМЕ К.Ф. РЫЛЕЕВА «ВОЙНАРОВСКИЙ»**

**Аннотация.** В статье на материале анализа взаимоотношений двух главных героев поэмы осмысливается специфика художественного решения К.Ф. Рылеевым проблемы своеволия личности.

**Ключевые слова:** Рылеев, «Войнаровский», поэма, конфликт, байронический герой.

Поэма К.Ф. Рылеева «Войнаровский» не обойдена вниманием исследователей. Традиционно подчеркивается ее программный характер: «“Войнаровский” – политическая поэма, насквозь пронизанная тенденциями декабризма. История была здесь лишь средством для постановки жгучих проблем современности, и все – тематика, система образов, пейзаж и бытовое описание, иносказательный язык, эмоциональность повествовательной манеры – направлено было на пропаганду самых важных и очередных задач, стоявших перед Северным тайным обществом накануне 14 декабря»<sup>1</sup>. Заглавный герой поэмы, таким образом, интерпретируется как художественное воплощение идеальной романтической личности декабристского типа: «Это был новый герой в русской романтической поэме, в русском романтизме. В своем свободолюбии этот герой был близок герою южных поэм Пушкина. Но в отличие от мятежника-индивидуалиста, в характере которого глубокий анализ поэта – особенно в образе Алеко – вскрыл черты эгоизма, поэты-декабристы рисовали героя-гражданина»<sup>2</sup>. Исследователи отмечают стремление поэта предложить в своем произведении оригинальное решение актуальной проблемы положительного героя: «Его не могли удовлетворить меланхолические мечтатели, ушедшие в мир своих тоскливых переживаний, светские герои, беспечно прожигающие жизнь, одинокие бунтари, выступающие независимо от нации и желающие воли только себе. Рылеев отказывается от всех этих вариантов героя

---

<sup>1</sup> *Цейтлин А.Г.* Творчество Рылеева. М.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 132.

<sup>2</sup> *Соколов А.Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1955. С. 558.

и дает образ гражданина, живущего интересами своего народа, интересами родины»<sup>3</sup>.

Вполне объяснимым при таком подходе оказывается сосредоточение внимания на образе Войнаровского – патриота и свободолюбца, жертвующего личным счастьем ради общественного блага. Правда, нельзя не заметить, что рядом с Войнаровским в поэме все время, как некая загадочная тень, присутствует другой персонаж – Мазепа. Характерно, что А.Н. Соколов, например, видит в нем гораздо больше черт, характерных для традиционного романтического героя, нежели в Войнаровском. Исследователь говорит о внутренней сложности, противоречивости образа Мазепы, заключающейся в том, что за благородным и привлекательным внешним обликом скрываются свойства карьериста и интригана. Но данный персонаж в интерпретации А.Н. Соколова не получает статуса сюжетобразующего: «...не Мазепа, а Войнаровский является г е р о е м поэмы»<sup>4</sup>.

Менее категорична А.В. Архипова. По ее мнению, именно Мазепа является наиболее интересным персонажем в поэме: «Рылеев сделал попытку изобразить сложного и противоречивого человека, способного быть и смелым героем, и погружаться в бездны греха и преступления <...> Мазепа в “Войнаровском” – вариация демонического героя романтизма, образ, который не может быть трактован однозначно»<sup>5</sup>. В то же время А.В. Архипова вполне резонно замечает, что противоречивым и загадочным Мазепа кажется Войнаровскому, который так и не смог понять гетмана до конца: «...главное сомнение, которое испытывает Войнаровский в сибирской ссылке, снова вспоминая и анализируя свою жизнь и поступки Мазепы, – это сомнение в искренности гетмана, в том, что любовь к родине была его движущей силой»<sup>6</sup>. Но можно ли говорить о противоречивости авторской концепции персонажа? И далее: если долгие годы в ссылке Войнаровский мучительно размышляет о Мазепе, если, исповедуясь Миллеру, он говорит о гетмане едва ли меньше, чем о себе, и делится со слушателем самым сокровенным – своими сомнениями, то можно ли рассматривать Мазепу как образ второго плана?

Нельзя не заметить, что традиционная интерпретация неминуемо заводит исследователей в тупик, как только возникает необходимость

---

<sup>3</sup> Архипова А.В., Базанов В.Г. Творческий путь Рылеева // Рылеев К.Ф. Полн. собр. стихотворений. Л. : Сов. писатель, 1971. С. 28.

<sup>4</sup> Соколов А.Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. С. 560.

<sup>5</sup> Архипова А.В. Литературное дело декабристов. Л. : Наука, 1987. С. 77.

<sup>6</sup> Там же. С. 76-77.

вписать образ Мазепы в декабристскую политическую концепцию. Персонаж не лишен своеобразного величия, производит на читателей глубокое впечатление. А потому общим местом стали рассуждения об ошибке, даже неудаче поэта, не сумевшего примирить историческую правду о гетмане-изменнике с романтическим идеалом гражданина и тираноборца.

Тот же вопрос возникает и в процессе знакомства с исследованиями, посвященными анализу своеобразия предложенной Рылеевым модификации жанрового канона романтической поэмы. В этом отношении принципиальное значение, с нашей точки зрения, имеют выводы о характере преломления традиций байронической поэмы в русской поэзии, к которым в результате тщательного анализа конкретных произведений, в том числе и «Войнаровского», пришел Ю.В. Манн. Проанализировав различные вариации на тему байронического героя, широко представленные в русской поэме первой трети XIX века, исследователь подводит итог: «С одной стороны, русская романтическая поэма смягчает черты угрюмого демонизма в портрете центрального персонажа, ослабляет его контраст с окружением, делает более сложным и волнообразным процесс отчуждения, наконец, конкретизирует его мотивы до моральной, подчас практической цели. Но, с другой стороны, она сохраняет печать высоты и превосходства главного героя над другими, поддерживает идею контраста, насыщает конкретизированную систему мотивов и целей стройно-напряженным пафосом, наконец, по крайней мере, двояко констатирует неразрешимость ситуации – неосуществленной любовью (или прямым отказом от любви) и неизбежностью гибели центрального персонажа»<sup>7</sup>. Однако о рылеевском Мазепе Ю.В. Манн считает возможным говорить как исключении из общего правила. Недоумения оппонентов, возникающие в связи с тем, что высокие идеи тираноборства оказались связаны с морально несовершенным героем, исследователь, на наш взгляд, вполне справедливо объясняет тем, что при таком подходе вопрос о месте персонажа в художественном конфликте поэмы подменяется вопросом о моральной его оценке автором произведения. Между тем, именно в образе гетмана Ю.В. Манн видит черты, характерные для истинно байронического героя: «Мазепа также переживает процесс отчуждения, также знаком с высокой тоской; своей гибелью он также утверждает неразрешимость ситуации. Но в то же время описание его внешности ничем не смягчено, отношение к другим отмечено гордым

---

<sup>7</sup> Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2007. С. 153.



демонизмом, мотивировка отпадения остается неконкретизированной, а жизненный путь исполнен и преступлениями, и излишеством мести; наконец, в новом окружении он сохраняет самостоятельность позиции и, умирая, уносит в могилу неясную тайну»<sup>8</sup>. Ю.В. Манн, как и А.В. Архипова, полагает, что неясен Мазепа для Войнаровского, но не для Рылеева и считает возможным говорить о «двугеройности» поэмы, в которой соотнесены байроновская и собственно рылеевская плоскости структуры конфликта: «...сдвигая всю систему изобразительных средств, поэт указывает на тот уровень, от которого он отталкивался. <...> Это была отнюдь не только полемика, но полемическое созвучие или созвучная полемика, при которой традиционный остаток в структуре конфликта и утяжелял ее романтическое начало, и одновременно оттенял элементы новизны»<sup>9</sup>.

Рассуждения Ю.В. Манна о «двугеройности» поэмы Рылеева кажутся нам весьма перспективными, поскольку выводят на размышления о сюжетобразующем значении взаимоотношений между Войнаровским и Мазепой. Однако они нуждаются в дополнительной аргументации. Необходимо и специальное осмысление сути этих взаимоотношений, во многом определяющих характер поэмого конфликта.

Обратимся к тексту поэмы. В отечественном литературоведении стало общим местом соотнесение художественной структуры «Войнаровского» с рылеевскими «Думами». Действительно, доминирующее положение заглавного героя, сосредоточенность на раскрытии его внутреннего мира, определяющее значение исповеди-монолога как главного приема, помогающего решить эту задачу, – сходство бросается в глаза. Но именно эти переключки и позволяют, на наш взгляд, существенно скорректировать традиционное представление о характере конфликта в поэме. В частности, принципиальное значение, с нашей точки зрения, имеет наличие в каждом тексте прозаической справки, которая содержит исторические сведения о героях.

Мы считаем необходимым специально остановиться на вопросе о художественной функции исторических справок в «Думах», поскольку его решение позволит нам выяснить ряд существенных моментов, касающихся и поэтической структуры «Войнаровского». В литературоведении давно идет спор, следует ли их рассматривать как обычный комментарий, не совсем обычно расположенный, или они являются органической частью текста произведения? Мы можем встретить трак-

---

<sup>8</sup> Манн Ю.В. Русская литература XIX века... С. 155.

<sup>9</sup> Там же. С. 156.

товку прозаических вступлений как чего-то необязательного, лишь примыкающего к главному тексту. Так, В.Н. Касаткина видит в них простое изложение «летописной повести». Сами же думы являют собой художественную переработку этой повести<sup>10</sup>. С ней солидарна А.В. Архипова: «Надо полагать, сам Рылеев, уже неудовлетворенный историзмом своих дум, решил дополнить их историческим комментарием. Написанные в большинстве своем точным прозаическим языком, содержащие даты, ссылки на летописи, значительный фактический материал, отсутствующий в думах, эти исторические справки иногда расходились с художественными текстами в трактовке поведения и оценке некоторых исторических героев (например, Курбского, Глинского). Однако свой усиливающийся интерес к историческим проблемам Рылеев реализовал в произведениях других жанров»<sup>11</sup>. Таким образом, комментарии оказываются специфической формой корректировки исторического субъективизма автора.

Несколько иначе видит проблему Л.Г. Фризман, утверждающий, что цель вступлений не может быть сведена только к пояснительной функции: «Рылеев хотел подчеркнуть ими, что читателю предлагаются не назидательные вымыслы, а подлинные, достоверно воссозданные страницы отечественной истории, ибо без этого замысел автора не мог быть осуществлен»<sup>12</sup>. Однако образы героев дум, их внутренний облик зачастую разительно отличаются от характеристик, данных им во вступлениях. Л.Г. Фризман видит в этом проявление внутренней противоречивости художественной структуры дум, ее неорганичности, в конечном счете, ставшей причиной творческой неудачи поэта: «*«Вышло»* так, что «изображение исторических лиц» оказалось ложным. Это вовсе не входило в задачу поэта. Задача состояла не в искажении этих лиц, не в подчинении, не в приурочении истории к гражданским идеям. Задача была в *сочетании* того и другого. Решение такой задачи оказалось невозможным»<sup>13</sup>. Характерно, что и в случае с «Войнаровским» такая точка зрения широко распространена: «Рылеев ... сопровождал «Войнаровского» историческими справками, которые давали читателю возможность представить действительный облик Мазепы. Этим Рылеев рассчитывал хотя бы несколько выправить исторические ошибки своей поэмы»<sup>14</sup>. Но в таком случае получается, что Рылеев, в

---

<sup>10</sup> Касаткина В.Н. Поэзия гражданского подвига. М.: Просвещение, 1987. С. 148.

<sup>11</sup> Архипова А.В. Литературное дело декабристов. С. 67

<sup>12</sup> Фризман Л.Г. «Думы» Рылеева // Рылеев К.Ф. Думы. М.: Наука, 1975. С. 195.

<sup>13</sup> Там же. С. 196.

<sup>14</sup> Цейтлин А.Г. Творчество Рылеева. С. 115.

конечном счете, дискредитирует свои собственные произведения с точки зрения их исторической точности, провоцируя недоверие к ним со стороны потенциального читателя. Причем, в «Войнаровском», он повторяет ошибку, допущенную в «Думах», и использует тот же самый способ ее корректировки. По-видимому, не случайно во многих популярных изданиях дум прозаические справки попросту опускаются: так тексты кажутся более цельными и органичными. Составители собрания стихотворений Рылеева (Л., 1934) поступили иначе: они собрали все «примечания» вместе и поместили их в качестве справочных материалов в конце раздела «Думы»<sup>15</sup>.

Такое решение вызывает решительные возражения В.Г. Одинокова. По его мнению, вступления – органическая часть текста, как в «Думах», так и в «Войнаровском», а не «довесок» к нему: «Функция таких “вступлений”, конечно, состояла не в том, чтобы выявить какие-либо противоречия между историческими свершениями и художественными образами – это было бы в высшей степени бессмысленно, а в том, чтобы путем “наложения” в читательском сознании материала исторических справок на образно-художественную ткань произведения создать некую единую позицию, совмещавшую документальность с полетом поэтической фантазии»<sup>16</sup>.

Мнение В.Г. Одинокова представляется нам более близким замыслу Рылеева. Приведем дополнительные доказательства в его пользу. В литературоведении широко распространено убеждение в том, что Рылеев заимствовал внешнюю форму дум у польского поэта Юлиана Урсина Немцевича, автора поэтического цикла «*Spiewy historyczne*» («Исторические песни»). Повод такому заключению дал сам русский поэт. Предисловие к отдельному изданию «Дум» 1825 г. Рылеев начинает цитатой из сборника Немцевича: «Напоминать юношеству о подвигах предков, знакомить его со светлейшими эпохами народной истории, сдружить любовь к отечеству с первыми впечатлениями памяти – вот верный способ для привития народу сильной привязанности к родине...» – и далее заявляет: «...эту самую цель имел и я, сочиняя думы» [105]<sup>17</sup>. В сборнике польского поэта каждое стихотворение обязательно связано с фрагментом прозаического повествования. Однако,

---

<sup>15</sup> См.: <Примечания к думам> // *Рылеев К.Ф.* Полн. собр. стихотворений. Л. : Сов. писатель, 1934. С. 174-182.

<sup>16</sup> *Одинокое В.Г.* «Думы» и «Войнаровский» К.Ф. Рылеева // *Одинокое В.Г.* Поэтика русских писателей XIX века и литературный прогресс. Новосибирск : Наука, 1987. С. 91.

<sup>17</sup> Здесь и далее произведения К.Ф. Рылеева цит. по: *Рылеев К.Ф.* Полн. собр. стихотворений. Л. : Сов. писатель, 1971 (с указанием страницы в тексте статьи).

сопоставив тексты двух авторов, мы обнаружили, что Рылеев вовсе не копирует авторитетный образец.

Первое, что сразу бросается в глаза при сравнении: у Немцевича прозаические тексты идут после стихотворных и отграничиваются от них четким заголовком «Przydatki do śpiewu» (приложение к песне). Следовательно, для Немцевича собственно **песней** является стихотворный текст, а прозаический фрагмент – добавление, примечание, комментарий к нему. Отметим попутно небольшую, но, на наш взгляд, обретающую в данном контексте важный смысл деталь: в оглавлении, заканчивающем сборник «Исторических песен», каждое «добавление» значится отдельно от песни, примерно так:

Piast.....	14
Przydatki.....	18
Boleslaw Chrobry.....	21
Przydatki.....	24 и т.д. <sup>18</sup>

Бросается в глаза и такая, казалось бы, чисто внешняя, но, с нашей точки зрения, важная особенность, как объем текстов. «Przydatki» Немцевича часто превышают размеры самих песен. Так, примечание к песне «Jan III» составило около двух десятков страниц. Большая часть «добавлений» менее велика, однако они занимают, как правило, 4-6 страниц. Это не вызывает у читателя недоумений, ведь текст песни уже прочитан, эмоциональное впечатление получено, а теперь можно не торопясь, внимательно ознакомиться с «прибавлением», уточнить свое представление о герое, событии, деталях, лишь мельком упомянутых в стихотворении. Можно ознакомиться с «прибавлением» и позже, спустя какое-то время после чтения песни. Можно прочесть его заранее, чтобы войти в курс дела. А можно и совсем его не читать, а сразу перейти к новой песне.

Как помним, в думax Рылеева, прозаический текст идет **перед** стихотворным, сразу же после названия. Миновать его желающему прочесть произведение никак невозможно: им начинается собственно текст художественного целого, включающего в себя и прозаический, и стихотворный фрагменты. В «Войнаровском» прозаическим справкам предшествуют не только заглавие поэмы, но и эпиграф (строки Данте), и стихотворное посвящение А.А. Бестужеву. Эпиграф, посвящение – несомненные элементы художественного текста произведения. Следовательно, и прозаические справки тем самым оказываются частью текста поэмы, а не приложением к нему, и тем более не комментарием.

<sup>18</sup> Niemcewicz Jul. Ursyn. Śpiewy historyczne. Warszawa, 1897. С. 449.

И вот здесь мы обнаруживаем существенное различие между «Думами» и «Войнаровским». В «Думах» прозаический текст представляет собой жизнеописание заглавного героя. В поэме дано не одно, а **два** жизнеописания, причем первым идет рассказ о Мазепе, и лишь после этого – о Войнаровском. Не является ли данное обстоятельство прямым указанием автора на сюжетобразующее значение обоих персонажей? И не подчеркивается ли тем самым важность образа Мазепы для понимания пути рылеевского замысла? На наш взгляд, характер расположения прозаических фрагментов является существенным доказательством «двугеройности» поэмы.

Теперь сосредоточимся на смысловых аспектах взаимной соотносительности прозаических и стихотворных частей поэмы.

Прежде всего, отметим, что прозаические части как в думах, так и в «Войнаровском» написаны не Рылеевым. Под текстом о Мазепе стоят инициалы А.К., которые обычно расшифровываются как «А. Корнилович», текст о Войнаровском принадлежит А.Б. (А. Бестужеву). Итак, с одной стороны, автор поэмы не делает секрета из того, что часть текста принадлежит не ему. С другой стороны, он не обозначает конкретных имен, ограничившись инициалами, которые читатель все же не обязан расшифровывать. Тем самым фигуры авторов прозаических описаний оказываются туманными, не достаточно проявленными в качестве конкретных лиц. Мы видим в данном обстоятельстве глубокий смысл: жизнеописания обоих персонажей представляют собой изложение общеизвестных фактов в их хронологической последовательности, называются даты, имена, цифры, цитаты из писем и т.п. Фактически безличный характер повествования лишает текст авторской субъективности. Излагается некая объективированная версия событий, имеющая под собой твердую документальную основу.

Думается, что такова художественная задача: читатель должен все время ощущать присутствие в произведении какого-то «другого» сознания, отличного от сознания того, кто «сочиняет» стихотворную часть. Конечно, сделано это намеренно. Рылееву было нужно, чтобы в состав поэмы вошли куски прозаического эпического текста, связанные с выражением некоего мнения, основанного на знании исторической реальности.

Стихотворный текст поэмы явно противопоставлен прозаическим жизнеописаниям своей открытой субъективностью. Резко отличаются сами предметы, на которые направлено внимание. Жизнеописания регистрируют исторические события в их хронологической последовательности, охватывая их с внешней, фактографической стороны. Главным объектом поэтического внимания в стихотворном тексте стано-

вится то, что ускользает от взгляда историка, поскольку не является предметом точной науки, но оказывается прерогативой искусства, поэзии – внутренний мир героев, их психологическое состояние, душевные порывы, сложные эмоциональные состояния. Для такого изображения требуется принципиально иной взгляд на мир. Если повествователь в прозаических вступлениях опирается на конкретные источники (книги, документы и пр.), и излагает события в строгом соответствии с ними, то сочинитель стихотворной части, отталкиваясь от достоверного факта встречи Миллера и Войнаровского во время пребывания известного историка в Сибири в 1736-1737 гг., дает волю своей фантазии и **придумывает**, о чем могли говорить между собой два этих замечательных человека. Когда прототипу не хватает гражданственности и героичности, как это происходит с Войнаровским, поэт просто приписывает персонажу необходимые качества, меняет мотивировки поступков, наделяет высокими, благородными чувствами. Именно **придуманый** мир и раскрывается нам в поэтических образах поэмы. Войнаровский и Мазепа предстают в нем не такими, какими их привыкли видеть читатели в исторических хрониках, но какими увидел их в своем пылком воображении автор поэмы – художник, творец, наделенный мятежным и бурным воображением, создающий яркие образы, несущие на себе отпечаток его собственной уникальной внутренней жизни, его души. По-видимому, поэтический мир для автора более истинен и важен, чем действительность – чисто романтическая эстетическая идея. Иначе говоря, противопоставление прозаических жизнеописаний и стихотворной части поэмы является специфической формой художественного воплощения романтического двоемирия.

Но в таком случае и Мазепа стихотворной части – плод фантазии автора, а потому все упреки в исторической недостоверности персонажа оказываются несостоятельными, ибо создавший его художник – носитель романтического сознания – считает себя вправе творить, подчиняясь лишь диктату своей фантазии.

Мы полагаем, что открытая «литературность» образа Мазепы, его соотносительность не только с байроническим типом героя, но и с мотивами конкретных произведений Байрона (обычно называют поэмы «Мазепа» и «Паризина») – это еще один прием, помогающий Рылееву усилить пафос творческой воли, пронизывающий его поэму.

Однако, Рылеев лишает своего Мазепу положения заглавного героя, нарушив сюжетный принцип единой державы. Он вводит в произведение образ Войнаровского и получает уникальную возможность взглянуть на байроническую личность глазами другого персонажа, причем наделенного сильным характером и обладающего самостоятельной сю-

жетной функцией. Тем самым в поэме оказываются соотнесенными два типа романтического сознания, причем, их носители связаны сложными взаимоотношениями: с одной стороны, они соратники, их жизненные пути тесно и трагически переплетены. Но, с другой стороны, полного единодушия между ними нет и быть не может. Тем самым привычный конфликт романтической личности с дурно устроенным миром осложняется конфликтом внутренним, психологическим, в котором оба персонажа раскрывают глубинные стороны своей душевной жизни.

В этом отношении ключевым является диалог Мазепы и Войнаровского – своего рода завязка конфликта:

Однажды поздно порою  
Он во дворец меня призвал.  
Вхожу – и слышу: «Я желал  
Давно беседовать с тобою;  
Давно хотел открыться я  
И важную поверить тайну;  
Но наперед заверь меня,  
Что ты, при случае, себя  
Не пожалеешь за Украину».

«Готов все жертвы я принести, –  
Воскликнул я, – стране родимой;  
Отдам детей с женой любимой –  
Себе одну оставлю честь».  
Глаза Мазепы засверкали,  
Как пред рассветом ночи мгла,  
С его угрюмого чела  
Сбежало облако печали,  
Сжав руку мне, он продолжал:  
«Я зрю в тебе Украины сына;  
Давно прямого гражданина  
Я в Войнаровском угадал.  
.....  
Но чувств твоих я не унижу,  
Сказав, что родину мою  
Я более, чем ты люблю.  
Как должно юному герою,  
Любя страну своих отцов,  
Женой, детьми и собою  
Ты ей пожертвовать готов...  
Но я, но я, пылая мстью,  
Ее спасая от оков,  
Я жертвовать готов ей честью» [203-204].

Драматизм данной ситуации в том, что, заключив, казалось бы, союз не на жизнь, а на смерть, оба героя в то же время обозначили свои позиции, и между ними пролегла глубокая пропасть. Фактически в данном диалоге поставлен вопрос, который надолго станет предметом драматических размышлений в мировой литературе: существуют ли пределы для воли сильной личности, стремящейся к переустройству мира на лучших, как ей кажется, началах? В сознании Войнаровского есть некая черта, переступить которую он не может ни при каких условиях, и слово «честь» в данном случае становится жестким нравственным императивом, которому безоговорочно подчиняется его свободолюбивая натура. Для Мазепы такой черты нет. Любые действия, в том числе и безнравственные с моральной точки зрения, для него допустимы ради достижения великой цели.

Обратим внимание на паузу, которая предшествует откровенному высказыванию персонажа. Услышав смелый и однозначный ответ Войнаровского, Мазепа глубоко задумывается. И далее психологически точный нюанс – дважды повторяется местоимение «я» в связке с противительным союзом «но». В этой словесной конструкции выражена вся внутренняя затаенная страсть персонажа. Готовность переступить через законы «чести» в нем вряд ли изначально. Он, по видимому, долго размышлял, искал внутри себя ответ на мучающий его вопрос. Не случайно лейтмотивом к образу Мазепы становится у Рылеева эпитет «угрюмый». Угрюм Мазепа задолго до роковых событий, возможно, его терзает внутренняя борьба:

Нагрянул Карл на Русь войной –  
Всё на Украине ополчилось,  
С весельем все летят на бой;  
Лишь только мраком и тоской  
Чело Мазепы обложилось.  
Из-под бровей нависших стал  
Сверкать какой-то пламень дикий;  
Угрюмый с нами, он молчал  
И равнодушнее внимал  
Полков приветственные клики [203].

Удивительный контраст характерен для внешнего облика Мазепы: тоскливый мрак, «обложивший» чело, соседствует с «диким пламенем» взора. Эта антитеза – намек на внутреннюю драму персонажа, борьбу, которую он ведет с самим собой. Диалог с Войнаровским ставит точку в этой борьбе: решение принято, и с этой минуты гетман будет идти избранным путем без колебаний и сомнений, путем преда-



тельства и крови. И лишь в конце голос отринутой «чести» снова даст о себе знать: в предсмертных видениях Мазепы воскреснут погубленные им Кочубей, Искра, обольщенная дочь Кочубея, его жена:

В страданиях сих изнемогая.  
Молитву громко он читал,  
То горько плакал и рыдал,  
То, дикий взгляд на всех бросая,  
Он, как безумный, хохотал.  
То, в память приходя, порою,  
Он очи, полные тоскою,  
На нас уныло устремлял [211].

Отметим, что наши рассуждения о душевной драме Мазепы имеют в значительной степени характер предположения: Рылеев описывает лишь внешние проявления внутренней жизни персонажа, да еще окрашивает их в тона субъективного восприятия Войнаровского. Племянник может только фиксировать их, изредка сетуя на свою неспособность проникнуть в таинственные думы дяди. Таков замысел Рылеева, он стремится активизировать воображение, сознание читателя, втянуть его в поиск ответа на загадки, ставящие Войнаровского в тупик. Но лейтмотив страдания, сопровождающий Мазепу, явно указывает на внутреннюю драму. Отметим, что внимательный племянник не увидел в действиях гетмана признаков личного властолюбия:

Он скрытен был от юных дней,  
И, странник, повторю, не знаю,  
Что в глубине души своей  
Готовил он родному краю.  
Но знаю то, что затая  
Любовь, родство и глас природы.  
Его сразил бы первый я,  
Когда б он стал врагом свободы [210].

Но ведь не «сразил»? Значит, не было повода усомниться в искренности любви Мазепы к родине? Вот только пути к ее освобождению у Войнаровского и Мазепы разные. А потому не может гетман полностью довериться единственному родному человеку: «беседа роковая» не только сделала их единомышленниками в деле борьбы за свободу родины, но и навсегда развела в нравственном отношении. Скорее всего, Мазепа постоянно помнит о ней, не случайно последний его взгляд останавливается на Войнаровском:

Но вдруг, собрав остаток сил,  
Он приподнялся на постели  
И, бросив пылкий взгляд на нас:  
«О, Петр! О, родина!» – воскликнул,  
Но с сим в страдальце замер глас,  
Он вновь упал, головой поникнув,  
В меня недвижный взор вперил  
И вздох последний испустил...» [212].

В данном эпизоде сведены воедино все аспекты поэмого конфликта: противостояние великих исторических личностей, гражданское отрицание социального насилия, но и нравственное отпадение личности, абсолютизовавшей свою волю, от того самого мира, ради которого она собственно и преступила законы «чести».

Таким образом, на наш взгляд, в поэме «Войнаровский» Рылеев поднимает вопрос о своеволии личности в его психологическом и социальном аспектах, ибо Мазепа терпит поражение и в нравственном противостоянии племяннику, и как борец за свободу Украины.

Думается, что, сталкивая в своем произведении двух персонажей с разным взглядом на пути достижения высоких и благородных целей, Рылеев тем самым художественно объективировал собственные внутренние размышления. Вопрос о способах и средствах достижения поставленной высокой цели, путях служения Отечеству для участника тайного общества был отнюдь не праздным. В этом смысле мы действительно вправе воспринимать поэму «Войнаровский» как программное произведение поэта-декабриста.

Е.Ю. ШЕР

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

УДК 821.161.1 (Кюхельбекер В.К.)  
ББК Ш5 (2Рос=Рус) 5

## СПЕЦИФИКА ХРОНОТОПА В РОМАНЕ В.К. КЮХЕЛЬБЕКЕРА «ПОСЛЕДНИЙ КОЛОННА»

**Аннотация.** В статье прослеживается, как пространственно-временная организация и богатый ассоциативный фон формируют художественный образ мира, как знаки и символы культуры, библейский контекст и подтекст способствуют раскрытию сложного, противоречивого характера героя

**Ключевые слова:** Кюхельбекер, роман, эпистолярный роман, «Последний Колонна», пространственно-временная организация, художественный мир.

Хронотоп в литературе, как и субъектная организация, имеет, в первую очередь, жанровое значение<sup>1</sup>. Соответственно жанровой спецификой того или иного произведения определяется и выбор специальных художественных приемов создания пространственно-временного образа мира.

По определению М.М. Бахтина, временные и пространственные отношения в литературе всегда неразрывно связаны и взаимно обусловлены: «Время ... сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется. <...> Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем»<sup>2</sup>. Это единство предназначено служить всестороннему и всеобъемлющему анализу художественного мира произведения. Для того чтобы полностью понять ценностный смысл, заложенный в хронотопе романа В.К. Кюхельбекера «Последний Колонна», нам предстоит последовательно соотнести две части романа.

В первую очередь, следует отметить, что в I части романа автором создается обширный пространственный план, при этом акцентируется ощущение динамики, движения. Герои Кюхельбекера постоянно перемещаются на большие расстояния: первое свое письмо Юрий Пронский посылает из Ниццы, где он «поправляет здоровье» и где происходит его первая встреча с Колонной (письмо 1). Второе свое

---

<sup>1</sup> См. об этом, напр.: *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975; *Лейдерман Н.Л.* Теория литературы (вводный курс): учеб.-метод. пособие для студ. фак. русск. яз. и лит. Екатеринбург: АМБ, 2004. и др.

<sup>2</sup> *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 235.

письмо он отправляет уже из Рима, далее – Дрезден (откуда пишут слуга Пронского (письмо 3) и Колонна (письмо 4)), Санкт–Петербург (письмо 6 – Надежды Горич, рассказывающей о приезде друзей в Россию своей воспитательнице), и завершается действие известием Колонны о предстоящей поездке в Малороссию к большой матери Пронского: «... еду с ним; один здесь не останусь» [543<sup>3</sup>]. Из письма Колонны мы узнаем о «возвращении» Филиппо Малатеста из Неаполя в Рим, Фра Паоло также перемещается: из Рима (письмо 5) в Рончинглионе (письмо 8). Пространство передвижения героев Кюхельбекера – это пространство их «реального» бытия.

Нам представляется неслучайной, а потому немаловажной соотнесенность протекающего действия и соответствующей ему географической точки. Знакомство с Джиованни Колонной происходит в Италии (Ницца<sup>4</sup>, Рим), откуда пишет первые два письма Юрий Пронский. Первое письмо самого Колонны с описанием страшного пророчества, произнесенного над ним Агасвером, приходит из Германии (Дрезден). Затем действие перемещается в столичную Россию (Санкт–Петербург) и далее – в Малороссию (село Прелево).

Италия в восприятии Кюхельбекера, как и всего поколения XIX века, предстает как колыбель искусства, культуры, воплощением духовного начала, духовности – «вдохновения и прелести». Он находит высшее искусство лишь там, где изображено «прелестное», то есть (в понимании Кюхельбекера) красота и гармоничность мира. Не случайно в роман введена целая серия имен итальянских мастеров, «старинных *питомцев* искусства, *соотечественников* красоты и вдохновения»<sup>5</sup> [527]: Рафаэль Санти, Корреджио, Тассо, Сальватор Роза, Микель Анджело. Еще в 1820–1821 годах, излагая при описании Дрезденской картинной галереи мысли о красотах и недостатках великих художников, Кюхельбекер четко обозначает свою эстетическую позицию<sup>6</sup>. Он требует от художника соединения «прелести» и «вдохновения», то есть выражения его восторга, пафоса, страсти, иными словами – его отношения к изображаемому. Предъявляемому требованию

---

<sup>3</sup> Здесь и далее цит. по: *Кюхельбекер В.К. Последний Колонна // Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи.* Л.: Наука, 1979 (с указанием страницы в тексте статьи).

<sup>4</sup> В периоды с 1388 по 1731 гг. и с 1814 (после отречения Наполеона Бонапарта) по 1860 гг. (до заключения Туринского договора с Наполеоном III) Ницца принадлежала Италии.

<sup>5</sup> Здесь и далее в цитатах курсив наш. – Е.Ш.

<sup>6</sup> См. об этом, напр.: *Архипова А.В.* В.К. Кюхельбекер о живописи // *Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XIX века*: сб. науч. тр. Л.: Наука, 1988. С. 66–83.

«соединять поэзию с искусством», по мнению писателя, никто не отвечает так, как художники итальянской школы: одни только «лучшие живописцы лучшего времени Италии постигали и чувствовали совершенство», то есть «в ... совершенстве» соединяли «чувство и воображение, обдуманность и плод вдохновения – идеал с правильностью и красотой рисовки, анатомии, размеров, перспективы и свежестью красок...»<sup>7</sup>. Так, образ Италии становится знаком некоего насыщенного культурного фона, обогащенного многовековым наследием. Находясь в Ницце (курортном городе Италии), Пронский жалуется другу: «... я в Италии и не в Италии. Здесь, в Ницце, пожалуй, проживешь сто лет – и ни однажды не почувствуешь нужды в итальянском языке: здесь ... выходцы из всех стран Европы, только итальянцев почти не видишь...» [519]. Однако Пронского, юношу «восторженного и чистого», Италия покорила не экзотичностью и красотой своих видов, не своеобразием национального колорита: «Мы с тобой видели в Крыму, в Адрианополе, в Грузии небо ничуть не хуже итальянского, а гранатовые рощи, сто верст южнее Тифлиса, стоят здешних лимонных и померанцевых» [519]. Герой, несомненно, ощущает неуловимое очарование самого итальянского духа, создающего стране некий романтический ореол: «Все же скажу откровенно: и мое сердце бьется сильнее при мысли, что я в Италии» [519]. Здесь же, в Ницце, мы узнаем о Колонне, что он – «живописец из Рима». Так предуготовливается появление в романе образа Рима, хранителя древней культуры и духовности. Рим становится в романе Кюхельбекера своеобразным средоточием, центром схождения всех культурных планов: не только изобразительное искусство, но и архитектура, и историческое наследие. Здесь Пронский посещает выставку картин в Академии, бродит «из Ватикана в Колисей, из Колисея в собор св. Петра, оттуда в Кампо-Вакчино, в Кампидольо, в виллу Боргезе и – пересказать не успею – куда» [521]. Именно здесь короткая случайная встреча Пронского с Колонной, произошедшая в Ницце, разворачивается в знакомство и дружбу.

Сам город производит на Пронского двойственное, неоднозначное впечатление: «... ворочусь в Петербург и стану вам рассказывать о вечном Риме подробно, ясно, отчетливо; между тем Рим, хаос величия и нищеты, кладбище славы, оставляю не без сожаления» [521]. Очень близок восприятию Рима Ю. Пронским оказывается созданный Н.В. Гоголем образ «вечного города» в «Риме» (1842). Наряду с обрисовкой картин обнищания и разрушения, предстающих при «созерца-

---

<sup>7</sup> Кюхельбекер В.К. Путешествие // Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 35.

нии памятников заживо умирающей нации», Гоголь воспекает ее величие духа и богатство духовного наследия (прежде всего искусство и архитектуру), заставляющие героя забыть «и себя, и красоту Аннуццаты, и таинственную судьбу своего народа, и все, что ни есть на свете»<sup>8</sup>. И князь у Гоголя, и Пронский у Кюхельбекера явственно ощущают «какое-то таинственное значение в слове “вечный Рим”»<sup>9</sup>, противопоставляя его конкретному городу с конкретными бытовыми реалиями.

Вспомним, что еще в «Европейских письмах» 1820-го года Кюхельбекер обращался к образу «первого города в свете», «пережившего красу свою и славу» «посреди общего разрушения»: «И я в Риме, в бессмертном Риме! Все пережил он перевороты, все возрасты племен, обитавших в Гесперии. Ни галлы, ни Катилина, ни Спартак, ни Серторий, ни ужасные сыны его Сулла и Марий, ни первые триумвиры, ни вторые не могли его стереть с лица земного. <...> ...Рим пребывал неколебим... <...> События следуют за событиями, города разрушаются, целые народы исчезают с земли, лицо нашего мира переменилось. Рим и поныне утратил только часть своего блеска, не утратил своей славы и *стоит посреди Европы*, как старец, переживший всех своих современников и потомков, *как тот Вечный Иудей*<sup>10</sup>, которому, по преданию, определено быть свидетелем всех веков и современником всех поколений»<sup>11</sup>.

Таким образом, Рим перестает быть лишь географической точкой на карте Италии – хронотоп как бы размыкается в вечность, вбирая в себя очень большой культурный план. Погружаясь в бездну памяти эпох и событий, сосредоточенных, материализованных в одном месте, Пронский признается своему другу: «... теперь в моей голове *все смешано, все сбито*: века древние, средние, наш, церкви и виллы, Наполеон и папы, капуцины и цесари, Пульчинелло и Катон Утический, конфетти и развалины, и сто других предметов, сходных и несходных между собою, так и рвутся под перо мое» [521].

Если Италия становится символом подлинного, проверенного временем, «вечного» искусства, культуры, то Германия предстает в романе Кюхельбекера в несколько ином ракурсе. А именно как страна – колыбель философской мысли. Истинными представителями

---

<sup>8</sup> Гоголь Н.В. Рим // Гоголь Н.В. Собр. худож. произв. : в 5 т. М. : Изд-во АН СССР, 1959. Т. 3. С. 303, 322.

<sup>9</sup> Там же. С. 303.

<sup>10</sup> Имеется в виду Агасфер, образ которого чрезвычайно интересовал Кюхельбекера, как видим, уже в 20-е годы XIX века.

<sup>11</sup> Кюхельбекер В.К. Европейские письма // Кюхельбекер В.К. Сочинения. Л. : Худож. лит., 1989. С. 309, 311.

этой нации по воле автора являются не писатели и художники, которыми Германия, безусловно, может гордиться, а создатели немецкой классической философии, оказавшие влияние на всю русскую общественно-литературную мысль первой половины XIX века: Гегель, Фихте, Кант, Фейербах и в первую очередь – Шеллинг. Не случайно именно Пронскому, носителю русского сознания, представителю молодого поколения, принадлежит в письме Колонны характеристика немцев: «Люблю вас, господя немцы! Между вами родился Шеллинг, величайший умствователь нашего времени; ни в какой земле, ни у одного народа просвещение не распространялось так на все состояния и звания, как в Германии, а между тем вы не отказались ни от одной глупости, какую когда-нибудь тешили и бывали приводимы в содрогание ваши прабабушки» [531]. Германия, породившая передовые философские идеи и вместе с тем не утратившая средневековых суеверий, как нельзя лучше соответствовала судьбоносной встрече Колонны с мистическим стариком Агасвером – «Вечным Иудеем», вселившим своим предсказанием не только сомнения в душу Колонны, но и опасения в душу Фра Паоло. А потому именно в Германии, амбивалентно сочетающей трезвый ум, философскую глубину мышления, с одной стороны, и бытовое сознание, подверженное суеверным страхам, – с другой, неотвратимо начинает звучать вопрос о предопределении и личной воле человека, вершащего свою судьбу, впервые ясно обозначившись после встречи с дрезденским предсказателем – Агасвером-Грауманном.

В этом ряду Россия предстает как страна безграничных пространств и, как следствие, неизведанных возможностей, таящихся, скрытых до поры до времени. Не случайно Дживованни Колонна, размышляя о специфике национальных характеров (например, в письме 4, уже цитированном выше), отмечает одну существенную отличительную черту русского характера: не отвердевший, не зашорившийся в ходе своего формирования, он не является выразителем какой-то одной только идеи, как, например, с его точки зрения, английский или немецкий характеры. Следовательно, каждый человек в этой стране имеет возможность реализоваться по-своему, вероятно совершенно разные варианты.

В то же время удаление от центра (столицы) села Прелева (что в Малороссии) словно бы снимает ограничения, накладываемые на человека предрассудками света, существующими приличиями, заведенным порядком, предоставляя возможность свободного самопроявления. В черновом варианте «Последнего Колонны» Кюхельбекер записал о малороссиянах: «В этом народе полуязыческом есть еще сильные

страсти, которые из душ европейских сгладила прозаическая расчетливость»<sup>12</sup>. Кюхельбекер, таким образом, помещает своего героя в родственную («Малороссияне мстительны, вспыльчивы, скрытны: все эти пороки, плод полуденной крови, сблизают их со мною»<sup>13</sup>, – говорит Колонна), но в то же время освобожденную от условностей света атмосферу. Так, по нашему мнению, создаются наиболее оптимальные условия для решения заявленного вопроса о свободе воли личности: герой свободен от давления извне, волен сделать свой выбор, и только от этого выбора зависит его дальнейшая судьба.

Для эпистолярного жанра характерна, как известно, обращенность в прошлое: письмо как форма речевого общения предполагает повествование об уже случившемся, произошедшем, осмысление и оценку (иногда переоценку) ситуаций, событий, лиц. «Последний Колонна» не составляет исключения. Однако роману В.К. Кюхельбекера свойственна направленность и устремленность в будущее, что усиливает динамичность сюжета, побуждая читателя с напряженным вниманием ожидать еще не произошедшего. Для героев романа перемещения в пространстве одновременно оказываются и перемещениями во времени, чреватыми новыми событиями. Так, Юрий Пронский в своих письмах постоянно обозначает вектор своего предстоящего движения. В первом письме к Владимиру Горичу он говорит о намерении «провести масленицу» в Риме, «а потом назад, на святую Русь». Во втором письме сообщает другу о некотором изменении планов: «Следующее письмо ты получишь из Германии, вероятно из Мюнхена или Дрездена». Джиованни Колонна из Дрездена извещает Филиппо Малатеста о грядущем путешествии с Юрием Пронским в «холодное его отечество», а в конце письма 9, как мы уже отмечали, речь идет о предстоящей дороге в Малороссию, в родовое имение Пронского, где Колонна определится с выбором, который вскоре обернется трагическими для всех главных героев романа событиями.

Следует оговорить, что внешнему движению героев соответствует и «реальное» время. При этом эпистолярное, фабульное время полностью совпадает со временем написания Кюхельбекером романа: первое письмо Юрия Пронского (письмо 1) имеет совершенно точную, конкретно-историческую помету: «Ницца в конце января 183. года» [519].

Р.В. Иезуитова, описывая романтическое движение конца 1820–1830-х годов, особо выделяет усиливающееся внимание литературы к

---

<sup>12</sup> Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 767.

<sup>13</sup> Там же.



реальности: «Включение конкретной действительности в сферу эстетического внимания романтиков, ее художественное воспроизведение в литературном творчестве находит выражение в большем внимании к фактам живой, реальной жизни, в стремлении понять процессы, характерные для современности». По мысли исследовательницы, именно «сближение с действительность» обусловило строгую хронологическую приуроченность произведений на современную тему, действие которых «протекает в настоящее время, либо отнесено к недалекому прошлому, еще не ощущаемому в историческом плане»<sup>14</sup>. Теперь литература полна примет времени, намеков, а вымышленные романтические персонажи живут на реально существующих улицах реально существующих городов: «В литературу широким потоком влился материал, взятый прямо с “натуры”, добытый наблюдением, что придавало ей неповторимую атмосферу времени»<sup>15</sup>.

Совершенно очевидно, что В.К. Кюхельбекер осмыслил свой роман, над которым он работал свыше 10 лет, как роман современный, как роман о герое времени, отвечающий насущным проблемам эпохи.

Действие I части укладывается в 10 месяцев (первое письмо датировано концом января, девятое – ноябрем), на протяжении которых мы, фактически, лишь знакомимся с Джиованни Колонной, все более и более погружаясь в первоначальное знание о нем (двигаясь «по спирали» вовнутрь). Полученные о нем знания основываются, главным образом, на описаниях событий в жизни героя и его поступков. Отсутствие динамики, развития характера главного героя в I части романа восполняется стремительностью внешнего действия. События, происходящие с героями на протяжении этих десяти с небольшим месяцев, – это «внешние» действия «внутренней направленности». Событийный ряд служит раскрытию внутреннего мира Колонны, который в тех или иных ситуациях освещается с разных сторон. В силу сложности и противоречивости характера Колонны героям нужно время, чтобы осмыслить и понять, а если не понять, то хотя бы составить свое представление, мнение о «загадке» Колонны. Например, Юрию Пронскому понадобилось три месяца для преодоления «невольного трепета», вызванного его «мучительным», «зловещим» сном, каким-то таинственным образом связанным с его новым другом, и возникающего всякий раз при встрече с Колонной.

