

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

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 6 / 2012

серия
**РУССКАЯ КЛАССИКА:
ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ**

Екатеринбург
2012

УДК 82(06)
ББК ШЗ
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. 6. / Гл. ред. С.И. Ермоленко; отв. ред.
Е.Ю. Шер. – Екатеринбург, 2012. – 170 с.

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

ISSN 2306-7462

Статьи молодых ученых, вошедшие в данный выпуск, посвящены изучению жанровых процессов, стилевых особенностей, поэтики русской словесности, а также актуальным вопросам литературно-культурных взаимодействий.

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», 2012

© Уральский филологический вестник, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

ЖАНР: ИСТОРИЯ И ПОЭТИКА

<i>Ложкова А.В.</i> Сонет как лирический жанр	5
<i>Первалова О.А.</i> Жанровая разновидность «моя молитва» в творчестве русских поэтов первой половины XIX в.	19
<i>Третьякова О.В.</i> «Последний Колонна» В.К. Кюхельбекера как романтический роман в письмах	28
<i>Тарасенко Т.Ю.</i> Творческая история романа Ф.М. Достоевского «Бесы»: «пропущенная» глава «У Тихона»	42

ОБРАЗ – МОТИВ – СЮЖЕТ

<i>Сергеева И.С.</i> Мотив оборванного детства в романе Ф.М. Достоевского «Бедные люди»	50
<i>Кочурова Н.В.</i> Поэтика сюжета последнего романа И.С. Тургенева («Новь»)	57
<i>Любивая А.Ю.</i> Мифологический образ мира в «Весенней сказке» А.Н. Островского «Снегурочка»	67
<i>Параскева Е.В.</i> Функционирование мотива преобразования в повести И.С. Шмелёва «Распад»	79
<i>Лобанова Е.Н.</i> Образ солдата в современном армейском фольклоре	88

ЛИТЕРАТУРНЫЕ КОНТАКТЫ И ДИАЛОГИ

<i>Комков А.В.</i> Диалог о свободе личности: Ф.М. Достоевский и М. Штирнер (на материале повести «Записки из подполья»)	106
<i>Трубникова Ю.Ю.</i> «Больше Достоевского»: современные западные исследователи о влиянии романов Ф.М. Достоевского на творчество В. Вулф	113
<i>Савелова И.Б.</i> Творческое «Я» как основная составляющая поликультурной компетентности педагога	122

К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

<i>Еременко Е.Г.</i> Интертекстуальность, интертекст и основные интертекстуальные формы в литературе	130
<i>Степанова И.О.</i> Проблема трагической вины в классической эстетике	141
<i>Цыганкова Е.Н.</i> Жанр эпитаграммы в творчестве А.С. Пушкина: к проблеме изучения	148
<i>Шатова Е.С.</i> Проблема художественной целостности «Арабесок» Н.В. Гоголя в отечественном литературоведении	155
Сведения об авторах	162
SUMMARY	165

ЖАНР: ИСТОРИЯ И ПОЭТИКА

А.В. ЛОЖКОВА

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

УДК 82-193.3
ББК Ш301.453

СОНЕТ КАК ЛИРИЧЕСКИЙ ЖАНР

Аннотация. В статье рассмотрены основные теоретические аспекты проблемы сонета как специфического лирического жанра.

Ключевые слова: сонет, сонетная форма, лирический жанр.

Сонет традиционно занимает особое место в ряду лирических жанров. За ним закрепилась репутация самой совершенной формы в мировой поэзии: «С точки зрения архитектоники он представляет собой оптимальную порцию высказывания – легко обозримую, воспринимаемую и запоминаемую. <...> Туго спрессованный кристалл сонета идеально скомпонован изнутри. Его отшлифованные в веках грани, два катрена и два терцета образуют диалектически напряженное и гармонически уравновешенное целое»¹. Популярность сонета традиционно отмечается исследователями. З.И. Плавский справедливо напоминает, что среди огромного разнообразия поэтических жанров существует сравнительно небольшое число так называемых «твердых» форм, основанных на строго канонизированных и устойчивых строфических комбинациях (возникшие во Франции и Италии средних веков триолет, вириле, секстина; иранская газель, танка – в японской поэзии): «Все они существуют много веков и получили распространение далеко за пределами своей родины. Однако ни одна твердая форма по популярности и распространенности не сравнится с сонетом»². Причина этому – особый сплав жанровой формы с художественным содержанием, вернее, со способом организации поэтической мысли, на что обращает внимание О.И. Федотов: «Сонет – счастливо найденное сочетание органической цельности и необычайно развитой способности

¹ Федотов О.И. Сонет. М.: РГГУ, 2011. С. 11-12.

² Плавский З.И. Четырнадцать магических строк. [Электронный ресурс]. URL: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/plavskin-chetyrnadcat-strok.htm>. (дата последнего обращения 20.09.2012).

к внутреннему членению на равно- и неравновеликие элементы, чутко реагирующему на отнюдь не формальную логику развертывания лирической темы. Первое свойство способствует обособлению каждого отдельного сонета, второе собирает их в ассоциации, тематические циклы, венки, короны, иногда даже поэмы и книги»³.