---

<sup>14</sup> *Иезутова Р.В.* Пути развития русской романтической повести // Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л. : Наука, 1973. С. 88.

<sup>15</sup> Там же.

Особенность художественного мира, представленного Кюхельбекером в I части романа «Последний Колонна», заключается в его двуплановости. Сквозь один план просматривается другой план. Легенда «притча» об Агасвере, рассказанная Фра Паоло в письме к Джиованни Колонна и самый образ Грауманна, который в романе выступает как воплощение «Вечного Иудея», вводят в роман библейский контекст, размыкая тем самым время в вечность, пространство – в безграничность: «Время странствования господа нашего на земле», «Мессия пришел в мир», «И с той поры странствует иудей из царства в царство, из столетия в столетие» [535]. Именно Агасвер (Грауманн, «серый человек» как персонаж романа) соединяет два его плана: план вневременной (вечность) и план настоящего времени («реального» бытия героев).

Итак, в I части романа В.К. Кюхельбекера «Последний Колонна» воссоздается грандиозный образ мира, чрезвычайно насыщенный в культурном плане. Именно такой образ мира необходим для постановки центральных философских вопросов времени: о «сущности человеческой свободы» (Шеллинг), границах и масштабе этой свободы, ответственности личности за свой нравственный выбор, которые на протяжении всего XIX века будут решать сначала романтики, потом реалисты, начиная с Пушкина и Лермонтова и далее, особенно напряженно, автор великого пятикнижия – Достоевский.

Задумывая «Последнего Колонну» как роман о герое своего времени, о чем свидетельствует совершенно четкие введенные в текст датировки, как начала действия («конец января 183. года»), так и времени создания произведения («роман в двух частях 1832 и 1843 гг.»), Кюхельбекер, тем самым, реализует назревшую во всей русской литературе 30-х годов XIX века (и столь чутко им уловленную) потребность «узнать человека – страсти, слабости, душу человеческую», дать «анализ души человеческой».

Изменение во II части «Последнего Колонны» субъектной организации неминусом должно было сказаться и на всем художественном мире романа. Так и случилось: II часть характеризуется (по сравнению с I) сосредоточением, уплотнением времени и пространства, способствующим более интенсивному постижению образа человека (явление, которое М.М. Бахтин назвал «особым сгущением примет времени на определенных участках пространства»<sup>16</sup>). Сюжетные события только тогда «конкретизируются, обрастают плотью, наполняются кровью», когда хронотоп, в котором как раз «завязываются и развязываются

<sup>16</sup> Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 399.

основные сюжетные узлы»<sup>17</sup>, полностью раскрывает свой ценностный смысл.

И время, и пространство во II части романа В.К. Кюхельбекера «Последний Колонна» (в сравнении с I частью) становятся предельно сконцентрированными – 2 месяца в селе Прелево. Масштабность окружающего мира, воссозданного в первой части (вся Европа и Петербург), сужается до пределов небольшого села. Тихое, замкнутое пространство жизни дает автору возможность развернуть внутренний конфликт. Исключая из повествования действие «внешнее», В.К. Кюхельбекер тем самым сосредоточивает внимание на важности драмы, разыгрывающейся в душе героя, к которой, так или иначе, оказываются причастны и другие персонажи романа. Этой же сменой авторских акцентов обусловлена и замена писем, предполагающих обращенность к другому, записями из дневника – документа самопознания, самовыражения личности. Однако динамизм повествования не утрачивается, он лишь обретает иную природу. Если в первой части романа письма (всего 9) датируются с интервалом в несколько месяцев, то во второй части и письма героев (а их немного меньше – 7), и записи в дневнике Джиованни Колонны становятся практически ежедневными, что подчеркивает напряженность, насыщенность духовной жизни персонажей.

В то же время уединенность места пребывания и ограниченность круга общения как будто бы предвещают бессобытийность и спокойствие дальнейшего развития действия II части романа. И в самом деле, наиболее точно ощущение как будто бы «остановившейся» сельской жизни выражает Глафира Ивановна Перепелицына, приживалка в доме Пронских (письмо 15): «Сердечно радуюсь переезду в Петербург: мне, право, надоела ваша Полтавская губерния, а пуше знаменитое село ее превосходительства – Прелево! *Село Прелево – и зимою, куда, кажется, и ворон костей не заносит*, потому что соседи почти вовсе перестали к нам ездить! <...> К нам не ездят, а мы и подавно. <...> ...сиди себе с больною старушкой с утра до вечера, играй с нею в пикет, корми ее моську, перечитывай в сотый раз романы Вальтера Скотта и вечную “Федру” Расина, а для разнообразия, пожалуй, гадай хоть в карты или лей о святках олово... *Куда как весело!*» [558].

Юрий Пронский свое первое письмо из родового имения в Прелево начинает рассуждениями о деревенском быте, разительно отличающемся от светского образа жизни, «приятного во всех отношениях»

---

<sup>17</sup> Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 398.

(письмо 12): «Если кто провел несколько лет в полуденных краях, где не знают ни снегу, ни морозов, тому при возвращении в наше ледяное отечество непременно должно прожить хоть первую зиму в Москве или Петербурге. В столичных гостиных, так же как в Италии, зимы не замечают. <...> ... конечно, было бы приятнее переждать стужу то в ложе Михайловского театра, то где-нибудь на балу ... чем в нашей милой Малороссии, которая вовсе не рай земной, особенно “в последних числах декабря”. Здесь у меня перед окнами тянется необозримая снеговая степь; в так называемом саду торчат сухие остовы черешен и яблонь; сучья в полдерево; вороны каркают по кровлям; по полю пляшет вьюга» [546].

Нам представляется важным тот факт, что приведенный отрывок включает неточную цитату из поэмы А.С. Пушкина «Граф Нулин» (1825) с последующим ее переложением (пересказом):

*В последних числах сентября  
(Презренной прозой говоря)  
В деревне скучно: грязь, ненастье,  
Осенний ветер, мелкий снег  
Да вой волков<sup>18</sup> ...*

В цитате из письма Пронского используется лишь одна строка из «Графа Нулина», к тому же в искаженном виде. Но она моментально вызывает в памяти читателя целый «шлейф» ассоциаций, связанных с пушкинским текстом. Кюхельбекер подкрепляет эти ассоциации собственными приметами «презренной» деревенской «прозы». При этом в сознании читателя возникает образ сельской, провинциальной глуши, малороссийской (но такой похожей на русскую) деревни.

Для чего Кюхельбекеру понадобилось обращение к «Графу Нулину»? Вводя пушкинский текст в свой романский дискурс, Кюхельбекер намеренно акцентирует на этом читательское внимание, выделяя слова кавычками – как «чужое слово» в составе «собственного» слова героя. Значит, заимствование далеко не случайно. Для того чтобы понять значение и, следовательно, роль текста-первоисточника, вспомним: говоря о первом этапе пушкинского реализма, исследователи называют его отличительной особенностью, проявившейся в поэме «Граф Нулин», стремление к эстетическому освоению обыкновенного. Отсюда нарочитая подчеркнутость обычности, заурядности обстанов-

---

<sup>18</sup> Пушкин А.С. Граф Нулин // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1949. Т. 4. С. 237. Курсив наш. – Е.Ш.

ки, событий, героев<sup>19</sup>. Ю.М. Лотман, например, рассматривая разные варианты употребления Пушкиным слова «проза», пишет: «Пушкин, с одной стороны, иронически использует выражение поэт XVIII в., считавших прозу низменным жанром, а с другой – отстаивает право литературы на изображение жизни в любых ее проявлениях, включая и наиболее обыденные»<sup>20</sup>.

Следует заметить, что ранее Кюхельбекер в своем творчестве уже использовал данный пушкинский текст, предуготовляющий атмосферу всеобщего удния и намекающий на мелочность («от нечего делать») совершающихся поступков. Так, в «Русском Декамероне 1831-го года» описание основного действия повествователь предваряет пространным рассуждением о причинах, побудивших героев заняться чтением, когда «все остальные средства борьбы с бездельем им надоели»:

«В последних числах сентября

В деревне скучно! –

сказал много читаемый ныне стихотворец, в сочинения коего заглядывал и я ... Впрочем, должно признаться, что стихотворец сей говорит иногда правду и даже правду горькую. По крайней мере в приведенной мною, хотя и не слишком витиевато изложенной, апофегеме я совершенно согласен с ним. <...> А если сие справедливо, читатели, что скажем о последних числах октября, ноября, декабря? <...> Что ... делать? Чем спастись от скуки, болезни хоть и менее убийственной, нежели холера, но все-таки тягостной?»<sup>21</sup>.

Неужели Кюхельбекер и в «Последнем Колонне» использует пушкинский текст для сгущения атмосферы «тягостной» скуки, толкающей героев на бессмысленные и смешные по своей сути поступки, как это было в «Графе Нулине»? Вероятно, все-таки нет. Отсылка к Пушкину в романе Кюхельбекера, напротив, создает эффект «обманутых ожиданий», когда, казалось бы, тихая, размеренная жизнь, не предвещающая ничего, кроме неизбежной «скуки», обыденности, неожиданно оборачивается действием, насыщенном трагическими со-

---

<sup>19</sup> См. об этом, напр.: *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина : в 2 т. М.: Худож. лит., 1950. Т. 1. С. 219-222; *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Наука, 1967. С. 60-64; *Макогоненко Г.П.* Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1830-1833). Л.: Худож. лит., 1974. С. 40-49 и др.

<sup>20</sup> *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л.: Просвещение, 1983. С. 215. См. также: *Сидяков Л.С.* Наблюдения над словоупотреблением Пушкина («проза» и «поэзия») // Пушкин и его современники: ученые записки ЛГПИ им. А.И. Герцена. Псков, 1970. Т. 434. С. 186-214.

<sup>21</sup> *Кюхельбекер В.К.* Русский Декамерон 1831-го года // Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 504-505.

бытиями. Несомненно, использованный прием усиливает потрясение, которое испытывает читатель, не ожидающий подобной («ужасной», по признанию самого Кюхельбекера) развязки. В то же время акцентуация внимания читателя на семантически ярком «заимствовании» из поэмы Пушкина «Граф Нулин» в очередной раз указывает на объективную невозможность для человека незаурядного проявить себя, приложить силы духовные «с пользой для дела», что еще острее (яснее) обнаруживается в этом подчеркнуто заурядном бытовом укладе деревенской жизни. Противоречие между «глубокостью натуры» и «жалкостью действий» (В.Г. Белинский) чревато трагическими последствиями: Колонна, «мечтавший вписать страницу в мировую историю», впишет «лишь очередной эпизод в петербургскую уголовную хронику», что, по справедливому замечанию Е.М. Пульхритудовой, невольно заставляет нас вспомнить «Героя нашего времени»<sup>22</sup>: «...гений, прикованный к чиновническому столу, должен умереть или сойти с ума...» [294].

С того момента, когда Джиованни Колонна «заболевает» любовью, для него останавливается время, исчезает пространство, о чем свидетельствует отсутствие в его письмах обозначений даты написания и места пребывания: письмо 10 – «Отрывок черновой, найденный в бумагах Колонны без обозначения числа, когда писан» [543]; письмо 11 – «такой же отрывок, как предыдущий» [545]. В то время как другие герои продолжают существовать в «реальном» времени и пространстве, Колонна погружается в себя, в свои чувства, переживания – начинается внутреннее движение сюжета: действие теперь развивается в его душе, в его сознании. Так, с помощью пространственно-временного обозначения (сначала его наличия, а потом отсутствия) автор концентрирует читательское внимание на принципиально значимом для него (автора) смещении акцента с действия внешнего на внутреннее. Когда же герой начинает осознавать пагубную силу завладевшей им страсти, ведущей к безумию, время для него, наоборот, в высшей степени «сгущается», уплотняется: записи в дневнике Джиованни Колонны становятся практически ежедневными («Первая выписка» – 20, 21, 26 – 28 декабря, 1 января; «Вторая выписка» – подряд с 20 по 29 января). Словно стремительностью своей время торопит, подталкивает героя к принятию решения, не давая ему возможности «здравому», «с пронизательностью и глубокомыслием» совершить «свободный» выбор: «To be, ... to be or not to be?» – «Not to be, не так ли ...?» [567, 568].

---

<sup>22</sup> Пульхритудова Е.М. «Лермонтовский элемент» в романе В.К. Кюхельбекера «Последний Колонна» // Филологические науки. 1960. № 2. С. 135.

Фабульное время «реального» бытия героев имеет важную, с нашей точки зрения, примету, помогающую углубить и расширить понимание образа главного героя: «Теперь у русских святки, – пишет Колонна, – все в доме и селе гадают, льют воск и олово, подслушивают у окошек, кормят петуха счетными зернами...»<sup>23</sup> [553].

Как известно, Святки, или святые дни, – 12 дней после Рождества Христова (с 26 декабря по 6 января по старому стилю) – праздник христианский. Однако в силу специфики развития русского народного сознания к нему «примешалось немало унаследованного от самых древнейших (языческих) времен: у славян с давних пор существовал во время Святки *обычай рядиться, надевать личины* («окруты», «Скураты»), производить гадания (на бобах, литьем олова, на прутиках, подслушиванием и т.д.), устраивать катания и пляски, возжигать огни и т.д.»<sup>24</sup>.

Для героя-итальянца, чужеземца, носителя иного менталитета, чувствующего с малороссами некое сродство духа, знакомство с народными традициями, безусловно, не проходит даром. С точки зрения Церкви, «освобождение в святочные дни от твердых христианских канонов, раскрепощение и отдохновение души, истомленной шумом суеты, нередко оканчивается для нее (души) великим вредом»<sup>25</sup>. Не случайно именно в Святки Колонне впервые являются преступные мысли: «Есть минуты, в которые жалею, что в роще Эгерии я застрелил того разбойника...» [553]. Герой словно «примеряет роль» («личину»), предложенную ему Настей («Соловейко») или явившуюся в «страшном сне» (братоубийца Ричард III – Каин).

Так, «художественно-зримое время», давая «существенную почву для показа-изображения события»<sup>26</sup>, способствует интенсификации внутреннего действия. Что вовсе не означает, однако, что происходит «обеднение», сужение художественного мира произве-

<sup>23</sup> Ср. у Жуковского в «Светлане» (1808-1812):

Раз в крещенский вечерок

Девушки гадали ...

.....

Снег пололи; под окном

Слушали; кормили

Счетным курицу зерном;

Ярый воск топили...

(Жуковский В. А. Светлана // Жуковский В. А. Соч. : в 3 т. М. : Худож. лит., 1980.

Т. 2: Баллады. Поэмы. Повести в стихах. С. 17).

<sup>24</sup> Панкеев И. Русские праздники. М. : Яуза, 1998. С. 37.

<sup>25</sup> Там же. С. 39.

<sup>26</sup> Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 399.

дения Кюхельбекера (II части «Последнего Колонны» – по сравнению с I).

Особую смысловую насыщенность художественный мир романа приобретает благодаря творчеству Колонны.

Рассказ Пронского о посещении им Академии искусств (I часть) дает возможность автору ввести в роман иной, отличный от реального, план художественного пространства – мир искусства, который способствует не только созданию в целом очень насыщенного в культурном плане образа мира, но и более глубокому раскрытию образа главного героя. Последнее достигается, прежде всего, благодаря описанию собственных картин Колонны: «Риэнзи перед смертью» в первой части романа (письмо 2), «Каин убивает Авеля»<sup>27</sup> – во второй (письмо 15). Получается, что картины как бы обрамляют романное действие (возникает своего рода эффект кольцевой композиции), предвывая судьбоносную встречу Пронского с Колонной (I часть) и подытоживая исход нравственных терзаний главного героя (II часть).

Юрий Пронский, потрясенный «чудным созданием высокого, заброшенного таланта» [522], стремится передать «точное, верное понятие» о первой картине Колонны<sup>28</sup> своему другу Владимиру Горичу, подробно и основательно толкуя увиденное: «Сцена у подножия Капитолия. Народ, возмущенный дворянами, восстал на трибуна; тысячи рук было вооружились, тысячи голов только что проклинали того, перед кем за час еще благоговели, кого за день еще перевозносили над величайшими мужами древности. Но первый удар еще не нанесен; нанести его никто не дерзает. Риэнзи пользуется минутою недоумения, начинает говорить – и мечи, копья, камни выпадают из рук свирепой черни. Его правая рука указывает на Капитолий, левою он обнажает свою грудь; чело спокойно, величественно. И что же? здесь юноша бросается к ногам воскресителя Рима; там другой обеими ру-

---

<sup>27</sup> Следует заметить, что сам Колонна не дает своей незавершенной работе названия. Можно говорить только о библейском сюжете картины, условно обозначив его словами Глафиры Петровны Перепелицыной «Каин убивает Авеля».

<sup>28</sup> В «Путешествии» (1821) В.К. Кюхельбекер, описывая сокровища Дрезденской галереи, задается вопросом: «Как описать картину так ясно, чтобы другой о ней получил точное, верное понятие? Как притом избежать скуки и единообразия? На словах какое-нибудь главное отличие одной картины от другой нередко кажется слабым оттенком, чертою неприметною. <...> Передо мною Рафаэль, Корреджио, Тициан, Корраччи, Гвидо, Рубенс, Ван-Дейк: могу ли думать, что мое воображение достигнет до их творческой фантазии, могу ли надеяться, что слово сравнится с их волшебною кистью?»

По крайней мере расскажу вам, друзья, чувства, которые вам передать не в силах, те чувства, которые составляли мое наслаждение и на время сближали меня с гениями, поэтами живописи» (*Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 17-18.*)



ками покрывает лицо, в отчаянии, что мог быть игральщиком властолюбивых патрициев. Далее несколько зверских лиц совершенно в роде Сальваторовых, в самых фантастических лохмотьях: они спешат удалиться, чтоб не заплатить жизнью за неистовство, в которое вовлекли народ и которое не удалось им увенчать убийством. Трое престарелых вельмож в великолепной одежде 14-го века, бледные с ужаса и гнева, смотрят на толпу, готовую или разойтись, или напасть на них же, зачинщиков бунта. Трибун настоящий антик: он в белой мантии, которой роскошные складки напоминают древнюю тогу, а чистый простой цвет резко противоположен яркости красок, какими пестрятся одежды всех прочих. Он торжествует. Но – позади победителя стоит его черный ангел, рыцарь с опущенным забралом, в вороненых доспехах, росту исполинского; булат его поднят: миг – и не станет Риэнзи» [523].

Постараемся понять, каково значение в художественном мире романа полотна, «содержание, ...выразительность, изобретение, отделка, таинственное освещение» которого, по признанию Пронского, заставили его «на время ... все забыть» [523].

По мнению Е.М. Пульхритудовой, эта картина играет как бы «роль заставки», создающей в романе Кюхельбекера определенный социально-политический подтекст: «Участь, постигшая ... Риенци, непосредственно сопоставлялась Кюхельбекером с исторической трагедией, пережитой декабристами, далекими и от народа, и от своего класса»<sup>29</sup>. Так, посредством исторической аналогии, по мысли исследовательницы, в роман Кюхельбекера вводится «ощущение гнетущей атмосферы общественной жизни 30-х годов». Потому, считает Е.М. Пульхритудова, «исключительность судьбы Колонны, постигшей его печальной участи отнюдь не подчеркивается, так как это, в известной степени, результат состояния той среды, в которой приходится существовать герою романа»<sup>30</sup>.

Нам представляется несколько ограниченным и не совсем точным подобное «прочтение» картины «Риэнзи перед смертью». Как известно, творчество истинного художника есть отражение его внутренней сущности, рожденное в душе и воплощенное в образах видение мироздания. Следовательно, и в художественном мире романа (особенно эпистолярного) сотворенная героем картина будет выполнять гораздо более сложную функцию, которая в «Последнем Колонне» никак не

---

<sup>29</sup> Пульхритудова Е.М. «Лермонтовский элемент» в романе В.К. Кюхельбекера «Последний Колонна». С. 129.

<sup>30</sup> Там же.

сводится к «роли заставки», способствующей созданию «гнетущей атмосферы» эпохи.

Характерно, что сюжетом своей картины герой Кюхельбекера избрал именно гибель Риэнзи. Итальянский политический деятель, возглавлявший Римскую республику, убежденный сторонник народовластия и враг феодалов, гуманист, друг Петрарки, погибший жертвой стихийного народного восстания, Риенцо ди Кола (1313-1354) – фигура в истории Рима противоречивая и трагическая<sup>31</sup>. Образ Риэнзи заинтересовал Кюхельбекера еще в 20-е годы XIX века, что находит отражение в его «Европейских письмах»: «Злополучный друг Петрарки, смелый Риэнзи! – вся Европа под свинцовым скипетром ужасного Иннокентия. Ты в Риме, в средоточии, в сердце рабства и уничтожения, один *восстаешь, мечтаешь, говоришь* о Катонах и Туллиях людям, трепетавшим перед камилавкой, преклонявшим колена перед рясою. О чудо! *Твой дух переходит в них...*»<sup>32</sup>. Именно избранность, исключительность личности, творческой истории, ощущаемые Кюхельбекером-романтиком как основополагающие черты «последнего римского трибуна», позволяют соотнести Колонну (с присущим ему болезненно-острым осознанием своего «предназначенья высокого») с персонажем его картины

Для героя, представляющего в первой части романа как личность необыкновенная, обладающая огромной внутренней силой, наделенная неограниченными возможностями, живущая богатой, насыщенной душевной жизнью, творчество становится единственно возможным видом духовной деятельности. Именно в искусстве Колонна воплощает свое представление об «идеальном» предназначении, к которому и сам он стремится всей душой. В то же время картина с сюжетом из XIV века создает в художественном мире романа своеобразную историческую перспективу, раздвигая тесные временные границы 30-х годов XIX века, соотнося их тем самым с великими событиями прошлого.

С другой стороны, будучи художником, выставляющимся в Академии, Колонна оказывается вписанным в один ряд с такими великими именами, как Рафаэль, Корреджио, приобщаясь тем самым к «высокому» искусству. Однако и в сознании «публики Рима», и в сознании действующих лиц романа дар Колонны сопрягается, в первую очередь, с образом Сальватора Розы (что, как нам представляется, далеко не случайно, принципиально важно при разговоре о творчестве Колонны,

---

<sup>31</sup> См. об этом: *История Европы: Эпоха Возрождения* / И.А. Алябьева, А.Н. Бадак, И.Е. Войнич, Н.М. Волчек и др. Минск : Харвест ; М. : АСТ, 2000. С. 28-29.

<sup>32</sup> *Кюхельбекер В.К. Европейские письма*. С. 310.

отражающем скрытые, непроявленные пока еще грани его натуры). Например, «синьоры профессоре» из Академии искусств, по горькому замечанию самого Колонны, «хладнокровно» признали его художником «не из дурных подражателей Сальватора» [527]. Пронский, в восприятии которого и дается толкование картины, также ощущает связь, сродство основных сущностных черт творчества обоих художников: «При первом взгляде на это чудное создание высококого, заброшенного таланта меня поразило удивление. Сначала подумал я, что гляжу на одно из лучших творений Сальватора Розы. Рассматриваю, сравниваю с тем, что осталось у меня в памяти из картин неаполитанца: нет! художник не просто счастливый подражатель Сальватору – он его соперник, свободный, самостоятельный. Приемы, правда, почти те же, но рисовка точнее, идеала и чистоты более, и более того, что и гению не всегда дается, что только тогда покоряется фантазии, когда с нею сопряжено и сердце великое» [522-523]. Почему именно Сальватор Роза становится «вожатым» Колонны в мире искусства, какой смысл автор романа вкладывает в это сравнение, неоднократно акцентируя на нем наше внимание?

Сальватор Роза – итальянский художник XVII века (1615-1673), гравер, поэт, актер и музыкант, личность, как видно, разносторонняя и многогранная, по замечанию историков искусства, имел независимый и пылкий нрав<sup>33</sup>. Основными предметами изображения художника становились, чаще всего, солдаты и отшельники, рыбаки и разбойники, люди, не ладившие с законом, сумрачные пейзажи с видами диких, порою фантастических местностей. Картины Розы отличаются резкие светотеневые контрасты, свободная и смелая живописная манера, мрачный, буровато-свинцовый колорит, бурная эмоциональность (экспрессивность) образов<sup>34</sup>. Вероятно, именно в силу «ярко выраженного романтического характера искусства Розы» творчество его было очень популярно не только среди современников, любителей живописи XVIII века, но и романтиков XIX века, считавших художника «одним из своих предшественников»<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> См. об этом: *Чернецова Е.М.* Искусство: словарь-справочник. М. : Библиотека Ильи Резника, 2002. С. 418.

<sup>34</sup> См.: *Популярная художественная энциклопедия.* Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство : в 2 кн. / гл. ред. В.М. Полевой. М. : Большая Российская энциклопедия, 1999. Кн. II. (М-Я). С. 182; *Искусство стран и народов мира.* Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство: краткая художественная энциклопедия : в 5 т. / гл. ред. Б.В. Иогансон. М. : Сов. энциклопедия, 1965. Т. 2. С. 272-273.

<sup>35</sup> *Чернецова Е.М.* Искусство: словарь-справочник. С. 418.

Таким образом, сходство творческих манер (похожесть) обусловлены не подражанием, а родственностью натур. Независимый, может быть, даже необузданный нрав, пылкий темперамент, эмоциональность свойственны и Сальватору Розе и Джиованни Колонне. Такой тип характера может предопределить человека как к высокому героическому подвигу, так и к страшному злодеянию. Именно эта внутренняя противоречивость личности Колонны и отражается в его картине. С одной стороны, в ней запечатлены, по выражению Пронского, «идеал, чистота и ... сердце великое», «возвышенные порывы» души художника – Колонны (прежде всего в образе Риэнзи – «воскресителя Рима», «трибуна» со «спокойным величественным челом»), с другой – темное, скрытое начало в натуре героя, еще неясное, может быть, ему самому («несколько зверских лиц совершенно в роде Сальваторовых, в самых фантастических лохмотьях», подстрекавших «свирепую чернь» к «убийству», «трое престарелых вельмож», «бледные с ужаса и гнева» – «зачинщики бунта»). В основе композиции картины и ее цветовой гаммы не случайно лежит принцип резкого контраста («чистый простой цвет» одежды Риэнзи «резко противоположен яркости красок, какими пестрятся одежды всех прочих»; «белая мантия» «трибуна», «роскошные складки» которой «напоминают древнюю тогу», – и «черный ангел» за его спиной: «миг – и не станет Риэнзи»). «Высокий» замысел картины сопрягается с «сальваторовым» его исполнением. Мы еще ничего не знаем о Колонне, но благодаря введению в романное повествование описания его картины уже в I части возникает ощущение тревожности, которое держит в напряжении читателя, наполняясь неким зловещим смыслом, обретающим ясность только во II части.

Пугающую, настораживающую суть творчества Колонны невольно выразил слуга Пронского, Victor, в понимании которого все назначение искусства заключается в «ублажении взгляда»: «У него [ms-г Шаронь – Е.Ш.] их [картин – Е.Ш.] довольно, но по большей части только начатые; а везде в них *резня*; ни одного женского личика; *все какие-то бородачи, в широких епанчах, с растрепанными волосами; кинжалы, топоры, копы...*». Неискушенный в искусстве Victor, вряд ли вообще имеющий хоть какое-то представление о Сальваторе Розе, точно уловил, тем не менее, «сальваторовское» начало в картинах Колонны. Именно на основании впечатления, полученного от просмотра набросков Колонны, Victor делает неожиданное, ужасное в своей основе предположение о способности Колонны к хладнокровному убийству: «Сужу по его картинам» [526].

Следует сказать, что страшный потенциал (подчеркнутый случайным, как может показаться на первый взгляд, соотношением творче-

ских манер Колонны и Розы), который интуитивно угадывает в картинах «m-г Шаронь» Victor, раскрывается только во второй части романа, когда герой преступает нравственную черту.

В то же время картина Колонны «Риэнзи перед смертью», как уже отмечалось, – материальное воплощение мечты героя о высоком священном предназначении человека: только в служении высокому идеалу, в бескорыстном самопожертвовании возможно приобщение к истинному «бессмертию».

Существенную трансформацию претерпевают неоспоримый талант Колонны-художника, воспетый Пронским, и, соответственно, само его творчество во II части романа. «Зачатки» «темной страсти» героя, ранее, на уровне подтекста, лишь намеченные Кюхельбекером, теперь обретают ясность и полноту. Творчество Колонны в полной мере отражает «двойную жизнь» «безумца», которую он начинает вести. Где заканчивается реальность и начинается мир причудливых фантазий? Вторая картина Колонны «Смерть Авеля»<sup>36</sup> становится отражением движения героя от веры в «святость чести» к «совершенному бешенству» и «ножу убийцы».

Какова роль данной картины в художественном пространстве романа? Для чего в мир прекрасного (изящного искусства), каким на протяжении всей I части представляется нам художественное творчество, грубо вторгается ужас жестокой сцены братоубийства?

Глафира Ивановна Перепелицына (в восприятии которой дается картина), пересмотревшая «от любопытства» «с полдюжины эскизов»<sup>37</sup> Колонны и потрясенная их зловещим смыслом, досконально, в деталях описывает «эти начерки»: «Везде одно и то же с небольшими только переменами: Каин убивает Авеля; Каин, как две капли воды, сам m-г Колонна, а Авель, Авель, та pauvre cousine<sup>38</sup>, Авель – кто бы вы подумали? – наш Пронский, наш добрый, милый, единственный Юрий! Сцена на горе: облака тумана поднимаются из пропасти и опоясывают гору; в этих облаках или, лучше сказать, вместо их – какие-то чудовищные хари. Из них одна как раз похожа на того серого человека, о котором при вас, помните, в Николин день вечером рассказывал Юрий и которого причудливый профиль тут же на карточке начеркнул нам Колонна. Другая образина еще ужаснее: и сатану я не в силах во-

---

<sup>36</sup> «Смерть Авеля» – название, данное картине героем романа Матвеем Матвеевичем Сковродой.

<sup>37</sup> «Полдюжины эскизов», безусловно, свидетельствуют о том, что Колонна долго и напряженно работал над картиной.

<sup>38</sup> В пер. с франц.: Моя бедная кузина.

образить себе страшнее и отвратительнее. Серый будто бы указывает ему на Каина; демон протягивает к братоубийце руку длинную, костлявую и, кажется, хочет стащить его с утеса. На одном лоскутке по другую сторону носится чуть-чуть видная фигура какого-то арфиста: арфист закрывает себе лицо рукою и, по-видимому, плачет. На другом эскизе видно что-то очень похожее на старого капуцина, а с ним призрак прекрасного юноши: оба они, сдается, хотят схватить Каина за поднятую уже с палицей руку. На третьем, между прочим, тень римского, кажется, полководца в лавровом венке, в латах, с жезлом консульским. Слова: *sonno orribil, somno di inferno*<sup>39</sup> – несколько раз написаны на полях, а на втором еще что-то, но зачеркнуто» [559-560].

Глафира Ивановна Перепелицына, как уже отмечалось, видит в картине, прежде всего, «злодейский умысел итальянца насчет Пронского»: недаром Колонна, в ее понимании, «земляк всех тех мрачных злодеев, которые, *ma chere*, в нашей молодости нас так пугали в страшных романах...» [560]. Столь поразившее ее портретное сходство интуитивно вызывает у «маиорской дочери» ощущение угрожающей опасности, исходящей от Колонны, чем она и спешит поделиться (правда, без ведома семейства Пронских) с *cousine* и ее мужем.

Между тем Матвей Матвеевич Сковрода, человек, в представлении Глафиры Ивановны, наделенный определенными полномочиями («даром что титулярный советник, – делец... каких немного», «скажет о том губернатору, который, я уверена, доведет все до сведения правительства, а там уж примут надлежащие меры...»), мнением которого она, видимо, более всего дорожит, в ответном послании стремится развеять ее «опасения», «убедить в несправедливости подозрений»: «Вы, без сомнения, насчет господина живописца Колонны ошибаетесь. <...> А что до картины: *Смерть Авеля*, то это одна игра воображения. <...> Обожаемой им [Колонной – Е.Ш.] красавицы мы за ним не знаем, да и трудно вообразить, чтобы была таковая у человека, совершенно посвятившего себя ... искусству ... Пронский посему должен быть самое главное, а если судить по угрюмому нраву и нелюдимости живописца, может быть, единственное существо, к которому Колонна привязан. Ничего нет мудреного, что именно потому и написал он ветхозаветного мученика похожим на Юрия Львовича. Так легко стать может, что самого себя изобразил в лице своего Каина потому только, что в тайне собственного гордого сердца самому себе шепчет: “От Пронского отстою, как Каин от Авеля”» [561, 563]. Несмотря на несколько ограниченное (по незнанию) понимание встревожившей г-жу Перепелицыну

<sup>39</sup> В пер. с итал.: Сон страшный, сон адский.

проблемы, Сковрода, тем не менее, о содержании картины судит, на удивление, весьма пронизательно: «Вдобавок по побочным фигурам видно, что *все это аллегория, хотя несколько и темная*: напр., демон и страшный призрак с ним рядом изображают, кажется, растерзанную угрызениями совести Колонны, римский воин в лавровом венке – его честолюбие, арфист – любовь к изящным искусствам, юноша и капуцин – добрые начала, которые борются в нем с дурными наклонностями и которых не вовсе же лишен человек и самый порочный и пр.» [563].

Титулярный советник, «чуждый, по собственному признанию, искусству», но, тем не менее, как ему кажется, сведущий, поскольку любит «в свободное от службы время» («особенно после хорошего обеда») «заглядывать в современные ... издания», интуитивно угадывает роли, которые в судьбе Колонны выпадает играть персонажам картины.

Картина словно повторение, «призрачный двойник» реального мира. В этом художественном воспроизведении действительности находит отражение восприятие Колонной всего происходящего. Возможно, поэтому все перечисленные персонажи легко узнаваемы: «Каин» – Колонна, «Авель» – Пронский, «серый человек» – Агасвер-Грауманн, «арфист» – отец Джиованни Лонна, «капуцин» – Фра Паоло, «призрак прекрасного юноши» – Филиппо Малатеста, «тень римского полководца» – великий предок Колонны Сципион Африканский<sup>40</sup>. То есть тот мир, что Колонна создает на «александрийской бумаге», есть овеществленное выражение переживаемой художником внутренней драмы, наиболее вероятное разрешение душевного конфликта, борьбы, исход которой герой уже предвидит. В этом мире «причудливых фантазий» художника словно пробуются, испытываются различные варианты жизненного выбора, одному из которых (вариант Каина) он так долго противился. Не случайно теперь, когда выбор

---

<sup>40</sup> Несколько иначе трактует образы А.В. Щеглов. Отмечая, что в картине, написанной «уже находящимся на грани безумия художником», сводятся воедино основные темы и мотивы романа, исследователь поясняет: «Серый человек (Грауманн – Агасфер) и призрак символизируют темное и светлое начала души Колонны: стихию “убийственных предчувствий и темных ужасов” и мир искусства, позволяющий итальянскому художнику быть “жрецом красоты вечной” ... “призрак прекрасного юноши” не кто иной, как сам Колонна до роковой встречи с Надинькой» (*Щеглов А.В.* «Голос» Шекспира в романе В.К. Кюхельбекера // *Русская литература*. 2004. № 2. С. 157). Однако сам Колонна придает свои черты Каину (именно это сходство поражает и пугает Глафиру Ивановну Перепелицину), а «призрак» на его картине проявляет удивительное единодушие в действиях с «капуцином» («оба они ... хотя схватить Каина за поднятую уже с палицей руку»), что вряд ли можно сказать о Джиованни Колонне.

совершен («Все кончено...», «... скучная история давно уже кончилась»), Колонна впервые сам уподобляет себя Каину, что соответствует аналогии (параллели), столь настойчиво проводимой автором романа на уровне подтекста (Агасвер – Каин – Колонна, Ричард III – Каин – Колонна). Придавая библейским персонажам характерные черты реальных людей («Каин как две капли воды сам т-г Колонна, а Авель ... – Пронский»), Колонна, тем самым, кладет конец мучительным сомнениям и колебаниям.

Пусть братоубийство еще не произошло, но ничто и никто не в состоянии остановить «поднятую уже с палицей руку», как невозможно помешать «черному ангелу» («булат его поднят»), стоящему позади Риэнзи.

С другой стороны, исторический и библейский контексты в художественном мире, сотворенном Колонной, выводят актуальнейший философский вопрос времени (30-х годов XIX в.) – соотношение предопределения и свободы воли личности – на вневременной уровень вечных проблем бытия. Если смерть Риэнзи предстает как роковая неизбежность, фатум, игральцем которых является «свирепая чернь», всегда готовая к «бунту» (I часть романа), то в «Смерти Авеля» вершителем судьбы становится человек – Каин, с которым напрямую соотносит себя Колонна (II часть). Следовательно, главный герой приходит к выводу, что жизнь человека определяется не роком (судьбой), а его личной свободной волей. Так, автор романа подводит к мысли о сознательности выбора «между добром и злом», сделанного Колонной, о его обусловленности, в конечном счете, не пророчеством Агасвера-Грауманна, который первым увидел «печать Каина» на его лице, а характером самого героя, не сумевшего усмирить свои разрушительные страсти. А значит – об ответственности личности за свой свободно совершенный выбор.

Как видим, во II части несколько не утрачивается двуплановость как характерная черта образа мира в романе. Обращение Колонны-художника к историческому и библейскому сюжетам, размыкает и время, и пространство. Характерно, что именно в картине «Смерть Авеля» временной поток перестает быть дискретным, разорванным, совмещая, сплавливая в единое целое далеко отстоящие друг от друга эпохи: библейская Вечность, история Древнего Рима, современность.

Итак, как мы увидели, художественный образ мира в романе «Последний Колонна» формируется не только его пространственно-временной организацией, но и богатым ассоциативным фоном. Знаки и символы культуры, библейский контекст и подтекст способствуют раскрытию сложного, противоречивого характера героя.



Образ мира, каким он предстает во II части романа, характеризуется (в отличие от I части) кажущейся неподвижностью, отсутствием видимой событийности действия. Однако о его статичности говорить не приходится, так как остановка внешнего движения восполняется стремительностью, напряженностью развития внутреннего конфликта. В I части «Последнего Колонны» основным центром сюжетных событий романа являются пространственные перемещения героев (дорога из Ниццы в Петербург и далее – в Малороссию), что способствует созданию образа Колонны, который в тех или иных ситуациях освещается с разных сторон – извне (в письмах персонажей) и изнутри (в собственных письмах героя). Во II части ведущее начало в хронотопе, безусловно, отведено «эмоционально-ценностной категории времени» (М.М. Бахтин), «сгущение» которого служит более глубокому проникновению в духовный мир героя, интенсификации постижения его внутренней драмы.

А.В. КУБАСОВ

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

УДК 821.161.1 (Чехов А.П.)  
ББК Ш5 (2Рос=Рус) 5

## НАРРАТИВ И ВРЕМЯ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «У ЗНАКОМЫХ»

**Аннотация.** В статье рассматривается рассказ А.П. Чехова с точки зрения взаимосвязи нарратива и времени. Ключевая особенность нарратива рассказа заключается в конвергенции сознаний и речевых зон героя и повествователя. Особенность хронотопа – монтаж разных временных планов. В рассказе слова «ещё» и «уже» приобретают характер двух миров. И переход героев из одного мира в другой оказывается проблематичен.

**Ключевые слова:** А.П. Чехов, время, нарратив.

Рассказ А.П. Чехова «У знакомых» был опубликован в февральской книжке журнала «Cosmopolis» в 1898 году. Несмотря на то, что это произведение стоит в ряду поздних шедевров Чехова, оно не часто привлекает внимание исследователей само по себе, вне связи с «Вишневым садом». «Если уподобить “Вишневый сад” морю, в которое вливались воды, наполнявшие все его предыдущее творчество, то рассказ “У знакомых” – самая большая и полноводная из рек, питающих это море»<sup>1</sup>. В этом видится один из основных смыслов рассказа, оказывавшегося вспомогательным текстом по отношению к последнему произведению Чехова. Показательно, что «У знакомых» не получил отклика и в прижизненной писателю критике: «Рассказ остался не замеченным русской критикой, вне поля зрения которой, видимо, был весь журнал “Cosmopolis”», – пишет В.Б. Катаев, комментатор рассказа в академическом собрании сочинений [10, 360]<sup>2</sup>. В отличие от таких произведений, как «Скучная история» или, например, «Черный монах», рассказ «У знакомых» фактически не имеет традиции монографических анализов. Одну из смысловых граней рассказа мы попытаемся раскрыть, обратившись к анализу нарративной структуры рассказа и ее связи с хронотопом.

---

<sup>1</sup> Полоцкая Э.А. А.П. Чехов. Движение художественной мысли. М. : Сов. писатель, 1979. С. 257-258.

<sup>2</sup> Здесь и далее цит. по: Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М. : Наука, 1983-1988 (с указанием тома и страницы в тексте статьи; серия писем обозначена – П.). Курсив везде наш. – А.К.

Дочитав «У знакомых», можно заметить, что текст рассказа окольцован двумя письмами, вернее, одним и тем же письмом, в художественной реальности неизменным, но воспринятым по-разному и героем, и читателем в начале и в конце произведения. В обоих случаях мы имеем дело с сильной текстовой позицией. Первый раз о письме просто сообщается как о свершившемся факте, без указания на реакцию адресата:

«Утром пришло письмо:

“Милый Миша, Вы нас забыли совсем, приезжайте поскорее, мы хотим Вас видеть. Умоляем Вас обе на коленях, приезжайте сегодня, покажите Ваши ясные очи. Ждем с нетерпением.

Та и Ва.

Кузьминки 7 июня”».

Это интродукция к основному сюжету рассказа, которая устанавливает временную точку отсчета. Очевидно, основные события начнутся утром 8 июня, когда герой получает это письмо. Задаются и два основных топоса рассказа: Кузьминки, где живут *Та* и *Ва*, и Москва, где живет *милый Миша*.

Определение особенностей нарратива связано с определением характера взаимодействия героев и повествователя. Соотношение их сознаний и речевых манер намечается в первом повествовательном фрагменте: «Письмо было от Татьяны Алексеевны Лосевой, которую лет десять – двенадцать назад, когда Подгорин *живал* в Кузьминках называли сокращенно *Та*. Но кто же *Ва*? *Вспомнились* Подгорину длинные разговоры, веселый смех, романсы, прогулки по вечерам и целый цветник девушек и молодых женщин, живших когда-то в Кузьминках и около, и *вспомнилось* простое, живое, умное лицо с веснушкам, которые так шли к темно-рыжим волосам, – это Варя, или Варвара Павловна, подруга Татьяны» [10, 7]. Здесь задан основной вектор восприятия времени Подгориним, который направлен из настоящего в прошлое. Обратим внимание на выбор формы субъекта и предиката: не *Подгорин вспомнил*, а *вспомнились разговоры, смех, романсы, прогулки, цветник девушек, и вспомнилось лицо*, то есть как бы сами собой, без участия их реципиента. Предметом изображения изначально является не герой, а его относительно автономный внутренний мир. Вторая фраза фрагмента представляет несобственно-прямую речь Подгорина, данную до появления его прямой речи, как это обычно бывает в нарративе. Иначе говоря, не прямая речь подготавливает появление несобственно-прямой, а наоборот. Для Чехова такое предшествование в порядке вещей, оно отражает один из ключевых принципов его художественного миромоделирования – принцип инверсии. Данная в

форме несобственно-прямой речи фраза *Но кто же Ва?* выполняет функцию связки внутреннего мира еще не появившегося героя с миром повествователя. Создается впечатление, что вспоминает не столько еще неизвестный читателю герой рассказа, сколько замещающий его повествователь, приближенный по эмоционально-экспрессивной манере речи к герою. Точнее было бы сказать, что субъектов сознания в данной фразе два: герой, некий *милый Миша*, и повествователь, но субъект речи – один, только повествователь, которому доступен мир переживаний героя. Короткая дистанция между ними создает эффект интимности повествования. Одним из объяснений этого феномена может служить достаточно активный в рассказе биографический подтекст, использование писателем фактов собственной жизни, а также родных и близких знакомых<sup>3</sup>. Оставляя этот исследовательский сюжет в стороне и лишь эскизно намечая его в примечаниях, подчеркнем, что биографический подтекст рассказа может рассматриваться как одно из средств расширения пространственно-временного континуума.