Сонету посвящена обширная литература. Многие поэты и писатели пытались осмыслить его художественные возможности (А.В. Шлегель, В.Я. Брюсов, И.Р. Бехер и др.). Довольно рано возникло и стремление к филологическому определению сонета как специфической жанровой формы. Для того чтобы яснее показать, насколько велико количество таких попыток, мы позволим себе привести довольно объемную цитату из известного труда Вильяма Шарпа, увидевшего свет в 1888 году и с тех пор неоднократно переиздававшегося⁴. Шарп скрупулезно перечисляет своих предшественников-англичан, внесших хотя бы небольшой вклад в изучение сонета: «It is no new ground that is here broken. The sonnet has had many apologists and critical historians, and has been considered from many points of view. Chief among those of our countrymen who have devoted themselves to the special study of this fascinating poetic vehicle may be named the following: Capel Lofft, who in 1813-14 published under the title of *Laura* a valuable and interesting but very unequal and badly arranged anthology of original and translated sonnets; R.H. Housman, who in 1833 issued a good selection, with an interesting prefatory note; Dyce, whose small but judiciously compiled volume was a pleasant possession at a time when sonnet-literature gained but slight public attention; Leigh Hunt, who laboured in this field genuinely *con amore*; Mr. Tomlinson, whose work on the sonnet has much of abiding value; Mr. Dennis, whose “English Sonnets” served as an unmistakable index to the awakening of general interest in this poetic form; Mr. D.M. Main, an accomplished student of literature and a critic possessing the true instinct, whose honour it is to have produced the most exhaustive sonnet-anthology – with quite a large volumeful of notes – in our language (for Capel Lofft's *Laura* is largely made up of Italian sonnets and translations); Mr. S. Waddington, who a year or two ago produced two pleasant little volumes of selections; and, finally, Mr. Hall Caine, whose *Sonnets of Three Centuries* at once obtained the success which that ably

³ Федотов О.И. Сонет. С. 13.

⁴ Sharp William. The Sonnet. Its Characteristics and History // William Sharp. Sonnets of this century. Forgotten books. 2012. P. XXIII-LXIV. [Электронный ресурс] URL: <http://www.amazon.co.uk/Sonnets-This-Century-Classic-Reprint/dp/B008CB09XM> (дата последнего обращения 20.09.2012).

edited compilation deserved»⁵. Далее идет широкий перечень имен, среди которых Эшкрофт Нобль, Марк Паттинсон, Теодор Уоттс, Луи де Верьер, Шарль Асселино и др.

Еще более обширны обзоры исследований сонета в современной научной литературе. В качестве примера сошлемся на Т.Н. Андреюшкину, которая в своей диссертации перечисляет огромное количество отдельных высказываний и специальных работ, посвященных сонету в Германии, начиная с XVII века. Она называет имена М. Опица, А. Бухнера, Ф. Цезена, К. Вейзе, М.Д. Омейса, Э. Ноймейстера, А.В. Шлегеля, Ф. Шлегеля, А. фон Арнима, Л. Уланда, Й. Герреса, И.К. Готшеда, И.Г. Зульцера, И.Г. Фосса и многих других авторов⁶. Указывает Т.Н. Андреюшкина и на большое количество отечественных авторов, в разное время обращавшихся к вопросам теории сонета. Охватить хоть сколько-нибудь полно всю эту буквально безбрежную литературу в рамках статьи невозможно, поэтому мы вынуждены остановиться лишь на тех трудах, которые имеют принципиальное значение в связи с темой нашего исследования.

При знакомстве с размышлениями авторов, давших начало изучению сонета, заметно, что их внимание привлекала, прежде всего, специфическая внешняя форма. Так, давая характеристику сонету, Н. Буало, говорит об особенностях строфики и рифмовки:

⁵ «Мы не открываем новую землю. У сонета было множество защитников и критиков, он рассматривался с разных точек зрения. Ведущими среди наших соотечественников, посвятивших себя специализированному изучению этой завораживающей поэтической формы, можно назвать следующих: Капель Лоффт, в 1813-14 гг. опубликовавший значимую и интересную, но очень неровную и плохо выстроенную антологию оригинальных и переводных сонетов под названием «Лаура»; Р. Хаусман, издавший в 1833 г. хорошую подборку с интересной вступительной статьей; Дайс, чей небольшой, но разумно скомпонованный том был приятным приобретением во времена, когда сонетной литературе практически не уделялось общественного внимания; Ли Хант, трудившийся на этом поле с искренней любовью; м-р Томлинсон, чьи работы, посвященные сонету, имеют большую и прочную ценность; м-р Деннис, чьи «Английские сонеты» послужили безошибочным показателем пробуждения общего интереса к данной поэтической форме; м-р Д.М. Мейн, состоявшийся ученый-литературовед и критик, обладающий настоящим чутьем, которому принадлежит честь создания наиболее исчерпывающей антологии сонетов – с достаточно большим объемом заметок – на нашем языке (тогда как «Лаура» Капель Лоффта в большинстве своем состоит из итальянских сонетов и переводов); м-р С. Уоддингтон, год или два тому назад выпустивший пару приятных небольших томов избранных произведений; и, наконец, м-р Холл Кейн, чьи «Сонеты трех веков» немедленно добились успеха, какового и заслуживала эта умело отредактированная компиляция». Здесь и далее перевод наш – А.Л.

⁶ *Андреюшкина Т.Н.* Немецкий сонет: эволюция жанра: дис. ... доктора. филол. наук. М., 2008. [Электронный ресурс] / URL: <http://www.dissercat.com/content/nemetskii-sonet-evolyutsiya-zhanra>. (дата последнего обращения 1.04.2013).

Сей прихотливый бог⁷ как говорят, когда-то,
Французских рифмачей желая извести,
Законы строгие в Сонет решил внести:
Дал двух катренов он единый строй в начале,
Чтобы две рифмы в них нам восемь раз звучали;
В конце шесть строк велел искусно поместить
И на терцеты их по смыслу разделить.
В Сонете вольности нам запретил он строго:
Счет строк ведь и размер даны веленьем бога;
Стих слабый никогда не должен в нем стоять,
И Слово дважды в нем не смеет прозвучать⁸.

Аналогично характеризует сонет и Мартин Опиц, сам отдавший дань этому жанру: «Каждый сонет состоит из четырнадцати стихов; первый, четвертый, пятый и восьмой стихи имеют одинаковую рифму, равно как и второй, третий, шестой и седьмой. И совершенно безразлично, имеют ли первые четыре стиха женскую рифму, а четыре других мужскую, или наоборот. Последние шесть стихов могут рифмоваться как угодно»⁹.

Удивительная завершенность внешней формы сонета вызвала восхищение Августа Шлегеля, воспевшего ее в своем знаменитом стихотворении:

Вяжу одною цепью два катрена,
Две пары строк в две рифмы облекаю,
Вторую пару первой обрамляю,
Чтобы двойная прозвучала смена.
В двойном трехстишье, вырвавшись из плена,
Уже свободней рифмы расставляю,
Но подвиги, любовь ли прославляю –
Число и строй держу я неизменно.
Кто мой отверг строфический закон,
Кто счел его бессмысленной игрою,
Тот не войдет в число сонетной касты.
Но тем, кто волшебством моим пленен,
Я в тесной форме ширь и глубь открою
И в симметрии сплавлю все контрасты¹⁰.

⁷ Аполлон – А.Л.

⁸ Буало Н. Поэтическое искусство // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 429–430.

⁹ Опиц М. Книга о немецкой поэзии // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. С. 429–473.

¹⁰ [Электронный ресурс]. URL: <http://sherp.relline.ru/jphome/poetry/sonnets/14.htm>. (дата последенего обращения 15.04.2013).

Довольно рано появляются и размышления о своеобразии внутренней формы сонета. Так, Г.В.Ф. Гегель включает сонет в группу лирических жанров, в которых непосредственность высказывания и восприятия снимается рефлексией, когда опосредованный и многосторонний взгляд подводит все отдельное в созерцании и сердечных переживаниях под всеобщие точки зрения: «Особенно итальянцы в своих сонетах и секстинах дали блестящий пример такого рефлектирующего чувства, которое в определенной ситуации не просто выражает с внутренней сосредоточенностью и непосредственностью настроения тоски, боли, желания и т.д. или же созерцание внешних предметов, но часто и отходит от них, размышляя, заглядывает в мифологию, историю, в прошлое и настоящее и, однако, всегда возвращается назад, внутрь себя, ограничивая и связывая себя в единое целое»¹¹.

Нам представляются особенно важными те работы, в которых делаются попытки увидеть тесную взаимосвязь и взаимообусловленность внешней и внутренней формы сонета. В частности, мы считаем необходимым обратиться к специальному исследованию Ли Ханта, впервые изданному в 1868 году и сохранившему актуальность до сих пор¹². С одной стороны, данная работа носит итоговый характер, поскольку в ней обобщены размышления многих предшественников. С другой стороны, она, на наш взгляд, являет собой шаг вперед в области теории сонета. Как и более ранние авторы, Ли Хант называет сонетом особую маленькую разновидность стихотворения («the little species of poem»), ограниченную, в основном, четырнадцатью строками, зарифмованную и организованную по особым законам. Критик напоминает, что впервые эта форма получила известность в начале двенадцатого столетия, в Италии: «Like almost all the forms of Italian poetry, it is supposed to have originated in Provence ; and it derived its name, like the composition called a *Sonata*, from being *sounded* or played; that is to say, accompanied by a musical instrument To *sound*, in Italian, still means to play music; and the sonnet, of old, was never without such accompaniment»¹³. Автор отмечает сложность вопроса об этимологии названия

¹¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1971. Т.3. С. 526.

¹² Leigh Hunt. An essay on the cultivation, history, and varieties of the species of poem called the sonnet // The book of the sonnet: Forgotten books, 2012. P. 8-16. [Электронный ресурс]. URL: http://www.forgottenbooks.org/info/The_Book_of_the_Sonnet_1000044928.php (дата последнего обращения 15.04.2013).

¹³ «Как и большинство форм итальянской поэзии, сонет, предположительно, зародился в Провансе и название его произошло от композиции, называемой *sonata*, от звучащий (*sounded*) или играемый, т.е. сопровождаемый музыкальным инструментом. Звучать в Италии до сих пор означает исполняться под музыку, и прежде сонет никогда

жанра, в частности, упоминает о версии, согласно которой французское слово «sonette» понимается как «овечий колокольчик», указывает на существование по крайней мере двух версий происхождения сонета: от пиндарической оды или от греческой или латинской эпиграммы, высказывая сомнения в адрес обеих: «...things either too long or too short, and quite out of the beat of its early writers»¹⁴.