Рассказ легко расчленишь на смысловые части. Первый эпизод заканчивается репликой Подгорина: «Милая Ва! – думал Подгорин, отдаваясь воспоминаниям. – Какая она славная!» [10, 7]. Чехов часто и охотно пользовался формой «отбивки» эпизода речью героя. Ср., например, в «Ионыче» (1898): «“Недурственно...” – вспомнил он,

---

<sup>3</sup> В.Б. Катаевым раскрыта связь художественных реалий рассказа с семейством Киселевых [10, 356-358]. Хотя Чехов, по своему обыкновению, «слил» воедино в рассказе многое из того, что в реальной действительности было разделено временем и пространством. Не прибегая к аргументам, лишь на уровне гипотезы, выскажем мысль о том, что для образа курсистки Вари писатель воспользовался чертами Н.М. Линтваревой. Номинация героинь Та и Ва в палиндромном виде напоминает о другой знакомой Чехова. Летом 1888 года, отдыхая под Сумами, Чехов познакомился с Валентиной Николаевной Ивановой, племянницей А.В. Линтваревой. Именно она в письмах писателя выступает под именем Вата: «Особенно ухаживает за ним (А.Н. Плещеевым – А.К.) девица Вата, полтавская институтка, которая гостит у хозяев» (Суворину от 30 мая 1888 г). Напомним, что домашнее имя Марии Павловны строилось по принципу такой же слоговой модели – Ма Па. Дополнительный смысл рассказа (можно сказать, «домашний сюжет») раскрывается, если его содержание спроецировать на возможные прототипы, на окружение писателя в 1888-1898 гг. Стоит обратить внимание и на двоящийся в таком случае смысл названия рассказа – «У знакомых». Если прочитать его сквозь оптику биографического дискурса, то оно имеет характер отсылки уже не к знакомым Подгорина, а к реальным знакомым А.П. Чехова, в чьих именах он когда-то *живал*, то есть к тем же Киселевым и Линтваревым. Иногда даже мелкие подробности из рассказа имеют двойной смысл – как художественный, так и прототипический, реально-бытовой. Известно, что Ф.Д. Батюшков выслал Чехову в качестве непрошеного аванса за рассказ 200 рублей, ровно столько, сколько Лосев просит у Подгорина. Кроме того, это составляет половину той суммы, что нужна была А.С. Киселеву для очередной уплаты процентов банку за заложенное имение [10, 356].

засыпая, и засмеялся» [10, 28]. «И, садясь с наслаждением в коляску, он подумал: “Ох, не надо бы полнеть!”» [10, 32]. Первый эпизод рассказа «У знакомых» заканчивается репликой из внутренней речи Подгорина. Она «зарифмована» с началом письма от Та и Ва: *Милый Миша ↔ Милая Ва!* Вторая фраза внутренней речи героя тоже по своему значима: *Какая она славная!* И вновь автору важен не столько денотат, предметный смысл высказывания, сколько связанная с ним коннотация. Настрой героя передают два экспрессива, выдержанные в дамских эмоциональных тонах. Ср. с речью Оленьки Племянниковой: *«Какой ты у меня славенький! – говорила она совершенно искренно, приглаживая ему волосы. – Какой ты у меня хорошенький»* [10, 104]. С их помощью имплицитно такое качество Подгорина, как его психологическая мягкость, податливость, больше свойственная женщинам, чем мужчинам. В дальнейшем повествовании эта импликация поддерживается разными деталями. Так, встречая Подгорина, Сергей Сергеич использует жест, который характеризует и его самого, любителя доступной женской любви, и мягкотелого, уступчивого Подгорина: *«Дорогой мой, что же это вы нас забыли? – говорил Сергей Сергеич, целуясь с ним три раза и потом держа его за талию обеими руками. – Вы нас совсем разлюбили, дружище»* [10, 9]. Экспликация женственности Подгорина, которую он ненавидит сам в себе, произойдет во время его ночной беседы с Лосевым: *«У меня несносный бабий характер»* [10, 19].

Ключевую особенность нарратива рассказа составляет конвергенция сознаний и речевых зон героя и повествователя. Одной из самых ярких форм ее проявления становится прорыв речи повествователя внутренней речью героя, оформленной как вставная конструкция: *«Его стесняла мозоль на ноге, и он просил позволения надеть туфли Сергея Сергеича и, странное дело, в туфлях почувствовал себя своим человеком, родным (“Точно зять...” – мелькнуло у него в мыслях), и ему стало еще веселей»* [10, 17]. В данном отрывке особенно заметно, что грань, отделяющая форму безличного повествования от перволичного, весьма условна и тонка. Легкость замены местоимений третьего лица на местоимения первого лица и сохранение при этом смысла высказывания демонстрирует внутреннюю близость повествователя и героя. Ср.: *«Меня стесняла мозоль на ноге (о которой мог знать, конечно, только я), и я попросил позволения...»* и т.д. Грамматическую поддержку потенциальному «переводу» одной повествовательной формы в другую оказывает субъективная модальность вводной конструкции *странное дело* и возвратное местоимение *себя*.

Указанная особенность нарративной структуры позволяет читать «У знакомых» как бы в двух проекциях: очевидно – как текст, ведомый безличным повествователем, и неочевидно, но вполне допустимо (особенно в отдельных частях) – как скрытый монолог, почти исповедь Подгорина. Указанная двоякость связана с особенностями личности героя, с его двойственностью: «В нем было два человека. *Как адвокату*, ему случалось вести дела грубые, в суде с клиентами он держался высокомерно и выражал своё мнение всегда прямо и резко, с приятелями покупивал грубо, *но в своей личной интимной жизни*, около близких или давно знакомы людей он обнаруживал необыкновенную деликатность, был застенчив и чувствителен и *не умел говорить прямо*» [10, 12]. Эффект исповедальности создается еще и тем, что в ремарках повествователь сосредоточен на передаче ментальных, когнитивных и перцептивных особенностей героя. О Подгорине сказано: *думал, подумал, мелькнуло у него в мыслях; хотелось обещать, обнадеживать; казалось, не любил, знал, чувствовал, не слышал, понять не мог, не решился; было стыдно и т.д.* В последней фразе рассказа предикаты связаны не с внутренне-личностной характеристикой героя, а с внешне-характерной, ролевой его стороной: «А минут через десять он *уже сидел за столом и работал и уже не думал о Кузьминках*» [10, 23]. Смена отражает метаморфозу необыкновенно деликатного, застенчивого и чувствительного *милого Миши* в прагматичного *адвоката*, имеющего дело с грубой житейской прозой.

Анализ нарративной структуры «У знакомых» позволяет сделать заключение о субъектно-объектной диффузии, проходящей через весь текст и связанной с максимальным приближением главного героя к повествователю, а повествователя к герою, что отражается и на характере хронотопа.

Два ключевых пространственно-временных образа рассказа – усадьба и Москва, первопрестольная столица. При этом на первом плане находится усадьба, а Москва – это только невидимый, но ясно ощущаемый фон, на который проецируется первый пространственно-временной образ.

В рассказе Чехов использует принцип монтажа разных временных планов, связанных с точками зрения разных героев и повествователя. Временные континуумы их находятся в смысловой связи или наоборот – рассогласованы и диссонируют друг с другом.

В рассказе «У знакомых» две временные шкалы. Одна шкала градуирована и передается через фиксацию более или менее определенных временных отрезков. Единицами измерения здесь служат год, день, час, минута: *лет десять – двенадцать лет назад, шесть лет*

назад, как-то год назад, через три дня. День написания письма Подгорину – 7 июня, торги заложенного имения назначены на седьмое августа. Это роковая дата для владельцев имения. Последний временной отсчет дан в заключительной фразе – «А минут через десять он уже сидел за столом и работал и уже не думал о Кузьминках» [10, 23]. Таким образом, время на одной шкале расположено в диапазоне от десяти-двенадцати лет до десяти минут.

Другая временная шкала построена на контрасте *прежде* и *теперь*, *еще* и *уже*. Первая шкала создает в произведении реалистический образ времени, а вторая – условно-символический. Отличие второй шкалы от первой заключается в отсутствии у нее градации. Она создает эффект временного зияния, ничем не заполняемой черной дыры между *прежде* и *теперь*, *еще* и *уже*. Эти слова играют роль маркеров, отмечающих «психологическое время» (термин М.М. Бахтина) разных героев. Демаркационная линия разделяет Подгорина и Лосевых в первую очередь из-за их различий в восприятии времени, в отношении к нему.

В начале рассказа оппозитивы *тогда* – *теперь* связаны лишь с сознанием Подгорина, давно не бывавшего в Кузьминках и не знающего, как изменились его знакомые. Его сознанию доступны лишь его собственные внутренние изменения: «Татьяна, Варя и он были почти одних лет; но *тогда* он был студентом, а они *уже* взрослыми девушками-невестами и на него смотрели, как на мальчика. *И теперь*, хотя он был *уже* адвокатом и начинал сидеть, они все *еще* называли его Мишей и считали молодым, и говорили, он *еще* ничего не испытал в жизни» [10, 7]. Причина непонимания между людьми заключается в разное скорости течения их личного времени. С одной стороны, это медленное, нерезультативное время Та и Ва, а с другой – быстрое, результативное время Подгорина. Финальное указание на *десять минут* связано с характером протекания «московского времени» адвоката Подгорина. Счет его идет на минуты, тогда как минимальной единицей времени для Лосевых является день, вернее, сутки, в которых акцентируется закономерная повторяемость бытовой бессобытийности. Автору достаточно показать только один день из жизни имения, чтобы за ним вырисовался весь уклад его обитателей. Проблема возникает из-за того, что герои общаются друг с другом на основе разных временных моделей. Разная скорость протекания личного времени обусловила не только различие социальных статусов, но и различие в мировании и миропонимании героев. Татьяна и Варя смотрят на Подгорина сквозь очки прошлого. Для них он связан со словом *еще*, тогда как его самоидентификацию передает слово *уже*. Это своеобразные

художественные «артикли», значимые не только для анализируемого рассказа, но и для позднего Чехова в целом. *Еще* и *уже* играют для автора «У знакомых» такую же важную роль, как слово «вдруг» для художественного мира Достоевского. Основное функциональное назначение частиц *еще* и *уже* – участие в актуализации имплицитных текстовых смыслов, прежде всего временных.

Мера пространственного удаления Подгорина от имени передается с помощью времени: «От Москвы до Кузьминок было *два часа* езды и потом от станции на лошадях *минут двадцать*» [10, 8]. Восприятие героем Кузьминок из московского кабинета одно, а в непосредственной близости от них – совсем другое. Для Подгорина Кузьминки связаны с давнопрошедшим временем, которое можно обозначить как художественный плюсквамперфект. Для Лосевых же Кузьминки – это не столько прошедшее время, сколько длящееся настоящее (художественный *present continius*), длительность которого казалась бесконечной, но оказалось, что и у него есть конец. Для обитателей имения это время должно закончиться ровно через два месяца (7 июня – 7 августа). Эти два временных полюса и обозначаются у Чехова как *уже* и *еще*. Лосевы не хотят, а главное – не могут выйти из *еще*, выскочить из него. В отличие от *уже*, *еще* легко допускает бесконечную повторяемость: еще, еще, еще... Невозможность перемены, преодоления сложившегося уклада и порождает драматизм ситуации. Казалось бы, Подгорин и Лосевы абсолютно разные люди, но у них есть и сходство, которое проявляется в их односторонности, в знании полюсов, а не поля, в доминировании *уже* или *еще*. Хронософия<sup>4</sup> автора не совпадает с чувством времени ни Подгорина, ни Лосевых. Авторский подход ко времени поливалентен и поливариантен. Автору доступно понимание того, что время может по-разному чувствоваться, осознаваться, мыслиться и передаваться. Время может стоять, идти, бежать и мчаться. Оно может быть дискретным или течь непрерывным потоком. Прошедшее может выступать в значении настоящего и даже будущего, а будущее окликать давно прошедшее. Время может двигаться автономно или вместе с человеком. Оно может проходить сквозь человека, разрушая его или не оставляя на нем ни малейшего следа. Однако для чеховских героев такого временного разнообразия нет. Их сознанию довлеют устоявшиеся, частичные представления о времени.

---

<sup>4</sup> Плеханова И.И. Человек времени в прозе А. Чехова («Степь» и «Скучная история») // Философия А.П. Чехова : Мат-лы междунар. науч. конф. (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г.). Иркутск : Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2008. С. 134.



*Еще* и *уже* концептуализируются Чеховым как две онтологические системы, как два представления о мире. Имение – это некий временной омут, в котором время не идет, а стоит. Поэтому Подгорин как бы «въезжает» в старое время, прибыв из Москвы в Кузьминки. *Уже* участвует в выражении общего значения «минувшее, отошедшее в прошлое», актуального для Подгорина: «*Уже* не тянуло в Кузьминки, как прежде. Грустно там. Нет *уже* ни смеха, ни шума, ни веселых, беспечных лиц, ни свиданий в тихие лунные ночи, а главное, нет *уже* молодости; да и всё это, вероятно, очаровательно только в воспоминаниях...» [10, 8]. Актуально для Подгорина и *еще*, но по-другому, чем для Лосевых: «Кроме Та и Ва, там есть *еще* На, сестра Татьяны Надежда, которую в шутку и серьезно называли его невестой; она выросла на его глазах, рассчитывали, что он на ней женится, и одно время он был влюблен в нее и собирался сделать предложение, но вот *ей уже* двадцать четвертый год, а он все *еще* не женился...» [10, 8]. Одно из актуальных значений *еще* в данном контексте – «нечто добавочное по отношению к основному». Парадокс Чехова (проявление всё той же инверсивности) заключается в том, что кажущееся добавочным оказывается глубинно основным, базовым. Для Подгорина Надежда, конечно, важнее Тани и Вари, но о ней говорится как бы в придачу по отношению к ним. Лишь постепенно раскроется, что владельцы Кузьминок делают ставку на Подгорина как на потенциального богатого жениха Надежды, питая надежду на то, что это поможет им спасти имение, остаться в уютном *как и прежде*. Вызов из Москвы Подгорина – последнее средство, скрытый знак отчаяния Лосевых, их крик о помощи. Недаром рабочее название рассказа в записных книжках – «Крик» [17, 50]. Тупиковость ситуации признает Таня: «Платить нам нечем и взять займы *уже* негде» [10, 10]. Если для Подгорина *уже* – знак происшедших с ним изменений, то для обитателей Кузьминок *уже* – знак их константности, мертвящей статики, неизменности не только внутренней, но и внешней: «А Таня, *тогда уже* красивая, взрослая девушка, ни о чем не думала, кроме любви <...> И *теперь, когда ей было уже* более тридцати лет, такая же красивая, видная, *как и прежде*...» [10, 10]. Лосевы не хотят знать ни прошлого, ни будущего, а лишь одно бесконечное настоящее. К этому они прикладывают все усилия, поэтому у *милой Миши* в их представлении не изменился и не состарился, подобно им самим.

Онтологическая драма обитателей Кузьминок заключается в приближении их к положению, когда не остается шансов удержаться в мире *еще*. Перед ними разверзается зияющая пропасть. Краями этой пропасти являются два разных бытия. Изю всех сил обитатели поме-

стья держатся за *Еще-бытие*, так как *Уже-бытие* для них равнозначно небытию. На утопическое предположение Подгорина о возможности чудом перескочить из одного положения в другое Таня реагирует скептически. У нее нет ясного представления о будущем, поэтому в ее речи акцентируется пространственная и временная неопределенность: «Какая там новая жизнь! Сергей хлопочет, ему обещали место податного инспектора<sup>5</sup> *где-то там* в Уфимской или Пермской губернии, и я готова куда угодно, хоть в Сибирь, я готова жить там *десять, двадцать лет*, но я должна знать, что *рано или поздно* я все-таки вернусь в Кузьминок. Без Кузьминок я не могу. И не могу, и не хочу. Не хочу! – *крикнула она и топнула ногой*» [10, 11]. Данное в климаксе *не хочу*, а также заключительная ремарка призваны акцентировать инфантильность героини, которая не в последнюю очередь обусловлена особенностями течения ее личного времени. В «Вишневом саду» аналогом Татьяны Лосевой в этом отношении будет Раневская.

Немного в другом свете рисуется утопическое будущее Наде: «Если Кузьминки продадут, то Сергей Сергеич поедет служить, и *тогда* наша жизнь должна измениться совершенно. <...> Я поступлю в Москве куда-нибудь, буду зарабатывать, помогать сестре и ее мужу» [10, 17]. Вариация такого представления о будущем, с одной стороны, восходит к юношеской пьесе без названия Чехова, а с другой – окликает написанные вскоре «Три сестры». Беспочвенность представлений Нади комментируется повествователем: «Совершенно незнакомая с трудом, она *теперь* была воодушевлена мыслью о самостоятельной, трудовой жизни...» [10, 17]. Понимает иллюзорность надежд Надежды

---

<sup>5</sup> Продолжая речь о биографическом подтексте рассказа, зададимся покада риторическим вопросом о том, нет ли какой-то связи между данной художественной «случайностью» и тем фактом, что *Михаил* Павлович Чехов (именуемый в письмах брата Антона *сладким Мишей*, ср. в рассказе – *милый Миша*) служил этим самым податным инспектором? Какие-то черты младшего брата, видимо, были разделены Чеховым между Подгориним и Лосевым. Если эта гипотеза верна, то логически оправдан и выбор имени главного героя – *Михаил* Подгорин. В записных книжках имя у героя было другое – Жорж, то есть Георгий. В письме А.С. Суворину от 10 мая 1891 года Чехов пишет: «В “Вестнике иностранной литературы”, в последней книжке, напечатан рассказ Уйда, перевод с английского нашего Михайлы, *податного инспектора*. Зачеет я не знаю языков? Мне кажется, беллетристику я переводил бы великолепно; когда я читаю чужие переводы, то произвожу в своем мозгу перемены слов и перестановки, и получается у меня легкое, эфирное, подобное кружевам». Мера биографического и автобиографического начала в зрелом творчестве Чехова скорее возрастает, чем убывает, вместе с этим растет и мера сложности шифрования этого биографического начала. См. в этой связи, например, о биографическом подтексте в последнем рассказе «Невеста»: *Тихомиров С.В.* Творчество как исповедь бессознательного: Чехов и другие. Ярославль: Изд-во «Ремдер», 2002. С. 71-117.

и Подгорин. Близость его к повествователю в данном отрывке передана в три хода. После приведенной фразы дается оптическое приближение его к Наде: «Он видел близко ее бледное лицо и темные брови и вспоминал...». Следующий ход, играющий роль переключателя от сознания повествователя к сознанию героя, связан с введением субъективной модальности: «*И теперь, вероятно*, это была не просто барышня, которая хочет жениха, а умная, благородная девушка, доброты необыкновенной, с кроткой мягкой душой...» [10, 17]. Естественным завершением данного текстового фрагмента становится внутренняя речь Подгорина, как бы подключающегося к сознанию повествователя: «“Отчего бы и не жениться на ней, в самом деле?” – подумал Подгорин, но *тотчас же почему-то* испугался этой мысли и пошел к дому» [10, 17]. Показательно *почему-то* в повествовательной ремарке, не характерное для статуса повествователя, которому должен быть доступен и понятен внутренний мир героя. Это очередное проявление близости повествователя рассказчику. Временная опора данного отрывка базируется на различении настоящего, данного с точки зрения Подгорина, Нади и повествователя. Сначала дается *теперь*, характеризующее Надю, потом следует тяготеющее к объективности *теперь* повествователя, и завершается все сломом, отказом Подгорина от поступка, могущего изменить его настоящее и будущее.

Бегство Подгорина от возможной женитьбы и вообще от настоящего носит не только физический, но отчасти и условно-символический характер. Герой пытается укрыться от проблем в доме, этой твердыне, где властвует не *теперь*, требующее решительных действий, а идиллическое, комфортное *прежде*. Происходит условный перенос времени назад (flashback). «В гостиной за роялью сидела Татьяна, и ее игра живо напоминала *прошлое*, когда в этой самой гостиной играли, пели и танцевали <...>. Подгорин развеселился, стал шалить, протанцевал и с Надеждой, и с Варей, потом пел. <...> Глядя на него, все ожили, повеселели, *точно помолодели*; у всех лица засияли надеждой: Кузьминки спасены!» [10, 17]. Кому игра Татьяны могла напоминать прошлое? Явно не столько ей самой, живущей настоящим временем, сколько Подгорину, ментально объединенному с повествователем. Отказ от уточняющего местоимения (ср.: «её игра живо напоминала *ему* прошлое») порождает эффект всеобщей вовлеченности в происходящее. Обратим внимание на выбор видовой формы глагола из пары «*напоминала* – *напомнила*». Выбор совершенного вида актуализировал бы значение «сейчас, в данный момент, когда ведется повествование», это была бы художественная реализация прошедшего времени в значении настоящего. Использование видového коррелята

*напоминала* создает едва заметный смысловой сдвиг: действие как бы отодвигается в далекое неопределённое прошлое, акцентируется его регулярный, повторяющийся характер. И еще одно замечание. Чехов употребляет форму женского рода для существительного «рояль». Это тоже косвенный знак прошлого, переданный грамматическими средствами. Архаичная для конца XIX века форма женского рода вместо узуального мужского вовсе не случайна. В «соседнем» рассказе «Июныч» в первой главе используется современная форма мужского рода слова «рояль», потому что акцентуация прошедшего здесь не входит в авторский замысел. Временная палитра в рассказе «У знакомых», таким образом, создается не только с помощью темпоральной лексики, но и деталей, создающих тот или иной колорит.

Остановимся на интертексте и подтексте рассказа как форме расширения его пространственно-временного континуума. О роли читаемого героями стихотворения Некрасова «Железная дорога» уже говорилось в ряде работ. Мы хотим обратить внимание на смысл авторского перевода стихотворной речи в прозаическую. Заключительные строчки стихотворения графически оформлены не как чужая поэтическая речь, а как прямая речь самой Вари. Сначала читает стихотворение она, потом его подхватывает Подгорин, меняющий на короткое время своё *Уже-сознание* на *Еще-сознание*. Эта перемена отражает мировосприятие не столько нынешнего Подгорина, сколько ту пору, когда он был студентом юридического факультета и когда он *еще ничего не испытал в жизни*: «Зато Подгорин вдруг вспомнил, – как-то случайно уцелело у него в памяти со студенчества, – и прочел тихо, вполголоса:

*Вынес достаточно русский народ,*

*Вынес и эту дорогу железную, –*

*Вынесет всё – и широкую, ясную*

*Грудью дорогу проложит себе...*

*Жаль только...*

– *Жаль только* – перебила его Варя, вспомнив, – *жаль только*, жить в эту пору прекрасную *уже* не придется ни мне, ни тебе!» [10, 13] Анафорическому характеру отрывка из стихотворения Некрасова изоморфно анафорическое начало речи героини, подхватывающей последние слова Подгорина и затем усиливающей их повтором. Если *еще* и *уже* характеризуют временную ориентацию героев, то *жаль только* значимо для передачи их внутреннего состояния, причем не кратковременного, а экзистенциального. Лосевы и Подгорин катятся по железной дороге жизни, с которой невозможно свернуть и которая отражает незыблемый закон трансформации *еще* в *уже*. В этом и состоит

смысл незаметной подмены усилительной частицы *уж* у Некрасова темпоральной частицей *уже*, которая нарушает ритм, деавтоматизирует чтение хрестоматийных строк. Важную роль играет стихотворение и для уточнения временного континуума рассказа. В тексте «У знакомых» оно меняет свою телеологию и служит новой цели – дает в изобразительно-выразительном виде прошедшее, употребленное в значении потенциального будущего. Такая игра временем возможна в условиях не речевого, а лишь нарративного режима.

Кроме русского, «У знакомых» содержит и французский интертекст. Еще раз напомним, что рассказ был опубликован в журнале «Cosmopolis». Ранее, в конце 1892 и в начале 1893 гг., в «Русской мысли» печатался роман Поля Бурже «Космополис». В это время Чехов активно сотрудничал с изданием В.М. Лаврова, опубликовав в нем «Палату № 6» и «Рассказ неизвестного человека». Чехов читал роман Бурже и оставил о нем отклик в письме к А.С. Суворину (26 апреля 1893 г.). Вряд ли мимо внимания писателя прошел тот факт, что название журнала, для которого предназначался рассказ, и заглавие французского романа, который в редакционном предуведомлении признавался «лучшим произведением Поля Бурже и выдающимся в современной западной литературе»<sup>6</sup>, оказались омонимичны. Быть может, не без влияния романа Бурже в записных книжках главный герой звался *Жорж*. Французскую «подмалёвку» тексту рассказа придает и дважды звучащая реплика Лосева *Jamais de ma vie* [10, 9-10].

Однако гораздо важнее оказываются смысловые переклички отдельных фрагментов рассказа Чехова с романом Бурже. Подчеркнем, что у Чехова уже была практика имплицитной литературной полемики с Бурже и своеобразного «продолжения» его романа. В рассказе «Скучная история» использован материал романа Бурже «Ученик»<sup>7</sup>. Один из героев его нового романа, маркиз де-Монфанон, говорит молодому романисту Дорсену: «Для меня Рим не *Космополис*, как вы говорите, а *Метрополис*, столица мира». Затем, сообщая о распродаже с аукциона старого жилища папы Урбана VIII, он с болью замечает: «Это начало агонии другой великой силы, которая называется римской аристократией»<sup>8</sup>. Даже не меняя итальянские реалии на соответству-

---

<sup>6</sup> Бурже Поль. Космополис (перевод М.) // Русская мысль. 1892. № 11. С. 222. «У знакомых» писался во время пребывания Чехова в Ницце, когда шумело дело Дрейфуса и связанное с ним выступление Золя. Быть может, исследование «французского следа» в рассказе может выйти и на золаистский интертекст.

<sup>7</sup> Подробнее см.: Кубасов А.В. Проза А.П. Чехова: искусство стилизации / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1998. С. 229-235.

<sup>8</sup> Бурже Поль. Указ. соч. С. 235, 236.

ющие русские, можно почувствовать внутреннее родство проблем, волнующих авторов романа и рассказа. Рассказ Чехова посвящен *началу агонии* русской аристократии. «Космополис» Бурже – это один из предтекстов рассказа «У знакомых». Пространственно-временной континуум произведения Чехова расширяет не только стихотворение Некрасова, но и французский роман.

Отдельного разговора заслуживает антропонимическое пространство рассказа. Антропонимы у Чехова также транслируют интертекстуальную информацию. Фамилия *Лосевы* сменила изначально задуманную – *Горбылины* [10, 251]. Очевидно, Чехов учитывал внутреннюю форму фамилий героев. Горбыль, по В.И. Далю, «крайняя доска, при распиле бревна, с горбом или округлостью наружу». Ср. в «Душечке» (1899): «...что-то родное, трогательное слышалось ей в словах: балка, кругляк, тес, шелёвка, безымянка, решётник, лафет, *горбыль*...» [10, 106]. Слово «горбыль» акцентировано за счет своей постпозиции в перечислительном ряду. Семантический отсвет от него падает на героиню. Оленька Племянникова «горбата» в том смысле, что во всех жизненных перипетиях остается внутренне неизменной, реализуя известную поговорку *горбатого могила исправит*. Вспоминает эту поговорку и Сергей Сергеич, которая служит ему самооправданием: «Пью за ваше здоровье, дружище, а вы выпейте за здоровье старого дуралея-идеалиста и пожелайте ему, чтобы он так идеалистом и умер. *Горбатого могила исправит*» [10, 13-14]. Возникает переключка фамилии Горбылины и с одной из героинь романа Гончарова «Обыкновенная история», никак не меняющейся Марьей Горбатовой. Однако в окончательной редакции рассказа писатель отказался от фамилии «Горбылины», заменив ее на «Лосевы». Быть может, замена произведена вследствие того, что внутренняя статичность, «горбатость» героев была и так очевидна. Говорящая фамилия «Лосевы» актуализирует семантику охоты, ожидаемый смертельный исход, которые в полной мере проявятся в генетически связанном с рассказом «Вишневом саде». Усиливает фамилия и элемент анимализации в героях: «...ему было странно, что эта здоровая, молодая, неглупая женщина, в сущности такой большой, сложный организм, всю свою энергию, все силы жизни расходует на такую несложную, мелкую работу, как устройство этого *гнезда*, которое и без того *уже* устроено» [10, 14].

*Сергей Сергеич* для Чехова знак барского именованослова. На следующий год после «У знакомых» будет опубликован рассказ «По делам службы». Один из героев его – застрелившийся молодой страховой агент, обедневший дворянин Лесницкий, тоже назван Сергеем Сергеичем. Если обратиться к биографическому подтексту рассказа, то

уместно вспомнить о том, как Чехов обращался к Алексею Сергеевичу Киселеву, одному из прототипов Лосева, – *милый Барин*. В плане установления литературной генеалогии образа нельзя обойти Сергея Сергеевича Паратова из «Бесприданницы» А.Н. Островского, который характеризуется автором как *блестящий барин*. Вспоминается еще и Сергей Сергеевич Скалозуб, однако между ним и чеховским героем уже вряд ли есть какая-либо осмысленная связь.

Фамилия главного героя рассказа близка по словообразовательной модели к фамилии «Тригорин» из «Чайки». Если сравнивать окончательный вариант фамилии героя с тем, что был в беловом автографе, – *Подгорский* [10, 251] – то можно заметить, что Чехов усилил сходство с фамилией-прототипом. Другой источник для антропонима Подгорин – это гоголевский Подколесин из «Женитьбы». Фамилия героя из рассказа «У знакомых» является своего рода контаминацией начальной и конечной частей этих антропонимов: *Под/колесин* + *Три/горин* = *Подгорин*. Сходство Подгорина с Подколесиным очевидно: тот и другой скрываются от возможной женитьбы бегством. С Тригоринным Подгорин связан, скорее всего, на уровне генетическом, прототипическом. В обоих героях скрыты какие-то элементы, важные для биографического автора, но не сюжетно-фабульного характера, а ментально-психического.

Итак, все основные художественные средства в рассказе – нарративная структура, хронотоп, интертекст и антропонимы работают на передачу мысли о подавляющей значимости в судьбе человека времени. Чехов, как никто другой из писателей конца XIX века, показал власть времени, не выпускающего из своего плена людей, драматически замыкающего их в определенный круг.

А.Д. СЕМЕНОВА

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

УДК 821.161.1 (Лермонтов М.Ю.)  
ББК Ш5 (2Рос=Рус)

## **М.Ю. ЛЕРМОНТОВ И В.С. МАКАНИН: ТРАНСФОРМАЦИЯ КАВКАЗСКОГО СЮЖЕТА И РЕАЛИЗАЦИЯ МИФОЛОГЕМЫ ГОРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЕЙ**

**Аннотация.** В статье представлен вектор развития кавказского сюжета в русской литературе через анализ произведений: «Кавказский пленник» А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого и «Кавказский пленный» В.С. Маканина. В работе выделены основные черты данного сюжета, в основе которого лежит мифологема горы.

**Ключевые слова:** мифологема, мифопоэтика, Лермонтов, Маканин, сюжет, Кавказ, гора.

Среди современных писателей, обратившихся к теме Кавказа, следует назвать В.С. Маканина. Кавказ не раз появляется в его произведениях («Кавказский пленный», «Асан»). Надо полагать, интерес писателя к данному локусу вызван не только его «популярностью» как среди классиков литературы, так и среди современных политиков, но и тем, что это пространство традиционно экзистенциальное для героя русской литературы, поскольку связано со столкновением персонажа с миром войны, миром чуждых мировоззрений и верований. В текстах произведений о Кавказе у Маканина присутствует диалог с русской классической традицией. Наиболее заметно он проявился при обращении к сюжету о кавказском пленнике<sup>1</sup>.

Формирование его происходило в русской литературе, начиная с поэмы А.С. Пушкина «Кавказский пленник» (1822).

Но европейца всё вниманье  
Народ сей чудный привлекал.  
Меж горцев пленник наблюдал  
Их веру, нравы, воспитанье,  
Любил их жизни простоту,  
Гостеприимство, жажду брани,

---

<sup>1</sup> Семенова А.Д. Кавказский сюжет в русской литературе: от романтизма к постмодернизму // Традиции и инновации в филологии XXI века : взгляд молодых ученых. Томск : Изд-во Томск. гос. ун-та, 2012. URL: [philology.tsu.ru/conference/](http://philology.tsu.ru/conference/)



Движений вольных быстроту,  
И легкость ног, и силу длани;  
Смотрел по целым он часам,  
Как иногда черкес проворный,  
Широкой степью, по горам,  
В косматой шапке, в бурке черной,  
К луке склонясь, на стремяна  
Ногою стройной опираясь,  
Летал по воле скакуна,  
К войне заране приучаясь.  
Он любовался красотой  
Одежды бранной и простой.<sup>2</sup>

Пушкин закладывает основные компоненты кавказского сюжета: 1) русский на территории Кавказа, который поражен и увлечен красотой местности, величием гор, интересуется народом и его обычаями; действие разворачивается в экзотическом, диком пространстве, где свобода и воля соседствуют с жестокостью горцев; 2) разочарованный герой; 3) любовная коллизия; 4) мотивы бегства, пленения, войны, свободы и предательства.

Для Лермонтова поэма «Кавказский пленник» Пушкина послужила сюжетной основой, которую он развивает и дополняет. При сохранении заданных Пушкиным узловых моментов, Лермонтов в своей ранней поэме «Кавказский пленник» (1828) по-своему изображает романтическую ситуацию бегства героя. Сюжетное различие поэм базируется на следующих моментах: главный герой погибает от рук отца спасительницы, при этом отец ненавидит дочь (усложняется мотивный план); черкешенка бросается в воду не только потому, что она отвергнута, но и потому что возлюбленный мертв, то есть ее старания, предательство прошли даром; у Лермонтова нет биографии разочарованного, всеми отвергнутого и преданного героя – напротив, он ищет дружбы среди других, как он, пленных, и находит ее; кроме того, у пленника на Севере есть возлюбленная, которую герой не желает предавать ради благодарности черкешенке. В поэме Лермонтова более детально изображена жизнь черкесов, появляется семья и отношения внутри рода – пространство плена превращается в пространство жизни горцев. В художественном мире подчеркнут контраст – плен и свобода, чужие русские в мире горцев, спокойный умиротворенный строй жизни горцев и тяготы рабства для пленных.

---

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Кавказский пленник: Повесть, 1820-1821 // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 16 т. М. : Изд-во АН СССР, 1937-1959. Т. 4. Поэмы. С. 98-99.

В большом ауле, под горою,  
Близ саклей дымных и простых,  
Черкесы позднею порою  
Сидят – о конях удалых  
Заводят речь, о метких стрелах,  
О разоренных ими селах;  
И с ними как дрался казак,  
И как на русских нападали,  
Как их пленили, побеждали.  
Курыт беспечно свой табак,  
И дым, вивясь, летит над ними,  
Иль, стукнув шашками своими,  
Песнь горцев громко запоют.

В сравнении с поэмой Пушкина, более детализированы быт природы, более драматичен финал: умирают оба героя. По новому развивается ситуация пленения: в поэме Пушкина «Кавказский пленник» героем становится один захваченный русский; в поэме Лермонтова в плену оказывается группа людей. В описаниях Кавказа по-особому соотнесены горная и водная стихии. Реализация мужского и женского начал возникает через их соотношение. Черкешенка связана с водой: смеющейся и поющей красавицей у реки она появляется в первой главе и затем в финале погибает в водной стихии. Русский пленен в горах и заканчивает свою жизнь в пещере. Идиллические черты, которые были отмечены в описании горского мира, разрушены финальным убийством, совершенным по законам мести.

В развитии поэмого сюжета горы не противопоставлены миру цивилизации, за исключением одной детали – казаки живут на холмах, а черкесы в горах как привычном для них пространстве. Но именно пленный русский у Лермонтова, как и у Пушкина, оказавшись в мире патриархальном, восхищенным взглядом смотрит на открывающуюся панораму. За его оценками наиболее ощутима традиционная для романтической поэмы близость центрального героя и автора.

Развитие кавказского сюжета продолжается в творчестве Л.Н. Толстого. В рассказе «Кавказский пленник» происходит заметная трансформация узловых моментов сюжета и описаний. В основу повествования кладется воссоздание военных будней и военных законов. Сюжет произведения основан на обыденных событиях и лишен романтического пафоса: герой едет проведать мать, но попадает в плен из-за предательства попуччика. Появляется мотив выкупа за пленного, основанный на меркантильном интересе горцев, что трудно представить в тексте Пушкина или Лермонтова. Задается новый взгляд на пленни-

ка – взгляд кавказцев, восхищающихся смекалкой и смелостью русского как чужого.

«Переводчик говорит:

– Он тебе велит домой письмо писать, чтобы за тебя выкуп прислали.

Как пришлют деньги, он тебя пустит.

Жилин подумал и говорит:

– А много ли он хочет выкупа?

Поговорили татары; переводчик и говорит:

– Три тысячи монет.

– Нет, – говорит Жилин, – я этого заплатить не могу.

Вскочил Абдул, начал руками махать, что-то говорит Жилину – всё думает, что он поймёт. Перевёл переводчик, говорит:

– Сколько же ты дашь?

Жилин подумал и говорит:

– Пятьсот рублей.

Тут татары заговорили часто, все вдруг. Начал Абдул кричать на красного, залопотал так, что слюни изо рта брызжут.

А красный только жмурится да языком пощёлкивает.

Замолчали они, переводчик говорит:

– Хозяину выкупа мало пятьсот рублей. Он сам за тебя двести рублей заплатил. Ему Кази-Мугамет был должен. Он тебя за долг взял. Три тысячи рублей, меньше нельзя пустить. А не напишешь, в яму посадят, наказывать будут плетью.

“Эх, – думает Жилин, – с ними что робеть, то хуже”.

Вскочил на ноги и говорит:

– А ты ему, собаке, скажи, что, если он меня пугать хочет, так ни копейки ж не дам, да и писать не стану. Не боялся, да и не буду бояться вас, собак.

Пересказал переводчик, опять заговорили все вдруг.

Долго лопотали, вскочил чёрный, подошёл к Жилину.

– Урус, – говорит, – джигит, джигит урус!

Джигит по-ихнему значит “молодец”<sup>3</sup>.

Жилин предельно далек от разочарованного романтика, искавшего идеал свободы среди горцев. У него хорошие семейные отношения, стабильная военная служба, офицерское звание. Взгляд героя на плен – реальный, отсюда следует описание деталей побега и изображение психологии персонажей. Вместо любовной коллизии появляется детское любопытство Дины, которая начинает жалеть пленников. У искренней любознательной девочки проявилась доброта, теплота отношения к пленному. Таким образом, «Кавказский пленник» Толстого представляет собой развитие сюжета о кавказском пленнике в русле

---

<sup>3</sup> Толстой Л.Н. Кавказский пленник // URL: <http://tululu.org/read67067/4>.

реалистической поэтики. Толстовский рассказ отразил изменения реально-исторической ситуации: русские-захватчики уже длительное время оказывают влияние на обороняющихся кавказцев, вторгнувшись на их территорию, меняется и отношение к событиям автора-творца.

Таким образом, развитие кавказского сюжета в творчестве Толстого направлено на его прозаизацию.

В «Кавказском пленном» В.С. Маканина, связанного с постмодернистским отношением к классике, происходит разрушение поэтики классического сюжета о кавказском пленнике. Изменяется название, в котором находит свое отражение общая тенденция всего повествования к пассивности и вялой текучести: имя существительное с суффиксом -ик- и значением «лица по свойству или признаку, которые определяют его отношение к предмету, занятию» сменяется на имя прилагательное с суффиксом -н- со значением атрибутивности. Трансформируются базовые компоненты сюжета:

1) пленник не русский, а кавказец. Само понятие «пленный» претерпевает изменение, включая следующие коннотации: пленный русский в горах Кавказа, вынужденный поступать в соответствии с установленными правилами поведения; пленный на своей родной территории кавказец; пленная душа в тисках обыденного времени; пленная обыденностью и пустотой красота;

2) механизм военных действий изображен как абсурдный, поскольку представитель враждебной стороны поставляет противнику оружие. В «Кавказском пленном» Маканина нет места героическому пафосу войны, поскольку смысл военных действий теряется, нет и эстетизации воинской чести – война превращается в обыденную текучесть времени и действий. Стираются границы между русскими и кавказцами – все солдаты, которые в определенных обстоятельствах способны сосуществовать мирно, испытывать дружеские чувства друг к другу – при необходимости готовы убить объект привязанности не раздумывая;

3) любовный сюжет не приводит к спасению или бегству. Инверсия фабульных ролей для русского и кавказца отмечается и в этом аспекте: помочь бежать должен русский, но вместо помощи он убивает пленника, защищая себя;

4) традиционное для русского восхищение экзотическим кавказским миром заменяется мотивом красоты как уникальным моментом прозрения героя, приводящего его к экзистенциальному мироощущению, которое не имеет какого-либо продуктивного финала. Поэтому возникает мотив поруганной, бесполезной красоты, не имеющей силы реально изменить ситуацию:

«Каждый раз, собираясь послать на хер все и всех (и навсегда уехать домой, в степь за Доном), он собирал наскоро свой битый чемодан и... и оставался. “И что здесь такого особенного? Горы?...” – проговорил он вслух, с озленностью не на кого-то, а на себя. Что интересного в стильной солдатской казарме – да и что интересного в самих горах? – думал он с досадой. Он хотел добавить: мол, уже который год! Но вместо этого сказал: “Уже который век!...” – он словно бы проговорился; слова выпрыгнули из тени, и удивленный солдат додумывал теперь эту тихую, залежавшуюся в глубине сознания мысль. Серые замшелые ущелья. Бедные и грязноватые домишки горцев, слепившиеся, как птичьи гнезда. Но все-таки – горы?! Там и тут теснятся их желтые от солнца вершины. Горы. Горы. Горы. Который год беретит ему сердце их величавость, немая торжественность – но что, собственно, красота их хотела ему сказать? зачем окликала?»<sup>4</sup>;

5) в тексте активно развивается мотив предательства – абсолютно все, так или иначе, предают друг друга, общечеловеческие ценности.

Отметим, что Маканин намеренно вбирает весь комплекс мотивов русской литературы, связанных с кавказским сюжетом: не только пушкинские, лермонтовские, но и не слишком часто повторяющиеся мотивы, отмечаемые у Толстого – поврежденная нога, захват пленного «между делом»; двое русских, отправляющихся в путь; образ порванной, лоскутной рубахи; стоптанных ног в сапогах; транспортировка товарища на себе; укрытие от черкесов-татар в кустах.

В описаниях Лермонтова и Маканина особое место занимает образ горы, в ее изображении присутствует мифопоэтическое начало.

В произведении Лермонтова миф о горе имеет бинарную структуру. Двойственность поддерживается на внешнем и внутреннем композиционном уровне: в системе персонажей – русские, черкесы; свободные, пленники; в наличии двух глав; в двойственности состояния героев – что для одного свобода, для другого – плен; аналогично с победой и проигрышем.

В произведении Маканина пространство гор противопоставлено пространству равнин («равнинная душа») и долин («Долины ваши, горы наши», – говорит Алибек в разговоре с Гуровым.). Гора связана с мотивом укрытия, спасения: «Скала была тем и спасительна, что давала услышать и загодя разминуться». Однако в повести, образ горы амбивалентен. Предполагая спасение, она несет гибель для своего же коренного жителя.

---

<sup>4</sup> Маканин В.С. Кавказский пленный // URL: <http://lib.ru/PROZA/MAKANIN/makanin.txt>

Интересным элементом, новым для мифологемы горы русского кавказского мифа является наличие множества троп, дорог. Однако дорога у Маканина только симулирует динамику и перемещение, по факту же это блуждание по пространству Кавказа, из которого нет выхода уже много сотен лет.

Если у Лермонтова мифологема горы обладает такой структурой, что каждый уровень обозначается, как позитивный или негативный по отношению к сакральному знанию из высшего мира, то у Маканина таковой структуры нет. Мир сугубо реалистичный и практический – открытое/закрытое пространство, с точки зрения удобства ведения военных действий. Семантика сакральности по сути нивелируется, поскольку Рубахин, хотя и обретает в какой-то момент прозрение о состоянии мира, о роли Кавказа в жизни русских военных многих поколений, тем не менее он осознает, что окружен горами, что они не отпускают его, насильно удерживая: «Он лежал на спине — глядел в небо, а слева и справа (давя на боковое зрение) теснились те самые горы, которые обступили его здесь и не отпускали». То есть деятельный поступок после прозрения не совершается.

Таким образом, сюжет о кавказском пленном является актуальным сценарием для русского сознания в развитии русско-кавказской истории. Его реализация и насыщенность компонентного состава полностью зависят от авторской концепции и литературного направления, к которому автор принадлежит. В романтизме (Пушкин, Лермонтов) доминантой является разочарованный беглец и идеал свободного естественного мира, в реалистической парадигме (Толстой) – бытописание войны и военных действий; в постмодернизме (Маканин) акцент смещается на бессмысленность войны, бегства, человеческих отношений и действий как главная характеристика художественного мира-реальности. Однако базовыми для каждого автора являются такие черты, как: плен, любовный сюжет, честь, побег/выкуп, восхищение красотой кавказского мира, – которые либо насыщаются конкретным содержанием, либо трансформируются и исключаются из повествования и сам факт отсутствия является смыслообразующим элементом.

Вектор развития и трансформации кавказского сюжета динамичен: он включен в художественную картину мира автора; но и относительно статичен, поскольку базовые элементы в нем остаются неизменными, стабильными – отсутствие или сильная трансформация какого-либо из них уже несет в себе определенное художественное значение и воспринимается читателем именно как смыслодержательный акт.

## РУССКАЯ КЛАССИКА В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЭПОХ

---

И.С. ЮХНОВА

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

УДК 821.161.1 (Лермонтов М.Ю.)