Далее Ли Хант дает общую характеристику внутренней организации классического итальянского сонета, который он называет «истинным» (*Legitimate*), т.е. каноническим: «The fourteen lines of the Sonnet Proper, or what is called the Legitimate Sonnet, that is to say, the one written according to the laws which have prevailed in Italy ever since the time of Petrarca, are divided into two distinct portions, Major and Minor, each of which is subdivided into two also. The Major division consists of eight lines, called the *Octave*, which possesses but two rhymes; the Minor, of six lines, called the *Sestet*, which possesses never more than three; and the subdivisions or halves of these eight lines are called *Quatrains*, and those of the six lines *Terzettes*. The two rhymes of the Major division almost invariably occupy the same places; the two or three rhymes of the Minor may be varied at pleasure, but seldom close with a couplet»¹⁵.

По мнению Ли Ханта, строгое соблюдение жестких правил строфики и рифмовки в сонете обязательно. В этом он солидарен с Н. Буало, А. Шлегелем и другими. Однако это не единственное условие. Настоящий сонет должен отвечать целой системе правил не только на метрическом, но и содержательном уровне. Сонет, для того, чтобы быть безупречным произведением искусства, должен, согласно Ханту, иметь надлежащую итальянскую форму, ограничиваться выражением одной ведущей идеи, мысли или чувства. Кроме того, в нем не должно быть неясных пятен, вынужденных рифм или избыточных

не исполнялся без такого аккомпанемента» (Курсив автора. – А.Л.). (*Leigh Hunt. An essay on the cultivation, history, and varieties of the species of poem called the sonnet. P.8.* Здесь и далее перевод наш. – А.Л.)

¹⁴ «...одна слишком длинна, другая – слишком коротка и обе совершенно не в такт ранним писателям». (*Ibid. P.9.*)

¹⁵ «Четырнадцать строк правильного сонета, называемого истинным сонетом (*Legitimate sonnet*), т.е. написанного по законам, бытовавшим в Италии со времен Петрарки, разделяются на две отдельные части, большую и меньшую, каждая из которых так же поделена надвое. Большая часть состоит из восьми строк, называемых *октавой* и содержит только две рифмы; меньшая, из шести строк, называется *секстетом*, обладает не более чем тремя рифмами и части восьмистишия называются *катренами*, а части шестистишия – *терцетами*. Две рифмы большей части почти без вариантов занимают одни места, две или три рифмы меньшей части могут варьироваться по желанию, но редко закрываются куплетом». (*Ibid. P. 9-10.*)

слов. Наконец, финал должен быть впечатляющим и незамутненным; не носить характера эпиграммы, если только этого не требует предмет; но быть простым и исчерпывающим¹⁶.

Таким образом, английский автор, на наш взгляд, делает значительный шаг в сторону постижения диалектической взаимосвязи между внешней и внутренней формой сонета.

Казалось бы, такая жесткость должна быть препятствием для художников, поскольку она сильно ограничивает их творческую свободу. Между тем Вильям Шарп, автор, развивший и углубивший идеи Ли Ханга, отмечая постоянный интерес к итальянской традиции в английской поэзии, ставит перед собой задачу показать, какое множество поэтических мыслей было заключено в сонетную форму и как достойна эта форма подобной чести¹⁷. Критик называет имена Петрарки и Данте, Мильтона и Шекспира, г-жи Браунинг и Вордсворта и указывает на большое число авторов во всем мире, отдавших дань сонету в своем творчестве. Более того, с точки зрения Шарпа, отношение к сонету в тот или иной период является симптомом определенных литературных тенденций. В частности, как и Ли Хант, Шарп полагает: результат увлечения итальянской поэзией всегда был значим в Англии в те времена, когда английские гении были в лучшей поэтической форме, следовательно, рост интереса к сонету – основание для того, чтобы ожидать активизации лирики¹⁸.

Заслуживает внимания и в целом положительное отношение Шарпа к известному утверждению о том, что сонет является пробным камнем великих гениев. Впрочем, упомянув, что некоторые из больших английских поэтов, как живых, так и мертвых, оказались не способны писать первоклассные сонеты (Шелли, Кольридж), автор исследования далее оговаривается, что ни у одной формы нет монополии на самую богатую поэтическую красоту, поскольку форма – предмет вторичный в сравнении с содержанием, которое дает ей жизнь, и что хорошее стихотворение в не самой лучшей форме бесконечно лучше, чем бедное или слабое, облеченное в безупречную структуру¹⁹.

Шарп более подробно, чем Ли Хант, останавливается на вопросе о происхождении сонета. Он основательно излагает обе версии, лишь упомянутые Хантом, разбирая аргументы как «за», так и «против»

¹⁶ *Leigh Hunt*. An essay on the cultivation, history, and varieties of the species of poem called the sonnet. P.9.

¹⁷ *Sharp William*. The Sonnet. Its Characteristics and History. P. XXV.

¹⁸ *Ibid*. P. XXVI.

¹⁹ *Ibid*. P. XXVI.