ББК Ш5 (2Рос=Рус) 5

### РОМАН М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» В МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ

**Аннотация.** В статье показано, как массовая культура осваивает форму и стиль романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Рассмотрен роман А. Брусникина (Б. Акунина) «Герой иного времени» как стилизация произведения Лермонтова.

**Ключевые слова:** Лермонтов, Акунин, Брусникин, массовая литература, «Герой нашего времени»

В «Повестях Белкина» и «Истории села Горюхина» Пушкин указал на одну существенную черту сознания современного ему человека, выросшего в захолустной дворянской усадьбе, сформировавшегося вне большой истории и культуры, не наделенного способностью к глубоким историческим обобщениям. Это тот тип сознания, который принято называть патриархальным. И его особенность – приверженность к однажды усвоенному, хорошо знакомому, привычному, узнаваемому. Следствием этого становится такая черта коммуникативных отношений человека с обществом и миром, как опора на бытовую или исторический анекдот, который хорошо известен, не нов<sup>1</sup>. Ценна именно его повторяемость. Как мы помним, для Ивана Петровича Белкина особую значимость имеют рассказы его ключницы-кормилицы, которые, по его словам, «состояли счетом из 15 домашних анекдотов, весьма для меня любопытных, но рассказываемых ею всегда одинаково, так что

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом: *Юхнова И.С.* Провинциальный мир в контексте проблемы общения // Болдинские чтения. Нижний Новгород : Изд-во «Вектор ТиС», 2008. С. 328-341; *она же.* «Анекдотические рассказы» в структуре романа Н.С. Лескова «Соборяне» // Современность русской и мировой классики. Воронеж : Изд-во ИИТОУР, 2007. С. 79-82.

она сделалась для меня другим *новейшим письмовником*, в котором я знал, на какой странице какую найду строчку»<sup>2</sup>.

«Домашние анекдоты» потеснили в сознании Белкина «Письмовник» Курганова: «Чтение Письмовника долго было любимым моим упражнением. Я знал его наизусть и, несмотря на то, каждый день находил в нем новые незамеченные красоты»<sup>3</sup>. Как видим, белкинский ум нацелен на известное, знакомое, но каждый раз воспринимает его как новый, неизвестный текст. Интеллектуальные запросы и крутозор носителя такого типа сознания не просто ограничены, они исчерпаны, сформированы раз и навсегда, лишены развития. Об этом свидетельствует и сам рассказчик «Истории села Горюхина»: «Успехи мои хотя были медленны, но благонадежны, ибо на десятом году от роду я знал уже почти все то, что поныне осталось у меня в памяти, от природы слабой и которую по причине столь же слабого здоровья не дозволяли мне излишне отягощать»<sup>4</sup>.

Современная массовая культура (и литература в первую очередь) демонстрирует то же постоянство, ту же приверженность к повторению знакомых формул, схем, сюжетов. Не случайно одно из определений, закрепившихся за массовой литературой после работ Дж.Г. Кавелти, – «формульная»<sup>5</sup>. Особенно остро этот процесс ощущается в настоящее время, когда литературное произведение воспринимается как продукт, который должен быть востребован читателями, а в издательской политике многое определяет воля редактора, который отчетливо представляет свою целевую аудиторию. И чаще всего эта целевая аудитория демонстрирует «белкинскую» тягу к любимым историям. При этом общее число их даже меньше, чем требовалось Ивану Петровичу. Их перечень известен: приключение, любовная история, тайна, мелодрама, чуждые существа и состояния. Современная книжная индустрия предлагает своему читателю хорошо знакомые, растиражированные типы сюжета, повествовательные формы, образы, а ориентирована прежде всего на удовлетворение читательских ожиданий. Так появляется огромное количество повторений, новых интерпретаций, ремейков и пр. Кто-то объясняет этот процесс постмодернистской традицией. Кто-то тем, что «в эпоху крайней нестабильности, наблюдае-

---

<sup>2</sup> Пушкин А.С. История села Горюхина // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Л. : Наука, 1978. Т. 6. С. 118. Курсив автора. – И.Ю.

<sup>3</sup> Там же. С. 116.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Кавелти Дж. Г. Приключение, тайна и любовная история: формульные повествования как искусство и популярная культура // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33-64.



мой в разных сферах жизнедеятельности социума, именно искусство способно создавать иллюзию устойчивости»<sup>6</sup>.

Качество устойчивого и постоянного у нашего читателя пока еще имеет русская классическая литература. Она-то и становится генератором сюжетов для литературы массовой, и прежде всего тот ее пласт, который хорошо знаком читателю еще со школьной скамьи. Это произведения, ставшие культурными константами, они «на слуху», в общих чертах знакомы каждому, кто учился в школе. Как правило, читатель не столько помнит текст, сколько имеет о нем представление, так как после школы его не перечитывал, а может, и в школе знакомился с ним фрагментарно. Эти произведения имеют «высокую опознаваемость»<sup>7</sup>. Вместе с тем основная масса читателей мыслит о героях этих произведений и их авторах стереотипами и штампами, сформированными учителем и школьной программой. Когда писатель создает свой текст, используя классическую литературу как источник сюжетов и приемов, он пытается срастить известные литературные формулы с тем, что в произведении-ориентире является сюжетно-смысловой доминантой и автоматически возникает в сознании читателя при его упоминании.

«Герой нашего времени» Лермонтова стал одним из таких культурных явлений. Почти сразу же после выхода романа в свет появились произведения, развивающие или повторяющие его. И тут же обозначились две тенденции. Первая – когда художественная система «Героя нашего времени» получала сложнейшее преломление: развивались лермонтовские принципы психологического изображения, давалось новое понимание героя печоринского типа и пр. Возникал целый пласт литературы, связанной с лермонтовским произведением, а вместе с тем сам роман превращался в культурное явление со своей мифологией. В XX веке эта традиция продолжилась: лермонтовский слой отчетливо прочитывается в романах Б. Окуджавы («Путешествие дилетантов»), В. Маканина («Андеграунд, или Герой нашего времени») и многих других.

Вторая тенденция иная. Она связана с тиражированием, механическим воспроизведением лермонтовского героя, сюжетных схем, повествовательных техник. Зачастую с помощью языка и стиля Лермон-

---

<sup>6</sup> Волкова П.С. «Лебединое озеро» П.И. Чайковского в контексте современного искусства: интерпретация и реинтерпретация // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1(10). С. 43.

<sup>7</sup> Кузьмина Н.А. Феномен массовой литературы в свете теории интертекста // Культ-товары: феномен массовой литературы в современной России. СПб. : «Петербургский институт печати», 2009. С. 14.

това пишуший выражал свои непосредственные жизненные впечатления, события своей частной жизни. Себя и окружающую действительность он как бы видел лермонтовским зрением и при этом выражал свои воспоминания, впечатления его языком. Приведу пример.

Среди немногочисленных воспоминаний о поэте есть заметка Фр. Боденштедта «Из послесловия к переводу стихотворений Лермонтова»<sup>8</sup>. Мемуарист пишет о своей встрече с поэтом, находясь под сильнейшим влиянием не только его личности, но и творческой манеры. Рассказывая об этом эпизоде своей жизни, он воспроизводит структуру, логику, стиль знаменитого портретного описания Печорина: «У вошедшего [Лермонтова – *И.Ю.*] была гордая, непринужденная осанка, средний рост и необычайная гибкость движений. Вынимая при входе носовой платок, чтобы обтереть мокрые усы, он выронил на паркет бумажник или сигарочницу и при этом нагнулся с такой ловкостью, как будто он был вовсе без костей, хотя, судя по плечам и груди, у него должны были быть довольно широкие кости.

Гладкие, белокурые, слегка вьющиеся по обеим сторонам волосы оставляли совершенно открытым необыкновенно высокий лоб. Большие, полные мысли глаза, казалось, вовсе не участвовали в насмешливой улыбке, игравшей на красиво очерченных губах молодого офицера.

Очевидно, он был одет не в парадную форму. У него на шее был небрежно повязан черный платок; военный сюртук без эполет был нов и не до верха застегнут, и из-под него виднелось ослепительной свежести тонкое белье»<sup>9</sup>.

Очевидно, что Ф. Боденштедт «прочитывает» личность Лермонтова сквозь матрицу его романа, а потому почти «цитирует» самого поэта. Тут используются лермонтовские психологические контрасты, сделаны акценты на те же самые детали, которые зафиксировал взгляд другого наблюдателя. Влияние портретного описания Печорина так велико, что даже цвет волос Печорина оказался приписан самому поэту (как видим, у Боденштедта Лермонтов белокурый). О своей встрече с Лермонтовым мемуарист пишет, как «странствующий офицер» о Печорине.

Еще один литературный факт – дневник Дружинина. Юношеские записи писателя, его размышления о себе иногда кажутся парафразами из «Журнала» Печорина. Здесь те же настроения, те же риторические фигуры, что и в романе Лермонтова.

---

<sup>8</sup> *Боденштедт Фр.* Из послесловия к переводу стихотворений Лермонтова // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1972. С. 287-293.

<sup>9</sup> Там же. С. 289.

О чем свидетельствуют эти примеры? «Герой нашего времени» настолько совпал с настроениями той эпохи, что дал человеку язык для самоанализа и для понимания другого человека. И это было воспринято массовым сознанием.

В 2010 году появился роман Анатолия Брусникина (Б. Акунина) «Герой иного времени». Название, рисунки Лермонтова в оформлении, фрагменты из вымышленной книги Г.Ф. Мангарова «Записки старого кавказца» (СПб., 1905 г.) – все это отсылает к лермонтовскому произведению. Подобное взаимодействие с русской классикой характерно для Б. Акунина. Он постоянно «играет» разными жанровыми формами, использует сюжетные схемы, ситуации, типы героев и пр. из хрестоматийных произведений. В его романах есть отчетливые отсылки к «Бедной Лизе» Н.М. Карамзина, «Капитанской дочке», «Пиковой даме» А.С. Пушкина, романам Ф.М. Достоевского. Известны его варианты «Чайки» А.П. Чехова. Примеры можно продолжать. В интервью корреспонденту газеты «Комсомольская правда» на вопрос: «Вы как-то сказали, что герой ваших книг Эраст Петрович – гомонкулус, созданный в пробирке холодным рецептурным путем. Каковы же составляющие этого рецепта?» – писатель дал такой ответ: «Очень простые. Берешь своих любимых литературных героев – только те черты, которые тебе в них нравятся: вечное одиночество Печорина, строгую красоту Болконского, нравственный камертон князя Мышкина, траурную бравурность полковника Най-Турса. Прибавляешь кое-что от себя. Встряхиваешь, но не перемешиваешь. И ждешь, когда гомонкулус начнет подавать признаки жизни»<sup>10</sup>. В этом ответе сформулирован акунинский принцип взаимодействия с классическим произведением. Он не домысливает его, не дописывает, даже не создает стилизацию, а берет отдельные черты, детали, помещает их в некую форму – и это форма детектива – а далее следует логике формулы, а не текста-источника. Что получается в итоге? Классический (в нашем случае лермонтовский) контекст становится не более чем внешним антуражем. Это отчетливо улавливают читатели. Как пишет на одном из интернет-форумов пользователь «Сивая Кобылла»: Брусникин «куда больше внимания уделяет стороне действенной, нежели психически-душевной. И это делает его роман более живым и менее назидательным, не отбирая, впрочем, некоторой образовательно-исторической его направленности»<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Войцеховский Б. Интервью с Б. Акуниным // Комсомольская правда. 2004. №1/1. 4 января. С. 6.

<sup>11</sup> URL: <http://www.labirint.ru/reviews/goods/233974>.

В «Герое иного времени» передан не «дух» лермонтовского романа, а лишь его внешние приметы: хронотоп, «загадочный» герой, композиционные приемы, – в то время как философско-психологический план, составивший смысловое ядро «Героя нашего времени», при «сращивании» с литературной формулой исчез. А. Брусникин не ставит перед собой задачу постичь сознание человека той эпохи, к которой он обращается. Более того, исторический фон – лишь декорации. Герои мыслят и высказываются как наши современники. Осовременены и формы их поведения. В результате даже чисто внешний (архитектонический) прием – сочетание разных типов текста (записок, дневника...) служит не как в тексте-источнике цели постепенного раскрытия характера главного героя, а выполняет чисто утилитарную задачу – постепенно раскрывает истинную подоплеку событий, ее «тайные пружины».

Лермонтовский роман – роман о рефлексии, самоанализе. Но именно этот план в «Герое иного времени» исчез. Вроде бы есть герои, склонные к самоанализу, однако временная дистанция (о встрече с Никитиным они рассказывают на излете своей жизни) превращает самоосмысление во взгляд на себя со стороны, как будто речь идет о другом человеке. Это не спонтанный поток мыслей, как в журнале Печорина, а воспоминания о далеком прошлом. При этом внутренний мир главного героя Никитина остается закрытым. Он не рефлексирующий, а действующий персонаж; человек поступка. Как говорит о нем «таинственная амазонка», «тогда все любили порассуждать о революциях, юноши мечтали где-нибудь сражаться за чью-то свободу. Но они мечтали, а он сражался» [13]<sup>12</sup>.

Произведение А. Брусникина (Б. Акунина) интересно тем, что в нем ярко выражено представление о лермонтовском романе как художественном явлении. Ведь обнажая родство двух произведений, адресуя к определенной традиции, писатель дает читателю ключ к прочтению своего романа, вовлекает его в игру по опознаванию примет текста-ориентира. Попутно заметим, что в «Герое иного времени» А. Брусникин (Б. Акунин) не ограничился только лермонтовской традицией, а учел весь «кавказский» контекст русской литературы: в произведении есть отсылки к повестям А.А. Бестужева-Марлинского, поэме А.С. Пушкина, произведениям Л.Н. Толстого. Литературный контекст заявлен эпиграфами, а затем сказывается в многочисленных сюжетных, образных, идейных переключках. Например, как и в «кавказских пове-

---

<sup>12</sup> Здесь и далее цит. по: *Брусникин А.О.* Герой иного времени. М. : Астрель, 2012 (с указанием страницы в тексте статьи).

стях» А.А. Бестужева-Марлинского, в романе А. Брусникина ярко представлен этнографический элемент – показан мир горцев, их обычаи, нравы. Есть образ «благородного дикаря» – аварца Галбация. Подробно «прописана» важная для «кавказской повести» линия взаимодействия представителей двух культур, двух цивилизаций. Намечена и любовная коллизия. К романтической поэме восходит сюжет о пленнике и пленении. На этом фоне отчетливо видно, что воспринимается современным сознанием как лермонтовский элемент в «кавказском тексте».

Прежде всего, сигналом становится место действия – Пятигорск, «воды». События в «Герое иного времени» происходят через год после трагической дуэли. Это Пятигорск, но без Лермонтова.

Другая «примета» лермонтовского романа – фрагментарность композиции и обусловленная ею смена повествователей, точек зрения на рассказываемое событие.

Безусловно, лермонтовский роман – это особый тип героя. В современной науке существует понятие «лермонтовский человек», которое рассмотрено как философский и социокультурный феномен<sup>13</sup>. Как пишет Т.С. Милованова, «"лермонтовский человек" – нравственно безупречная личность, но глубокая, содержательная, волнующая других людей, заставляющая их разгадывать ее феномен»<sup>14</sup>, это «люди неуспокоенные, ищущие»<sup>15</sup>, они часто называют себя «сиротой» и «странником». Все эти аттестации вполне приложимы к главному герою романа А. Брусникина, с одной лишь оговоркой. Печорин Лермонтова – натура ускользающая. По большому счету, о нем ничего достоверно неизвестно: ни его возраст, ни причины, по которым он оказался на Кавказ. Есть намеки, но они всегда неопределенны, расплывчаты. А вот судьба героя А. Брусникина отчетливо прописана. О многих фактах его биографии, чертах характера читатель узнает в самом начале романа, когда о нем рассказывает «таинственная амазонка».

Никитин – человек 1825 года. Эпоха сформировала его взгляды на мир и общество, обусловила поступки. Устами Мангарова А. Брусникин формулирует свое представление о том, как связаны личность и эпоха: «Всякое время порождает и размножает людей свойственного ему типа. Размах и мелочность, мужество и робость, благородство и низость подвержены моде, как все на свете» [30]. Но Никитин сформир-

---

<sup>13</sup> См.: Милованова Т.С. «Лермонтовский человек» как философский и социокультурный феномен в русской литературе первой половины 1830-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012.

<sup>14</sup> Там же. С. 8.

<sup>15</sup> Там же. С. 12.

рован *своим* временем, а живет в *другую* – николаевскую эпоху, когда в моде честолюбцы, а не люди чести.

Акцент на участии героя в событиях декабря не случаен. Никитин, в отличие от Печорина, вовлечен в большую историю: после дуэли он оказывается в далеких странах (Америке, Испании, Греции); как предполагает «таинственная амазонка», там его пути пересекались с путями Боливара, Квируги, Ипсиланти. В Греции Никитин видел Байрона (и говорит об этом буднично, а воссоздает совершенно неромантический образ поэта: «Плешивый, полный, с масляными глазами. Да я к нему и не приглядывался. Мы не поладили» [72]). Он вынашивал мысль об убийстве Наполеона, но когда увидел поверженного героя на палубе английского корабля, понял, что «этому человеку уже все равно, что с ним сделают <...> что он не гадина» [80-81] – и отказался от своего плана. Обозначены его политические мнения. Он читает Адама Смита на английском языке. Он высказывает свою теорию завоевания Кавказа.

У Никитина есть свой кодекс жизненных правил, сформированных исключительными обстоятельствами его жизни: «...бить себя даю только в драке» [73], «я могу убить человека либо в миг прямой для себя опасности, то есть в схватке, либо если нужно истребить гадину, отравляющую мир своим существованием» [75] и пр. Они жесткие, не совпадают с христианскими заповедями («Я заповеди “не убий” не придерживаюсь» [75]), но притягательны, так как ориентированы на утверждение справедливости. Как правило, Никитин высказывает свои идеи в диалоге, отвечая на прямой вопрос собеседника.

Как и у Печорина, в жизни Никитина важную – зловещую – роль играет случай. Он формулирует теорию «большого Зигзага», а случай и нравственные убеждения определяют его изгнание, а потом и гибель. Но в отличие от героя Лермонтова, Никитин осознает ценность жизни как таковой: «Я <...> очень цепко держусь за жизнь, не хуже репейника, и задешево ее никому не отдам» [77].

Как видим, в произведении реализовался тот принцип, о котором говорил Б. Акунин в интервью корреспонденту «Комсомольской правды». Он взял героя Лермонтова, форму его романа, поместил их в жесткие рамки детектива, и такое сращение позволило ему создать занимательный текст с отодвигающейся развязкой, с огромным количеством анахронизмов, которые показывают, что это произведение, действительно, об ином (нашем) времени. А его герой так же далек от Печорина, как XIX век от XXI.

Ю.М. ПРОСКУРИНА

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

УДК 821.161.1  
ББК Ш5 (2Рос=Рус) 5

## РУССКИЕ БЕЛЛЕТРИСТКИ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ИНТЕГРАЦИИ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

**Аннотация.** В статье предлагается взгляд на литературную эпоху 50-х годов XIX века как на период, отмеченный интенсивным процессом интеграции, особенно в прозаических жанрах. Основные тенденции русской словесности пятидесятих прослеживаются в прозе беллетристок Ю.В. Жадовской, Н.Д. Хвоцинской, Евг. Тур, А.Я. Марченко.

**Ключевые слова:** история литературы, реализм, период 1850-х годов, беллетристика

Пятидесятые годы в истории русской словесности XIX века часто рассматривались отечественным литературоведением как эпоха застоя, как период «мрачного семилетия», когда все великие заветы В.Г. Белинского были забыты, когда традиция была насильственно прервана, а либералы заняли «враждебную позицию по отношению к реализму»<sup>1</sup>. Е.А. Соловьев (Андреевич), хотя и не разделял крайне нигилистические мнения о литературе тех лет, тем не менее отрицал её своеобразие. «Пятидесятые годы, – писал он, – называют обыкновенно пустым местом русской литературы. Это преувеличение, конечно. Но действительно эти годы создали очень мало своего, оригинального. Своей физиономии у них нет»<sup>2</sup>.

И это говорилось о времени, когда творили такие художники, как А.И. Герцен, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, когда появился у нас сам термин «реализм», вначале в статьях у П.В. Анненкова в «Современнике», затем у С.С. Дудышкина в «Отечественных записках». И самое главное – в эти годы шел интенсивный процесс литературной интеграции, особенно в прозаических жанрах. В результате реализм, с одной стороны, избавился от пристрастия натуральной школы к изображе-

---

<sup>1</sup> Скабичевский А.М. История новейшей русской литературы (1848-1890). СПб. : Типогр. газеты «Новости», 1891. С. 24; Пытин А.Н. История русской литературы : в 4 т. СПб. : Типогр. М. М. Стасюлевича, 1913. Т. 4. С. 599; Бурсов Б.И. Мастерство Чернышевского-критика. Л. : Сов. писатель, 1956. С. 42.

<sup>2</sup> Соловьев (Андреевич) Е.А. Очерки из истории русской литературы XIX века. 3-е изд., испр. СПб. : Изд-во Н. П. Карбасникова, 1907. С. 197.

нию человека, убитого обстоятельствами, не находящего, по словам Анненкова, «в себе никаких сил для выхода из стесненного положения»<sup>3</sup>. А с другой стороны, он освоил романтический интерес к «душе человеческой», к «миру благородных мечтаний, порывания» (И. Панаев). В это время И.С. Тургенев заявляет: «...жалок тот, кто живет без идеала»<sup>4</sup>, а С.С. Дудышкин одобряет внимание писателей к человеку «крепкого характером..., который в состоянии вынести на своих плечах самые затруднительные обстоятельства»<sup>5</sup>. По мнению А.И. Герцена, «нравственная независимость человека такая же непреложная истина и действительность, как его зависимость от среды»<sup>6</sup>. Н.Г. Чернышевский уточняет: «От самого человека зависит, до какой степени жизнь его наполнена прекрасным и великим»<sup>7</sup>. В условиях пятидесятих годов становится особенно актуальной мысль А.С. Пушкина о «самостоянье человека» как залого «величия его». Поэтому в прозе тех лет противостояние личности неблагоприятным обстоятельствам рассматривается как признак её нравственной силы, духовной зрелости. В этом противостоянии А.В. Дружинин видит проявление писательского интереса «к самым светлым сторонам так часто осмеиваемого романтизма»<sup>8</sup>. Критик предлагает слово «романтизм» ассоциировать с «поэтической стороной жизни»<sup>9</sup>. Именно это внимание к духовному миру человека обогащало в процессе интеграции русских писателей тех лет, а преимущественная ориентация на воспроизведение, по словам Дружинина, «жизни действительной, вседневной и обыкновенной» оставляла их в границах «школы реальной».

Своеобразие литературы пятидесятих годов, конечно, более заметно в произведениях выдающихся писателей, но некоторые существенные её особенности выражаются второстепенными авторами более прямолинейно, более тенденциозно. В своё время Анненков ставил Белинскому в заслугу признание не одних только гениальных или очень крупных талантов, а всей безымянной массы литераторов, «разрабатывающих вопросы жизни и времени по мере сил своих и пони-

---

<sup>3</sup> *Современник*. 1849. № 1. Отд. 3. С. 11.

<sup>4</sup> *Тургенев И.С.* Полное собр. соч. и писем : в 30 т. М. : Наука, 1980. Соч. Т. 5. С. 77.

<sup>5</sup> *Отечественные записки*. 1856. № 4. Отд. 2. С. 85. О принадлежности статей Дудышкину см.: *Егоров Б.Ф.* Библиография трудов С.С. Дудышкина // Уч. зап. Тартус. ун-та. 1962. Вып. 119.

<sup>6</sup> *Герцен А.И.* Соч.: в 9 т. М. : Гослитиздат, 1956. Т. 3. С. 349.

<sup>7</sup> *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч. : в 15 т. М. : Гослитиздат, 1939. Т. 2. С. 40.

<sup>8</sup> *Дружинин А.В.* Собр. соч. : в 8 т. СПб., 1865. Т. 7. С. 297.

<sup>9</sup> Там же. С. 76.



мания»<sup>10</sup>. «Библиотека для чтения», говоря о популярности в пятидесятые годы термина «беллетрист», теснившего другие определения «творящей личности», признается, что ей особенно близки «обыкновенные таланты»<sup>11</sup>. Дудышкин объяснял усиление интереса к беллетристам, рост их числа тем, что «условия школы реальной... дают и талантам второстепенным средства делаться замечательными, если у них есть только наблюдательность или житейская опытность»<sup>12</sup>.

Литературная «периферия» 1850-х годов была представлена не только мужскими, но и женскими именами. Рядом, например, с М.В. Авдеевым, М.Л. Михайловым и А.А. Потехиным мелькали имена беллетристок в лице Ю.В. Жадовской, Н.Д. Хвощинской (В. Крестовский – псевдоним), Евг. Тур (псевдоним писательницы Е.В. Салиас де Турнемир). Одни из них ориентировались на лирическую тональность Тургенева, другие тяготели к аналитической манере Л.Н. Толстого, но все они в духе того времени разделяли пушкинскую мысль о «самостоянии человека» как «залоге величия его». Собственно, «сомостоянье» фактически предполагает противостояние, соседствует с ним. У популярных в России пятидесятых годов английских писательниц Шарлоты Бронте («Шерли»), Элизабет Гаскелл («Мэри Бартон», «Руфь») противостояние героинь обычно имело социальный или религиозный характер. У русских беллетристок тех лет оно не выходило за рамки нравственного, морального содержания, нередко лишённого философско-исторического осмысления, свойственного ведущим отечественным писателям.

Так, например, Ю. Жадовская в 1849, а ее современник Тургенев в 1856 году, то есть в начале и конце так называемого «мрачного семилетия», публикуют повести с одинаковым названием «Переписка». Между этими повестями много общего: эпистолярная форма, диалог двух корреспондентов – мужчины и женщины (Ида Николаевна и Иван Петрович – литературные двойники Марии Александровны и Алексея Петровича). Сближает эти повести интерес их авторов к двум разновидностям современных людей: к романтику и «лишнему человеку». Герои Жадовской и Тургенева страшатся в жизни «общей колеи», далекой от их представления о счастье. «Всё окружающее меня, – пишет Ида Николаевна, – так далеко от сочувствия с безумной душой моей»<sup>13</sup>. Иван Петрович советует ей: «...берегите прекрасное

---

<sup>10</sup> Анненков П.В. Литературные воспоминания. М.: ГИХЛ, 1960. С. 281.

<sup>11</sup> Библиотека для чтения. 1855. № 9. Отд. 6. С. 1.

<sup>12</sup> Отечественные записки 1855. № 1. Отд. 4. С. 58.

<sup>13</sup> Москвитянин. 1849. № 8. С. 186.

души вашей, не давайте ему вянуть от жизненного холода»<sup>14</sup>. И в повести Тургенева Алексей Петрович просит Марию Александровну не изменять своим идеалам, хотя сам он не сумел воплотить в жизнь свои мечты «о благе человечества», пришел к выводу, что «судьбы своей переменить нельзя». Иван Петрович в повести Жадовской тоже расстается с прежними своими взглядами, не устояв перед выгодным браком с дочерью «чиновного человека». Мария Александровна в «Переписке» Тургенева, выслушав исповедь Алексея Петровича, печально констатирует: «...героев в наше время нет»<sup>15</sup>. В обоих повестях слышится тоска по добрым, светлым чувствам и звучит упрек в адрес «лишних людей», оправдывающих (особенно у Тургенева) свое бессилие временем, обстоятельствами, наталкивающими их «на ту или другую дорогу»<sup>16</sup>. Слова Марии Александровны, обращенные к Алексею Петровичу в самом начале переписки: «Мы друг другу чужды»<sup>17</sup>, – как и признание самого Алексея Петровича в собственном «самолюбии», свидетельствуют о нравственной дистанции между ними. Конечно, беллетристке Жадовской, которую еще В.Г. Белинский упрекал за отрыв в стихах от действительности («Взгляд на русскую литературу 1846 года»), было недоступно глубокое проникновение в суть философско-этической проблемы времени. Но она уловила всеобщий интерес к вопросу противостояния человека, не желающего «попасть в общую колею».

Критическое изображение «лишних людей» сближает с Тургеневым и других русских беллетристок, в частности А.Я. Марченко, автора романа «Тени прошлого», опубликованного одновременно с «Дневником лишнего человека». В бытность натуральной школы господствовала концепция, согласно которой, по словам Станкевича, «природа человека добра и благородна, но грубеет... под бременем... обстоятельств»<sup>18</sup>. Поэтому реалисты 1840-х годов, сочувствуя трагической судьбе «лишнего человека», осуждали прежде всего враждебные ему обстоятельства. В пятидесятые годы именно эта его зависимость, подчиненность обстоятельствам обусловила критическое отношение к нему как явлению прошлого и вернула авторитет романтику-энтузиасту. В это время Герцен утверждает: «Обстоятельства – многое, но не всё. Без личного участия, без воли, без труда – ничего не делает»

---

<sup>14</sup> *Москвитянин*. 1849. № 8. С. 184.

<sup>15</sup> *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Соч. Т. 5. С. 30.

<sup>16</sup> Там же. С. 26.

<sup>17</sup> Там же. С. 22.

<sup>18</sup> *Современник*. 1848. № 3. Отд. 1. С. 36.

ся вполне»<sup>19</sup>. Л.Н. Толстой напоминает в 1853 году: «Чем труднее и тяжелее обстоятельства, тем необходимее твердость, деятельность и решимость и тем вреднее апатия»<sup>20</sup>. Именно эта апатия, равнодушие «лишних людей» осуждается в ранее упомянутой повести А. Марченко «Тени прошлого», герой которой Березов тяготится жизнью: в ней «ему все кажется лишним», ненужным. «Может быть, – иронически замечает беллетристка, – он сам на этом свете лишний»<sup>21</sup>.

Осуждение «лишних людей», утверждение необходимости активной жизненной позиции характерно в это время и для произведений Евг. Тур. В ее романе «Племянница», которому Тургенев посвятил в целом благожелательную статью, говорится, что «мода на разочарованных, ничем не занятых людей начинает проходить малопомалу»<sup>22</sup>. В романе «Три поры жизни» (1853) беллетристка устами гордой, независимой героини Лины Минской, видящей смысл жизни в труде «на почве человеколюбия», провозглашает девиз своего времени: «Наша судьба в руках наших»<sup>23</sup>. Писательница подчеркивает «самостоянье» Лины Минской изображением рядом с ней пассивных фигур: фаталиста Огинского и безвольной Воротынской, которая сама себя аттестует: «Я слаба... я не могла бороться и покорилась обстоятельствам»<sup>24</sup>.

Общественно-эстетическую позицию Евг. Тур во многом разделяет самая известная беллетристка тех лет Н. Хвоцинская. Она тоже, как и Евг. Тур, декларирует в повести «Искушение» (1852) актуальный для данного времени лозунг: «Человек должен быть выше обстоятельств»<sup>25</sup>. Будучи, подобно Жадовской, не только прозаиком, но и поэтом, Хвоцинская излагает свою эстетическую доктрину в стихах:

Бродящий, грустный дух! Я в твой далёкий край,  
Где носятся цветы и слёзы средь тумана,  
Где светят радуги, – заглядывать не стану.  
И в книге жизненной не сказку, не мечту,  
Но строгие листы раскрою и прочту»<sup>26</sup>.

---

<sup>19</sup> Герцен А.И. Соч. : в 9 т. Т. 7. С. 45.

<sup>20</sup> Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. М. : Худож. лит., 1937. Сер. 2. Дневники. Т. 46. С. 186.

<sup>21</sup> *Отечественные записки*. 1850. № 5. Отд. 1. С. 3.

<sup>22</sup> Тур Евг. Племянница. М., 1851. Ч. 1. С. 172.

<sup>23</sup> Тур Евг. Три поры жизни. М., 1854. Ч. 3. С. 161.

<sup>24</sup> Там же. Ч. 2. С. 244.

<sup>25</sup> Крестовский В. (Зайчкова-Хвоцинская Н. Д.) Полн. собр. соч. : в 6 т. СПб. : Изд-во А. А. Каспари, 1912-1913. Т. 5. С. 150.

<sup>26</sup> Пантеон. 1852. № 8. С. 82.

Писательница в этой «книге жизненной» повествует о судьбах обычных простых людей. В романе «Испытание» (1854) она мотивирует свой интерес к ним: «Разве эта масса не люди?.. А свет почти весь состоит из таких людей. Для них не придумано другого названия, как “обыкновенные”. Но вся общественная жизнь слагается из отношений и столкновений этих людей. Следовательно, настоящую драму современной жизни надо искать между ними»<sup>27</sup>. И беллетристка находит среди них людей стойких, честных, не продающих «своей души за кусок насущного хлеба» («Искушение»). К числу таких людей Хвоцинская относит сельского учителя, повесть о котором она публикует в «Отечественных записках» за 1852 и 1859 годы. В это время, по свидетельству Панаева, учитель был «любимым, неизбежным лицом» нашей литературы, особенно женской прозы (в ней фигурировали обычно учителя и гувернантки, их дневники, записки, воспоминания). Хвоцинская в повести об учителе воспользовалась формой дневника, которая позволила ей заглянуть в душу обыкновенного человека, показать многообразие его внутреннего мира. Вначале ее герой испытывает радостное возбуждение в связи с получением места учителя в тихой Слободке, затем он переживает горечь разочарования, вызванного безответной любовью к помещице Кремнинской, а в итоге учитель заявляет о необходимости для человека самостояния. «Сколько бы горя, обманов, неудач, стеснений, нужды, – говорит он, – ни пришлось мне вынести в жизни, я сохранил сокровище постоянной мысли, постоянной любви к труду»<sup>28</sup>. Концовка повести Хвоцинской созвучна оптимистическому финалу трилогии Толстого, которая завершается словами Николеньки Иртеньева: «Я решил снова писать правила жизни и твердо был убежден, что я уже никогда не буду делать ничего дурного, ни одной минуты не проведу праздно»<sup>29</sup>.

Заметная близость «больших» и «малых» талантов в постановке и обсуждении общих проблем позволяет еще раз убедиться в том, что не только великие, но и второстепенные писатели создают определенное «лицо» литературной эпохи.

---

<sup>27</sup> *Крестовский В.* (Заинчковская-Хвоцинская Н. Д.) Полн. собр. соч. Т. 1. С. 160-161.

<sup>28</sup> *Отечественные записки.* 1852. № 8. С. 213.

<sup>29</sup> *Толстой Л.Н.* Собр. соч. : в 22 т. М. : Худож. лит., 1978. Т. 1. С. 340.

Е.К. СОЗИНА

(Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина,  
г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1 (Герцен А.И.)

ББК Ш5 (2Рос=Рус) 5

## «ЗАБЫТЬ И ПОНЯТЬ»: «БОЖЕСТВЕННЫЕ ИЕРОГЛИФЫ» АЛЕКСАНДРА ГЕРЦЕНА\*

**Аннотация.** В статье сделана попытка понять причины интереса современных читателей к Герцену и прояснить ряд проблем его жизни и творчества. Одной из центральных тем Герцена была проблема сотериологическая (спасение «своего», самого сокровенного и важного в жизни), которую он решал на путях экзистенциальной философии. Но писатель так и не смог выйти из тисков этической двойственности и примирить идею и чувства. Об этом, в частности, свидетельствуют постоянные переключки его биографии и творчества, наличие сквозных тем, образом, мотивов, проходящих через жизнь и произведения Герцена.

**Ключевые слова:** экзистенциальная философия Герцена, эволюция мировоззрения, проблемы этики и аксиологии, биография и творчество.

*В мире все есть, как оно есть, и все происходит,  
как оно происходит; в нем нет ценности –  
а если бы она и была, то не имела бы ценности...  
Ибо все происходящее и так-бытие случайны.*

*Л. Витгенштейн*

Герцен неожиданно стал современным мыслителем. О нем устраивают беседы на телевидении, о нем пишут пьесы, которые тут же попадают на театральную сцену, о нем издаются новые книги<sup>1</sup>, наконец, о Герцене спорят в социальных сетях, а студенты хотят писать о нем курсовые. Не правда ли – это весьма солидный показатель популярности писателя и философа в нашу странную по своим симпатиям, совсем не интеллигентную, не элитарную и не книжную эпоху. Что может привлечь сегодня в Герцене – его личность, его труды? И если последнее – то, какие труды: философия, публицистика, критика, художественные тексты, включая завершающий «роман», адекватное

---

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

<sup>1</sup> Так, вышла новая биография Герцена в серии «ЖЗЛ» – *Желвакова И.А.* Герцен. М.: Молодая гвардия, 2010.

жанровое определение которому еще не удалось подобрать, – «Былое и думы»?.. Очевидно, каждый стремится к «своему» Герцену. Но главной «мишенью» как тогда – при его жизни и чуть позже, так и сегодня становится все-таки личная жизнь Герцена, перипетии которой имели серьезную идеологическую «подкладку» и захватывали в свою орбиту массу людей, никого не оставляя равнодушными. Да, с Герцена, по существу, началось публичное апробирование новых форм частной жизни и морали; социалистической ее назвать трудно, но антибуржуазный пафос эта мораль, безусловно, имела. Причем одно дело, когда «брак вторым», как возможная версия совместной жизни супругов и «третьего», обсуждается или подразумевается в романе («Что делать?» Н. Чернышевского), хотя параллельно явления такого рода существовали, конечно, и в жизни, но – тихо, «по-семейному», без особой огласки, и совсем другое – когда эта форма отношений испытывается семьей известного эмигранта Герцена, находящейся на глазах буквально у всей Европы, не считая России, – и терпит крах, как кажется всей «свободомыслящей» Европе, из-за деспотизма самого Герцена. Чем не сюжет для пьес, романов, триллеров?.. Но, быть может, самое притягательное и самое страшное в судьбе Герцена и его семьи, его семей – это дублирование ситуаций, сюжетов, типов отношений. И проигрывание-предугадывание им самим всего этого в своих текстах («Я с тех пор играю одну роль, зрители не догадались», – говорит героиня его же «Сороки-воровки»).

«Случай» Герцена чрезвычайно поучителен, но он же показывает нам, что даже на своем собственном опыте человек редко и мало чему способен научиться. Почему? Быть может, в силу антропологических причин, указанных самим Герценом: «Я полагаю, что вещество большого мозга не совсем еще выработалось в шесть тысяч лет; оно еще не готово; оттого люди и не могут сообразить, как устроить домашний быт свой. Право так. У большей части людей мозг ребячий, – им надобны дядьки, няньки, педали, наказания, приказания, карцеры, игрушки, конфеты и прочее – дело детское!»<sup>2</sup>. «И что же?» – спросим мы за Герценом. Да, в общем, ничего, но этот мудрый человек в течение своей жизни бесконечно наступал на одни и те же грабли и жил в логике неустанных повторений «того же самого».

Эволюция мировоззрения Герцена носила прерывистый характер и была сопряжена с поистине революционными отказами от себя прежнего, от своих былых взглядов и понятий. Однако в ней всегда сохранялся некий постоянный стержень: развитие его шло ширящими-

---

<sup>2</sup> Герцен А.И. Собр. соч. : в 30 т. М. : Изд-во АН СССР, 1954-1965. Т. 2. С. 81.

ся спиралевидными кругами, внутри которых прослеживается исходный локус тем, мотивов, основных вопросов. Эти основные вопросы Герцена имели нравственный характер – как и вся его философия – в духе русской мысли позапрошлого и начала прошедшего века. Неслучайно Г. Шпет, оставивший крайне интересный и, на мой взгляд, беспристрастный анализ содержания воззрений Герцена, писал о том, что его философию следует называть скорее мировоззрением – это «сам дух личности человеческой, – дух, который живет в человеке и которым сам человек живет»<sup>3</sup>. К стати говоря, каких только определений не получила философия Герцена! В. Зеньковский: «персонализм»<sup>4</sup>; Г. Шпет: «возвышенный антропоцентризм»<sup>5</sup>; Р. Иванов-Разумник: «имманентный субъективизм»<sup>6</sup>; Вит. Страда: «этический персонализм»<sup>7</sup>. А у В. Белинского просто – о качестве таланта Герцена: «ум, оживленный и согретый, *осердеченный* (здесь и далее курсив авторов. – Е.С.) гуманистическим направлением». «Страшно много ума»<sup>8</sup>, – сетовал русский критик... но ведь ума – «осердеченного!» Не потому ли даже названия произведений Герцена – блестящие, афористически точные – закрепились в нашей культуре и стали элементами ее языка. И если в начале пути Герцена его язык еще носил печать немецкой философии, плохо «переваренной» русской речью, то за границей его язык становится просто блестящим – отточенным, лаконичным, абсолютно прозрачным для мысли и в то же время чрезвычайно выразительным и ярким<sup>9</sup>. Но помогло ли это Герцену, не стала ли его жизнь еще одной вариацией на тему «ум с сердцем не в ладу»?.. Вернемся, однако, к теме мировоззрения.

Центральный вопрос Герцена, как представляется, сводится к проблеме сохранения им (как *любим* человеком, *просто* человеком)

---

<sup>3</sup> Шпет Г. Философское мировоззрение Герцена. Пг. : Колос, 1921. С. 3.

<sup>4</sup> Зеньковский В.В. История русской философии : в 2 т. Л. : Прометей, 1991. Т. 1. Ч. 2. С. 95.

<sup>5</sup> Шпет Г. Указ. соч. С. 20.

<sup>6</sup> Иванов-Разумник [Р.В.] А.И. Герцен, 1870–1920. Пг. : Колос, 1920. С. 157.

<sup>7</sup> Страда В. Гуманизм и терроризм в русском революционном движении // Вопросы философии. 1996. № 9. С. 90.

<sup>8</sup> Цит. по : Герцен А.И. Собр. соч. : в 30 т. Т. 6. С. 523.

<sup>9</sup> Не могу удержаться и не привести одну небольшую цитату из работы Герцена «О развитии революционных идей в России», где, вопреки названию, поднимается тема еще чаадаевская, вечно актуальная и «большая» для России – о ее исторической судьбе: «На взгляд Европы, Россия была страной азиатской, на взгляд Азии – страной европейской; эта двойственность вполне соответствовала ее характеру и ее судьбе, которая, помимо всего прочего, заключается и в том, чтобы стать великим караван-сараям цивилизации между Европой и Азией» (Герцен А.И. Собр. соч. : в 30 т. Т. 7. С. 156). Сказано метко и хлестко – и правда «караван-сарай» поместившийся «между».

«своего» от жизненного хаоса, исторических перемен, социальных и природных катаклизмов. Вот как он сам писал об этом в 40-е гг., в пору формирования у него нового – «реалистического» – мировоззрения: «У человека, вместе с сознанием, развивается потребность нечто *свое* спасти от вихря случайностей, поставить его выше жизни своей. Пристально вглядываясь в длинный ряд превращений чтимого, мы увидим, что основа ему не что иное, как чувство собственного достоинства и стремление сохранить нравственную самостоятельность своей личности, – и то и другое сначала в формах детских, потом отроческих, как во всяком человеческом развитии»<sup>10</sup>. Проблема эта сотериологическая, но может решаться в разных направлениях. В 30-е гг. Герцен решал ее на путях романтического провиденциализма, в 40-е гг. и далее – на просторе открывшейся ему отчаянной одинокости, «заброшенности» человека («Они были одни, они были в степи». – «Кто виноват?»), с помощью «нечаянно верного взгляда» на жизнь, «трезвого знания» о ней, которое дает если не наука (ибо после 40-х гг. и выстроенной в циклах статей «Дилетантизм в науке» и «Письма об изучении природы» утопической «республики ученых», как обозначил ее Р. Хестанов<sup>11</sup>, Герцен о науке больше не писал), то исторический опыт. Сохранить «свое» – это значит получить наслаждение от жизни, которое возможно только «здесь и сейчас»: к такому выводу Герцен пришел тоже в 40-е гг. Вот его убеждение, сформулированное в «Дневнике» 1842-1845 гг. и словно сошедшее со страниц психологического ли, психотерапевтического учебника нашего времени, для которого основой станет парадигма экзистенциального сознания: «Если глубоко всмотреться в жизнь, конечно, высшее благо есть само существование – какие бы внешние обстановки ни были. Когда это поймут – поймут и что в мире нет ничего глупее, как пренебрегать настоящим в пользу грядущего. Настоящее есть реальная сфера бытия. Каждую минуту, каждое наслаждение должно ловить, душа беспрерывно должна быть раскрыта, наполняться, всасывать все окружающее и разливать в него свое. Цель жизни – жизнь. Жизнь в той форме, в том развитии, в котором поставлено существо, т.е. цель человека – жизнь человеческая»<sup>12</sup>. Идея прогресса не приемлет Герценом. В книге «С того берега», исполненной глубинных разочарований как в европейских революциях, так и в самой Европе, он отстаи-

---

<sup>10</sup> Герцен А.И. Собр. соч. : в 30 т. Т. 2. С. 154.

<sup>11</sup> Хестанов Р. Александр Герцен: импровизация против доктрины. М. : Дом интеллектуальной книги, 2001. С. 90.

<sup>12</sup> Герцен А.И. Соч. : в 9 т. М. : ГИХЛ, 1955-1958. Т. 9. С. 24.