каждой из них. В качестве общепринятой версии Шарп излагает теорию происхождения сонета из особой краткой поэтической формы провансальской лирики: «It is generally agreed that “sonnet” is an abbreviation of the Italian *sonetto*, a short strain (literally, a little sound), that word being the diminutive of *suono* = sound. The *sonetto* was originally a poem recited with sound, that is, with a musical accompaniment, a short poem of the *rispetto* kind, sung to the strains of lute or mandolin»²⁰. Однако он не спешит отбрасывать версию генетической связи сонета с греческой эпиграммой. Шарп полагает, что противники данной точки зрения опираются на представление о современной эпиграмме – специфическом поэтическом жанре. Между тем, утверждает исследователь, основным принципом древней эпиграммы было представление единичной идеи, эмоции или обстоятельства – и в этом она полностью едина с вытеснившей ее соперницей – но в плане техники она была значительно проще. Исходя из этого, Шарп считает возможным говорить о близости сонета особой, сходной с эпиграммой, итальянской форме состязательной поэзии *stornello*: «The *stornello* stands in perhaps even closer relationship to the ancient epigram than the *rispetto* to the modern sonnet»²¹. Отбрасывая предположения о родстве сонета с античной одой и излишне прямолинейные параллели с греческой эпиграммой, Шарп говорит о постепенном формировании сонета как итогового результата развития сторнелло²².

Таким образом, и для Шарпа классическим, так сказать, каноническим вариантом является сонет, состоящий из октавы (двух катренов) и секстета (двух терцетов), хотя он и оговаривает существование так называемой «шекспировской» или «английской» модификации. В целом правила настоящего сонета по Шарпу выглядят так:

1. Сонет должен состоять из 14 десятисложных строк.
2. В его октаве, или более крупной системе, независимо от того, отмечена ли она паузой в ритме после восьмой строки, обязательно (если только это не шекспировский образец) следует установленный порядок рифм – конкретно, первая, четвертая, пятая и восьмая строки

²⁰ «В целом принято считать, что “сонет” – это сокращение от итальянского *sonetto*, “короткое напряжение” (буквально – “маленький звук”), уменьшительная форма слова *suono* – “звук”. *Sonetto* изначально представлял из себя рассказываемое под звук короткое стихотворение типа *rispetto*, исполняемых под музыкальный аккомпанемент, певшихся под звуки лютни или мандолины» (*Sharp William. The Sonnet. Its Characteristics and History. P. XXVII*).

²¹ «*Сторнелло* стоит, пожалуй, в отношении даже более близком к древней эпиграмме, чем *риспетто* – к современному сонету» (*Ibid. P. XXVII*).

²² *Ibid. P. XXVIII-XXIX*.

должны рифмоваться на один звук, а вторая, третья, шестая и седьмая – на другой.

3. Его секстет, или меньшая система, может быть организован с большей свободой, но рифмованный куплет в конце допустим только в том случае, если форма английская или шекспировская.

4. Так же не должно быть остановок ни в каком отрезке любой другой строки одной системы; и рифмы октавы должны гармонично варьироваться и рифмы секстета должны быть абсолютно отличны по интонации от рифм октавы. Ни одна октава не должна базироваться на монотонной системе номинально отличных рифм.

5. В нем не должно быть ни невнятной дикции, ни слабых или незавершенных окончаний, ни неопределенной концепции, ни неясности.

6. Он должен быть абсолютно завершен в себе. Т.е. он должен быть эволюцией *одной* мысли, или *одной* эмоции, или *одного* запечатленного поэтически факта.

7. Он должен быть богатым, но немногословным в выражении. Достоинство и сдержанность – необходимые качества настоящего сонета.

8. Продолжительность мысли, идеи или эмоции должна быть абсолютно неразрывной.

9. Непрерывное звучание должно сохраняться от первой до последней фразы.

10. Конец должен быть более впечатляющим, чем начало – завершение должно быть не второстепенно, но должно превосходить то, что было прежде²³.

Таким образом, в отличие от Ли Ханта, лишь указавшего на необходимость единства мысли или чувства как условия истинного сонета, Вильям Шарп более активно настаивает на этом. С его точки зрения, сонет строится именно на эволюции одной эмоции или одной мысли, не допуская ее разрыва, причем непрерывность эмоционального тона должна сохраняться на всем протяжении текста. Нам представляются весьма важными данные утверждения английского автора, поскольку они получают развитие в исследованиях XX века.

В этом отношении принципиально значима известная работа И.Р. Бехера²⁴. Немецкий автор чрезвычайно высоко оценивает сонет, называя его основной формой поэзии, характерная особенность которой состоит в том, что «на минимальной площади концентрируется

²³ *Sharp William*. The Sonnet. Its Characteristics and History. P. LXII-LXIII.

²⁴ *Бехер И.Р.* Философия сонета, или Малое наставление по сонету // Бехер И.Р. О литературе и искусстве. М. : Худож. лит., 1981. С. 407-432.

наибольшая поэтическая сила»²⁵. Отмечая жесткую дисциплинированность внешней формы сонета, Бехер характеризует ее как результат концентрированной работы мысли, что предъявляет автору совершенно особые требования: с одной стороны, необходима полнота и целеустремленность мысли, а с другой – ее четкое выражение. По Бехеру, специфика жесткой сонетной формы заключается в ее особой содержательности: «В сонете содержанием является закон движения жизни (причем проявляется он с точки зрения содержания по-разному), состоящий из положения, противопоставления и развязки в заключении, или: тезы, антитезы и синтеза»²⁶. Таким образом, выстраивается следующая схема: теза развивается в первом катрене, антитеза – во втором катрене, синтез формулируется в двух терцетах, замыкающих структуру – «замок».

Однако, оговаривается Бехер, в чистом виде такая схема встречается редко. Она может варьироваться. И все же, если поэт стремится создать настоящий сонет, он должен иметь данную схему в виду обязательно.

Фактически Бехер выстроил логику развития той единой мысли, которая, по Ли Ханту и Вильяму Шарпу, составляет сущность содержательной специфики сонетной формы. Если данный закон движения мысли нарушается, то фактически мы имеем дело с простым четырнадцатистроичником, но не сонетом.

Отсюда опасность: «хорошо сделанный» четырнадцатистроичник является главным «врагом» сонета. Бехер даже говорит о четырнадцатистроичнике как особом жанре, развившемся в процессе истории сонета и выделившемся в особую форму. Отличие этой формы от сонета заключается в том, что в ней отсутствует диалектический закон движения. В то же время это не формалистическая игра: «многие отличные четырнадцатистроичники находятся на пути к тому, чтобы стать сонетом, но остаются четырнадцатистроичниками. Сущность четырнадцатистроичника состоит, таким образом, в его стремлении стать сонетом, но достигнуть этого своего образца он не может»²⁷.

Таким образом, Бехер говорит о существовании двух фактически самостоятельных жанровых форм – сонета как такового и четырнадцатистроичника, лишь формально соблюдающего жесткую строфическую схему, но фактически воплощающего иное жанровое содержание, то есть некоей «сонетной формы». Эти жанры находятся в сложном диалектическом взаимодействии, поскольку сонет на протяжении своей истории все-

²⁵ Бехер И.Р. *Философия сонета*. С. 408.

²⁶ Там же. С. 409.

²⁷ Там же. С. 410.

гда стремился к внутреннему обогащению и углублению, что приводило к выходу за рамки жанрового содержания и перерастанию в «сонетную форму» четырнадцатистроичника, но шел и обратный процесс, когда обогащенный четырнадцатистроичник вдруг являл собой новое воплощение «закона движения самой жизни» и, следовательно, перерастал в сонет.

Итак, отличие сонета от «сонетной формы», по Бехеру, в том, что он является диалектическим видом поэзии, и в этом отношении драматичен. При этом отношения между тезой и антитезой могут быть очень сложными, а порой даже незаметными, как и снятие противоречия между ними в синтезе «замка». Именно два катрена и два терцета оказываются абсолютно необходимыми для воплощения этой диалектики поэтической мысли. Четырнадцатистроичник, будучи лишь сонетной формой, не обнаруживает необходимости выразить свое жанровое содержание именно в таком количестве строк и следует законам строфики сонета лишь формально.

Отсюда еще одна важная, с нашей точки зрения, мысль. Бехер утверждает, что сонет предъявляет совершенно особые требования своему автору: это жанр, не позволяющий творить «интуитивно». Поэт выступает в нем своего рода «конструктором», ибо ему следует научиться «чувствовать, думая, и думать, чувствуя»²⁸. Именно в этом, на наш взгляд, кроется объяснение факта, упоминавшегося в работе Вильяма Шарпа: многие первоклассные поэты не справлялись с сонетом не по причине недостаточной талантливости, а по причине природы своего дара. А именно, художники, в большей мере творящие «по наитию», «интуитивно», очевидно, сталкиваются с совершенно специфическими трудностями, пытаясь создать сонет. В лучшем случае им удастся создать четырнадцатистроичник, сонетную форму, и даже очень высокого качества, но не сонет. В то же время авторы, которым свойственна поэтическая рефлексия, умеющие «чувствовать, думая», оказываются более готовыми к работе над сонетом. Далее Бехер полемизирует с Августом Шлегелем, полагая, что тот в свое время недооценил именно специфику внутренней формы сонета, ограничившись лишь характеристикой его внешней формы, что, по сути, размыло границы между сонетом и сонетной формой четырнадцатистроичника.

Наконец, в высшей степени важными представляются нам размышления Бехера о трагизме как важнейшей сущностной характеристике сонета. Трагизм вытекает именно из того, что структура жанра основана на противоречии, которое является ее смыслом: «Сонет потому является трагической формой поэзии, что он каждый раз снова и

²⁸ Бехер И.Р. *Философия сонета*. С. 413.

снова противоречит себе и опровергает себя в четырнадцатистрочнике и даже в творениях лучших своих мастеров не находит силы “презвзойти” себя и стать сонетом. Мы знаем трагические личности, можно говорить и о трагических событиях, но сонет принес с собой трагедию поэтической формы, и в этом также, я думаю, состоит его выходящее за пределы лирического рода значение и совершенство»²⁹. Пожалуй, ни один жанр в поэзии не манифестирует себя как трагический в самой сути своей внутренней формы. Право это принадлежит, по мысли Бехера, только сонету. Но в таком случае, обращение художника к данной форме должно быть обусловлено совершенно особыми причинами личного характера, в том случае, если оно осознанно, то есть, если художник «думает, чувствуя» и стремится создать именно сонет.