вает позицию «римлянина», обломка старой культуры. Внутренний аристократизм («...истина принадлежит меньшинству» – «С того берега») и глубинное презрение ко всему массовидному, к пошлой самоуверенности носителей современной цивилизации подвигают его к попытке создать свой микромир – свою ячейку нового общества, в которой и можно было бы наслаждаться жизнью, независимо от того, куда несетя весь большой окружающий мир.

Однако здесь и возникает самая трудная проблема, решить которую, судя по биографии Герцена, ему так и не удалось. Проблема стара, как мир. На пути к гармоническому паритету «частного» и «всеобщего», на котором только и можно выстраивать свой идеальный земной мир, стоят человеческие чувства, и победить их с помощью самых разумных идей и светлых идеалов, увы, не удастся. Эту зависимость от стихийных наплывов то ли страстей, то ли просто природы, физиологии сам Герцен в полной мере испытал в юности, и в русле романтического мировоззрения он не считал нужным бороться с их зовом, а уж тем более – скрывать то, что произошло с ним, от своей сестры и невесты, от своего «доброего ангела» – Наталии Захарьиной. Человек имеет право на страсть, страсти облагораживают, ибо несут в себе свободу, раскрепощение души, «ибо сама страсть влечет к чему-нибудь человеческому, хотя часто и не лучшим путем»<sup>13</sup>. После периода «бури и натиска» 30-х гг. Герцен вполне серьезно и трезво размышлял обо всем этом и о том, какую может и должна быть семейная жизнь человека, в произведениях нового десятилетия: в статьях цикла «Капризы и раздумья», повестях, романе «Кто виноват?»: всюду отчетливы следы авторской рефлексии, авторского самосознания и моделирования им разных вариантов своего «я» и своей жизни. Сам Герцен присутствует и в трезвомыслящем скептике докторе Крупове, и в романтическом максималисте Владимире Бельтове, и даже в помещике Алексее Абрамовиче Негрове: последний – это пройденный автором в его предках вариант «недовоплощенного», недоразвившегося человека. Недаром, описывая лицо Любовь Александровны, повествователь замечает: «...ее лицо было объяснением лица Алексея Абрамовича: человек, глядя на нее, примирялся с ним»<sup>14</sup>. Подобный характер будут иметь и последующие произведения Герцена: в «Былом и думах» автобиографизм вынесен на поверхность текста, в повестях 50-х гг. и далее («Поврежденный», «Долг прежде всего», «Aphorismata») он скрыт, но очень неглубоко: легко догадаться, что герой «Поврежденного», испытывавший

---

<sup>13</sup> Герцен А.И. Соч. : в 9 т. Т. 9. С. 21.

<sup>14</sup> Там же. С. 150.

шок от разочарования в своей любимой и пораженный в самое сердце (точнее – в ум: он умом «повредился») пошлостью сложившейся ситуации, – это alter ego автора. Используя метод универсальной философской иронии, Герцен и здесь создает систему многогранных отражений, вовлекая в нее собственную жизнь. Когда-то он сам не смог сдержаться и увлекся горничной, что стоило немалых слез и нервов Наталии Александровне; историю своей погубленной жизни раскрывает перед рассказчиком Анета в «Сороке-воровке» – всего лишь служанка, «горничная» в ее театральном амплуа, ставшем для нее судьбой; Евгений Николаевич в «Поврежденном», барин добрый, благородный, сделал все для развития таланта своей крепостной девки Ульяны, да еще и влюбился в нее – а она «спуталась» с барским камердинером, оказавшимся нечистым на руку... «Мы погибшие люди, мы жертвы вековых отклонений и платим за грехи наших праотцев, где нас лечить! Будущие-то поколения, может, опомнятся»<sup>15</sup>, – говорит герой этой повести Герцена. «Каждый человек опирается на страшное генеалогическое дерево, корни которого идут чуть ли не до Адамова рая...»<sup>16</sup>, – вторит ему автор в своей книге жизни, «Былом и думах». Антропологический подход становится здесь основой всей герценовской историософии.

Тема безумия мира сего, начавшись в творчестве Герцена в 40-е гг., уже не оставит его до самого конца, и в финале безумие будет объявлено «высшим творчеством ума», только и двигающим вперед человечество («Aphorismata: по поводу психиатрической теории д-ра Крупова», 1869). Как видим, романтические концепты и темы не были окончательно забыты Герценом, несмотря на весь его «реализм» и отвержение религии старого мира. В «Былом и думах» он вновь формулирует те выводы, к которым приходил еще в 40-е гг. в статьях на темы морали. Размышляя о модели семьи в сочинениях провозвестника социализма Прудона, он пишет: «Семья, первая ячейка общества, первые ясли справедливости, осуждена на вечную, безвыходную работу; она должна служить жертвенником очищения от личного, в ней должны быть вытравлены страсти. Суровая римская семья, в современной мастерской, – идеал Прудона»<sup>17</sup>. Не то же ли самое мы видим в христианстве, где «...жена пожертвована, любовь (ненавистная церкви) пожертвована, выходя из церкви, она становится излишней и заменяется долгом и обязанностью. Из самого светлого, радостного

---

<sup>15</sup> Герцен А.И. Собр. соч. : в 30 т. Т. 7. С. 375.

<sup>16</sup> Герцен А.И. Соч. : в 9 т. Т. 6. С. 251.

<sup>17</sup> Там же. С. 457.

чувства христианство сделало боль, истому и грех»<sup>18</sup>. Но разве можно изгнать из человеческой жизни чувства и страсти? «Справедливость отвлекается от личностей, она междулична – страсть только индивидуальна. <...> Но именно только *личное, индивидуальное* и нравится, оно-то и дает колорит, tonus, страстность всей нашей жизни. Наш лиризм – *личный*, наше счастье и несчастье – *личное* счастье и несчастье. <...> Логикой страстей обуздать нельзя, так, как судом нельзя их оправдать. Страсти – факты, а не догматы. <...> Где истина... где диагональ?»<sup>19</sup>. Быть может, там, где видят истину современные «ученья, в которых брак и семья развязаны, признана неотразимая власть страстей, необязательность былого и независимость лиц»<sup>20</sup>?.. – И это «мы проходили», мог бы сказать здесь Герцен. – «Двадцать три года тому назад я уже искал выхода из этого леса противоречий»<sup>21</sup>. – Нашел ли? – спросим мы у автора книги. Ему кажется – тогда казалось – что да: «Тут выход не в суде, а в человеческом развитии личностей, в выводе их из лирической замкнутости на белый свет, в *развитии общих интересов*. <...> Ни слез о потере, ни слез ревности вытереть нельзя и не должно, но можно и должно достигнуть, чтоб *они лились человечески*... и чтоб в них равно не было ни монашеского яда, ни дикости зверя, ни вопля уязвленного собственника»<sup>22</sup>. Оспорить это трудно – ура, вот она, истина!.. Да жизнь говорит другое. Истина и жизнь – совместимы ли они вообще?..

Формирование новой этики, воспитание чувств личности – важнейшая тема всей отечественной литературы XIX в. Те, кто писал об этом, зачастую испытывали свои идеи на практике, и в этом смысле логика героев Достоевского – очень русская логика. В истории же все великое и святое рано или поздно оборачивается сентиментальной комедией или фарсом, свой перечень примеров на эту тему есть у каждого. Но когда фарс, выросший из личной, прочувствованной и продуманной идеи человека – из того, что он считал «своим», что берег и лелеял, настигает его самого, ему редко бывает только смешно: обычно это и называется трагической иронией жизни или судьбы. Возможно, свой сценарий жизни в эмиграции: историю любви Наталии Александровны к Гервегу – романтическому поэту, скоро оказавшемуся обычным пошлым эгоистом, Герцен «заказал» себе сам еще в 30-е гг.:

---

<sup>18</sup> Герцен А.И. Соч. : в 9 т. Т. 6. С. 465.

<sup>19</sup> Там же. С. 461-464.

<sup>20</sup> Там же. С. 461.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Герцен А.И. Соч. : в 9 т. Т. 9. С. 463, 464.

когда, подав надежду Полине Медведевой (и вступив с ней в соответствующие отношения), он вел переписку с возвышенной Наталией и признавался ей в своей греховности, заодно бросая камушек в сторону женщины, не сумевшей сдержать себя... Возможно, он подкрепил этот сценарий сюжетом романа «Кто виноват?», где драматизируется вечный любовный треугольник и так и остаются нерешенными вопросы о судьбе, вине и ответственности.

Абсурд входит в жизнь Герцена, когда он, казалось бы, достиг желаемого – женился на Натали, вернулся из ссылки, начал публиковаться и бывать в передовых кругах московского общества, удовлетворяя запросы своей «социальной» натуры. Абсурд приходит со смертью младенцев – сначала двоих, потом еще одного... Четвертого, Коллю, спасают, но он остается глухонемым, а затем судьба или случай настигает и его: в ноябре 1851 г. вместе с матерью Герцена мальчик гибнет в кораблекрушении. «Да, нет предопределения – отсутствие разума в управлении индивидуальной жизнью очевидно»<sup>23</sup>, – записывает Герцен в Дневнике в связи со смертью детей. Не меньшей, а, быть может, еще большей силы потрясение он испытал, когда в Европе стал свидетелем гибели революции: эти события отразились в «логическом романе» «С того берега». И на этот период крушения надежд приходится потеря главного «своего» – семейного покоя, самой Натали, продолжавшей жить по образцу чувственных, страстных героинь Жорж Санд<sup>24</sup> и вдруг на «том берегу» нашедшей свой новый идеал. Но Герцен не захотел, да и не смог бы сделаться благородным Жаком – героем сандовского романа, предоставившего модель разрешения неразрешимой ситуации брака, который стал тюрьмой для одного из супругов (а этой моделью воспользуется не только мало кому памятный А. Дружинин, но и Н. Чернышевский, и Л. Толстой – в пьесе «Живой труп». Но не в реальной жизни!). В итоге жертвой несостоявшегося альянса – новой формы семейных отношений уже не втроем, а вчетвером (имея в виду и жену Гервега Эмму) – стала Наталия Александровна.

---

<sup>23</sup> Герцен А.И. Соч. : в 9 т. Т. 9.С. 63.

<sup>24</sup> В 1846 г., незадолго до отъезда в Европу, Н.А. записывает в дневнике: «О, великая Санд! Так глубоко проникнуть человеческую натуру, так смело пронести живую душу сквозь падения и разврат и вывести ее невредимую из этого всепожирающего пламени. <...> О! если б не нашлось другого пути, да падет моя дочь тысячу раз – я приму ее с такой же любовью, с таким же уважением, лишь бы осталась жива ее душа: тогда все перегорит, и все сгорит нечистое, останется одно золото» (Герцен А.И. Соч. : в 9 т. Т. 5. С. 638-639). Взгляды и настроения Н.А. фактически уже не менялись до самого ее конца.

Однако история повторится вновь уже в зрелой жизни Герцена, потерявшего все надежды, живущего памятью об ушедшей и пытающегося из памяти создать «надгробье» (и ему это удалось – «Былое и думы» сохраняет статус одной из главных книг в русской классике). В 1856 г. на Запад приезжают Николай Огарев и Наталия Тучкова-Огарева («своей Консуэло» называла ее когда-то жена Герцена), вскоре она занимает место Наталии Александровны рядом с Герценом. А потом, словно в посмертное наказание ему, их общая дочь Лиза самовольно уйдет из жизни. Правда, это произойдет уже после смерти самого Герцена, и это заключительное событие семейной драмы русского эмигранта получит широкую огласку, его обобщит в «Дневнике писателя» Достоевский – быть может, самый непримиримый оппонент Герцена в XIX веке. Согласно, так сказать, официальной версии, поводом для самоубийства Лизы стала несчастная любовь к сорокалетнему французскому доктору-физиологу Шарлю Летурно, который был женат, имел детей. Она писала ему письма, требовала встреч, угрожала своей смертью... Параллель между любовной историей Наталии Александровны Герцен и немецкого поэта Гервега налицо, но Герцена, который бы ее осознал, на ту пору уже не было в живых. Летурно всячески старался соблюсти приличия, однако, по-видимому, он не смог выбрать верную линию поведения с этой странной русской девушкой. Идя на суицид, Лиза, как показывает ее предсмертная записка, не думала, что все произойдет всерьез, что ее не успеют ни остановить, ни спасти. Достоевский же увидел в случае самоубийства дочери Герцена безусловное подтверждение своему, общехристианскому по сути, взгляду на участвовавшие в те годы самоубийства в среде молодежи: «Тут слышится душа именно возмущившаяся против “прямолинейности” явлений, не вынесшая этой прямолинейности, сообщившейся ей в доме отца еще с детства. И безобразнее всего то, что ведь она, конечно, умерла без всякого отчетливого сомнения. <...> ... просто умерла от “холодного страха и скуки”, с страданием, так сказать, животным и безотчетным, просто стало душно жить, вроде того, как бы воздуху не хватало. Душа не вынесла прямолинейности безотчетно и безотчетно потребовала чего-нибудь более сложного...»<sup>25</sup>. По этому поводу Е.Н. Дрыжакова замечает, что Достоевский не мог знать всего и, видимо, не подозревал, как сам Герцен страдал от той «прямолинейности», в которой тот упрекал его<sup>26</sup>. Однако эта версия закрепились: от-

---

<sup>25</sup> Достоевский Ф.М. Собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1981. Т. 23. С. 146.

<sup>26</sup> Дрыжакова Е.Н. Герцен на Западе: В лабиринте надежд, славы и отречения. СПб. : Академический проект, 1999. С. 189.

части вторя Достоевскому, домашняя учительница Лизы Е.Ф. Литвинова в своих мемуарах, опубликованных позже, отмечала, что предсмертная записка девушки «дышит презрением к жизни, которую она, как видно, не ставила в грош. Это было следствием того неосновательного разочарования в людях, которое Лиза всосала с молоком матери»<sup>27</sup>. Наверное, в этом есть своя правда: человек нуждается в некоей «основности» своего существования (перефразируя слова С. Франка). И можно ль создать и сохранить «свое» здесь, на земле, где все так случайно и шатко?.. Судьба Герцена и его семьи задает нам эти вопросы, диктует сомнения. Но вот как закончил свою трилогию об утопии Герцена, а по сути, утопии всего его поколения наш современник Т. Стоппард. Думаю, он имел на это основания.

Герцен. <...> Смысл не в том, чтобы преодолеть несовершенство данной нам реальности. Смысл в том, как мы живем в своем времени. Другого у нас нет.

Бакунин (*закуривая сигарету*). Ну вот, счастливая минута.

Натали. Будет гроза.

Входит Лиза с оборванной веревкой.

Лиза. (*показывая веревку*). Смотри, порвалась!

Герцен. Ты не поцелуешь меня?

Лиза. Да. (*Целует его по-мальчишески.*)

Зарницы. Веселые испуганные возгласы... Затем гром и новые возгласы... И быстрое затемнение<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> [Литвинова Е.Ф.] Семья «великого человека» // Северный вестник. 1898. № 10-12. С. 80.

<sup>28</sup> Стоппард Т. Берег утопии: драматическая трилогия / пер. с англ. А. и С. Островских. М. : «Иностранка», 2007. С. 478.

Н.В. ПРАЩЕРУК

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

УДК 821.161.1  
ББК Ш5 (2Рос=Рус)

## **«ЧАША ЖИЗНИ»: О СИМВОЛИКЕ АРХЕТИПИЧЕСКОГО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ\***

**Аннотация.** В статье рассматривается функционирование образа «чаши жизни» в русской литературе XIX-XX веков. Выявляется его архетипическая и символическая природа. Показывается, что авторы, обращаясь к этому образу, задействовали весь спектр его значений, оригинально соотносили его собственную трактовку с универсальным архетипическим содержанием. С опорой на конкретные тексты обозначается интерпретационное поле образа, которое формируется как библейскими, онтологическими и экзистенциальными его прочтениями, так и его травестированием.

**Ключевые слова:** архетип, образ, интерпретация, символика, традиция, сакральный смысл, экзистенциальное звучание, травестирование.

Очевидно, что образ-метафора «чаша жизни» архетипического происхождения, носит символический и универсальный характер, встречается в самых различных культурах и традициях. Содержание образа обусловлено сакральными смыслами, связанными с символикой, во-первых, просто «чаши»: в христианстве это трансцендентальная форма сосуда (потир – Чаша для причастия, Неупиваемая чаша, чаша Грааля)<sup>1</sup>. Во-вторых, чаша традиционно соотносится с кубком, который, помимо значения мистического сосуда, несет в себе семантику сердца. В третьих, «чаша» в ряде традиций связана с символикой котла – инверсии черепа – сосуда низших сил природы: «Чаша является сублимацией и освящением котла, так же, как и кубка, служащим ясным символом сдерживания»<sup>2</sup>. Следовательно, «чаша» наряду с мистической и метафизической составляющей несет в себе как обязательный компонент значение меры. В толко-

---

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

<sup>1</sup> Символическое значение чаши связано с последними главами всех Евангелий, в которых речь идет о смерти, добровольно избранной и одновременно жертвенной: «И отошел немного, пал на лице Свое, молился и говорил: Отче Мой! Если возможно, да минут Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты» (Евангелие от Матфея, 5:4).

<sup>2</sup> Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. С. 268.

вом словаре Д.Н. Ушакова на это четко указывается: «Символическое обозначение меры чего-н. испытываемого, переживаемого»<sup>3</sup>. В словаре под редакцией Т.Ф. Ефремовой к этому значению добавлено следующее: «Употр. как символ участи, судьбы, обычно тяжелой, несчастной»<sup>4</sup>. Обобщая, можно сказать, что «чаша жизни» – мера жизни, дарованная человеку, его земная судьба, жизненный путь, страдания и радости.

Нередко к этой символике подключается семантика судьбоносного жертвенного выбора. Вспомним пастернаковских «Гамлета» и «Гефсиманский сад»: «*На меня наставлен сумрак ночи / Тысячью биноклей на оси. / Если только можно, Авва Отче, / Чашу эту мимо пронеси*»<sup>5</sup>. «Чаша» в «Гамлете» — это будущий *жизненный путь* героя; это *чаша жизни*; символ *судьбы, рока*. В «Гефсиманском саде» символика «чаши» максимально соответствует евангельскому первоисточнику: «*И, глядя в эти черные провалы, / Пустые, без начала и конца, / Чтоб эта чаша смерти миновала, / В поту кровавом Он молил Отца*»<sup>6</sup>. Это действительно *чаша смерти*, символ Голгофы, мученичества, крестного пути, добровольного самопожертвования во имя искупления и бессмертия.

Семантическая объемность образа обеспечила ему широкую востребованность в мировой литературе. Остановимся на некоторых вариантах его функционирования в художественных текстах русской литературы XIX-XX веков. Широкое распространение образ «чаши жизни» и его вариации – «чаша страданий», «чаша наслаждений» – получают в поэзии начала XIX века и 1820–30-х годов. Этот образ нередко связан с вакхической темой, особенно в начале века. Яркое тому подтверждение мы находим в поэзии Батюшкова: «*Вы, други, вы опять со мною... С золотыми чашами в руках...*»; «*Полной чашей радость пить...*»; «*Мы потопим горесть нашу, Други, в эту полную чашу...*» (здесь и далее выделено мной – Н.П.)<sup>7</sup> и т.п.

Поэт обращается к этому образу, чтобы передать переживание скоротечности человеческой жизни: «*Мы область призраков обманчи-*

---

<sup>3</sup> Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. Д.Н. Ушакова. М: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1940. Т. 4. С. 1243.

<sup>4</sup> Ефремова Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка : в 3 т. М. : Астрель, 2006. Т. 3. С. 811.

<sup>5</sup> Пастернак Б.Л. Избранное : в 2 т. М. : Худож. лит., 1985. Т. 1. С. 390.

<sup>6</sup> Там же. С. 420. Ср.: «Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты» (Мф., 25: 39).

<sup>7</sup> Батюшков К.Н. Веселый час // Батюшков К.Н. Соч. М. : Худож. лит., 1955. С. 132, 133.



вых прошли, **Мы пили чашу сладострастья**»; «Но где минутный шум веселья и пиров? **В вине потопленные чаши?**»<sup>8</sup>

Тему скоротечности земной жизни продолжает Е. Баратынский:

**Пред нами чаша жизни сладкой;**  
Но смерть, быть может, сей же час  
Ее с насмешкой опрокинет, –  
И мигом в сердце кровь остынет,  
И дом подземный скроет нас!<sup>9</sup>

По С. Шевыреву («Две чаши»), человеку даруется не одна чаша, а две – радостей и скорбей, а в то время, когда человек припадает то к одной, то к другой из чаш, душа тоскует по родине небесной: «**Две чаши, други, нам дано;** Из них-то жизни гений Нам льет кипящее вино Скорбей и наслаждений (...) **И в мой сосуд отраву льет томящее желанье...**» и т.п.<sup>10</sup>

Особое значение образ приобретает в лирике М. Лермонтова. Известно его стихотворение «Чаша жизни»:

**Мы пьем из чаши бытия**

С закрытыми очами,  
Златые омочив края  
Своими же слезами;

Когда же перед смертью с глаз  
Завязка упадет,  
И все, что обольщало нас,  
С завязкой исчезает;

Тогда мы видим, что пуста

**Была златая чаша,**  
Что в ней напиток был – мечта,  
И что она – не наша!<sup>11</sup>

У него же в «Монолог» мы встречаем лексически несколько иной, но по основному смыслу сходный образ:

<sup>8</sup> Батюшков К.Н. К другу // Батюшков К.Н. Соч. С. 249.

<sup>9</sup> Баратынский Е. К К-ву // Баратынский Е. Полн. собр. стихотворений. Л. : Сов. писатель, 1955. С. 68.

<sup>10</sup> Шевырев С. Две чаши // Поэты 1820-1830-х годов : в 2 т. Л. : Сов. писатель, 1972. Т. 2. С. 101.

<sup>11</sup> Лермонтов М.Ю. Собр. соч. : в 4 т. М. : Худож. лит., 1986. Т. 1. С.251-252.

Как солнце зимнее на сером небосклоне,  
Так пасмурна жизнь наша. Так недолго  
Ее однообразное течение...  
И душно кажется на родине,  
И сердцу тяжело, и душа тоскует...  
Не зная ни любви, ни дружбы сладкой,  
Средь бурь пустых томится юность наша,  
И быстро злобы яд ее мрачит,  
**И нам горька остылой жизни чаша;**  
И уж ничто души не веселит<sup>12</sup>.

Это примеры ранней философской лирики, которая передает свойственное поколению 30-х гг. ощущение жизненного тупика, пустоты, бесцельности жизни, иллюзорности мечты.

Завершается эта тема в «Думе»:

**Едва касались мы до чаши наслажденья,**  
Но юных сил мы тем не сберегли;  
Из каждой радости, бояся пресыщенья,  
Мы лучший сок навеки извлекли<sup>13</sup>.

Можно заметить, что наряду с «закрепленной» за этой темой лексикой («златая чаша», «полная чаша», «чаша наслажденья») поэты прибегают к оригинальной образности («чаша жизни сладкой», «в вине потопленные чаши», «две чаши», «сосуд забот», «и нам горька остылой жизни чаша» и т.п.). Так создается каждый раз возможность особого, ярко-индивидуального прочтения архетипических смыслов.

Обращение к образу не ограничивается поэтическим творчеством. Вспомним для начала два классических романа, которые, с одной стороны, «различны меж собой», но, с другой, – органично соотносимы по целому ряду параметров. Это «Обломов» и «Братья Карамазовы» – произведения огромного обобщающего потенциала, в которых наряду с метафизической проблематикой развернута философия национальной жизни и национального характера, явлены «всероссийские типы», как замечал в свое время В. Соловьев<sup>14</sup>. В романе Гончарова Штольц утверждал, что «нормальное назначение человека – прожить четыре времени года, то есть четыре возраста, без скачков и **донести сосуд**

---

<sup>12</sup> *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч. : в 4 т. Т. 1. С. 141.

<sup>13</sup> Там же. С. 57.

<sup>14</sup> *Соловьев В.С.* Три речи в память О Достоевском // Соловьев В.С. Литературная критика. М. : Современник, 1990. С. 38.

жизни до последнего дня, не пролив ни одной капли напрасно, и что ровное и медленное горение огня лучше бурных пожаров, какая бы поэзия ни пылала в них»<sup>15</sup>. В заключение, правда, прибавлял, что он «был бы счастлив, если б удалось ему на себе оправдать свое убеждение, но что достичь этого он не надеется, потому что это очень трудно»<sup>16</sup>. Вместе с тем вполне определенно обозначена позиция, не очень характерная для русской литературы, как, впрочем, не характерен и сам герой, ее сформулировавший – беречь, ценить дар жизни. В известной статье «Долгий навик к сну» В. Кантор задавался вопросом, почему так не любят Штольца и пытался реабилитировать гончаровского героя, поставив его в один ряд с Менделеевым, Павловым, Яблочковым, Вернадским, Чижевским. По мнению ученого, «они вполне разделяли утверждение Штольца... В отличие от обломовско-карамазовского: до 30 лет дотянуть, а там и кубок об пол – «уйти из жизни в сон или смерть...»<sup>17</sup>. Очевидно, что кубок, который упомянут, отсылает нас к «Братьям Карамазовым», к монологу Ивана: «Алеша, ведь это только бестолковая поэма бестолкового студента, который никогда двух стихов не написал. К чему ты в такой серьез берешь? Уж не думаешь ли ты, что я прямо поеду теперь туда, к иезуитам, чтобы стать в сонне людей, поправляющих его подвиг? О Господи, какое мне дело! Я ведь тебе сказал: мне бы только до тридцати лет дотянуть, а там – кубок об пол...»<sup>18</sup>.

Особое место в ряду произведений, в которых авторы обращаются к интересующему нас образу, занимает рассказ И. Бунина «Чаша жизни» (1913). Он создается на пике интереса к национальной проблематике и органичен, с одной стороны, в ряду других произведений самого художника о России и русском человеке, а, с другой – среди произведений о русской провинции (Горький, Замятин, Ремизов, Сергеев-Ценский, Серафимович, Сургучев и др.), составивших «провинциальный текст» русской литературы.

Подобно Горькому («Окуров»), Замятину («Уездное»), Серафимовичу («Город в степи») Бунин в небольшом по объему произведении создает концептуально завершенный образ провинциального города. Стрелецк предстает как нечто уродливое, дисгармоничное, в нем «только возле неуклюжего собора и базарной площади белеют

<sup>15</sup> Гончаров И.А. Обломов. М.: Худож. лит., 1957. С. 133-134.

<sup>16</sup> Там же. С. 134.

<sup>17</sup> Кантор. Долгий навик к сну: Размышления о романе И.А. Гончарова «Обломов» // Вопросы литературы. 1989. № 1. С. 179.

<sup>18</sup> Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. : в 30 т. М.: Наука, 1972-1990. Т. 14. С. 248.

каменные дома хлеботорговцев, а по окраинам – хибарки, нищета» [4, 204]<sup>19</sup>. Важной деталью является то, что «нигде не росло ни единого деревца – разве какая-нибудь кривая яблонька на мещанском пустыре» [4, 205]. Только пыль, которая «покрывала все крыши, все стены и окна» в городе. В «золотистой пыли» июльского вечера объясняется в любви Сане Диесперовой Селихов, в тучах «рыжей пыли» проходит жизнь на Песчаной улице, «пыльно и бледно зеленеют верхушки молодых тополей» на дворе протоиерейского дома отца Кира, «тускло серебрится от пыли небо»... Завершая повествование, автор замечает: «Стрелецк был запылен, казался очень бедным». (Вообще образ пыли является сквозным для произведений Бунина: мы встречаем его в «Хорошей жизни», в «Деревне», в «Захаре Воробьева», в «Князе о князьях», есть рассказ «Пыль». Можно предположить, что этот образ стал символическим для Бунина, воплощая то, что отчуждает человека от подлинной жизни).

Показ уездного бытия как неистинного и, следовательно, отторгающего мир природы в его разнообразных проявлениях выделяет Бунин-художника среди современников. Ведущей в это время стала тенденция такого изображения провинции, при котором природа выступала носителем ее уродливых черт. Такому принципу изображения соответствовали широко распространенные приемы «овеществления» и антропоморфизации пейзажа, его нередко и подчеркнуто антиэстетический характер. Примером могут служить пространственные пейзажные отступления в «окуровском цикле» Горького, характеристики подобного типа: «Луна... велика и красна, как сырое мясо» [9, 7]<sup>20</sup>; «тонкие сухие прутья, как седые волосы» [9, 131]; «туча, похожая на огромного сома» [9, 345]; «...песок хватал его за ступни, тянул куда-то вниз...» [9, 83]. В бунинском же художественном мире природа предпочитает быть «вытесненной». Уездный город трактуется как то, что разрушает привычный космос традиционной жизни с ее ориентацией на целостность. Человек в этом городе оказывается вырванным из органических связей с природой, с землей, с миром.

Оригинальность бунинского подхода определяется не только особым отношением к миру природы. Жизнь уездного городка измеряется и оценивается универсальной мерой, что обозначено сразу – заголовком рассказа. Важность для художника именно такого заголовка осо-

---

<sup>19</sup> Здесь и далее цит. по: *Бунин И.А.* Собр. соч. : в 9 т. М. : Худож. лит., 1967 (с указанием тома и страницы в тексте статьи).

<sup>20</sup> Здесь и далее цит. по: *Горький М.* Собр. соч. : в 30 т. М. : Худож. лит., 1949-1956 (с указанием тома и страницы в тексте статьи).

знается еще четче, если иметь в виду то, что предполагалось сначала называть рассказ иначе – «В Стрелецке», «Дом» [4, 479]. В заголовке «Чаша жизни» сразу обозначена интенция автора – перевести судьбы героев в универсальный, символический, метафизический контекст. В самом рассказе образ «чаши жизни» возникает дважды. Об Александре Васильевне: «...напрасно качали над ней головами – удар был легкий. Видно, была еще какая-то капля меда в чаше ее жизни... Еще жаждало старое сердце этой капли, – и Александра Васильевна стала поправляться» [4, 217]. А двумя страницами раньше писатель дает диалог о. Кира и Горизонтова, в котором на вопрос Иорданского, в чем цель его жизни (Сначала он говорит о смысле: «Зачем живешь ты на свете, уподобляясь тем, которые жили во времена зоологические, на первых ступенях развития?» [4, 211]), тот отвечает: «В долготии и наслаждении им... Крепко и заботливо держу в своих руках драгоценную чашу жизни» [4, 212]. Горизонтов говорит о том, что необходимо ценить дар жизни. Но сам-то своим прагматически-физиологическим существованием ведет скорее тему смерти в рассказе. В создании образа Горизонтова очевидна модернистская стратегия изображения, которая проявляется в нарочитом, избыточном физиологизме портрета, а также в описании его образа жизни. Очевидно, что суждения, а главное, поведение Горизонтова – травмированный, опошленный, доведенный до абсурда вариант позиции, сформулированной Штольцем. Помимо текстовых переключек эти догадки подкрепляются и тем, что роман Гончарова и рассказ Бунина объединяет сквозная тема, придающая трагически-пронзительное звучание обоим произведениям – тема страшной, всепобеждающей инерции существования, которая не дает героям пробиться к подлинным ценностям («Чаша жизни»), реализовать мечты и стремления («Обломов»). А отголоски мироотношения Обломова, который боится заразиться злом и суетой окружающей жизни, слышны в реплике отца Кира, брошенной с презрительным недоумением Горизонтову после его речей о «драгоценной чаше жизни»: «Чашу жизни? – строго перебил о. Кир и широко повел рукой по воздуху. – Жизни здесь? На этой улице? Я не могу спокойно говорить с тобой! Ты достоин своей позорной клички!» [4, 121]. Кличка, как мы помним, Мандрилла – вероятнее всего, от мандрила<sup>21</sup>. Эта кличка в

---

<sup>21</sup> Mandpillus **Мандрил**, или сфинкс (лат. Mandrillus sphinx) – вид приматов из семейства мартышковых. Вместе с дралами включён в род **мандрилов**. Окрас **мандрилов** – один из самых ярких и разноцветных среди приматов и вообще млекопитающих. Выглядит **мандрил** необычно, в его внешности словно соединились черты павиана, собаки и... кабана (URL: <http://www.animalsglobe.ru/mandril/>).

соединении с фамилией Горизонтов (имени, заметим, не названо) и описанием его внешности и образа его существования знакова, еще более заостряет «физиологическую тему» этого персонажа. Любопытно, что Селихов также лишен имени, а фамилия его восходит к: «селезень, селех» – утиный самец<sup>22</sup>. Только двум героям из четырех даровано имя как знак личности («имя – онтологическая форма личности» (П. Флоренский)). Причем благодатные, многообещающие значения этих имен совершенно очевидно связаны, перекликаются: Александра (греч. защитница людей), Васильевна (от Василий – царственный) и Кир (солнце, владыка, господин) Иорданский (от Иордан – не только главная река Палестины, река Священной истории, связанная с Иоанном Крестителем, с Крещением Христа Иоанном, но и символическое наименование крещенской проруби, вырубаемой для освящения воды в Крещение)<sup>23</sup>.

Давая такие имена героям, автор, вероятно, обозначает тему высокого человеческого предназначения в мире, той наполненной подлинным смыслом жизни, которая прошла мимо героев, но по которой они, по, крайней мере, Александра Васильевна, горько тоскуют. Рассказ так построен, что вся жизнь героев оказывается фактически за текстом. Автор использует прием сюжетной паузы, когда о 30-ти годах жизни героев лишь упомянуто, что они были употреблены Селиховым и Иорданским «на состязание в достижении известности, достатка и почета» [4, 202], а в сознании Александры Васильевны прочно обосновалась мечта о своем доме. Само повествование блестяще моделирует продолжающийся абсурд их теперешнего существования и неотвратимость смерти. Более того, нарочитое – на всем протяжении рассказа – употребление глаголов несовершенного вида дает ощущение общей, в том числе и нас, читателей, включенности в это вечное хождение человека «по кругу», отчуждающее его от истинного предназначения. Даже без специального количественного подсчета очевидно, что глаголы совершенного вида составляют ничтожно малую часть из всех употребленных. Все они особенно значимы: **влюбился, глянул, сказал, употребили, разбогател, прославился, купил, лишился, застал, лишил своего благоволения, запретил, появился (серб), привез, задавили, замяли, зажег, осветил** и некоторые другие. Так акцентирована единичность завершенных действий – в подавляющем потоке

---

<sup>22</sup> *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М. : Русский язык, 1982. Т. 4. С. 172.

<sup>23</sup> *Полный православный богословский энциклопедический словарь.* Репринт. издание. М. : Возрождение, 1992. Т. 1. Стлб. 1110.

незавершенности: **ухаживал, боялась, носила, напевала, не разговаривал, знал, ревновал, шли (дни за днями, годы за годами), молчал, похаживал, обдумывал, изменял, мерно ходил, поглядывал, пил, не росло, серебрилось, неслись, проходил, не любил, не терпел, благословлял, пел, рассказывал, скакала, подкидывала, хватала, лила слезы, ходили, поражал, купался, дул, белел, тянулись, ел, предупреждал, орали, отпевали, трезвонили, горевала, служил (панихиду), жаждало (сердце), жила (мечтой увидеть), никто не плакал, лежала, пустовал, открылась, лежал, вечным сном спали, работал и т.п., и т.п.** Избыточность незавершенных действий передается сила инерции, подчиняющая человека и продолжающаяся в его существовании и его существованием.

Горькое чувство еще более усиливается от того, что главные герои как будто связаны с храмом. И здесь возможны были варианты обретения смысла и благодати. Однако Бунин в этом рассказе, как и в других произведениях 1910-х годов («Аглая», «Я все молчу», «Жертва» и др.), довольно жестко показывает глухоту, невосприимчивость русского человека к религиозным ценностям и религиозному переживанию. Сила инерции одолела «живую душу» о. Кира, а мечты Александры Васильевны оказались иллюзией, были «задавлены». Кульминационным эпизодом развития этой темы можно считать эпизод отпевания Селихова. Он решен в предметном ключе, с акцентацией подчеркнута бытовых, непоэтических деталей: «Поставили у дверей парчовую, желтую с белым крестом крышку гроба, внесли покойника в зимний придел, теплый, низкий, старинный, со многими сводами <...>... **тяжело, сотрясая пол своею тяжестью**, ходил вокруг гроба и кадил на **блестящий нос, на рисовое лицо** пьяный и торжественно мрачный, исполнявший свое предсказание о. Кир... Уже не страшны были его действия, каждения и поклоны, которыми провожал он из этого бренного мира того, с кем столкнула его судьба на пороге жизни. Страшен был он сам, его ноги, **раздутые водянкой, его живот, выпиравший под ризой, его отекавшее, почерневшее лицо, остеклевшие глаза, поседевшие, ставшие прямыми и масляными волосы, трясущиеся руки...**» [4, 213]. Эта тема завершена в заключительном фрагменте: «Лежал в своем темном доме уже давно не встающий с постели, седовласый, распухший, с запавшими глазами о. Кир» [4, 221]. А эпизод отпевания заканчивается тоже знаменательно: потерявшую сознание Александру Васильевну выносят на паперть, «на воздух». Изображая провинциального русского человека и оценивая его судьбу универсальной бытийной мерой, Бунин, как мне кажется, созвучен тютчевской трактовке: «И гроб опущен уж в могилу И все

столпилось вокруг... Толкутся, дышат через силу, Спирает грудь тлетворный дух <...> А небо так нетленно-чисто, Так беспредельно над землей... И птицы реют голосисто В воздушной бездне голубой...»<sup>24</sup>

Мы видим, что, как и в тютчевском стихотворении, в рассказе Бунина дыхание подлинной жизни – вне храма, вне обряда и церковных таинств и – вне города. Оно – в природе, живущей по своим, не зависящим от человека законам: «На Святой, на Фоминой по целым дням трезвонили колокола над городом - и казалось, что это трезвон в честь ее новой жизни, ее первой радостной весны. А вкуса к жизни уже не было... **Почти каждый день она бывала в Никольской церкви – и всегда ужасно утомлялась <...> Все слеза набегала на ее левый глаз, и все подтирала она ее за обедней батистовым платочком, устало глядя на иконы над царскими воротами. Ноги ныли, в церкви было жарко, душно, многолюдно. Горячо пылали свечи, горячо лился солнечный свет на толпу из купола <...>. С тоской чувствовала она, что не о чем стало ей молиться <...> Однажды в апрельский день она пошла в кладбищенскую рощу – хотела просто погулять, развлечься, вспомнить прежнее, молодое время, а сказала кухарке, что хочет посмотреть могилу мужа. Было тепло, легко, все радовало – и воздух, и небо, и белые облака, и весенний простор» [4, 214]. В таком контексте особый смысл как знак причастности миру живого, настоящего обретает имя Желудь, а также указание на иную национальную принадлежность другого персонажа (серб) как знак иной родины, где «**снее море, белый пароход**» [4, 207].**

Рассказ Бунина по уровню обобщения можно считать микромагом, настолько объемна здесь трактовка человеческого существования. В рассказе явлены многие сюжеты и темы русской классики. А символический образ «чаши жизни» получает острое экзистенциальное звучание. Этот образ органичен в ряду других символических обобщений творчества художника 1910-х годов. Достаточно вспомнить образ платка, изношенного кухаркой наизнанку в ожидании праздника – именно с таким платком сравнивает свою жизнь главный герой повести «Деревня» Тихон Красов, переживающий настоящую драму своего существования...

Если в бунинском рассказе травестируется позиция Штольца – рационально «использовать» дар жизни, то в фельетоне М. Булгакова с тем же названием травестируется сам символ. В этом «веселом мос-

---

<sup>24</sup> Тютчев Ф.И. ... И гроб опущен уж в могилу // Тютчев Ф.И. Стихотворения. Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1980. С. 59.



ковском рассказе с печальным концом» (1923) один советский начальник Пал Васильич перед неизбежным арестом за растрату пьет, как он сам говорит, «чашу жизни»: «Переутомился я, друзья! Заела меня работа! Хочу я отдохнуть, провести вечер в вашем кругу! Молю я, друзья, давайте будем пить чашу жизни! Едем! Едем!»<sup>24</sup>. У Пала Васильича «лицо красное, и портвейном от него пахнет». Повествование ведется от лица рассказчика, который подвергся искушению этой «чашей жизни»: «Истинно, как перед Богом, скажу вам, гражданин, пропадая через проклятого Пала Васильича... Соблазнил меня чашей жизни, а сам предал, подлец!..»<sup>25</sup> Рассказчик получает от Пала Васильича «дьявольские деньги» – 500 миллионов, которые, в конечном счете, губят его: приводят к аресту и увольнению со службы. Очевидно, что Пал Васильич стал своеобразным предшественником Степана Богдановича Лиходеева в романе «Мастер и Маргарита», как, впрочем, повторилась в романе и разыгранная в фельетоне ситуация с деньгами.

Тем самым стихами Пастернака, рассказом Бунина и фельетоном Булгакова – произведениями хронологически близкими – литература XX века не только ярко продемонстрировала самую живую связь с традицией, но и четко обозначила те полюса, вокруг которых складывалось и складывается интерпретационное поле универсального символа «чаша жизни».

---

<sup>24</sup> Булгаков М.М. Чаша жизни // Булгаков М.М. Чаша жизни: Повести, рассказы, пьеса, очерки, фельетоны, письма. М.: Сов. Россия, 1988. С. 401.

<sup>25</sup> Там же.

Т.Л. ДАЙХИН

(Нижегородский государственный гуманитарный университет,  
г. Нижегородск, Россия)

УДК 821.161.1 (Достоевский Ф.М.)  
ББК Ш5 (2Рос=Рус) 5

## ИСПИВШИЕ ЧАШУ...

### (ИДЕИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ АНГЛИЙСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА)

**Аннотация.** Статья посвящена рецепции идей Ф.М. Достоевского в художественном сознании трех выдающихся английских авторов: О. Уайльда, Дж. Голсуорси и Д.Г. Лоуренса. Исходя из идеи Голсуорси о разном отношении к жизни русских и англичан, осознаваемом самими британскими писателями, и их противоречивого отношения к творчеству Достоевского, выявляются интертекстуальные связи, особенности прочтения и мучительных переживаний, связанных с эмоциональным восприятием мира русского мыслителя.

**Ключевые слова:** духовный мир, духовное просветление, идея, искусство, красота, личность, противоречие, творчество, слово, художественное сознание, эстетика.

Обаяние русской литературы, прочувствованное писателями, сформировавшимися в викторианскую эпоху, было тем сильнее, чем более загадочной представлялась «русская душа». «Русский... жадно накидывается на жизнь, пьет чашу до дна, потом честно признает, что обнаружил на дне мутный осадок, и как-то мирится с этим разочарованием. Англичанин берет чашу осторожно и прихлебывает мелкими глотками, в твердой решимости растянуть удовольствие, не взмутить осадка и умереть, не добравшись до дна. <...> Русскому важно любой ценой познать всю полноту чувства и достичь предела понимания; англичанину важно сохранить иллюзию и побеждать жизнь до тех пор, пока в один прекрасный день его самого не победит смерть»<sup>1</sup>. Метафора чаши жизни, испиваемой русским и англичанином, олицетворяла контраст ощущений бытия, притягательный для вдохновения. И в центре притяжения пребывало творчество Ф.М. Достоевского – столь же «низменное», сколь «священное».

Одним из первооткрывателей и почитателей творчества Ф.М. Достоевского стал **Оскар Фингал О'Флаерти Уилс Уайльд** (Oscar Fin-gal O'Flahertie Wills Wilde, 16. 10. 1854 – 30. 11. 1900). Сложный мир

---

<sup>1</sup> Голсуорси Дж. Русский и англичанин // Голсуорси Дж. Собр. соч. : в 16 т. М. : Правда, 1962. Т. 16. С. 371.

русского мыслителя нашел отражение в сознании английского эстета, преломившись через переживаемую им с юных лет идею Красоты. Античная литература и скульптура, оживляемые воображением образы рождали представление о ней, божественной, – «символе символов». Давно ушедшее через слово становилось осязаемым, обретая запах, цвет, жизнь.

Культ Красоты воплощался в бытовых формах: интерьер квартиры, первое роскошное издание стихов, причудливая одежда, смущающий обыденное сознание богемный образ жизни и проповедование ее как особого искусства. Собственную свадьбу Уайльд режиссирует как акт искусства – торжество театра, живописи, поэзии и Эроса. Его отношения с Бози – это реинкарнация античной дружбы Александра и Алкивиада, Ахилла и Патрокла, которую он, «король жизни», воссоздал, не думая об общественной морали. Его подсолнухи, зеленые гвоздики и белые лилии – это своеобразное воплощение Голубого цветка Новалиса – символа Души мира. Цветы Уайльда – само краткосрочное бытие, буйно цветущее, уязвимое и преходящее. Уайльд преклоняется перед Братством прерафаэлитов с их роскошными красками, живописным утрированием изгибов и удлиненных прекрасных форм как торжеством одухотворенной плоти. Бытие как эстетика находило воплощение в емком афористическом слове, которым наделены герои уайльдовских пьес и «Портрета Дориана Грея». Нарочитая легкость слова питалась огромным жизненным опытом и эрудицией. В «Заветах молодому поколению», «Эстетическом манифесте» (1894) Уайльд настойчиво проповедует красоту как одухотворенную телесность (и это роднит его с поэтами-парнасцами), воскрешает идею иенских романтиков о божественном ничегонеделании как основе творческого самосозерцания. Неомифологизм Уайльда в его вере в бессмертие не богов, а тех, кто ощутил их присутствие. Нарцисс, Адонис, Гиацинт, Нерон – это вневременные фигуры, оживляемые творчеством и социальной жизнью. В «Замыслах» искусство первично: жизнь заимствует у него прекрасное и безобразное. По мысли Уайльда, даже унаследованный Достоевским у Тургенева страдалец-нигилист, утративший веру и энтузиазм, как в жизни, так и в смерти, есть чисто литературное явление. Ибо искусство, прекрасная и подлинная ложь, предвосхищает саму жизнь, способную показать человеку лишь то, что ему уже знакомо.

Русская тема актуализировалась в Англии в 80-е гг., когда Уайльд уже состоялся как писатель. Отсюда разнообразие аспектов рецепции идей Достоевского в творчестве английского мыслителя. Первый из них сопряжен с деятельностью Уайльда как критика, автора статей «Русский реалистический роман» (1886) и «Униженные и оскорблен-

ные» Достоевского» (1887). Уайльд – знаток творчества русского писателя: известно, что он читал «Записки из Мертвого дома и, возможно, «Братьев Карамазовых»<sup>2</sup>. Второй аспект связан с проблематикой произведений Уайльда, глубиной и страстной противоречивостью характеров и конфликтов, на которые повлияло прочтение Достоевского. И, наконец, третий выявляется в качестве иронии судьбы, которая столкнула «Принца парадокса» с реальностью как таковой.

Анонимная рецензия, посвященная «Преступлению и наказанию», опубликованная в «The Pall Mall Gazette» под заглавием «Русский реалистический роман», принадлежала перу Уайльда не только в силу факторов биографических (работа в качестве постоянного обозревателя) и мифопоэтических (сходство и различие в истолковании сюжета воскрешения Лазаря). В них ощущается особый уайльдовский маркер осязаемой живописной Красоты. Так, образ Дуни ассоциируется в сознании Уайльда с «небожительницей Юноной», в силу ее красоты и непорочности: автор не только не в силах расстаться с античностью, но и делает ее «своей», импровизируя в истолковании. Ведь мифологическая Юнона – супруга Юпитера-громовержца, а не «безоружная» и невинная дева. Но Юнона – покровительница материнства и супружества – этот аспект деяний богини актуализируется: Уайльд связывает Дуню и Юнону всесилием доброты. Английский эстет не может не покрыть любимым золотым флером повествование Достоевского, поэтому иногда эту «прекрасную поэму в прозе» осеняет «золотой блеск солнечных лучей».

Излагая фабулу «Преступления и наказания», Уайльд переживает события романа через живописную красоту и библейский миф. Притча о Лазаре и богаче, читаемая «блудницей» и «убийцей» в «притоне греха», заставляющая Раскольникова открыться, а Соню умолять его о покаянии, по мнению Уайльда, одна из самых пронзительных. Он как будто ощущает здесь не только «парадоксальность сюжетного хода»<sup>3</sup>, но всесилие иронии жизни: девушка, «отверженная» обществом, обращает заблудшую душу к возрождению, к Богу. С другой стороны, Уайльд делает акцент не на традиционном истолковании притчи, а на ее духовно-нравственном наполнении: «Уайльду могли быть близки муки обретающегося в неверии Раскольникова. <...> общей точкой семантического соприкосновения является идея необходимости, пока

---

<sup>2</sup> См.: *Инатова С.А.* Неизвестная рецензия Оскара Уайльда на «Преступление и наказание» // Pro memoia. Памяти академика Г.М. Фридендера (1915-1995). СПб. : Наука, 2003. С. 253.

<sup>3</sup> Там же. С. 256.

есть время, уверовать в Бога»<sup>4</sup>. Так, через переосмысление «переписывается» сюжет Достоевского, в соответствии с «подлинной автобиографией собственной души»<sup>5</sup>. Впоследствии, пережив приговор, он ощутил смерть более страшную, нежели физическая гибель, осознав себя Лазарем, за воскрешением которого должны последовать вечные слезы<sup>6</sup>.

В рецензии «“Униженные и оскорбленные” Достоевского» трагический пафос романа вновь воссоздается Уайльдом через излюбленную им античность: Наташа – это «Антигона со страстями Федры», а каждый герой романа переживает действие античного рока – «сумрачной Немезиды». И Немезида не пребывает извне, она часть души человека и героя: Уайльд вновь указывает на единство законов жизни и художественного произведения. Он применяет типологический метод, возводя образ Алеши к Тито Мелема, обаятельному герою «Ромолы» (1863) Дж. Элиот, но указывая на существенное отличие: Алеша не способен на клевету и публичное отречение. Тонкость и обаяние образа Алеши, по мнению Уайльда, состоит в том, что его мальчишество и горячая жажда всего, чего нельзя полностью получить от жизни, неожиданно порождают зло, коего он вовсе не желает.

Гениальность Достоевского в явном ускользании героев от традиционного представления о человеке, в тех штрихах, которые, приходя в образ, удивляют читателя «вечной тайной жизни»<sup>7</sup>.

Достоевский-художник и Достоевский-человек по-разному воспринимаются Уайльдом: первый может быть безжалостен, но второй – исполнен сострадания к своим героям и к человечеству. Английский писатель соотносит роман Достоевского с «Адамом Бидом» Дж. Элиот, что было, скорее, рекламным ходом для привлечения английской публики, но главное – с бальзаковским «Отцом Горио», со времен которого не было написано «романа более мощного»<sup>8</sup>.

Работа над статьями о Достоевском происходит одновременно с написанием рассказа «Преступление лорда Артура Сэвила» (1887), который, вероятно, является своеобразным творческим откликом на роман Достоевского «Преступление и наказание».

В отличие от Раскольникова, Артур Сэвил не пребывает в плену размышлений о «праве», «принципе» и Наполеоне. Но, как и Расколь-

---

<sup>4</sup> *Ипатова С.А.* Неизвестная рецензия Оскара Уайльда на «Преступление и наказание». С. 257.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> См.: *Акройд П.* Последнее завещание Оскара Уайльда М.: Слово, 1993. С. 216-217.

<sup>7</sup> *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1979. С. 68-69.

<sup>8</sup> *Ипатова С.А.* Указ. соч. С. 271.

никовым, им владеет навязчивая идея совершения преступления, движимая к реализации эгоцентризмом. И то, что причиной грядущего убийства становится салонное откровение хироманта, несколько не уменьшает, а напротив, подчеркивает практичность, волю и скрытое за внешним лоском звериное желание выжить в свете любой ценой. Артур Сэвил, в отличие от Раскольникова, «не горяч и не холоден». Совершив преступление, он не способен к возрождению, потому что душа светского человека изначально и неосознаваемо мертва. Иронические пассажи Уайльда, легкость повествования о преступлении нарочито контрастируют с самым фактом его свершения, после которого следует лишь счастливый брак и заметка в газете о якобы совершенном самоубийстве жертвы. То, что у Достоевского сопряжено с жестокими внутриличностными коллизиями, переживаемыми главным героем, у Уайльда обретает черты иронической игры, выявляющей страшные реалии социума.

В «Портрете Дориана Грея» (1891) череду преступлений, совершенных Дорианом и из-за него, венчает убийство Бэзила Холлуорда. Творец-энтузиаст, призывающий Дориана к молитве и покаянию, оказывается жертвой того, кого считал живым воплощением божественного вдохновения. Дорианом-убийцей владеют низменные чувства: злоба, ненависть, «бешенство загнанного зверя», внушенные тем, иным, двойником на портрете – его запечатленным порочным духом. С одной стороны, произвол как «своеволие твари», с другой – невозможность противостоять многочисленным искушениям плоти в связи с сохранностью тайны – это «лабиринты человеческой психики»<sup>9</sup>, обнаруженные вслед за Достоевским.

Нигде так своеобразно не реализуется мысль Н. Буало «Огромна власть у слов, стоящих там, где нужно», как в «Портрете...». Лорд Генри – средоточие парадоксов, возвращенных из обширного светского опыта и поклонения Красоте, совершенным воплощением которой является прекрасный Дориан, оживший *object de arte*. Эгоцентризм Генри Уоттона сходен с индивидуализмом и волюнтаризмом Раскольникова и Ивана Карамазова<sup>10</sup>.

Особая роль в отношениях Дориана и лорда Генри принадлежит *Слову*: высказанное Уоттоном Дориан преобразует в действие. Сози-

---

<sup>9</sup> *Абрамович Н.Я.* Религия красоты и страдания: О. Уайльд и Достоевский. СПб. : Посев, 1909. С. 81.

<sup>10</sup> *Хуснулина Р.Р.* Английский роман XX века и «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского. Очерки о прозе О. Уайльда, В. Вульф, С. Моэм, Б. Хопкинса, Э. Берджесса, Дж. Фаулза. Казань : Изд-во Казанск. гос. ун-та, 1998. С. 53.

дающая природа слова («вначале было Слово») становится разрушительной, а портрет – произведение искусства – воплощением разрушения. Дориан сам совершает поступки, это его волеизъявление, но изначально они осеяны растлевающим словом его духовного наставника. При этом лорд Генри предвидит грядущую расплату: «за все дары богов мы... заплатим тяжкими страданиями». В душе Уайльда уже в ту, светлую, пору обитали богач и Лазарь.

Это безудержная власть слова была ранее многократно прочувствована Достоевским: Голядкин, Иван Карамазов, Петр Степанович Верховенский, Ставрогин по-разному наделены мощной вербальной энергетикой, которая, обладая роковой силой влиять на события, определяет ход судьбы.

В «Портрете...» своеобразно реализуется и мифологема Красоты Достоевского – в ее «декадентском варианте»<sup>11</sup>. Красота как дьявольское наваждение губит все живое, но через смерть следует очищение и восстановление равновесия: портрет становится предметом искусства, а человек – таким, каким должен стать. Так сбывается пророчество лорда Генри и реализуется мысль Уайльда о библейском воздаянии.

Особый след в творчестве обоих писателей оставил романтический мотив *двойничества*. Трагическое двойничество «Портрета...» сменяют светские двойники пьес: Эрнест и Джек в счастливо разрешающейся истории «Как важно быть серьезным» (1895); миссис Чивли, оказывающаяся матерью добродетельной леди Чилтерн в «Идеальном муже» (1895); любовница легкомысленного лорда Иллингворта, преображаемая в достойную и любящую мать – миссис Арбетнот в «Женщине, не стоящей внимания» (1893). Метаморфозы двойничества разрешаются для героев пьес Уайльда счастливо, как награда за перенесенные душевные драмы. Это парадоксальным образом роднит его с русскими романтиками и рознит с Достоевским, в «Двойнике» которого показана трагедия смятенного сознания маленького человека.

Сказка Уайльда «Соловей и роза» (1888), навеянная романтизмом, повествует о трагедии невидимого и прекрасного существования, о высокой жертвенности и бездушии. Приникнув к шипу, Соловей гибнет, воспевая любовь, которой на самом деле нет – это предсмертный гимн самообману. С другой стороны, гибель Соловья происходит в связи с ощущением всеполноты бытия – от переполняющей его любви к Солнцу, Луне, миру, к самой Любви как чуду мироздания. Это губительное опьянение счастьем было воссоздано Достоевским в «Слабом сердце». Полнота бытия охватывает Васю Шумкова, склады-

---

<sup>11</sup> Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М. : Аграф, 1999. С. 220.

ваясь из восторга дружбы, беспредельности чувства к Лизе, успеха канцелярской службы. Вася подспудно желает преобразования мира в бесконечном совокупном счастье. Мечтам о всеобщем благоденствии противостоит жизнь – шесть не переписанных тетрадей. Подобно тому, как жертвенность Соловья столкнулась с равнодушием Студента и его избранницы, так и альтруистический порыв канцелярского служащего, опьяневшего от счастья, привел к трагедии безумия. Достоевский и Уайльд одинаково прозревали тяготеющие друг к другу полюса жизненной всеполютности и гибели, счастья и грядущей расплаты, истины и самообмана.

Если губительно бытие, «льющееся через край», то и страстная жажда его столь же губительна – эта мысль чрезвычайно важна и для Уайльда, и для Достоевского. Истолкование Уайльдом библейской любви, которая «сильна как смерть», обнаруживается в «Саломее» (1893). Иудейская царевна, окруженная невысказанной роскошью, возделает пророка Иоканаана, в чьих речах воплощена невиданная сила духа. Пророк, чей голос раздается из ставшего тюрьмой высохшего водоема, вызывает у Саломеи необузданное физическое влечение, которое есть не что иное, как ее бессознательная тяга к духу, разбудившему плоть, к высшей человеческой гармонии духа и плоти. Добившись смерти Иоканаана и поцеловав его мертвые губы, Саломея гибнет, отдав свою жизнь за миг того, что осталось ей от подлинной и желанной гармонии. В «Герцогине Падуанской» (1883) страстное сплетение предательства и прощения, любви и смерти разрешается поцелуем умирающей от яда герцогини и Гвидо, закаляющего себя кинжалом.

Истоки страшного единства Эроса и Танатоса, которое познал Уайльд, сокрыты у Достоевского, проникшего в глубины сладострастия зла и страдания (даже осиянный евангельским светом Алеша знаком с «насекомым сладострастием»). Однако Достоевский воспел и экзистенциальный подъем очистительной любви как извечно присущее человеку тяготение к гармонии. Новая духовная высота, обретенная через муку, озарение, снизошедшее через падение, провидится Достоевским в затхлом и обыденном мире, напитанном тяжелым духом антиэстетики<sup>12</sup>. До 1895 г. Уайльд взирал на этот чуждый ему мир как на безобразное, необходимо контрастирующее с Красотой.

И Уайльд, и Достоевский пережили заключение. Именно в тюрьме откроется Уайльду, перечитывающему «Записки из Мертвого до-

---

<sup>12</sup> См.: *Абрамович Н.Я.* Религия красоты и страдания... С. 81-87.



ма», глубинный Достоевский<sup>13</sup>. Трагедией бытия английского эстета стало столкновение с жизнью, лишенной Красоты, невозможность обретения себя в реальном мире человеческого страдания и уничтожения. Страдание, ощущаемое вследствие жизненного фиаско, воплотилось в «Балладе Редингской тюрьмы» (1898) и «De Profundis» (1897). В этих произведениях ранее литературно переживаемый синтез Эроса и Тана-тоса обрел масштаб личной трагедии: Уайльд-человек убит любовью, Уайльд-художник находит слова, чтобы через искусство сделать свое страдание всечеловеческим. И если в «Портрете...» лорд Генри пророчил каждому расплату за содеянное, то в «Балладе...» Уайльд прозревает жизненные нюансы, ранее прочувствованные Достоевским: «Не всем палач воздаст». Жизнь отныне не кажется ему скроенной по канонам трагедии, в ней появляется серый цвет, длительное томление отчаяния и манящий Ад, в который должна вступить «незрячая душа». Темные углы Достоевского теперь известны и Уайльду – это «черные загородки» в зале суда, жесткие камни «Двора Должников» и слизистые стены тюремной камеры. Блестящих светских львов и хорошо одетых утонченных леди, эротичных красавиц и харизматичных правителей прошлых эпох сменяют мрачные персонажи иного, страшного, мира: шериф, «грубый доктор», палач, комендант, пьющий дважды в день кружку пива. И если Искусство все же властвует над жизнью, то в виде позднеромантического маскарада, который невероятен для певца Красоты, но реален для заключенного, пребывающего со своими собратьями под номером – в гробу. Через жуткое ощущение утраты всего, что вдруг раскрылось Уайльду как самообман, через попрание Красоты Жизнью, он поднимается к пониманию мгновенности божественного экстатического озарения: как заставить себя, мир и Бога забыть прошлое, чтобы душа обрела покой? «De Profundis» венчают слова, посвященные красоте Страдания, испытав которое Уайльд уже не сможет оставаться прежним. В то время как духовная стойкость Достоевского питалась его всеведением, изначальным опытом и знанием тусклого, страшного, пьяного мира, Уайльд, «король жизни», был низвергнут с золотого трона ею самой. «Кто в жизни много жизней слышит, / Тот много раз умрет», – так переживал жизнь поздний Уайльд, унаследовав свое страдание от Достоевского.

**Джон Голсуорси** (John Galsworthy, 14.08.1867 – 31.01.1933) неоднократно признавал важность русской литературы для Англии и себя как писателя (в письмах начинающим авторам 1912, 1920 гг. он реко-

---

<sup>13</sup> *Ипатов С.А.* Неизвестная рецензия Оскара Уайльда на «Преступление и наказание». С. 253.

мендует обращаться к русским писателям как к эстетическому образцу). В статье «Русский и англичанин» (1916) писатель прямо заявляет о взаимном духовном дополнении личностей и культур, о проникновении в душу, «правду», «жадность жизни», искренность человека, постигнутые русскими писателями, в числе которых Достоевский. Отношение к нему особенно противоречиво. С одной стороны, русский мыслитель видится «средоточием правдивости и искренности»<sup>14</sup>, как «новый светоч русской литературы» («Силуэты шести писателей, 1924»<sup>15</sup>, умеющий быть фантастом, «живо» изображая реальную ситуацию («Туманные мысли об искусстве», 1911)<sup>16</sup>. В «Вилле Рубейн» (1900) упоминается психология, которая «удаётся» русским, «когда выражают словами то, что нельзя ими выразить»<sup>17</sup>, сложность самой жизни – несомненный намек на созданное Достоевским.

С другой стороны, творения русского мыслителя, чье внимание концентрировалось на разложении нравственности и преступлениях, «опасны»<sup>18</sup>; он смакует ужасные подробности человеческого бытия и выводит в «Братьях Карамазовых» монстров, вызывающих содрогание<sup>19</sup>. Отсюда и вывод: «Суждение Голсуорси – расхожий пример всевластия типовой формулы, не позволяющей ни понять, ни оценить Достоевского»<sup>20</sup>. Констатация сложности в отношениях Достоевского к английской литературе приводит к еще более категоричному резюме: «Голсуорси остался в стороне от этого увлечения»<sup>21</sup>. Г. Гиффорд, анализируя читательскую заинтересованность, абсолютизировал противопоставление писателей, признав Достоевского более «сенсационным», а Голсуорси — «скучным», а потому мало отвечающим интересам читателя начала динамичного и «безумного» XX века<sup>22</sup>.

Действительно, Голсуорси понимал, почему на его соотечественника, выходца из русской Польши Дж. Конрада, Достоевский действу-

---

<sup>14</sup> Голсуорси Дж. Русский и англичанин // Голсуорси Дж. Собр. соч. Т. 16. С. 370.

<sup>15</sup> Голсуорси Дж. Силуэты шести писателей // Там же. С. 399.

<sup>16</sup> Голсуорси Дж. Туманные мысли об искусстве // Там же. С. 340.

<sup>17</sup> Голсуорси Дж. Вилла Рубейн // Там же. Т. 5. С. 184.

<sup>18</sup> Голсуорси Дж. Письмо к Эдварду Гарнету от 5.04.1914 // Letters from Galsworthy. L. : William Heinemann, 1935. P. 217.

<sup>19</sup> Там же. P. 177.

<sup>20</sup> Хуснулина Р.Р. Английский роман XX века и наследие Ф.М. Достоевского. С. 64.

<sup>21</sup> Григорьев А.Л. Достоевский и зарубежная литература за рубежом // Ученые записки Ленингр. гос. пед. ин-та им. А.И. Герцена. Л., 1958. Т. 158. С. 34. См. об этом также: Мотылева Т.Л. Достоевский и мировая литература // Творчество Ф.М. Достоевского. М.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 26.

<sup>22</sup> Гиффорд Г. Связи английской и русской литератур // Культура и жизнь. 1957. № 2. С. 45.

ет как «красная тряпка на быка», хотя Конрад и признал, что русский писатель «глубок, как море»<sup>23</sup>. Голсуорси открыто чтит «реалиста» и «поэта» Тургенева, преклоняется перед Толстым. Оба кажутся ему более «великими», чем Достоевский, вероятно, в силу соответствия собственному эстетическому кредо реалиста, для которого у Литературы «прямой позвоночник», а скелет подобен змеиному; в нем каждый позвонок уникален»<sup>24</sup> («Литература и жизнь», 1930). Изломы не столько привлекали Голсуорси, сколько пугали его. Потому «безудержные метания из крайности в крайность», что-то, по мнению Голсуорси «оскорбляющие в душе Конрада», задевали и его, признававшегося в собственной «безнадежной старомодности»<sup>25</sup>.

Однако множество аллюзий с Достоевским живет в текстах Голсуорси, включая публицистику. Так, в открытом письме «Дети и война» (1920) английский писатель заканчивает свое пылкое антимилитаристское выступление вопросом: «Если бы меня подстрекали к тому, чтобы надругаться над ребенком, или убить ребенка, что я сказал бы подстрекателю, как поступил бы с ним?»<sup>26</sup>, пересекающимся со знаменитым вопросом Достоевского: «Стоит ли слеза ребенка всех благ мира?».

Образ Ивана Карамазова, не находящего смысла в Божьем мире, наполненном детским страданием, находит своеобразное женское воплощение в образе Грэтианы из «Пути святого» (1919). Развитие сюжета романа покажет, что Грэтиана отнюдь не бунтарь, а любящая дочь и английская женщина, приемлющая компромиссы. Однако она будет духовно близка Ивану, когда внезапно почувствует утрату веры у постели заболевшего мужа: «...если есть бог, который должен помогать людям, тогда страшный позор и то, что умирают дети... Нет, уж лучше думать, что бога нет, чем верить в то, что бог есть, но он беспомощен или жесток...»<sup>27</sup>. Когда же погиб Сирил Морленд, против бога возрпталла и младшая дочь, Ноэль. Отказавшись молиться, она усомнится в божественной справедливости: «Богу нравится *наказывать*; он наказывает нас лишь за то, что мы любили»<sup>28</sup>.

Голсуорси часто вдохновляет открытое Достоевским бесовское начало в человеке, чертовщина как смущающий синтез безверия и сладострастия. В Ноэль же живет бес – некое смятенное, смущающее начало, постоянно ощущаемое ею: «Бес заставляет человека делать то,

<sup>23</sup> Голсуорси Дж. Силуэты шести писателей. С. 422.

<sup>24</sup> Голсуорси Дж. Литература и жизнь // Голсуорси Дж. Собр. соч. Т. 16. С. 447.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Голсуорси Дж. Дети и война // Там же. С. 376.

<sup>27</sup> Голсуорси Дж. Путь святого // Голсуорси Дж. Собр. соч. Т. 9. С. 32

<sup>28</sup> Там же. С. 32.

что ему нравится»<sup>29</sup>. Бес – воплощение тварного своеволия, сбивающего с пути – обретает нравственно-религиозное истолкование через противопоставление с образом ее отца, Пирсона, для которого слиты воедино бытие и вера. «Родоначальником» (Н. Бердяев) бесовского начала Ноэль является Николай Ставрогин, только Ноэль суждено исцеление, коего был лишен русский герой. «Что бы вы сделали, – сказал он, ударив себя в грудь, – если бы тут сидел черт?»<sup>30</sup>, – восклицал Марио Сарелли из «Виллы Рубейн», «человек, которому плоть дороже чести»<sup>31</sup>. Итак, подобно Достоевскому, Голсуорси волнуют прихотливые и катастрофические коллизии нравственности, падения, духовного воскресения. В завершающем «Сагу о Форсайтах» (1901-1933) романе «Конец главы» (1933) Корвен подает на развод по причине адюльтера, которого на самом деле не было. Его жена, молодая и прекрасная Клер, сама ушла от него из-за сексуальных извращений и садизма. В душе ее временами происходит странная борьба между изначально присущей чистотой и темным началом, которое разбудил в ней порочный супруг; последнее и толкает ее, уже утвержденную в своем решении расстаться, на интимную близость с ним. И когда Клер, познавшая обаяние порока, касается духовно чистой Динни, то пробуждает в ней волнение: «насекомое сладострастия» охватывает и у Достоевского, и у Голсуорси самые чистые души.

У русского мыслителя «почти в каждом произведении деньги занимают важнейшее место в развитии сюжета, во многом определяя трагизм человеческих переживаний ... Неодушевленные цифры становятся движущей пружиной действия и чуть ли не действующим лицом: с ними связываются самые причудливые повороты событий и самые напряженные душевные движения. Отношение основных героев Достоевского ко всяким материальным благам сложно и необычайно драматично: они до глубины души презирают деньги даже тогда, когда тянутся к ним... этот старый повествовательный мотив приобретает совершенно новую пронзительную остроту благодаря именно тому, что преломляется через уязвленную и мятущуюся душу человека»<sup>32</sup>.

Мотив собственности обретает и у Голсуорси новое истолкование, персонифицируясь в образе Сомса Форсайта. Здесь нашла отражение «причудливость», упомянутая исследовательницей. Собственность – это деньги, имущество, комфорт и женщина как апофеоз обла-

---

<sup>29</sup> Голсуорси Дж. Путь святого. С. 79.

<sup>30</sup> Голсуорси Дж. Вилла Рубейн. С. 52.

<sup>31</sup> Там же. С. 51.

<sup>32</sup> Мотылева Т.Л. Достоевский и мировая литература. С. 26.

дания. Но благодаря внутреннему эстетизму героя инстинкт собственника преобразуется в духовное томление по Красоте. Отсюда бдения у картин и всепоглощающая жажда Ирэн, которая ускользнула от собственника, возбудив в нем страдание, способное возникнуть от неразделенной любви. Но Ирэн – воплощение красоты и жертвенности – сама перевоплощается в собственницу, отнимая Джона у Флер. В итоге, как и в «Портрете...» Уайльда, мифологема Красоты Достоевского оказывается перевернутой, неистинной. Но в отличие от Уайльда, равновесие у Голсуорси не восстанавливается; конфликт ретушируется смирением, образом жизни, приличием как необходимыми составляющими социума.

Образ белой обезьяны со старинной китайской картины становится символичным: пугающее человечностью страдание в глазах животного есть общечеловеческое страдание, вызванное неудовлетворенностью плодами бытия, от которых остается лишь кожа. В данном случае аллюзии с героями Достоевского пересекаются с открытиями Шопенгауэра, связанными с частными проявлениями мировой воли.

Образ страдающего животного у Голсуорси, вероятно, также навеян Достоевским: подвергнутые истязанию мулы, зайцы в капканах, подстреленные зайцы, издающие душераздирающие крики, коррелируемы с образом избиваемой лошади из сна Раскольникова. Однако если у Достоевского такой образ стал маркером психологического состояния героя, то бестиарные образы Голсуорси явились элементами мировоззренческой парадигмы: всечеловеческую неудовлетворенность (обезьяна) и проблему нравственности (судебный процесс по поводу исколотых мулов) сменяет английский образ жизни (охота на зайцев).

В романе Голсуорси «Сильнее смерти» (1917) поднимается тема безнравственности художника-творца, актуальная в русской литературе («Не верь, не верь поэту...» Тютчева, «Неточка Незванова» Достоевского). Образ Фьорсена – скрипача, живущего страстями, – будто навеян образом другого скрипача – Ефимова из «Неточки Незвановой»: оба, пребывая в плену мимолетных желаний, саморазрушения и утраты музыкального дара, калечили жизнь своим близким.

Однако наиболее по-достоевски раскрытым героем представляется Уилфрид Дезерт. И хотя Майкл Монт во время объяснения с ним иронизирует по поводу романов Достоевского, где все так усложнено, его ирония оказывается пророческой. Весь мучительный жизненный путь Уилфрида, его отношения с женщинами, путешествия на Восток, прикосновение к Красоте (Динни) и ее утра, социальное фиаско, наконец, примирение с самим собой и духовное очищение вне норм светского закона и религиозной догмы, навеяны трагизмом самопозна-

ния героев Достоевского. Но если у русского мыслителя духовно возрождающая роль отведена женщине, то Голсуорси отвергает такую возможность у англичанки, которую от ложного шага спасает внутреннего цельность, коренящаяся в глубинном ощущении семьи и векового жизненного уклада.

Другой полюс – истинной святости – актуален для Голсуорси. Образами старца Зосимы, под чьим влиянием формируется нежная юношеская душа, и одновременно Алеши Карамазова, посланного старцем в мир, осенен главный герой романа «Путь святого» – священник Пирсон. С первым его объединяет особая, исходящая из духовных глубин святость, внутренне оберегаемая и ограждающая от искушений: «В вере я жил, в вере и умру!»<sup>33</sup>. Со вторым – сокровенная аскеза, направленная на улучшение мира и праведничество в нем. Как и положительно-прекрасные герои Достоевского, Пирсон посвятил себя служению человечеству. Но если у Достоевского по Зосиме скорбит юность, которую постигло сомнение из-за тлена тела святого старца, то у Голсуорси роман завершает смерть юноши, оплаканного старым священником. Предсмертная улыбка, в которой заключена вся мудрость мира, воскрешающая улыбки гармоничных эллинов, вступающих в царство Аида, также на мгновение поколеблет веру Пирсона, уже готового к завершению земного пути в Палестине, непосредственно у божественных врат. Вокруг Пирсона расстелилась пустыня, и он подобен песчинке в ней: служба неустанно ближнему своему, герой одинок, отброшен ветром бытия далеко от тех, с кем составлял единое целое. Голсуорси подчеркивает добродетель и жертвенность священника, но не преклоняется перед ним. Бытие Пирсона лишено истинного жара жизни. И если Зосима отсылает Алешу в мир, то Пирсон, однажды погубивший счастье дочери, вновь готов на это во имя догмы. Голсуорси вслед за Достоевским понимал назначение служителя веры: жить для людей и во имя людей. Отсюда образ деятельного и светлого священника Хилери Черела в «Саге о Форсайтах».

Роман Голсуорси «Путь святого» завершается оптимистично, но его пронизывает поистине тургеневская грусть, как в «Дворянском гнезде», когда там появляется монахиня Лиза: замкнутая в себе святость всегда одинока. Иначе у Достоевского – мальчишки, сама пульсирующая жизнь, призванная изменить Россию. Вдохновляет Голсуорси и двоящийся образ юношества, столь напоминающего русское – у Достоевского и у Тургенева в «Нови» и «Дыме». С одной стороны, есть Динни – интерпретация праведницы в миру. Образ Динни пересекает-

---

<sup>33</sup> Голсуорси Дж. Путь святого. С. 288.

ся с образом Алеши через мифологему посланца, вестника, актуальную в античной (Гермес, Меркурий) и в христианской мифологии (ангел-хранитель). Их переходы из дома в дом с вестями, записками, митотворческими, не по летам мудрыми речами направлены на созидание гармонии между людьми. С другой стороны, есть те, кто запутался в бесовских сетях, как в романе «Фриленды» (1915): «Сперва раздуем пожар, а о морали можно подумать потом»<sup>34</sup>.

Очевидно, что произведения Достоевского вдохновляли Голсуорси, который так до конца и не определился в своем отношении к русскому писателю, однако это противоречивое отношение проявляется в вибрациях характеров и ситуаций как нечто чужеродное в неторопливом повествовании писателя, много почерпнувшего от взрастившей его спокойной викторианской эпохи.

**Дэвид Герберт Лоуренс** (David Herbert Lawrence; 11.09. 1885 – 02.03.1930) – выдающийся английский писатель, получивший наибольшую известность как автор психологических романов.

Проза и поэзия Лоуренса являли собой протест против социального и личного лицемерия, что выразилось, в частности, в одноименном стихотворении: «Не смерть страшна, страшна механистичность жизни». Это означало бесконечность внутриличностных вращений вокруг собственного «непристойного» Я, пребывание в «сером аду» с осознанием трагической амбивалентности: «ты – тварь для ласк и борьбы, / ... смешение “да” и “нет”, радуга между ненавистью и любовью / ... существо, полное покоя, как река на равнине, / и безумствующее, как водопад». Таков акт самопознания. И это смелый акт, сопрягающийся, как некогда у У. Блейка, с созиданием собственной мифологии, когда тесно в рамках существующих: в смешении античного и библейского мифов, трактующих Бога, отпадение от Него, любовь и смерть («Леда», «Присутствие богов», «Сотворение», «Тело бога», «Демидург», «Примирение», «Только человек»). «Отче наш» звучит у Лоуренса в ином, горделиво-чувственном исполнении: молитва наполнена звериной жадной собственностью царства, «силы» и «славы» (ее безудержность усугублена бестиарными образами), а не смиренной хвалой Богу-вседержителю. Он помещает свои поэтические размышления о Матфее в цикл «Звери из Евангелия». Матфей, по Лоуренсу, – средоточие всего, чего был лишен Иисус, Сын Человеческий, Богочеловек. Матфей – человек, и плотское в нем есть доминанта человеческого. Именно мотив плоти станет одним из основополагающих в восприятии Достоевского, осознавшего и перестрадавшего слабость и

<sup>34</sup> Голсуорси Дж. Фриленды // Голсуорси Дж. Собр. соч. Т. 8. С. 118.

мощь плотского естества. Они повсюду в его творчестве – в прочувствованных Митей телесных изгибах Грушеньки, тянущихся к «мизинчику», в «насекомом сладострастия», ведомом и распутнику, и осененному святостью.

Необъяснимые терзания, охватывающие героинь «Радуги» (1915) и «Влюбленных женщин» (1920), их томления, желания, которым они принуждают себя не следовать, впоследствии подвергая содеянное рефлексии (Гудрун и Урсула), навеяны капризами и поступками героинь Достоевского, одержимых страстями: Грушеньки и Настасьи Филипповны. В душе Иветт из «Цыгана и девственницы» (1926), уставшей от духовного гнета бабушки, то же брожение нерастраченной духовной энергии, жажды мужского света и мужской силы, проникновения в запретное, что и во внутреннем мире юной Аглаи Епанчиной.

Мощь женской силы и одержимости воспета Лоуренсом в «Любовнике леди Чаттерлей» (1928), повести «Сент-Мор», «Радуге», «Влюбленных женщинах», «Сыновьях и любовниках» (1913). Женщины Лоуренса могут не понимать, почему они желают именно так, но они не способны противостоять собственным импульсам, которые впоследствии приводят их к свершению того, что оказывается единственно возможным выбором.

Потому спасение гордого коня от кастрации становится началом освобождения от оков социума для миссис Витт и ее дочери; леди Чаттерлей охвачена страстью к плебею; Урсула Бренгуэн не выходит замуж за столь желанного Скребенского; Гудрун, неумная в утверждении своего эго, становится невольной соучастницей гибели любовника Джеральда, а миссис Морел остается единственной женщиной в жизни сына.

В женщинах Лоуренса много плотской, жизненной энергии, много прихотливой и капризной силы, но духовного просветления, столь значимого для Достоевского, они лишены. Ни одна из них не способна достичь божественно прекрасной и жертвенной высоты Сони Мармеладовой; ни женщинам, ни мужчинам Лоуренса не присуща воспетая Достоевским жалость к «униженным и оскорбленным». Аарон Сиссон из «Флейты Аарона» (1922) покидает свою семью в поисках Я, скитается в попытках открытия себя – в – новом. Его мир наполняется лицами и голосами, не могущими удовлетворить могучую жажду самоутверждения. Случай лишает его любимой флейты, жезла, равно олицетворяющего безудержную силу искусства и темное фаллическое начало. Герой на распутье: он желал творить и властвовать, но, не получив ответа об основах собственного бытия, оказывается просто человеком, объятым сомнениями о смысле жизни вообще. Этот смысл, открываемый приятелем Аарона, Лилли, чрезвычайно прост и по-



достоевски светел; он в «посвящении» себя другому в служении тем, кто истинно близок, в возможности доверчивого вручения собственной жизни любящему существу. Однако Лоуренс, декларируя близкую Достоевскому идею, исходит из природы рассудка, а не духовности личности вообще: человек, жаждущий власти, должен во имя собственной гармонии с миром и любимым существом сознательно и свободно подчиниться. Поиски героического или эротического объекта ведут в небывшие, и, лишь осознанно воззван к душе, человек способен обрести самодостаточность. Роман завершается вопросом, оставаясь незавершенным, но оставляет размышлять лишь о двух возможных выходах: смерти или семье, к которой герой вновь вернется духовно обновленным человеком.

Важнейший мотив, почерпнутый у Достоевского еще при прочтении в 1909 г. «Преступления и наказания», – сила власти, способной влиять на сознание и изменять мир. Во «Влюбленных женщинах» проблема власти реализуется в рефлексии, диалогах, подчас мучительных вербальных самоутверждениях и странных поступках Джеральда и Беркина. Руперт Беркин в поисках гармонии с собой и миром близок Ивану Карамазову, равно как родственен ему и Джеральд Крич, ненавидящий отца и мыслящий о «вседозволенности». Крич также сходен с Рогожиным, жаждущим покаяния и облегчения, полагая, что, убив страстно желаемую им Гудрун, он обретет свободу. Однако свершается акт иронии судьбы: один становится убийцей, другой – самоубийцей<sup>35</sup>.

В «Пернатом змее» (1926) власть обретает форму реального изменения социального и конфессионального мироустройства. Низвержение католичества и возвращение к язычеству посредством самоутверждения себя в роли Бога вопреки закону, цивилизации, человечности стало смыслом бытия героев романа Рамона и Сиприано.

Сила их харизмы настолько велика, что парадоксальное становится действительностью, вовлекая в свое магнетическое мужское поле женщину, казалось бы, более не способную любить; народ, нуждающийся в живой и осязаемой вере, армию, подчиняющуюся истинной силе. И эта сила, язычески темная и чувственная, обнажившая тайное женское естество американки Кэт, принесет жестокую гибель обожающей, по-христиански аскетичной супруги Рамона, Карлоты. Лоуренс, допустивший возможность торжества власти язычества как возврата к темному мифопоэтическому прошлому и силы плоти, парадоксальным образом ставшей доминантой духа, страсти и смерти в качестве двух

---

<sup>35</sup> См.: Хуснулина Р.Р. Английский роман XX века и наследие Ф.М. Достоевского. С. 75-76.

полюсов единого мира, выразил себя в этом романе во всей полноте как борец против духовных и социальных оков.

Власть, по Лоуренсу, должна быть сосредоточена в руках избранных, смелая мысль которых способна разрушить общепринятое. Вероятно, сам писатель ощущал в себе внутреннюю потребность стать таким человеком, отсюда его вольные поэтические толкования евангельских текстов и смелые мысли о мужчинах и женщинах, сила духа и плоти которых способна заставить мир измениться.

«Раздражительная обидчивость» лоуренсовских героев, по верному замечанию Р.Р. Хуснулиной, также от Достоевского. Обращаясь к роману «Любовник...», исследовательница анализирует сближение «надменно равнодушного Клиффорда с робким и невинным Мышкиным», улавливая в этом особую логику: «В... самом большом романе о любви, написанном Достоевским, но мужском (по определению Бердяева), как и все остальные, любовь, образуя сюжетные линии, не имеет самостоятельной значимости. Ее назначение – пробудить в мужчине способность страдать, мучить его, сломить, заставить преступить нравственные запреты. Высказывая тяготение к “литературной роли”, предложенной Достоевским, Лоуренс вместе с тем лишь изредка перекрещивается с ним. Следуя за Достоевским, он приближает Клиффорда не столько к “неземному созданию” Мышкину, сколько к Ипполиту Терентьеву и развивает... идею “раздражительной обидчивости”, которая имеет у выведенных им героев так же, как у персонажей “Идиота”, свою мотивацию. У Ипполита, неизлечимо больного человека, – обида за недозволенность самоубийства, у Настасьи Филипповны – за “разрушенную жизнь”, у Гани – за “ординарность”. У лоуренсовского Клиффорда – обида за военное ранение, инвалидность и “умерщвление плоти”, у Оливера Меллорса, выбившегося из “низов” офицера, а теперь егеря, – обида за необходимость из-за болезни “вновь к прежнему уровню опуститься”... Именно “раздражительная обидчивость” героев Лоуренса обусловила их вынужденный внутренний уход из социума. И в то же время стала маской, скрывающей ущербность каждого из них. “Есть люди, – пояснил Достоевский от лица Терентьева, – которые в своей раздражительной обидчивости находят чрезвычайное наслаждение, и особенно, когда она в них доходит... до последнего предела; в это мгновение им даже, кажется, приятнее быть обиженными, чем не обиженными”»<sup>36</sup>.

Достоевский, войдя в сознание Лоуренса еще в 1909 г., уже никогда не покидал его как творца. Русский мыслитель для Лоуренса одна

---

<sup>36</sup> Хуснулина Р.Р. Английский роман XX века и наследие Ф.М. Достоевского. С. 77-78.

из мощнейших составляющих противоречиво воспринимаемой русской ментальности: с одной стороны, им осознается величие русских авторов, в числе которых Достоевский, но с другой – оказывается, что их творчество есть «грубость, бесчувственная нецивилизованная ту-пость», что явствует из письма к К. Карсвел, 1916 г.<sup>37</sup>

После прочтения французского перевода «Преступления и наказания», Лоуренс, осознав величие романа, признал и то, что он остался непонятым<sup>38</sup>. Неясность, сопровождающая восприятие Достоевским, переросла в некую мучительную болезненность, о чем свидетельствует признание Лоуренса, сделанного С. Котелянскому, прозвучавшее после прочтения писем Достоевского в 1915 г.: «...Я читаю сейчас письма Достоевского. Каким он был поразительным человеком – интроверт чистой воды, с разрушительной волей – ни грамма любви в нем – вся страсть ненависти, зла. И все же великий человек. <...> Но он великий человек, и я испытываю перед ним величайшее восхищение. Я даже чувствую к нему какую-то тайную любовь»<sup>39</sup>.

И вновь жажда избавления от чар Достоевского: в 1916 г. письме к М. Марри Лоуренс пишет: «Я только что прочел “Бесов”. Думаю, что освободился от Достоевского и могу писать о нем хладнокровно. Мне не понравились “Бесы”: никто не был настолько бесом, чтобы заинтересовать меня. Они мне надоели, эти корчащиеся люди, они кишат, как насекомые»<sup>40</sup>. И далее, как движение маятника, новое признание величия, однако, с существенной оговоркой: «...Это великие притчи, романы Достоевского, но не искусство. Это только притчи. Все люди как падшие ангелы, даже самые грязные ничтожества. Я не могу это переварить. Люди – не падшие ангелы, они просто люди»<sup>41</sup>. Лоуренс противоречит самому себе, ибо его дерзновенная мысль, питаемая непонятными, но будоражащими творческий импульс идеями Достоевского, никогда не была зациклена на «просто людях». Ему интересны лишь те, чье его становилось отправной точкой для формирования иных судеб.

«Братьев Карамазовых» Лоуренс с восхищением прочитал в 1913 г. Однако роман, по его собственному признанию, не убедил его. Дважды возвращаясь к роману, находя его все более «гнетущим», Лоуренс в то же время убеждается в его «ужасающей» верности жизни<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> Писатели Англии о литературе. М.: Прогресс, 1981. С. 205.

<sup>38</sup> См.: Хуснулина Р.Р. Английский роман XX века и наследие Ф.М. Достоевского. С. 68.

<sup>39</sup> Писатели Англии о литературе. С. 205.

<sup>40</sup> Там же. С. 205.

<sup>41</sup> Там же. С. 206.

<sup>42</sup> См.: там же.

Писатель подводит итог прочтения статьей «Предисловие к “Великому Инквизитору Достоевского”», написанной в 1930 г. Его выводы являются собой гамму чувств: признание, восхищение, ужас и – снова – недопонимание Достоевского: «...Теперь я читаю “Великого Инквизитора” еще раз, и сердце у меня уходит в пятки. ...Это реальность против иллюзии. ...Кто такой Великий Инквизитор? ...Это сам Иван. А Иван – это размышляющий ум человека бунтующего... Таков, как он есть, он идентичен русскому революционеру из мыслящих. Он, конечно, и сам Достоевский ... Достоевский ... всегда дурной мыслитель, но великолепный наблюдатель. Правда ли, что человечеству нужны, и всегда будут нужны, чудо, тайна и авторитет? Несомненно, это так. ...Диагноз Достоевского о человеческой природе прост и не требует комментариев. Достоевский, возможно, был первым, кто понял эту страшную истину...»<sup>43</sup>.

Лоуренс полагает (и это подтверждает развитие событий «Пернатого змея» и «Кенгуру» (1923)), что избранные, в чьих руках сосредоточена власть, избавлены от мук совести; меньшинство, слабое перед тремя искушениями, лишь следует за их выбором.

Знакомство с творчеством В.В. Розанова станет импульсом для дальнейшего осмысления творчества Достоевского, для продолжения дискуссии с ним<sup>44</sup>. Лоуренс причислит его к «знакомым нам по Достоевскому характерам, к тем болезненно интроспективным русским, которые вначале простираются ниц перед Иисусом, а затем плюют Ему на бороду и на волосы». Мы, считает Лоуренс, «уже достаточно видели этих внутренне раздвоенных русских, с их беспризорной... религиозностью, поглощенных изучением собственного грязного белья и своей пестрой души»<sup>45</sup>. При этом герои Лоуренса, сами наделенные раздвоением, не испытывают нравственных терзаний и следующих за муками просветлений, как герои Достоевского. И это мучает писателя-англичанина как неразгаданная загадка «русской души».