В свете выделенных нами в работе Бехера мыслей, мы считаем возможным опустить вопрос о своеобразии жанровых модификаций, предлагавшихся в разное время различными авторами и национальными школами. Краткий, но емкий обзор этих модификаций, представлен, например, в работе З.И. Плавскина³⁰. Нам представляются убедительными размышления А.В. Останковича, согласно которым множество разнообразных, но не опровергающих друг друга интерпретаций сонета есть свидетельство его высокого онтологического статуса и универсальности как жанра: «Универсальность сонета определяется: 1) включенностью в действительность и литературный процесс через осуществление в содержательной структуре всеобщих законов бытия; 2) неисчерпаемым адаптационным потенциалом к изменяющимся условиям функционирования жанра; 3) практически неограниченным пределом трансляционного развития сонета через количественное умножение структуры, т.е. качествами саморазвивающихся и самоорганизующихся систем»³¹.

Сонет дает пример оптимальной связи между сбалансированной строфической формой и специфическим содержанием онтологического порядка, способность вписываться в меняющиеся условия существования жанра и богатый внутренний потенциал саморазвития.

Но всякий ли четырнадцатистрочник является сонетом? Вопрос, поднятый И.Р. Бехером, остается актуальным и по сей день.

²⁹ Бехер И.Р. *Философия сонета*. С. 416.

³⁰ Плавскин З.И. *Четырнадцать магических строк*.

³¹ Останкович А.В. *Гармоническая структура русского классического сонета XVIII – первой половины XX века*: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/garmonicheskaya-struktura-russkogo-klassicheskogo-soneta-xviii-%E2%80%93-pervoi-poloviny-xx-veka> (дата последнего обращения 20.09.2012).

Так, в одном из новейших исследований, читаем: «Традиционный сонетный канон – эталон, недостижимый, но явный идеал, к которому стремится или от которого сознательно, может быть, даже демонстративно, с вызовом отказывается стихотворец: как мираж, он стоит перед его внутренним взором, манит, притягивает к себе, но никогда полностью не дается в руки. В принципе абсолютное слияние с идеальным инвариантом не привело бы ни к чему, кроме разочарования»³². А потому на протяжении длительной истории жанра возникли не только «итальянский» (он же «базовый», «эталонный», или, как называл его Ли Хант, «истинный»), «французский», «английский» варианты, но и «хвостатый», «двойной», «безголовый», «половинный», «опрокинутый», «сплошной» и даже «хромой» варианты, отличающиеся друг от друга метром, длиной строк, порядком расположения катренов и терцетов, рифмовкой и т.п. Менялась и стилистика. О.И. Федотов упрекает И.Р. Бехера в чрезмерном пуризме и считает возможным говорить о том, что, являясь жанрово-строфической системой, сонет имеет некий «стабильный устойчивый центр» и «относительно размытую изменчивую периферию», которая, тем не менее, несет в себе элемент «узнаваемости», а потому входит в жанровое поле»³³.

О.В. Зырянов требует большей точности в определении понятия «сонетная форма». Он полагает, что уже сами строфические композиции (а сонет как раз и есть такая строфическая композиция) являются в силу своей специфической архитектоники содержательными, поскольку определяют логику развития лирической темы. Отсюда интерпретация сонета как статической формы, в которой жанровая семантика формируется именно композиционной структурой: «Канонизация строфической композиции в сонете влечет за собой и канонизацию тематической композиции, что в свою очередь, дает все основания говорить об особой к о м п о з и ц и о н н о й с е м а н т и к е ... сонетной формы»³⁴. Вслед за И.Р. Бехером О.В. Зырянов считает необходимым подчеркнуть не только диалектичность, но и драматичность сонетной структуры, свойственность ей таких категорий, как экспозиция, конфликт, перипетия: «Финальный синтез не следует представлять искусственным приемом риторического завершения, снимающим лишь абстрактно бытийные противоречия, скорее всего это форма г а р м о

³² Федотов О.И. Сонет. С. 13.

³³ Там же. С. 19.

³⁴ Зырянов О.В. Жанровая динамика сонетной формы // Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. С.221. Разрядка автора – А.Л.

низации и противоречий, обусловленная развитием поэтической мысли “по законам красоты” (И. Бехер)³⁵.

Отсюда проблема взаимоотношений между сонетом и сонетной формой. О.В. Зырянов справедливо напоминает, что в разные периоды развития поэзии возникали ситуации, когда в форму сонета облекались другие жанры. Но это случаи достаточно прозрачные и узнаваемые. Сложнее обстоит дело с разного рода четырнадцатистрочниками, «хвостатыми» и «безголовыми» сонетами.

Внимательно рассмотрев аргументы своих оппонентов, О.В. Зырянов, на наш взгляд, предлагает убедительное решение проблемы: «Эволюция любого жанра (и сонет не исключение) – это самореализация его исходного семантического потенциала (жанрового архетипа), предполагающая одновременно и становление некоей системы норм и правил, закрепляемых формальным канонами жанра, и ее постоянное изменение, значимое в плане авторской феноменологии “отступление” от сложившейся жанровой традиции, что, собственно говоря, и выступает содержательным фактором жанровой эволюции»³⁶. Тем самым сонетные формы, до тех пор, пока они сохраняют трехчастность семантической структуры, являются динамическим полем жанра, позволяющим более явно высветить его специфику, структурные и стилевые возможности: «Приоритет необходимо отдавать именно содержательному аспекту композиции, только тогда может быть понята целесообразность выделения наряду с классическим и вольным типами сонета такой структурно-содержательной модели, как сонетная форма»³⁷.