Полемика Лоуренса с Достоевским нашла отражение и в романной поэтике. Полифонический роман Достоевского противостоит произведениям Лоуренса, следующего традиции монологизма с присущим ему единством идеологической позиции автора и героя, «единством цели»<sup>46</sup>. И все же романы Лоуренса внутренне диалогичны: «“Я” героя

---

<sup>43</sup> Писатели Англии о литературе. С. 206-207

<sup>44</sup> Там же. С. 203.

<sup>45</sup> Цит. по: *Пустовалов А.В.* Ф.М. Достоевский и концепция человека Д.Г. Лоуренса: типология и полемика // Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах. Пермь: Изд-во Перм. гос. ун-та, 1999. С. 216.

<sup>46</sup> *Hough G.* The Dark Sun. L., 1956. P. 93.

Лоуренса всегда изменчиво, текуче, вряд ли его можно определить как “старое стабильное Эго характера”. <...> Символика Лоуренса тоже внутренне диалогична... феникс и его гнездо, куда он возвращается, чтобы сгореть и восстать из пепла, радуга – символ единения человеческой души и универсума, корабль – символ консолидации разнонаправленных сил (супруги в браке), лев и единорог – символ двух борющихся начал (мужское и женское)»<sup>47</sup>. Полемика, идеологически вуалируемая внешне, происходит внутри, через вибрации (раскол и восстановление) целостности авторского сознания и героя.

Таким образом, как и Голсуорси, но в силу особенностей личности и творческого дара, более страстно, Лоуренс, подобно раздвоенным героям Достоевского, драматично переживает свое внутреннее противоречие и духовное единство с русским писателем. Творчество Достоевского оказывается тем мировоззренческим камертоном, который стимулирует внутреннее становление Лоуренса. В связи с тем, что мир Достоевского, войдя в духовное пространство Лоуренса, остался не до конца понятным, и при этом подвергнутым длительной рефлексии, он стал неотъемлемой частью самоопределения Лоуренса как личности, мыслителя и творца.

Уайльд, Голсуорси, Лоуренс равно осознавали свою увлеченность творчеством русского писателя. Эстетизм Уайльда, викторианское достоинство, скрывающее тайнства душевного разлада Голсуорси, своеобразная правда плоти Лоуренса, пересекаясь с безудержностью этой увлеченности, порождали странное, не лишнее тоски состояние пьющего чашу жизни.

Ирония состояла в том, что глубокое творческое переживание английскими писателями художественных и психологических открытий Достоевского было сродни самим духовным метаниям русских героев, жадно познающих, что же таится на дне испиваемой чаши.

---

<sup>47</sup> *Пустовалов А.В.* Ф.М. Достоевский и концепция человека Д.Г. Лоуренса: типология и полемика. С. 221.

О.И. ЧУДОВА

(Пермский институт экономики и финансов,  
г. Пермь, Россия)

УДК 821.161.1 (Достоевский Ф.М.)  
ББК Ш5 (2Рос=Рус) 5

## ПОДПОЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВОСПРИЯТИИ Ф.Н. ГОРЕНШТЕЙНА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «МЕСТО»)

**Аннотация.** В статье анализируются характерологические переключки романа Ф.Н. Горенштейна «Место» с произведениями Достоевского. Основное внимание уделяется сопоставлению образа главного героя Гоши Цвибышева с Подпольным человеком. В заключение делается вывод о принципиально различном понимании авторами концепции «живой жизни».

**Ключевые слова:** Достоевский, Горенштейн, рецепция, подпольный тип героя, живая жизнь, идея.

Подпольный парадоксалист занимает особое место в системе характеров Достоевского. Е.И. Кийко считает, что «принцип построения образа центрального героя» «Записок из подполья» «впоследствии обусловил своеобразие художественной структуры романов Достоевского»<sup>1</sup>. А.П. Власкин отмечает, что «социально-идеологическая значимость открытого духовного феномена [подполья. – О.Ч.] <...> послужила Достоевскому основой для широких типологических обобщений», что «в романах идет его разработка, и оно из неповторимо индивидуального комплекса обращается почти в неизбежный духовный опыт трагических героев-идеологов»<sup>2</sup>. А.Б. Криницын называет подпольными героями и идеологов пятикнижия – Раскольников, Свидригайлова, Ставрогина, Кириллова, Ивана Карамазова<sup>3</sup>. По мнению исследователя, именно присущая этим героям «подпольная психология» объединяет их в тип и делает «узнаваемыми как “героев Достоевского”»<sup>4</sup>.

Ф.Н. Горенштейн ориентируется на достоевский тип в целом, однако значимыми для него оказываются не только «гомогенные» характеристики героев, объединяющие их в тип, но и сугубо индиви-

---

<sup>1</sup> Кийко Е.И. Комментарии // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1973. Т. 5. С. 378.

<sup>2</sup> Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск : Металл, 1997. С. 106.

<sup>3</sup> Криницын А.Б. Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф.М. Достоевского. М. : МАКС Пресс, 2001. С. 9.

<sup>4</sup> Там же. С. 29.

дуальные, присущие отдельному образу. Зачастую в образах своих персонажей он совмещает черты разных героев Достоевского. Предметом осмысления и художественной трансформации для Горенштейна являются как типы и подтипы Достоевского, так и отдельные образы.

В ряду возможных литературных прототипов главного героя романа «Место»<sup>5</sup> Гоши Цвибышева исследователи часто называют Подпольного человека (Л.И. Лазарев, В.Н. Топоров, Л. Цыткин), Раскольникова (А.М. Зверев, Ф.С. Капица, Л.А. Аннинский), Аркадия Долгорукого (Л.А. Аннинский). Рассмотрим некоторые из отмеченных параллелей более обстоятельно.

В «Месте» имеются фабульные аналогии с повестью Достоевского «Записки из подполья». Так, подробно описанный Подпольным случай на Невском, когда он после долгих приготовлений все же не уступил офицеру дорогу, «не уступил ни вершка и прошел мимо совершенно на равной ноге», находит отклик в рассказе Гоши о том, как после реабилитации он шагал по тротуару, «грудью разбивая встречный людской поток и не уступая никому дороги». Финальная сцена с Лизой, в которой Подпольный человек «со злости», «от дурной головы» вкладывает в руку героини деньги, повторяется в «Месте», когда Гоша на предложение Нади продолжить их отношения хочет ответить «какой-нибудь грубостью» и после некоторых размышлений, «криво улыбнувшись», подвигает к ней три рубля.

Названные произведения сближает и сам тип главного героя. Есть все основания считать Гошу Цвибышева – подпольным героем. Подпольный парадоксалист – типичный представитель своего времени и своей среды. Об этом писал сам Достоевский, который видел значение «Записок...» в изображении «настоящего человека русского большинства»<sup>6</sup>. Показательна также характеристика героя, содержащаяся в предисловии к повести: «Такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество. Я хотел вывести перед лицо публики, повиднее обык-

---

<sup>5</sup> Над «Местом» Горенштейн работал с перерывами в течение нескольких лет: роман создавался в период с 1969 по 1972 годы, в 1976 был дополнен. Журнальные версии романа появились только в конце 1980-х-начале 1990-х за границей (Время и мы. 1988. № 100, 102), а затем и в России (Знамя. 1991. № 1-2). Полный текст романа был опубликован в 1991 году в Москве; с этой книги началось издание трехтомного сборника избранных произведений писателя. В 2012 году роман был напечатан издательством «Азбука».

<sup>6</sup> *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. М. : Наука, 1972-1990. Т. 16. С. 329.

новенного, один из характеров протекшего недавнего времени. Это – один из представителей еще доживающего поколения» [99]<sup>7</sup>.

Гоша Цвибышев также показан Горенштейном как своего рода «продукт» эпохи позднего сталинизма и хрущевской «оттепели». Охватившие героя после реабилитации эмоции, а также совершаемые под их воздействием поступки оказались, как он впоследствии выяснил, предельно типичными:

«Приняли меня именно за того, кем я был, то есть за реабилитированного... То, что я считал лишь собственным чувством, тогда было распространено» [217]<sup>8</sup>; «Чувства, обуревающие меня, не могли быть исключительными в той массовой лихорадке, охватившей общество» [315]. Более того, даже тайная мысль героя возглавить Россию оказывается «массовой и лишённой личного смысла», что приводит его к выводу о том, что оригинальных идей не существует [826].

Прямые параллели можно обнаружить в биографиях героев, начиная с детства и юности: у того и другого раннее сиротство, жизнь на попечении дальних родственников, чье пренебрежительное отношение заставляет их чувствовать себя забытыми и униженными. Оба героя занимаются противным для себя делом. Подпольный человек ненавидит свою службу: «Я служил, чтоб было что-нибудь есть (но единственно для этого)» [101]. Гоша также признается, что «работу ненавидит», но боится ее потерять, так как не может рассчитывать на другую.

Опираясь на научные работы о «Записках...» (Н.Ф. Будановой, Н.В. Живолуповой, А.Б. Криницина, Р.Г. Назирова, В.А. Свительского<sup>9</sup> и др.), назовем характерные особенности, присущие Подпольному человеку, и попытаемся обнаружить их в герое Горенштейна. Прежде всего, это болезненное самолюбие («Я, например, ужасно самолюбив» [103], «Я мнителен и обидчив» [103]); тщеславие («Я тщеславен так,

---

<sup>7</sup> Здесь и далее цит. по: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 5 (с указанием страницы в тексте статьи).

<sup>8</sup> Здесь и далее цит. по: *Горенштейн Ф.* Избранные произведения: в 3 т. М.: Слово, 1991. Т. 1 (с указанием страницы в тексте статьи).

<sup>9</sup> См.: *Буданова Н.Ф.* «Подпольный человек» в ряду лирических людей // *Русская литература.* 1976. № 3. С. 110-122; *Живолупова Н.В.* Внутренняя форма покаянного псалма в структуре исповеди антигероя Достоевского // *Достоевский и мировая культура.* М.: Классика плюс, 1998. № 10. С. 99-106; *Криницын А.Б.* Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф.М. Достоевского; *Назирова Р.Г.* Об этической проблематике повести «Записки из подполья» // *Достоевский и его время.* Л.: Наука, 1971. С. 143-153; *Свительский В.А.* Что такое «подполье»? (О смысле одного из ключевых понятий Достоевского) // *Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс.* Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1979. С. 71-80.



как будто с меня кожу содрали, и мне уж от одного воздуха больно» [174]); постоянное стремление к самоутверждению за счет унижения других людей («Без власти и тиранства над кем-нибудь я ведь не могу прожить...» [75]); духовное самобичевание, заставляющее испытывать «подленькое наслажденье» («Усиленно сознавать, что вот и сегодня сделал опять гадость, что сделанного опять-таки никак не воротить, и внутренно, тайно, грызть, грызть себя за это зубами, пилить и сосать себя до того, что горечь обращалась наконец в какую-то позорную, проклятую сладость и наконец – в решительное, серьезное наслаждение» [102]); озлобленность на мир, которая является следствием постоянного унижения из-за бедности, «мизерности и пошлости» («Я до того был на всех озлоблен» [168]); презрение и даже ненависть к окружающим («Всех наших канцелярских я, разумеется, ненавидел, с первого до последнего, и всех презирал» [125]); неспособность выстроить с ними нормальные отношения, результатом чего является постоянное одиночество («Жизнь моя была уж и тогда утрюмая, беспорядочная и до одичалости одинокая» [124]).

Обостренное чувство собственного превосходства сочетается в нем с ощущением рабской приниженности по отношению к другим, которых он «то презирает, то ставит выше себя». Его не покидает ощущение, что он «муха, перед всем этим светом, гадкая, непотребная муха, – всех умнее, всех развитее, всех благороднее, – это уж само собою, – но непрерывно всем уступающая муха, всеми униженная и всеми оскорбленная» [130]. Глубоко презирая окружающих, герой, тем не менее, вследствие своего непомерного тщеславия, превыше всего ставит их мнение о самом себе, остро реагирует на всякое замечание, «до болезни» боится быть смешным: он признается, что Зверков его «ододел» потому, что «смех остался на его стороне». При столкновении с офицером он испугался не того, что его «больно прибьют и в окно спустят», а того, «что все присутствующие ... не поймут и осмеют». Еще в школьные годы герой возненавидел своих товарищей и «заклучился от всех в пугливую, уязвленную и непомерную гордость» потому, что они встретили его «злыми и безжалостными насмешками», которых он не мог переносить.

Подобно своему литературному предшественнику, Гоша самолюбив («Я был о себе весьма высокого мнения» [19]; «Я ревниво оберегал ... ощущение собственной исключительности» – 315), тщеславен («Я же, при всем своем тщеславии» [95], «тщеславие проклятое, которое давно мне не по карману» – 189) и из-за этого уязвим («Человек тщеславный бывает одновременно весьма стеснителен, ибо дорожит посторонним мнением» – 575), высокомерен по отношению к другим

(по его мнению, «все жильцы общежития были уродливы, провинциальны и старомодны» – 38) и именно поэтому одинок («Я в этом городе совершенно одинок» [17], «Я человек одинокий» – 72). Он постоянно стремится найти повод для самоуважения, однако чаще всего это приводит к самоунижению, перерастающему в «духовное самотиранство». Например, переехав из провинции в город, он в первый же день решает «приобщиться к хозяевам», «к тем, кто диктует городу свои условия», и запрыгивает на ходу в трамвай, тем самым «намеренно нарушает правила». В итоге он больно ударяется лбом, едва не роняет чемодан, что вызывает смех других пассажиров и гнев кондукторши.

Как и Подпольный, Гоша испытывает трудности в общении. «Я человек нелюдимый в принципе, и поэтому друзей у меня нет» [472], – говорит о себе герой. В отношениях с другими он предпочитает либо унижаться, рассчитывая на покровительство (таково его общение с Михайловым и даже с самим городом, к которому он чувствует «робкое уважение, чуть ли не как к важному лицу, покровительство которого хочется заслужить» [119-120]), либо доминировать, подавлять другого (как в случае с Колей и Висовиным). Дружба Гоши с Колей напоминает отношения Подпольного человека с его единственным другом: он ведет себя как «деспот», стремится подчинить «своей власти», стать для него авторитетом, ограничить влияние на него других людей. Про себя он даже называет Колю своим подданным. Важно, что и Колю, и Висовина Гоша предает, хотя они были самыми близкими для него людьми.

Как и в случае с Подпольным человеком, осознание собственной мизерности, никчемности угнетает и ожесточает героя Горенштейна («нужда <...> становилась мучительной и озлобляла меня» [187]). После очередного унижительного для него визита к своему покровителю он испытывает приступ ярости и позднее признается: «Что творилось у меня тогда в душе, понять трудно. Это была душа злодея, порожденная дикой обидой на жизнь. В те страшные мгновения стыда, отчаяния и злости я мог бы убить ребенка...» [32].

После реабилитации Гоша совершенно меняется («реабилитация не прошла даром» [271], «реабилитация не изменила моих даже самых насущных проблем, но совершенно изменила меня» [273], «ныне, благодаря реабилитации (и тут следует отдать ей должное), все изменилось» – 309): им овладевает желание «расплатиться за проклятый даровой хлеб справедливым камнем» [226]. Он все чаще начинает испытывать приступы «политической ненависти» к «сталинским сволочам». Гоша сам выделяет этапы своего «самоутверждения»: первый – характеризуется состоянием «детской радости, восторженности

и благодушия, связанным с переходом от полного бесправия к правам», на втором – появляется «ожесточение» и потребность в «удовлетворении этого капризного ожесточения», в «бесперывных извинениях».

«Событием, которое определило последующие действия» героя, стало жестокое и беспричинное избиение им ни в чем не повинного человека. В момент драки, когда Гоша наслаждается своей силой, в его сознании рождается «формулировка новой идеологии»: «Вот как, оказывается, с вами жить надо... Сталинские твари» [272]. После этого он нападает на прохожих с политическими обвинениями, объясняя свои действия тем, что достигшая предела «капризная ярость» может быть удовлетворена лишь «постоянной расплатой». Ненависть ко всему миру полностью захватывает героя. Однако это чувство оказывается весьма мелочным: «Как ненавидел я все вокруг, можно судить по тому, что когда какой-то пожилой гражданин, споткнувшись о камень, упал, я искренне обрадовался. <...> Другой пример пусть менее заметен, но более удачен. Какая-то старушка выронила из кармана носовой платок. <...>. В прежние времена я обязательно окликнул бы старушку и подал бы ей платок. Ныне же я, наоборот, как бы невзначай наступил на платок ногой и отбросил его в канаву...» [275-276].

Жажда мести движет героем, он начинает «творить суд и расправу над гонителями своими». Важно, что общественные скандалы учиняются им только из тщеславного желания «оказаться в центре общества», стать участником «громкого политического процесса». Постепенно Гоша ощущает необходимость перехода от «анархической бесплановой ненависти к планомерным и продуманным действиям»: он составляет список «врагов», которым планирует отомстить, начинает «политическое патрулирование улиц» (подслушивает чужие разговоры и запоминает людей, «высказывающихся в пользу Сталина»), совершает теперь уже «идейные избиения».

Подпольный человек противоречив, раздвоен, склонен к крайним состояниям. Исследователи неоднократно отмечали присущие герою «одновременную способность к добру и злу», «противоречивость стихийных порывов» (А.Б. Криницын<sup>10</sup>); указывали на сложную «структуру характера, в котором “кишат” “противоположные элементы”» (В.А. Свительский<sup>11</sup>), «парадоксальную субъектность», сущность которой заключается в контрастном сочетании подлости и честности

---

<sup>10</sup> Криницын А.Б. Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф.М. Достоевского. С. 25.

<sup>11</sup> Достоевский: Эстетика и поэтика. С. 72.

(В.А. Котельников<sup>12</sup>). Он доходит до крайнего ничтожества, но в то же время исповедует идеалы «прекрасного и высокого».

Подобная двойственность характера обнаруживается и в герое Горенштейна. «Я человек сложный, то есть во мне есть много противоположностей» [189], – говорит Гоша о самом себе. Он становится членом антиправительственной подпольной организации, но при этом утверждает, что «был бы преотличным патриотом», «консерватором», «столпом нынешней официальности», считает себя способным на «героическую смерть» во имя отечества.

В современном Достоевсковедении традиционным становится взгляд на Подпольного человека одновременно как на конформиста, «готового приспособиться к другим, если будет удовлетворено его мелкое самолюбие» (Р.С.-И. Семькина<sup>13</sup>), и как на нонконформиста (К. Кёлер<sup>14</sup>). К Гоше обе обозначенные характеристики применимы в полной мере: начав свою политическую деятельность с бунта против органов, он завершает ее сотрудником КГБ.

Достоевсковеды считают Подпольного «эскапистом» (К. Кёлер<sup>15</sup>), «мечтателем, живущим исключительно своим внутренним миром» (А.Б. Криницын<sup>16</sup>). Мечтательность как способ отрешиться от действительности становится доминирующей чертой и в образе Гоши. Герой утверждает, что именно «ущербность жизни» является причиной его «горячечных» мечтаний, которые «не имеют выхода в реальность» и компенсируют «убогие материальные потребности». Воображаемый мир заменяет ему реальный: герой признается, что, развратив себя мечтами о красивых женщинах, он на обычных «смотреть не может».

В определенный период жизни оба героя погружаются в «темный, подземный, гадкий» разврат, причем делают это с надрывом, болезненно. «Страстишки во мне были острые, жгучие от всегдашней болезненной моей раздражительности. Порывы бывали истерические, со слезами и конвульсиями» [127], – откровенничает Подпольный. Гоша говорит о «юношеской лихорадке», о «порочных слабо-

---

<sup>12</sup> Котельников В.А. «Распад атома» Г. Иванова и «Записки из подполья» Достоевского // Достоевский и русское зарубежье XX века. СПб. : Дмитрий Буланин, 2008. С. 121-122.

<sup>13</sup> Семькина Р.С.-И. Ф.М. Достоевский и русская проза последней трети XX века : автореф. дис. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 2008. С. 25.

<sup>14</sup> Кёлер К. Антигерой у Достоевского, Сэмюэля Беккета и Юджина О'Нила (в сравнительном аспекте) // Достоевский. Материалы и исследования. СПб. : Наука, 2007. Т. 18. С. 279.

<sup>15</sup> Там же. С. 276.

<sup>16</sup> Криницын А.Б. Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф.М. Достоевского. С. 9.

стях», которые охватили его и заставили забыть даже «антисталинские поползновения». Но если для Подпольного человека причиной «развратишка» является тоска, то для Гоши в разврате важна идея «крайнего индивидуализма», «признание за всем <...> лишь пассивности, подчиненности и взаимозаменяемости», поскольку, как полагает герой, «даже наслаждения ни от кого не зависят», а только от него самого [324].

Всепоглощающая ненависть и одержимость идеей отмщения также роднит названных персонажей. Подпольный мстит героине и миру за свои неудачи: «Надо же было обиду на ком-нибудь выместить, свое взять, ты подвернулась, я над тобой и вылил зло и насмеялся. Меня унизили, так и я хотел унизить; меня в тряпку растерли, так и я власть захотел показать...» [173], – говорит Подпольный Лизе. Его охватывает «чувство господства и обладания»: «Глаза мои блеснули страстью, и я крепко стиснул ее руки. Как я ненавидел ее и как меня влекло к ней в эту минуту! Одно чувство усиливало другое. Это походило чуть не на мщение!» [378]. В романе «Место» герой заявляет: «Ненавижу Россию», – и в бреду испытывает желание «оседлать ее, подмять под себя и мстить ей жестоко, властвовать над ней, как мужчина властвует над покорившейся ему женщиной в момент насилия...» [175].

Подпольный человек, который «весьма часто» недоволен собой, обнаруживает, что иногда «мысленно приписывает» свой взгляд окружающим. Эта психологическая особенность в герое Горенштейна доведена до абсурда. Гоша действительно верит, что живущая в общежитии кошка искусила и поцарапала его потому, что «ощутила его бесправие», герой терзается обидой и решает отомстить кошке, избив ее. В этой ситуации гипертрофированное тщеславие Гоши, оборотной стороной которого является максимальная уязвимость, проявляется в наиболее яркой форме. Подпольный человек также остро реагирует на каждый, казалось бы, незначительный бытовой момент: например, ожидая в ресторане своих «школьных товарищей», он с горечью замечает, что свечи внесли только к шести часам, а не сразу после того, как он приехал. Примеров такого рода в обоих произведениях можно найти множество.

Подпольный человек – один из героев-идеологов Достоевского. Гоша также является, по его собственному определению, «человеком идеи», суть которой состоит в убеждении, что мир рано или поздно завертится вокруг него как вокруг своей оси. Значительно позже, уже после вступления в подпольную организацию, идея героя отчасти видоизменяется, оставаясь прежней по сути. Теперь «великая дерзкая идея» Гоши заключается в стремлении стать правителем России.

Как и у Достоевского, у Горенштейна идея (в обоих ее вариантах) не выдерживает столкновения с жизнью, однако в «Месте», в отличие от произведений Достоевского, испытание идеи всегда изображается комически. В первый раз отказаться от своего «инкогнито» Гошу заставляет тот факт, что его выгнали из компании «столичной знаменитости». Именно там он впервые услышал обращенное даже не к нему слово «солипсизм», которое разрушило идею, казавшуюся ему оригинальной. Осмеянию подвергается и Гошино намерение возглавить правительство России. «А каково ваше кредо? Какой политический строй вы хотите установить в нашей многострадальной стране? Демократическую республику с вами во главе как с президентом? Или военную диктатуру? Или монархию?», – с издевкой спрашивают героя его противники, они иронически называют Григория Георгием Первым, а, узнав его настоящее имя, Григорием Отрепьевым, Гришкой-Самозванцем, даже «Жанной д'Арк в брюках», но при этом точно, хотя и в резкой форме, определяют сущность его личности: «Жалкий тип со вспухшим тщеславием...», обнажают абсурдность его притязаний: «И ты смел вообразить, Гоша, что мы отдадим тебе в управление нашу страну?... Да как ты смел даже и подумать?... Впрочем, я делаю ему честь, разве на такое реагируют всерьез?» [516-517].

Важно, что даже сочувствующий Гоше Журналист, который, по его собственному признанию, начинает в Гошу «верить», не может принять его желание абсолютно серьезно. «Вы, конечно, еще зрете, путаетесь, ищете свое... Но почему бы и нет?... В конце-то концов, да здравствует товарищ Цвибышев! Почему бы и нет?... Или вам по душе “ваше превосходительство”?... Кстати, каковы ваши политические взгляды?... Удивительное дело, шума много, мнений множество, но ясных политических взглядов ни у кого не поймешь...», – говорит он Гоше, который, в свою очередь, понимает, что хотя Журналист и начал говорить серьезно, но потом произошел «некий сатирический поворот, который он даже и сам не хотел допускать, просто выиграла его обличительная суть» [610-611].

Однако при многочисленных аналогиях между Гошей и Подпольным финал судьбы героев оказывается различным, почти противоположным. Как известно, герой Достоевского, не ответив на искренние чувства Лизы, навсегда остается в подполье, обнаруживает (и сам это сознает) неспособность к любви и состраданию, а, следовательно, по Достоевскому, невозможность жить «живой жизнью». Гоша, напротив, в финале обретает ту спокойную, устойчивую семейную жизнь, о которой мечтал с юных лет; отказавшись от всех политических притязаний, он сосредоточивает свою энергию на «великой и столь выстра-

данной идее» долгие годы, средствами осуществления которой, по его мнению, являются «сон, аппетит и однообразие». Важно подчеркнуть, что понимание «живой жизни», противостоящей в обоих произведениях «подполью», у писателей принципиально различно.

По замыслу Достоевского, герой «Записок...» мог отказаться от своих «головных» идей, получить возможность выхода из подполья и способность жить «живой жизнью» только в случае обретения христианской веры, что подтверждается уже неоднократно цитировавшимися словами из письма брату о цензурном варианте произведения: «... уж лучше было совсем не печатать предпоследней главы (самой главной, где самая-то мысль и высказывается), чем печатать так, как оно есть, т. е. надерганными фразами и противоречая самой себе. <...> Свиньи цензора, там, где я глумился над всем и иногда богохульствовал для виду, – то пропущено, а где из всего этого я вывел потребность веры и Христа, – то запрещено...» [375]. «Воссоединение с людьми возможно для него... только через воссоединение с “почвой” – с народной правдой и верой в Христа», – замечает А.Б. Криницын<sup>17</sup>. «Задуманный писателем “парадоксалист” и должен был помочь доказать, что истину нельзя мыслить вне Христа», – делает вывод Ф. Бельтраме<sup>18</sup>.

Гошу спасает не вера, а любовь, причем любовь земная, противопоставленная любви-состраданию Лизы в «Записках...». Уже после первой встречи с Машей Гоша понимает, что «рядом с ее любовью» он мог бы полностью измениться, от всего отказаться, отречься от желания управлять Россией, «довольствоваться судьбой скромного техника-строителя, даже полюбив и начав толково исполнять эту нелюбимую должность», согласился бы «поднятый Машиной любовью над всем миром» «всю жизнь прожить “инкогнито”, в личине скромной частички людской массы» [667]. «Вот уж поистине – как мало мне надо, хоть мечтаю я о всемирности» [667], – с восторгом думает герой, обнимая свою возлюбленную.

Он изначально воспринимает благополучную, спокойную жизнь как альтернативу жизни, подчиненной «глупой, съедавшей душевные силы идее-фантазии». Герой считает, что, «потеряв свою тайную мечту, веру в свое “инкогнито”, веру в идею, пережив и перестрадав, приобрел право на тихое благополучие» [115]. Именно после «утраты “великой идеи”» он начинает задумываться о «женитьбе» и «сытой

---

<sup>17</sup> Криницын А.Б. Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф.М. Достоевского. С. 39.

<sup>18</sup> Бельтраме Ф. О парадоксальном мышлении «подпольного человека» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 18. С. 142.

устойчивой жизни», о «тихой, здоровой и прочной жизни» он продолжает мечтать, работая в КГБ. «Моя жизнь круто изменится, придет другое общество, интеллектуальная женщина, черный двубортный костюм», – так размышляет Гоша и тут же, устыдившись, замечает: «То есть я, может, и не так мелко думал, но в мечтах и это мелькало...» [35].

В романе Горенштейна символом самой жизни становится койко-место в общежитии: «А койко-место – это постоянно и логично, как сама жизнь... Это и есть сама жизнь, и без койко-места человек утрачивает свое человеческое начало...» [132]. Именно с койко-местом связана для Гоши мысль о возрождении: он испытывает «приятную рыхлость и мертвость лежащего тела, ощущение, наступающее обычно в преддверии крепкого мертвого сна, после которого не просыпаешься, а возрождаешься» [133]. Такова «живая жизнь», по Горенштейну. Согласно авторской логике, она способна обесценить идею, смирить гордыню и тщеславие, заставить забыть обиды, отказаться от мщения, и, говоря словами писателя, «воскресить человека».

Любовь, семья спасает не только Гошу, но и Машу, которая также была увлечена современными идеями (сначала антисталинскими, потом просемитскими). Журналист напрямую связывает общественную активность дочери (создание общества имени Тоицкого, объявившее своей программой борьбу с антисемитизмом в России) с тем, что «в критический момент своего цветенья» она не встретила «мужчину, который бы ей соответствовал и естественно погасил бы ее женский порыв» [778].

Присущие Гоше «подпольные черты» роднят его и с героями ранних произведений Достоевского. Так, «Место» может быть соотнесено с комическим романом «Село Степанчиково и его обитатели», в котором уже возникают темы и проблемы позднего творчества Достоевского: подполья, авторитарной деспотии и безмерных притязаний «униженного человека, получившего власть»<sup>19</sup>. В образе Гоши очевидны аналогии с Фомой Фомичом Опискиным. Каждое из определенных весьма нелицеприятной характеристики Фомы («человек самый ничтожный, самый малодушный, выкидыш из общества, никому не нужный, совершенно бесполезный, но необъятно самолюбивый и вдобавок не одаренный решительно ничем»<sup>20</sup>) встречается и в романе Горенштейна применительно к Гоше: «человеком мелким, ничтожным,

---

<sup>19</sup> Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. СПб. : Изд-во «Пушкинский Дом», 2008. С. 164.

<sup>20</sup> *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 3. С. 11.



чуть ли не туповатым» считает героя его покровитель Михайлов, начальство воспринимает его как «работника, негодного для выполнения плана», девушка, в которую Гоша влюбляется с первого взгляда, называет его «уродливым и противным».

Роднит названных героев самолюбие «самое безграничное», «особенное», «случающееся при самом полном ничтожестве», «самолюбие оскорбленное, подавленное тяжкими прежними неудачами». Тирания Фомы является, по сути, актом мщения за пережитые ранее унижения: «Низкая душа, выйдя из-под гнета, сама гнетет. Фому угнетали – и он тотчас же ощутил потребность сам угнетать»<sup>21</sup>. Мстительную потребность «угнетать» ощущает и Гоша после реабилитации. Литературоведы замечают, что Опискина от других честолюбцев-тиранов Достоевского (например, от Мурина из «Хозяйки», от Москалевой из «Дядюшкиного сна») отличает садизм и болезненное упоение своим садизмом<sup>22</sup>. Эти качества присущи и Гоше. Достаточно вспомнить эпизод, в котором герой «впервые избил человека». Гоша признается, что «подобные поползновения» возникали у него тогда, когда «становилось невольно терпеть обиды».

В образе героя Горенштейна обнаруживаются определенные аналогии с князем Валковским из «Униженных и оскорбленных», который, как известно, является выразителем идеи крайнего индивидуализма, превыше всего на свете ценит собственное «я» («Не вздор – это личность, это я сам. Все для меня, и весь мир для меня создан»<sup>23</sup>). Князь, подобно Опискину, – литературный предшественник более сложных героев того же плана – Подпольного парадоксалиста, Раскольникова, Свидригайлова, Ставрогина<sup>24</sup>. Валковский настаивает на том, что причиной совершения добрых дел является удовлетворение собственных эгоистических чувств: «В основании всех человеческих добродетелей лежит глубочайший эгоизм. И чем добродетельнее дело, тем более тут эгоизма»<sup>25</sup>. Гоша также размышляет об «эгоистически приятном добре» и сожалеет, что окружающие помогали ему «не из любви или хотя бы сострадания», а из «неких нравственных норм и обязательств», «словно ставили Богу свечку» [43].

Бедность, неустроенность, униженность, а также наличие тайной «наполеоновской» идеи позволяют исследователям проводить парал-

---

<sup>21</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 13.

<sup>22</sup> *Достоевский*: Сочинения, письма, документы. С. 165.

<sup>23</sup> Там же. С. 365.

<sup>24</sup> Там же. С. 183.

<sup>25</sup> Там же. С. 365.

лели между Гошей и Раскольниковым. Например, А.М. Зверев приходит к справедливому выводу, что герой Горенштейна – это «далекое, искаженное подобие Раскольникова, его слабый аналог, созданный фантазмагорией сталинского и послесталинского времени»<sup>26</sup>. Параллели между героями очевидны. Так, в «Месте» один из членов подпольной организации говорит Гоше: «Вы способны убить из искренних убеждений... Не за деньги, а из убеждений» [444]. Данная характеристика заставляет вспомнить «идейного убийцу» Раскольникова.

Компания Ятлина, состоящая из подобных Гоше «жаждущих» молодых людей, высмеивая «инкогнито» героя, напрямую сопоставляет его идею с наполеоновской: «А ты не воображаешь себя Наполеоном?...» [516-517]. Упоминание здесь Наполеона отсылает не только к Подпольному человеку, представлявшему себя «великим» императором, но и к Раскольникову. У Горенштейна, как и у Достоевского, «наполеоновская идея рождается в подполье» (Р.Г. Назиров<sup>27</sup>). Следует отметить, что и в «Преступлении и наказании», и в «Месте» звучит мысль о типичности поглотивших героев идей. Так, Порфирий говорит Раскольникову: «Кто же у нас на Руси Наполеоном себя не считает?». «В сегодняшней России гораздо больше людей, стремящихся к высшей власти, чем это кажется на первый взгляд» [808], – замечает один из второстепенных героев Горенштейна.

Оба героя одержимы «идеями “избранничества”». Раскольников дает себе право на убийство, поскольку убежден в своей «необыкновенности». Гоша ставит себя выше других только потому, что именно он «дерзнул», «решился» иметь желание управлять Россией. Оба героя находятся в плену собственных идеологических построений: неординарность, исключительность личности, по их мнению, является лишь следствием «великой дерзости помыслов».

А.М. Зверев указывал на ряд сюжетных параллелей между романами Достоевского и Горенштейна<sup>28</sup>. На наш взгляд, особого внимания заслуживает пародирующий знаменитую сцену чтения Евангелия эпизод в больнице, когда старик-юродивый предлагает Гоше безграмотные стихи религиозного содержания. Горенштейн комически трансформирует ключевую для романа Достоевского сцену, иронически переосмысляет восходящий к его произведениям тип героя-юродивого, что позволяет сделать вывод о неприятии им изображенного Достоевским пути спасения Раскольникова через веру.

<sup>26</sup> Зверев А. Зимний пейзаж // Литературное обозрение. 1991. № 12. С. 21.

<sup>27</sup> Назиров Р.Г. Об этической проблематике повести «Записки из подполья». С. 148.

<sup>28</sup> См. подробнее: Зверев А. Указ.соч. С. 16-22.

Об интересе Горенштейна к «Преступлению и наказанию», проявившемуся в период работы над «Местом», свидетельствует прямое упоминание этого романа Достоевского в предисловии. Горенштейн не только называет этот текст Достоевского, но и сопоставляет с ним свое произведение, вспоминая, что классик «начинал писать “Преступление и наказание” от первого лица»<sup>29</sup>. Размышляя над проблематикой своего романа, Горенштейн утверждает, что взаимоотношения с бесами неизбежно приводят к «духовной смерти», воскреснуть от которой так же трудно, как и от смерти физиологической, однако он верит, что «такие чудеса возможны». «Воскресение духовного мертвеца, воскресение человека, убитого разнообразными, разношерстными парнокопытными рогатыми личностями – вот идея, вот замысел романа “Место”»<sup>30</sup>. Эти слова Горенштейна напрямую отсылают к сформулированной Достоевским «основной мысли всего искусства девятнадцатого столетия» (в том числе и своих произведений), которая, по мнению писателя, состоит в «восстановлении погибшего человека, задавленно-несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков общественных предрассудков»<sup>31</sup>. Сказанное позволяет предположить, что Горенштейн хотел создать свой вариант «Преступления и наказания», свою версию воскресения духовно погибшего человека, показать свой путь избавления от разрушающих личность идей, исцеления от непомерной гордыни и тщеславных устремлений.

Аналогии образа Гоши с героями произведений Достоевского (Подпольным человеком, Фомой Фомичом Опискиным, князем Валковским, Раскольниковым, Аркадием Долгоруким<sup>32</sup>) дают основания полагать, что Горенштейн ориентировался на созданный Достоевским подпольный тип героя в целом. Обращаясь к этому типу, он, вслед за классиком, поднимал проблему «живой жизни», которая решалась им полемично по отношению к Достоевскому.

---

<sup>29</sup> Горенштейн Ф. Предисловие к роману «Место» // *Время и мы*. 1988. № 100. С. 32.

<sup>30</sup> Там же. С. 34.

<sup>31</sup> *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 20. С. 28.

<sup>32</sup> Сопоставлению образов Гоши Цвибышева и Аркадия Долгорукого посвящена статья: Чудова О.И. Аркадий Долгорукий как литературный прототип главного героя романа Ф.Н. Горенштейна «Место» // *Вестник ЛГУ имени А.С. Пушкина. Серия филология*. СПб., 2011. № 1. Т. 1. С. 67-74.

О.Н. ТУРЬШЕВА

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

УДК 821.161.1  
ББК Ш5 (2Рос=Рус)

## РУССКИЙ ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМ В АСПЕКТЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕФЛЕКСИИ

**Аннотация.** Статья предлагает проект изучения тех тенденций в сфере осмысления русского литературоцентризма, которые сложились в самой литературе. Анализ взаимоотношений изображенного героя с литературой позволяет выявить отличие литературной рефлексии о статусе художественного слова в жизни русского человека от рефлексии историко-социологического плана.

**Ключевые слова:** литературоцентризм, кризис литературоцентризма, литературная авторрефлексия, герой-читатель.

На протяжении последних десятилетий мысль об ослаблении литературоцентристских тенденций в русской культуре стала не только общепризнанным фактом, но и предметом системной научной аналитики. Так, глубокое культурно-историческое обоснование переживаемого современной русской культурой кризиса встречаем, например, в работах М.Ю. Берга<sup>1</sup> и И.Ю. Кондакова<sup>2</sup>. Причем оба исследователя, проследившая судьбу русского литературоцентризма в исторической перспективе, приходят к выводу о том, что современное понижение культурного статуса словесности есть явление конкретно-историческое, закономерное, а потому временное и вовсе не свидетельствующее о крахе основ национальной культуры. По выражению И. Яркевича, поддерживающего это мнение, «сейчас протекает новый конец, но к таким концам уже начинаешь привыкать. Сам по себе очередной “конец” предполагает не исчезновение и не печальный итог, а новый виток или поворот культуры. Но многие незыблемые основания культуры лишаются на таком повороте своей уникальности»<sup>3</sup>.

Кратко остановимся на той исторической реконструкции, которую в отношении судеб русского литературоцентризма предпринима-

---

<sup>1</sup> Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2000.

<sup>2</sup> Кондаков И. По ту сторону слова. Кризис литературоцентризма в России XX-XXI вв. // Вопросы литературы. 2008. № 5 (электронная версия). URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/5/ko5.html>.

<sup>3</sup> Яркевич И. Литература, эстетика и другие интересные вещи // Вестник новой литературы. 1993. № 5. С. 245.

ют вышеназванные исследователи, – с тем, чтобы пояснить основания для той реконструкции, которую предлагаем мы.

И.Ю. Кондаков, прослеживая возникновение и эволюцию идеи сакрализации литературы в русской культуре, выделяет четыре кризиса литературоцентризма. Первый кризис исследователь связывает с тенденцией выдвижения на первый план русской культуры в XIX веке литературной критики, которая, «как утверждали великие русские критики, начиная с Белинского, “выше” литературы, потому что “мыслитель” выше “художника” в силу своей большей объективности, широты кругозора... устремленности на преобразование действительности, а не ее лишь образное отражение»<sup>4</sup>.

Вторая фаза кризиса литературоцентризма приходится на Серебряный век, когда слово становится предметом поэтического эксперимента на предмет устойчивости его смыслового содержания (например, в футуризме: В. Хлебников, А. Крученых, Д. Бурлюк) и когда популярность обретает внесловесное, альтернативное литературе искусство. Так, абстрактная живопись (В. Кандинский, М. Ларионов, К. Малевич), эксперименты в области музыкальной изобразительности (А. Скрябин), «осуществление С. Дягилевым в “Русских сезонах” постагнарианской модели синтеза искусств, в которой наряду с живописью, музыкой и танцем принципиально не оказалось места слову», – все это, по выражению исследователя, «отнимает у слова роль смыслового навигатора»<sup>5</sup>.

Третий кризис в рамках данной реконструкции связывается с политизацией русской словесности в советский период, когда литература оказалась подчинена идеологическому заказу со стороны власти. Четвертая фаза кризиса литературоцентристских тенденций в описании И. Кондакова приходится на настоящий момент российской истории и проявляется в мощной визуализации и информатизации культуры, что стремительно отменяет специфику литературы как словесного искусства. Литература «сама становится продуктом современных медиа», – констатирует исследователь.

М. Берг, размышляя о русском литературоцентризме, акцентирует внимание на трех поворотных моментах в его истории. Первый настоящий кризис идеи литературы как «властительницы дум» в его реконструкции связывается с антирелигиозным пафосом петровской реформы по созданию подлинно мирской литературы. Лишение слова мистико-религиозного ореола и превращение его в «слово человеческое,

---

<sup>4</sup> Кондаков И. По ту сторону слова...

<sup>5</sup> Там же.

подлежащее проверке и критике» обернулось, как пишет исследователь, неизбежным понижением статуса книги и текста, ранее бывших предметом безусловной сакрализации.

Другой «стереотип», лежащий в основе русского литературоцентризма наряду с сакрализацией слова, текста и книги, – сакральное отношение к фигуре самого литератора, который почитался как выразитель высших истин и носитель жертвенной миссии служения народу – разрушается с потерей интеллигенцией жреческого статуса в конце XIX века и после 1905 года.

Третий кризис, именуемый в исследовании М. Берга «бунтом против литературоцентризма», в рамках данной концепции (как и в рамках концепции И. Кондакова) приходится на конец XX века и определяет нынешнее положение вещей. Помимо фактора вытеснения литературы из культурного пространства под давлением аудиовизуальных средств массовой информации («читатель отвернулся от литературы» в пользу других форм досуга), М. Берг выдвигает и другие факторы, как-то: влияние рынка, единственным критерием ценности произведения сделавший индекс продаж, а также выход на сцену массового, в терминологии Ортега-и-Гассета, «заурядного» человека, вынуждающего слово ориентироваться на его вкус.<sup>6</sup>

В то же время, повторим, настоящий кризис литературоцентризма в проаннотированных исследованиях вовсе не связывается с ситуацией конца или смерти литературы. Речь идет о естественном процессе утраты литературой того статуса, который она имела раньше, опираясь на систему идей, аутентичных ушедшему времени (сакрализация слова и утверждение сакрального статуса автора, начиная с культуры Древней Руси и до социалистического реализма) и об изменении функций литературы в современности. Перестав быть сферой универсального (для всех) нравственного опыта и источником серьезных и опять же универсальных жизнестроительных моделей, литература, оставаясь искусством лишь для немногих, для многих стала досуговым занятием, сферой развлечения.

Прокомментированные выше работы носят историко-социологический характер: русская идея литературы вписывается ими в широкий социальный контекст, получая в своем движении объяснение рядом

---

<sup>6</sup> Интересно, что идеологизация литературы в советский период рассматривается М. Бергом не как выражение кризиса литературоцентризма (так в концепции И. Кондакова), а, наоборот, как искусственное торможение со стороны государства естественных процессов утраты словом сакрального статуса. Насильственное присвоение литературе политического подтекста в эстетике социалистического реализма трактуется им в качестве последнего всплеска текстоцентричных тенденций в русской культуре.

культурно-исторических факторов. Можно сказать, что в основных своих контурах социологическая история русского литературоцентризма получила свое оформление. Однако мысль о литературных основаниях русской жизни нашла свое непосредственное выражение и в самой русской словесности. Причем, кажется, что выводы, сделанные в рамках социологических исследований (о том, что современный кризис не есть явление исключительное) подтверждает и художественная рефлексия относительно ценности и значения литературы. Данная статья и предлагает проект изучения тех тенденций в сфере осмысления русского литературоцентризма, которые сложились в самой литературе. В наших заметках содержатся как предложения по методологическому обеспечению такого исследования, так и опыты обращения к некоторым произведениям русской словесности, содержащим рефлексию о (перефразируем название знаменитой работы Ф. Ницше) «пользе и вреде [литературы] для жизни».

В самой литературе такое качество русской жизни, как «тяготение всех форм культуры к литературным формам саморепрезентации» (И.Ю. Кондаков) было осознано давно. Чтобы проследить рефлексию русской словесности относительно этого феномена национальной культуры, мы предлагаем сосредоточить внимание на характере изображения в ней такого героя, который заимствует литературный опыт в целях собственного жизнестроительства. Самый беглый обзор произведений такого рода позволяет сделать следующее наблюдение: осмысление «литературного поведения» (термин Ю.М. Лотмана) в русской литературе, как правило, носило критический характер, выливаясь в откровенно сочувственные или иронические формы повествования о герое, в опыте чтения ищущем основы обустройства собственной жизни. Причины скептического изображения феномена, освященного национальным культом слова, нам и предстоит выяснить. Чтобы объяснить критический ракурс изображения «литературного человека» (М.М. Бахтин), обратимся к отдельным произведениям русской повествовательной литературы.

По верному замечанию И.Ю. Кондакова, расцвет русского литературоцентризма приходится на XIX век – эпоху, в рамках которой русская литература обретает высочайший общественный и нравственный авторитет, нашедший свое закрепление в сакрализации имен выдающихся русских литераторов и отдельных произведений классической литературы. Сам процесс сакрализации слова в русской культуре имеет очень давнее происхождение, изначально будучи связан, конечно, с культом библейского текста, а впоследствии (в просветительской эстетике) с культом литературы как сферы мо-

рального воспитания человека достойным гражданином и разумным человеком.

В самой литературе эта тема – тема чтения как усвоения эталонных, «правильных» форм поведения – нашла свое выразительное воплощение в незаконченной повести **Н.М. Карамзина «Рыцарь нашего времени» (1802-1803)**, написанной на излете просветительской эпохи, когда, очевидно, в культуре накопились условия для развернутой рефлексии о ценности литературного опыта в жизни читающего человека. По выражению Г.А. Гуковского, это первый русский роман, в котором был создан «психологический образ мальчика». Созданию его во многом способствует описание читательских увлечений юного героя, душа которого, в соответствии с авторской метафорой, «плавала в книжном свете, как Христофор Колумб на Атлантическом море, для открытия ... сокрытого»<sup>7</sup>. По выражению Е.Е. Приказчиковой, «герой Н. Карамзина испытывает на себе все обольщения библиофильского мифа»<sup>8</sup>. Уточним, что «обольщения» эти поданы у Карамзина в спектре исключительно положительных коннотаций: «Сие чтение не только не повредило его юной душе, но было еще весьма полезно для образования в нем нравственного чувства»<sup>9</sup>.

«Тем не менее, – замечает Е.Е. Приказчикова, – в отличие от классического библиофильского мифа XVIII века, где чтение правильной литературы является естественным залогом и предпосылкой счастливой жизни человека, Н. Карамзин, человек уже принципиально иного, диалектического, мировоззрения не скрывает того обстоятельства, что и при идеальном (в том числе книжном) воспитании в жизни Леона будет множество горечи и разочарований»<sup>10</sup>.

Итак, у Н. Карамзина чтение представлено и как фактор нравственного воспитания («важная эпоха в образовании...ума и сердца»<sup>11</sup>), и как фактор возможной трагедии «нежной души» в ее «соприкосновении с грубым миром»<sup>12</sup>. Этот мотив, связывающий литературное воспитание чувствительного героя с драмой его противостояния

---

<sup>7</sup> Карамзин Н. Рыцарь нашего времени // Карамзин Н.М. Избр. соч.: в 2 т. М.; Л.: Худож. лит., 1964. Т. 1. С. 765.

<sup>8</sup> Библиофильским мифом Просвещения Е.Е. Приказчикова называет характерную для эпохи веру в исключительное влияние книги на нравственное саморазвитие человека. См.: Приказчикова Е.Е. Культурные мифы в русской литературе второй половины XVIII – начала XIX века. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. С. 232.

<sup>9</sup> Карамзин Н.М. Указ. соч. С. 765.

<sup>10</sup> Приказчикова Е.Е. Указ. соч. С. 234.

<sup>11</sup> Карамзин Н.М. Указ. соч. С. 764.

<sup>12</sup> Приказчикова Е.Е. Указ. соч. С. 234.



трагическим аспектам жизни, зародившись в литературе сентиментализма, свое законченное выражение получит, пожалуй, в повести **И.С. Тургенева «Фауст» (1856)**. Здесь мысль о роли литературы обогащена, как представляется, *полемикой с романтической концепцией чтения*, в рамках которой последнее трактуется не столько как фактор нравственного самовоспитания, сколько как фактор осуществления читателем собственной человеческой уникальности<sup>13</sup>. Именно с отсутствием читательского опыта связывается в повести остановка эмоционального развития героини, «законсервировавшая» ее внешность. Героя-повествователя поражает то, что, несмотря на двадцать восемь лет, годы замужества и троих детей, та выглядит «как девочка»: «Когда она вышла мне навстречу, я чуть не ахнул: семнадцатилетняя девочка, да и полно!.. то же спокойствие, та же ясность, голос тот же, ни одной морщинки на лбу, точно она все эти годы пролежала где-нибудь в снегу. <...> мне эта “неизменность” в ней вовсе не понравилась. Женщина в двадцать восемь лет, жена и мать, не должна походить на девочку: недаром же она жила»<sup>14</sup>.

Неизменность героини (и не только внешняя, но и внутренняя, о чем говорит она сама) в повести прямо объясняется следованием материнскому запрету. «Старуха Ельцова», желая построить жизнь дочери на рациональных началах и так предотвратить возможные потрясения, запрещает ей чтение романов, считая их источником разрушительных страстей. Случившаяся в нарушение материнского запрета инициация героини в мир литературы, с одной стороны, влечет за собой выразительные изменения ее внешнего облика и поведения, которые теперь оказываются насыщены эмоциями и на которых явно акцентирует внимание рассказчик. Но, с другой стороны, приобщение к чтению оборачивается трагедией: преодолеть конфликт между властью книги и властью запрета героиня не смогла: отождествив себя с Гретхен Гете, она погибает.

В заключительной части повести герой-рассказчик, переживая уход возлюбленной, поддерживает справедливость запрета ее матери, хотя ранее неоднократно выражал в отношении него удивленный и «насмешливый» скепсис, первоначально трактуя чтение идеалистически – как «возвышеннейшее удовольствие ума» и «самое чистое, самое законное наслаждение». Очевидно, что, открыв трагический, губи-

---

<sup>13</sup> Подробнее об этом см. в нашей книге «Книга – чтение – читатель как предмет литературы» (Екатеринбург, 2011), раздел «Концепция чтения в эстетике креативизма».

<sup>14</sup> *Тургенев И.С. Фауст // Тургенев И.С. Собр. соч. : в 12 т. М. : Худож. лит., 1979. Т. 6. С. 152.*

тельный потенциал чтения, герой отказывается от романтического убеждения в исключительной благодати литературного «воспитания чувств».

Полемика с *романтической верой* в литературу как сферу возвышенных образцов личностного самоосуществления представлена и в повести «**Записки из подполья**» (1864) Ф.М. Достоевского. Однако Достоевский полемизирует и с иной концепцией сакрализации словесности. Это концепция, сложившаяся в *реалистической эстетике* и рассматривающая литературу в качестве правдивой копии действительности. В рамках этой концепции читательская деятельность понималась как деятельность по извлечению из литературного текста подлинного, позитивного знания о жизни, необходимого для продуктивного взаимодействия с ней. Высокий статус литературы здесь подчеркнуто связывался с ее референтностью, а именно, с ее способностью предоставить читателю объективную картину жизни и снабдить его нужными поведенческими моделями (не обязательно возвышенными, но обязательно успешными).<sup>15</sup>

Подпольный Достоевского реализует и читательскую ориентацию, освященную эстетикой реализма (это установка на использование изображенных в литературе схем, которые позволили бы ему овладеть жизнью, подчинить ее течение своей воле), и читательскую ориентацию, освященную эстетикой романтизма (это вера в возможность эстетизации собственного облика). Так, в попытках оправдать свой «развратишко», он находит «благородную лазейку» в сочинении себе героической биографии по романтическому образцу: «Все ... оканчивалось<sup>16</sup> ленивым и упоительным переходом к искусству, то есть к пре-

---

<sup>15</sup> Эта концепция (с которой в «Записках из подполья» устами героя развернута полемика) нашла свое прямое выражение в более раннем тексте Достоевского – в незавершенном романе «Негодка Незванова» (1848-1849), героиня которого переживает чтение как приближение к «главному закону жизни человеческой»: «Передо мной... воплощались законы той же судьбы, тот же дух приключений царил над жизнью человека, но истекая из какого-то главного закона жизни человеческой, который был условием спасения, охранения и счастья. Этот-то закон, подозреваемый мною, я и старалась угадать всеми силами, всеми своими инстинктами, возбужденными во мне почти каким-то чувством самосохранения. Меня как будто предуведомляли вперед, как будто предостерегал кто-нибудь» (Достоевский Ф.М. Негодка Незванова // Достоевский Ф.М. Собр. соч. : в 15 т. Л.: Наука, 1988. Т. 2. С. 317). Мотив же применения сакрального знания, обретенного в акте путешествия в мир книг, в романе не получил своей реализации в силу его незавершенности, хотя сама героиня наделяет чтение исключительно позитивным потенциалом, состоящим в обеспечении читателя залогом «спасения, охранения и счастья».

<sup>16</sup> Подпольный имеет в виду минуты «противоречий и страданий» и «мучительного внутреннего анализа» своего «развратишка».

красным формам бытия, совсем готовым, сильно украденным у поэтов и романистов и приспособленным ко всевозможным услугам и требованиям»<sup>17</sup>.

В более раннем пассаже этого монолога определение представляемой «прекрасной» жизни как «совсем готовой» акцентировано графически, с использованием курсивного шрифта: «Вдруг представится горизонт соответственной деятельности, благотворной, прекрасной и, главное, *совсем готовой* (какой именно – я никогда не знал, но, главное, совсем готовой), и вот я выступлю вдруг на свет божий, чуть ли не на белом коне и не в лавровом венке»<sup>18</sup>. Очевидно, что подпольного привлекает не только сам образ благородного романтического героя, но и образ его литературно законченной, эстетически завершенной, «совсем готовой» для читательского «потребления» истории.

Упомянув «готовые формы», подпольный также имеет в виду, что в мечтах он без труда складывает себе выгодный образ, ибо романтическая литература предоставила в его распоряжение универсальные схемы и матрицы, «приспособленные ко всем услугам и требованиям». «Я, например, над всеми торжествую; все, разумеется, во прахе и принуждены добровольно признать все мои совершенства, а я всех прощаю. Я влюбляюсь, будучи знаменитым поэтом и камергером; получаю несметные миллионы и тот час же жертвую их на род человеческий и тут же исповедываюсь перед всем народом в моих позорах, которые, разумеется, не просто позоры, а заключают в себе чрезвычайно много “прекрасного и высокого”, чего-то манфредовского. Все плачут и целуют меня, ... а я иду босой и голодный проповедовать новые идеи ... и т.д. и т.д.»<sup>19</sup>.

С одной стороны, ориентация на готовые формы обеспечивает герою необычайно высокую степень «апроприации» романтического сюжета. Так, в намерении отомстить Зверкову за оскорбление он вообразает сюжет мести по мотивам пушкинского «Выстрела» и лермонтовского «Маскарада»: «Я отыщу его где-нибудь в губернском городе. Он будет женат и счастлив. У него будет взрослая дочь. Я скажу: “Смотри, изверг, смотри на мои ввалившиеся щеки и на мое рубище! Я потерял все – карьеру, счастье, искусство, науку, любимую женщину, и все из-за тебя. Вот пистолеты. Я пришел разрядить свой

---

<sup>17</sup> Достоевский Ф.М. Записки из подполья // Достоевский Ф.М. Собр. соч. Т. 4. С. 494-495.

<sup>18</sup> Там же. С. 493.

<sup>19</sup> Там же. С. 494.

пистолет и я прощаю тебя”. Тут я выстрелю в воздух, и обо мне не слуху, ни духу...»<sup>20</sup>.

С другой стороны, ориентация на литературные схемы, должная, в рамках установки подпольного, обеспечить его успешной жизненной стратегией, приводит к неизбежному дистанцированию героя от воображаемого сюжета как чужого, заимствованного, «украденного» («из Сильвио и из “Маскарада”» Лермонтова, как он сам говорит). Отсюда – стыд («мне стало ужасно стыдно»), отказ от воплощения романтического нарратива и решение «непреренно» дать обидчику пощечину. Будучи неосуществленным в отношении оскорбителя, решение о мести оказалось переадресовано проститутке и воплощено в «бесчестной» проповеди («точно *по книжке*», «перевернувшей всю ее душу», «окончательном ее оскорблении») и злой плате – «напускной», «головной, нарочно подсочиненной, *книжной*» (курсив везде наш – *О.Т.*). Впрочем, и обещание спасения также носило игровой, книжный характер: сам подпольный возводит его сценарий к «европейской, жорж-зандовской, неизъяснимо благородной тонкости» и поэзии Некрасова<sup>21</sup>, хотя исследователи подозревают в его основе также намеренную профанацию евангельской ситуации «Христос и блудница». При этом, разоблачая собственную низость, подпольный в финале своей «повести» обвиняет литературу – за то, что она «отучила» человека от «живой жизни». «Оставьте нас одних, без книжки, и мы тот час запугаемся, потеряемся, – не будем знать, куда примкнуть, чего придерживаться, что любить и что ненавидеть, что уважать и что презирать? Мы даже и человеками-то быть тяготимся, человеками с настоящим, соб-

---

<sup>20</sup> *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. Т. 4. С. 514.

<sup>21</sup> «Я, например, спасаю Лизу, именно тем, что она ко мне ходит, а я ей говорю... Я ее развиваю, образовываю. Я, наконец, замечаю, что она меня любит, страстно любит. Я прикидываюсь, что не понимаю (не знаю, впрочем, для чего прикидываюсь; так, для красоты, вероятно). Наконец она, вся смущенная, прекрасная, дрожа и рыдая, бросается к ногам моим и говорит, что я ее спаситель и что она меня любит больше всего на свете. Я изумляюсь, но... “Лиза, – говорю я, – неужели ж ты думаешь, что я не заметил твоей любви? Я видел все, я угадал, но я не смел посягать на твое сердце первый, потому что имел на тебя влияние и боялся, что ты, из благодарности, нарочно заставишь себя отвечать на любовь мою, сама насильно вызовешь в себе чувство, которого, может быть, нет, а я этого не хотел, потому что это... деспотизм... Это неделикатно (ну, одним словом, я тут зарпортовывался в какой-нибудь такой европейской, жорж-зандовской, неизъяснимо благородной тонкости...). Но теперь, теперь – ты моя, ты мое создание, ты чиста, прекрасна, ты – прекрасная жена моя.

И в дом мой смело и свободно

Хозяйкой полною войди!”

Затем мы начинаем жить-поживать, едем за границу и т.д., и т.д.» (Там же. С. 534-535).

ственным телом и кровью, стыдимся этого, за позор считаем и норочим быть какими-то небывалыми общечеловеками. Мы мертворожденные, да и рождаемся-то давно уж не от живых отцов... Скоро придумаем, как родиться как-нибудь от идеи»<sup>22</sup>.

Таким образом, литературная эстетизация собственного безобразия, построение альтернативного – «высокого и прекрасного» – образа парадоксально сопровождается у подпольного разоблачением «пошлости и подлости» подобного предприятия и декларацией обиды на литературу. Апелляция к «готовым формам» осознается им как выражение «объективного закона», который посредством «книжки» подчиняет себе человека, лишает способности к самостоятельному жесту. Оттого в его индивидуальном варианте такая апелляция носит характер протестный, игровой, направленный и на профанацию первоисточника, и на профанацию самого цитатного жеста.

Еще одно наблюдение: герой Достоевского говорит о литературе как системе «готовых форм», способных придать благородный оттенок любой низости. Однако ни один из «книжных» эпизодов подпольного (то есть эпизодов, основанных на заимствовании литературного жеста) не получает «готового» разрешения. Так, «манфредовские» мечты герой отвергает как пошлые. Мечты о «литературной ссоре» с офицером, оскорбившим подпольного своим безразличием, выливаются в комическое ночное столкновение, восторг которого имел место быть только «три дня». От задуманного по Пушкину и Лермонтову жеста романтической мести подпольный отказывается по причине стыда. В эпизоде спасения падшей души (якобы, по Жорж Санд, Некрасову и по евангельскому тексту) он сам разоблачает жестокость и цинизм предпринятой профанации первоисточников. Наконец, «книжный» жест платы за любовь герой не может выдержать «даже минуты», «со стыдом и отчаянием» бросаясь вслед за Лизой. Во всех случаях ситуация остается «открытой», ожидаемого героем удовлетворяющего «книжного» разрешения не обретая. Герой понимает, что каждый раз опора на книгу «исполняла должность хорошего соуса» для его страдания, раскаяния или мучительства по отношению к другому, но изменить его положения она не могла, опровергая его изначальный тезис о литературе как системе «готовых форм», «приспособленных ко всевозможным услугам».

Таким образом, читатель у Достоевского изображен в процессе утраты и романтических, и референтных иллюзий в отношении литературы: цитирование не приносит ему удовлетворения ни в качестве

---

<sup>22</sup> Достоевский Ф.М. Собр. соч. Т. 4. С. 549–550.

фактора, эстетизирующего жизнь, ни в качестве фактора, проясняющего ее содержание. Попытка эстетизации оборачивается осознанием «низости» подражания; попытка получить «из книжки» знание о том, «куда примкнуть, чего придерживаться, что любить и что ненавидеть, что уважать и что презирать», оценивается как утрата индивидуальности и превращение в «общечеловека».

Обратим внимание на то, что рефлексия относительно взаимоотношений человека и литературы у Достоевского присвоена «антигерою». Его отношения с литературой изначально представлены в разоблачительном плане – как форма извращенного и циничного потребления. На первый взгляд, сложно настаивать на том, что в литературе нашел свое выражение кризис литературоцентризма, если бунт против литературы исходит из уст такого героя. Однако в творчестве Достоевского есть и другой герой, являющийся носителем подобного протеста, что позволяет говорить о мотивном характере данной темы. Этот герой – Макар Девушкин. Его счет к Гоголю также имеет характер бунта – бунта против «овнешняющего заочного определения» (М. Бахтин). Претензия литературы на всепонимание жизни, освященная реалистической эстетикой, оборачивается здесь унижением читателя, не желающего подпадать под знаменатель литературных детерминант. Выявление сквозного мотива, связанного с обидой на литературу, позволяет говорить о тенденции критического осмысления русского текстоцентризма в творчестве Достоевского.

Таким образом, в обращении к образу цитирующего читателя литература XIX века (периода расцвета русского литературоцентризма) косвенно осуществляет критику тех функций литературы, которые эстетикой были сакрализованы. Так, сентиментализм, вводя мотив чтения как источника разлада между идеалом и действительностью, скептически корректирует библиофильский миф просветительской литературы о том, что опора на слово является залогом счастливой жизни (так в романе Н. Карамзина). Реализм же полемически реагирует и на романтический миф о литературе как высшей реальности, способной благородно возвысить читателя и осуществить его индивидуальную субъективность (так в повести И. Тургенева), и на собственно реалистическую концепцию литературы как объективного аналога действительности, способного обеспечить читателя необходимым пониманием жизни и себя самого (так в повести Ф. Достоевского).

Мы остановились лишь на отдельных текстах русской литературы XIX века. Очевидно, что парадигма произведений, высмеивающих (сочувственно снисходительно или жестко иронически) литературоцентристские установки изображенных героев или выводящих из них

трагические последствия, является достаточно широкой. В нее входят, например, произведения, изображающие русскую гамлетоманию («Новь» и «Гамлет Щигровского уезда» И.С. Тургенева, «Иванов» А.П. Чехова и др.), русский жоржсандизм (С.П. Победоносцев «Милочка» и другие произведения 30–40-х годов), русский вертеризм и руссоизм («Ростовское озеро» и «Молодой философ» В. Измайлова, «Российский Вертер» М. Сушкова, «Вертеровы чувствования» А. Клушина и др.), а также часто объясняемое особенностями русской культурной жизни стремление героя к литературному оправданию поступка или его конструированию («Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Дуэль» А.П. Чехова и др.).

Русская литература XX века, обращаясь к теме русского литературоцентризма, выводит идею сакральности слова за рамки индивидуальной судьбы героя, распространяя ее трагическое воздействие на судьбы всей страны. В произведениях, обращающихся к этой проблематике, предметом критической рефлексии является литературоцентризм советского периода с его верой в социально-преображающую силу слова и идеологическую власть книги над сознанием читателя.

Изображение эксперимента по преобразованию жизни на основе читательского опыта находим в романе современного российского писателя **Всеволода Бенигсена «ГенАцид»** (2008). Сюжет романа фантастасмагористичен. Его завязку образует содержание государственного указа, в соответствии с которым Россия предпринимает попытку национального единения на почве ответственной любви к национальной литературе. Воплощение Государственной единой национальной идеи (сокращенно «ГенАцида») предполагает, что каждый россиянин заучивает наизусть какой-либо текст русской литературы и, таким образом, становится его индивидуальным хранителем и своего рода «представителем». Эксперимент осуществляется на территории деревни Большие Ущеры, которая в результате воплощения государственного указа становится пространством не единения, а «жесточкого и беспощадного» бунта, в ходе которого совершаются самоубийства (тех читателей, «чистые души» которых не выдержали нравственного заряда русской классики), убийства и уничтожение библиотеки. Эксперимент по преобразованию русской жизни «на почве книжки» терпит тотальный крах, оборачиваясь самоуничтожением своих участников.

Такое завершение сюжета в романе В. Бенигсена, конечно, подразумевает рефлексивно относительно статуса литературного слова в русской культуре. По выражению одного из критиков романа, Бенигсен «доводит анекдот-фантастасмагорию до кроваво-абсурдного финала», чтобы показать «мегафизическую изнанку ... русского литературоцен-

тризма»<sup>23</sup>. Однако, думается, что критическая мысль здесь направлена не столько на русскую веру в преобразующую энергию слова, сколько на его манипулятивное использование властью. Субъектом эксперимента в романе выведено именно государство. Санкционированная им сакрализация литературы не только не предполагала рефлексии со стороны читателей (им предлагалось механическое заучивание), но и была насильственным властным актом, рассчитанным не на самовоспитание читающего человека, а на силовое внедрение идеи. Поэтому «восстание масс» в Больших Ущерах направлено, скорее, не на саму литературу, а на методы и цели ее сакрализации, исключающие значимость индивидуального читательского опыта.

Фантастический ракурс в изображении власти слова отличает и роман современного российского писателя **М. Елизарова «Библиотекарь»** (2007). Так же, как и у Вс. Беннисена, гротескную материализацию здесь обретает идеология чтения, характерная для тоталитарной культуры советского общества. Но если у Вс. Беннисена культ литературы рассматривался с позиций присвоения ему «государственного заказа» на национальное единение, то в романе М. Елизарова речь идет о культе чтения как модуле идеологического принуждения.

Книги некоего советского писателя, представленные в романе как предмет борьбы нескольких «библиотек», изображены как способные проявлять в отношении усердного читателя таинственные магические качества. При соблюдении двух правил чтения: «непрерывности и тщания» – они наделяют читателя властью, терпением, яростью, силой, радостью, счастливой памятью и, наконец, сакральным знанием относительно спасения страны и собственного бессмертия. Последнее в свою очередь осуществимо при условии последовательного чтения всего «сокровенного Семикнижия». Замысел «нового Писания» и осуществляет главный герой книги: замураванный в бункере, он обречен быть бессмертным и бессменным «хранителем Родины», в непрерывном и тщательном чтении обеспечивая ей магическую охрану, а себе – непрерывный труд как условие бессмертия.

Таким образом, в рамках романа М. Елизарова чтение оказывается способом осуществления утопического, сверхчеловеческого замысла, и весь сюжет романа выстраивается вокруг ситуации его обеспечения, а именно, вокруг ситуации принуждения избранного книгой чтеца к осуществлению возложенной на него «сокровенным Семикнижием» миссии. Сам мотив чтения как спасительного акта, конечно, восходит

---

<sup>23</sup> *Мирошкин А.* Вот и дочитались. О сельском библиотекаре и русском бунте // НГ Exlibris. 2008. 27 августа.



к самым ранним формам русского литературоцентризма, а именно православному культу библейского текста. Однако у Елизарова архетипический сюжет о спасительности чтения оказывается травестийно вывернут наизнанку: речь идет не о чтении, нравственно преображающем читателя, а о чтении насильственном, принудительном, лишаящем читателя индивидуальной истории и так обеспечивающем власть идеологии. Причем субъектом насилия являются не столько безумные служители творчества писателя Дмитрия Громова, которые замуровывают героя в бункере, сколько сами книги Семикнижия, которым в романе присвоена способность «выбирать» чтеца для осуществления собственной магии. Читатель становится жертвой Книги, принужденным Спасителем страны.

Еще один литературоцентричный проект, потерпевший поражение, описан в романе **Т. Толстой «Кысь»** (2002). Это проект нравственного и интеллектуального воспитания человека на основе чтения национальной классики. В романе Т. Толстой центральным объектом такого воспитания становится истовый читатель Бенедикт, в книге, однако, ищущий удовлетворение вовсе не тех потребностей, на воспитание которых рассчитывают Прежние, как именуются те, кто до изображенного в романе апокалипсиса принадлежал к интеллигенции, а после него обрел бессмертие и магические способности.

Первоначально с книгой герой связывает надежду преодолеть скуку («Заняться – ну нечем... Книжку бы») и избыть страх перед кысью – чудовищем, очевидно символизирующем все непонятное и опасное. Впоследствии книга завораживает Бенедикта возможностью, которую рецептивистика описывает как обретение читателем трансцендентной позиции: «Вот читаешь ... и вроде ты сразу в двух местах обретаешься ... сколько книжек, столько и жизней разных проживешь! Как все равно оборотень какой...»<sup>24</sup>. Однако трансцендентные переживания в случае Бенедикта оборачиваются единственно только стремлением постоянно длить процесс волнительного поглощения сюжетов («упиться, упиться, упиться буквами, словами, страницами»<sup>25</sup>). Оттого текст и превращается для него в объект одноразового потребления. При перечитывании он не испытывает «никакого волнения, трепета, аль предвкушения», остановка в процессе «кулинарного»<sup>26</sup> поглощения новых сюжетов возвращает в его сердце тоску, а в мысли – ужас близкого присутствия кыси.

---

<sup>24</sup> Толстая Т. Кысь. М.: Эксмо, 2007. С. 183.

<sup>25</sup> Там же. С. 285.

<sup>26</sup> Термин, с помощью которого Х.-Р. Яусс описал особенности массового чтения.

В рамках такого чтения проект Прежних по очеловечению новых Калибанов<sup>27</sup> в опоре на литературу остается неосуществим. Бенедикт не поддается никакому моральному воздействию со стороны прочитанной книги, а наоборот, объявляет себя творцом ее автора<sup>28</sup> и в финале романа покушается на своего воспитателя, который, однако, «не захотев умирать», возносится на небо, оставляя Бенедикта с наказом «Учи азбуку!». Веселое воспарение Прежних, пытавшихся воспитать «голубчиков» посредством слова, имеет очевидную семантику – семантику отказа от трудов на пространстве бывшей России, но не отказа от трудов вообще. Недаром на жалобу Бенедикта о том, что «жизнь кончена», Никита Иванович отвечает: «Кончена – начнем другую», – очевидно, имея в виду новые земли или будущие времена русской истории, когда возможно будет осуществить моральную функцию книги.

Подведем итог нашим наблюдениям. Кажется очевидным, что в самой литературе основания утраты словесностью своего бывшего статуса осмысляются в ином ключе, нежели в современном социологическом литературоведении. Размышляя о феномене русского литературоцентризма, сама литература фиксирует такой важный аспект его кризиса, который не в силах отразить социологическая мысль. Для последней, как о том свидетельствуют работы И.Ю. Кондакова, М. Берга и других, универсальным показателем понижения культурного статуса литературы является тот факт, что люди в периоды кризисов меньше читают, подчас совсем отказываясь от книги в пользу иных носителей художественной информации. Согласно этой логике, литература не выдерживает конкуренции с критикой (в рамках кризиса второй половины XIX века)<sup>29</sup>, с иными искусствами (в рамках Серебряного века), с идеологией (подвергаясь тотальной политизации в рамках советского периода), с аудиовизуальной и медийной культурой (в рамках современного кризиса)<sup>30</sup>.

Однако сама литература, размышляя о собственном статусе в национальной культуре, открывает иной аспект кризиса литературоцентризма. Это утрата доверия к словесности как сфере самопознания и источнику форм самопрезентации и жизнеобустройства. В связи с

---

<sup>27</sup> Аллюзия на образ шекспировского Просперо, пытающегося очеловечить Калибана, кажется нам очевидной в романе Т. Толстой.

<sup>28</sup> «Ты, пушкин, скажи! Как жить? Я же тебя сам из глухой колоды выдолбил... Был бы ты без меня безглазым обрубком, пустым бревном, безумянным деревом в лесу... Не будь меня – и тебя бы не было! Кто меня враждебной властью из ничтожества воззвал? – Я воззвал! Я!» (*Толстая Т. Кысь*. С. 262).

<sup>29</sup> Критикоцентризм, в терминологии И.Ю. Кондакова.

<sup>30</sup> Медиацентризм, в терминологии И.Ю. Кондакова.

этим сама литература говорит не об опасностях, связанных с ослаблением ее роли в жизни человека (с чем, повторим, кризис связывают литературоведческие исследования, выдержанные в историко-социологическом ключе), а, наоборот, *о тех опасностях, которыми чреват литературоцентризм, о парадоксах абсолютизации литературы в качестве способа осмысления человеком мира и способа овладения им собственной жизнью.*

Конечно, это удастся литературе благодаря тому, что, обращаясь к теме литературоцентричного поведения, она придает ей сюжетное оформление, эстетически завершая историю читателя, строящего свою жизнь по литературному образцу. Именно благодаря наличию этого событийного ракурса, позволяющего судить *о результатах* литературного поведения героя, словесность формирует собственную рефлексию о судьбах русского литературоцентризма.

Однако в отдельных моментах результаты рефлексии литературы совпадают с результатами социологической мысли. Во-первых, это объяснение кризиса литературоцентризма пришествием массового читателя. В романе Т. Толстой речь и идет об опасностях, связанных с извращением традиционных для русской культуры функций литературы и утратой умения читать текст адекватно его смысловому содержанию.

Во-вторых, точку совпадения литературной и социологической рефлексии образует мысль о циклическом, волнообразном характере смены тенденций в истории русского литературоцентризма, истории, чередующей как периоды подъемов и спадов общественного интереса к литературе, так и периоды апологетики и критики литературоцентричного поведения в самой литературе<sup>31</sup>. Недаром критическое изображение читателя приходится в основном на завершающие стадии в развитии тех или иных литературных периодов, когда происходит переосмысление функций литературы, как правило, сакрализованных в эстетике ранних фаз этих эпох.

---

<sup>31</sup> Веселый финал романа Т. Толстой очень выразительно об этом свидетельствует.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

---

**Дайхин Тамара Леонидовна** – доктор филологических наук, профессор Нижневартковского государственного гуманитарного университета, г. Нижневартковск, Россия.

E-mail: lemhe@yandex.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

**Зырянов Олег Васильевич** – доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: philologusu@rambler.ru

**Каксин Андрей Данилович** – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник 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: kudas2002@mail.ru

**Кудреватых Анастасия Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: folkloristica@yandex.ru

**Ложкова Татьяна Анатольевна** – доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: lozhkova@eka-net.ru

**Пращерук Наталья Викторовна** – доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: pnv1108@gmail.com

**Приказчикова Елена Евгеньевна** – доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: miegata-logos@yandex.ru

**Проскурина Юлия Михайловна** – доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: cafruszarlit@yandex.ru

**Семенова Анастасия Дмитриевна** – магистрант Кемеровского государственного университета, г. Кемерово, Россия.

E-mail: Anastina.S@gmail.com

**Семухина Ирина Александровна** – кандидат филологических наук, доцент Уральского гос-ударственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия

E-mail: slawirsem@mail.ru

**Созина Елена Константиновна** – доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: sozina@internethome.ru

**Сподарец Надежда Викторовна** – кандидат филологических наук, доцент Одесского национального университета им. И.И. Мечникова, г. Одесса, Украина.

E-mail: spodarets.n@gmail.com

**Третьякова Олеся Владимировна** – кандидат филологических наук, заместитель директора по развитию содержания образования и научно-методической работе Красноуфимского педагогического колледжа, г. Красноуфимск, Россия.

E-mail: treolesya@rambler.ru

**Турышева Ольга Наумовна** – доктор филологических наук, доцент Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: oltur3@yandex.ru

**Чудова Ольга Игоревна** – кандидат филологических наук, доцент Пермского института экономики и финансов, г. Пермь, Россия.

E-mail: chudova-olga@mail.ru

**Шер Елена Юрьевна** – кандидат филологических наук, доцент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: e.yu.sher@yabdex.ru

**Юхнова Ирина Сергеевна** – доктор филологических наук, доцент Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, г. Нижний Новгород, Россия

E-mail: yuhnova@yandex.ru

## SUMMARY

---

### THE SEMANTICS OF GENRE AND GENRE PROCESSES IN RUSSIAN LITERATURE

**Prikazchikova Yelena.** “Memoirs” of major M.V. Danilov as a model of Utopia-Euppsychios of Russian Enlightenment

The article considers “Memoirs” of major M.V. Danilov as a variant of Utopia- Euppsychios. The aim of the utopia is to give a model of ideal existence of personality in the age of Enlightenment in Russia.

The author proposes to use the term “Utopia as a reality” to describe the personal reminiscences of this kind of Utopia. The author analyzed M.V. Danilov’s memoirs and comes to the conclusion that the poem “An Essay on Man” by the English poet A. Pope was the literally model for the memoirist. Anthropocentric problem of the poem became the object of imitation for the author of the memoirs, who managed to create one of the first variants of family-everyday life memoirs in the 1770s in Russia.

*Keywords:* Russian Enlightenment, Utopia- Euppsychios, “Utopia as reality”, an-thropocentrism, autobiographical memoirs.

**Yermolenko Svetlana, Tretyakova Olesya.** “< The novel in letters>” by A.S. Pushkin: “new patterns” “on the old canvas”

The subject of study in the article is the generic specifics of an unfinished work by A.S. Pushkin “<The novel in letters>”, which is considered in the context of the Western European epistolary tradition. The authors compare different, existing in the study of literature, points of view, and come to the conclusion about Pushkin's plan of a work of great generic form – the novel.

*Keywords:* A.S. Pushkin, “<The novel in letters>”, genre specifics, the Western European epistolary tradition, the game components, subjective and spatio-temporal organization, novel.

**Zyryanov Oleg.** Once more of Lermontov's “The Prophet” (to the problem of cluster approach to lyric intertext)

The article demonstrates the cluster approach to the phenomenon of intertextuality on the example of Lermontov's supertext, connected with the precedent poem “I come out to the path, alone...”. In the article the concept “lyrical situation” is introduced and proved as the term of generative poetics

to define a model of “text-outcome”, leading to “self-reproduction” of a cluster. The author of the article offers comparative analysis of existence of two “Prophets” – Pushkin’s and Lermontov’s – in Russian poetic tradition; it is shown that Lermontov’s “The Prophet” by its subjective and imaginative organization is close to a dramatized scene or to a sample of «role» lyrics. The original version of Lermontov’s interpretation of the theme is specified in the course of analytic comparison with the poem “The Prophet” by K.N. L’dov (1895).

*Keywords:* M.Yu. Lermontov, the poem “The Prophet”, genre, intertext, receptive cycle, lyrical situation.

**Kaksin Andrey.** On the genre borders of the poem in Russian literature of the first half of the XIX century and the genre adequacy of N. Gogol’s “Dead Souls”

Article is devoted to the definition of the genre of “Dead Souls” by Nikolay Gogol. It is known that the writer chose between 'a novel' and 'a poem', but preferred the second option as a result. This genre definition of the epic work by Gogol is proved from the different points of view. In article the plot, composition and images of the main hero and some other characters are considered as the components of “Dead Souls”, the poem.

*Keywords:* Russian classical literature, genres, dynamics of genres, Nikolay Gogol's art world, “Dead Souls”, poem.

**Semuhina Irina.** Once more about the “classical” Turgenev's novel: the problem of poetics and the typology of the genre

In the article the problem of typology of the “classical” Turgenev’s novel is considered. Various concepts of the genre of Turgenev’s novel, different stages of the Turgenev studies are analyzed. The attention is paid not only to the unity of the art system of Turgenev’s novel, but also to the invariance of its components. The author of the article proposes to consider “Fathers and Sons” as a transitional novel, combined monological and dialogical structures.

*Keywords:* literary studies, I.S. Turgenev, novel, plot, typology of the genre, monologizm, dialogizm.

**Spodarets Nadezhda.** The essays about Alexander Pushkin by the poets of Silver Age: the problem of the genre and text-production

The article traces the process of modernization of critical consciousness of the Silver Age poets. This process is expressed by the intention to writing essays and is signified in text-production of the articles on A. Pushkin.

*Keywords:* Silver Age, A. Pushkin, text-production in the essay genre.



## THE POETICS OF NARRATION

**Zvereva Tatyana.** “What show to eyes”: the elements image in Russian culture of a boundary of the XVIII-XIX centuries

The author of the article considers the principles of social optics. In Russian classicism the catastrophic sphere rarely was a subject of the poetic image. At an initial stage Russian romanticism acquires the external (“picturesque”) part of the catastrophic phenomena. The image of the raged elements does not change the ideas of stability of life. An accident is a part of picturesque space.

*Keywords:* romanticism, accident, “picturesque code”, space category.

**Kudrevatykh Anastasia.** Specifics of the subject organization of N.M. Karamzin's story “Siyerra-Morena”

In the article the specifics of the subject organization in one of N.M. Karamzin's “mysterious” stories of “Siyerra-Morena” is considered. The author analyses the feelings and thoughts of the story-teller and demonstrates that these very feelings organized all the narration in the story.

*Keywords:* Karamzin, “Siyerra-Morena”, subject organization.

**Lozhkova Tatyana.** On the question of the originality of the conflict in the poem “Voynarovskyy” by K.F. Ryleev

The article conceptualizes the specificity of the artistic solutions to the problem of personality's willfulness by K.F. Ryleev. The material is based on the analysis of the relationship between the two main characters of the poem.

*Keywords:* Ryleev, “Voynarovskyy”, poem, conflict, Byronic hero.

**Sher Elena.** Specifics of space and time organization of V.K. Kuechelbeker's novel “The Last Colonna”

The article considers the space and time organization and an associative back-ground of the novel as means of formation an artistic image of the world. It is shown that signs and culture symbols, the Bible context and implications reveals the complicated, inconsistent character of the hero.

*Keywords:* Kuechelbeker, novel, epistolary novel, “The Last Colonna”, space and time organization, artistic world.

**Kubasov Alexander.** Narrative and time in A.P. Chekhov's story “At acquaint-ances”

In the article A.P. Chekhov's story is considered from the point of view of interrelation of narrative and time. Key feature of the story narrative

consists in convergence of consciousnesses and speech zones of the hero and the storyteller. The specifics of space and time is connected with the installation of different temporal plans. In the story the words “still” and «already» characterize two different worlds. And the transition of heroes from one world to another is problematic.

*Keywords:* A.P. Chekhov, time, narrative.

**Semenova Anastasia.** M.Y. Lermontov and V.S. Makanin: transformation of the Caucasus plot and implementation the mythologem of the mountain in the works of writers

The article presents a development of plot of the Caucasus in Russian literature by analyzing works: “The Prisoner of the Caucasus” by A.S. Pushkin, “The Prisoner of the Caucasus” by M.Y. Lermontov, “The Prisoner of the Caucasus” by L.N. Tolstoy and “The Caucasian Captive” V.S. Makanin. This work highlights the main features of this story, based on the mythologem of the mountain.

*Keywords:* literature, mythology, mythopoetics, Lermontov, Makanin. the plot, the Caucasus, the mountain.

## RUSSIAN CLASSICS IN CULTURAL SPACE OF DIFFERENT EPOCHS

**Yuhnova Irina.** The novel “The Hero of Our Time” by M.Yu. Lermontov in mass culture

The article shows, how mass literature develops the form and style of Lermontov’s novel “The hero of our time”. The novel of A. Brusnikin (B. Akunin) «The hero of other time» is considered as a stylization of Lermontov’s novel.

*Keywords:* Lermontov, Akunin, Brusnikin, mass literature, “The hero of our time”, “The hero of other time”.

**Proskurina Julia.** The Russian women writers in literary integration in the middle of the XIX century

The author of the article offers the view on a literary era of the 1850s as the period of intensive process of integration, especially in prosaic genres. The main tendencies of Russian literature of the fifties are traced through fiction by women writers: Yu.V. Zhadovskaya, N.D. Hvoshchinskaya, Evg. Tour, A.Ya. Marchenko.

*Keywords:* history of literature, realism, period of the 1850s, fiction.

**Sozina Elena.** “To Forget and to Understand”: “Divine Hieroglyphs” of Alexander Herzen

The author attempts to understand the reasons for modern readers' interest in Herzen and clarify some problems of his life and work. One of his central themes was the soteriological problem (the salvation of “his own”, the most important and concealed) that he tried to resolve by means of existential philosophy. The author demonstrates that the writer was unable to overcome ethical duality and reconcile reason and feelings which is proved by recurrent parallels between his biography and his writings, as well as by prevailing images and motives appearing throughout all Herzen's life and work.

*Keywords:* Herzen's existential philosophy evolution of his worldview ethics and axiology problems biography and literary work.

**Prashcheruk Natalia.** “Bowl of Life”: about the symbols of the archetypal in Russian literature

The article considers the functioning of an image of “Bowl of life” in Russian literature of the XIX-XX centuries. Its archetypal and symbolical nature comes to light. It is shown that the authors, addressing to this image, used all range of its values, originally correlated their own interpretation of the image with its universal archetypal content. The interpretative field of the image in the concrete texts is formed by biblical, ontological and existential readings, and by its travesty.

*Keywords:* archetype, image, interpretation, symbolic, tradition, sacral sense, existential meaning, travesty.

**Daykhin Tamara.** Drain to the Chalice... (F.M. Dostoevsky's ideas in artistic minds of the British writers of the first half of the XX century)

This article is devoted to the reception of the ideas of F.M. Dostoevsky in the artistic minds of the three greatest English authors: O. Wilde, G. Galsworthy and D.H. Lawrence. According to the idea of Galsworthy about the different attitude to the meaning of life by the Russian and British, which was well known by the British writers themselves, and due to their contradictive attitude to Dostoevsky's creative work, in the article it is found some intertextual connections, nuances of the reading, agonized feelings, connected with the emotional perception of the Russian writer.

*Keywords:* inner life, inner enlightenment, idea, art, beauty, personality, contradiction, creation, word, artistic mind, aesthetics.

**Chudova Olga.** A Clandestine person by F.M. Dostoevsky in the artistic perception of F.N. Gorenstein (the novel “Place”)

In the article the characterological parallels between Gorenstein’s “Place” and the works by Dostoevsky are drawn and analyzed. The primary attention is paid to the comparison of the main character Gosha Tsvibyshv with a Clandestine person. The conclusion is that the authors quite differently understand the concept of “real life”.

*Keywords:* Dostoevsky, Gorenstein, perception, a clandestine type of a hero, real life, idea.

**Turysheva Olga.** Russian literaturecentrism in the aspect of literary reflection

The article offers a project of a study of trends in the sphere of comprehension of Russian literaturecentrism, which developed in literature itself. The analysis of relationship of a depicted character with literature allows to reveal the difference between the literary reflection of the status of artistic expression in the life of Russian people and reflection of historical-sociological aspect.

*Keywords:* literaturecentrism, the crisis of literaturecentrism, literary self-reflection, hero-reader.

Электронный научный журнал

**УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК**

*Серия*

**«РУССКАЯ КЛАССИКА:**

**ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ»**

**Сетевой адрес журнала:**

<http://journals.uspu.ru/uralskij-filologicheskij-vestnik>

**Издатель:** ФГБОУ ВПО

«Уральский государственный педагогический университет»

**Адрес издателя и редакции:**

620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 275

E-mail: [cafruszarlit@yandex.ru](mailto:cafruszarlit@yandex.ru); [ermolenko-1@mail.ru](mailto:ermolenko-1@mail.ru)

Тел.: (343) 235-76-57

**Периодичность издания:** 5 раз в год

**Периодичность серии:** 1 раз в год

**Выходные сведения:**

Уральский филологический вестник:

электронный научный журнал. 2013. № 1.

Серия «Русская классика:

динамика художественных систем» (Вып. 4). –

URL: <http://journals.uspu.ru/uralskij-filologicheskij-vestnik>