Наблюдения О.В. Зырянова перекликаются с размышлениями И.Р. Бехера о том, что сонет притягивает к себе поэтов, которым свойственна повышенная структурность лирического мышления. В этом отношении можно даже говорить о сознательных экспериментах, свойственных раскрепощенному творческому духу.

Таким образом, мы можем рассматривать сонет как жанр, обладающий глубоким структурно-содержательным потенциалом, обусловленным специфическими взаимоотношениями между внутренней и внешней формой. Несмотря на жесткую регламентированность, он дает возможности для смелого эксперимента, причем, наиболее притягательным сонет оказывается для художников, умеющих «чувствуя, думать», склонных к поиску способов выражения свободной творческой воли.

³⁵ Зырянов О.В. Жанровая динамика сонетной формы. С. 222.

³⁶ Там же. С. 224.

³⁷ Там же. С.285.

О.А. ПЕРЕВАЛОВА

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

УДК 821.161.1(091)«18»-1
ББК Ш33(2Рос=Рус)52-45

ЖАНРОВАЯ РАЗНОВИДНОСТЬ «МОЯ МОЛИТВА» В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ПОЭТОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.¹

Аннотация. На материале русской поэзии (Д. Веневитинов, А. Измайлов, И. Тургенев, П. Вяземский, М. Лермонтов) рассматривается особая жанровая форма «моей молитвы» как результат деканонизации традиционной стихотворной молитвы. Намечаются основные конструктивные признаки данной жанровой разновидности, прослеживаются пограничные случаи с пародийной молитвой и «молитвой поэта». Отмечается, что возникшая на периферии жанра индивидуально-авторская форма поэтического молитвословия «моя молитва» постепенно обретает статус жанрового ядра и начнет осознаваться как основная форма поэтического молитвенного диалога в творчестве русских поэтов XX в.

Ключевые слова: жанр, стихотворная молитва, молитвенный дискурс, «моя молитва», жанровый канон, деканонизация, жанровая рефлексия.

Жанр стихотворной молитвы занимает в творчестве русских поэтов первой половины XIX в. особое место. Это сравнительно молодой по историческим меркам жанр лирической поэзии, который в то же время сохраняет «память» о своей религиозной природе. В эпоху жанровой деканонизации он становится одним из ведущих способов творческого самовыражения, активно развиваясь, вбирая в себя романтические тенденции и постепенно утрачивая связь с сакральными первоисточниками. В результате развития продуктивной жанровой модели возникают индивидуально-авторские разновидности молитвы, среди которых наиболее значимой представляется «моя молитва».

«Моя молитва» – особая жанровая разновидность стихотворной молитвы, характеризующаяся редукцией составляющих молитвенного дискурса и не вписывающаяся в жанровый канон; своего рода лирическая медитация, носящая глубоко личностный, исповедальный характер.

К жанрообразующим чертам данной разновидности можно отнести следующие конструктивные признаки «моей молитвы»:

1) усиленная субъективность, когда соборное христианское «мы» сменяется первостепенно значимым «Я» лирического героя;

¹ Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы. Соглашение 14.А18.21.0999.

2) вербализованная рефлексия исповедального характера по поводу самого обращения к молитве;

3) неканонический характер просьб, в том числе, например, прошения о страданиях и смерти;

4) глубоко индивидуализированные метафорические именованья Божественного начала;

5) замена финальной закрепительной формулы «последней просьбой», словесными показателями обреченности или неверия;

6) жанровая авторефлексия.

Специально отметим, что, номинируя жанровую разновидность «моя молитва», мы прежде всего руководствуемся авторскими интенциями лирического сознания поэтов, эксплицированными в заглавиях наиболее показательных стихотворений.

Так, в стихотворении «Моя молитва» (1826) Д.В. Веневитинов отражает специфику своего молитвенного обращения соответствующей жанровой номинацией. Вынесенная в заглавие принадлежность слова лирическому субъекту неоднократно впоследствии воспроизводится в тексте стихотворения, тем самым не только подчеркивается исключительность позиции «Я», но и конкретизируются важные для лирического субъекта «знаки» мира (в широком смысле). Ситуация, в которой предстоит «души невидимому хранителю» лирический субъект, определяется как «моление *мое*»²; пространство, важное для него, – «*моя обитель*», «*мой порог*»; духовный мир лирического субъекта представлен «*моей душой*», находящейся в «*моей груди*». И наконец, важнейшая просьба (по сути, ставшая поводом обращения к молитве) лирического субъекта об отказе от мирских чувств также индивидуализируется: «Уста *мои* сомкни молчаньем, / Все чувства тайной осени...»³.

Молитва Д.В. Веневитинова – прежде всего, о сохранении чувства Бога в душе лирического субъекта, который верит в охранное воздействие молитвенного слова и просит защиты Всевышнего от светской «суеты», пугающей его. Так, первое же прошение об избавлении от лукавого («обольстителя ухищренного»), традиционное и для канонической молитвы, перерастает в просьбу о защите от ложной дружбы «с коварством скрытым». Напряженность внутренней интонации начальных слов молитвы подчеркивается использованием анафо-

² Здесь и далее в цитатах курсив наш. – О.П.

³ Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. М. : Наука, 1980. С. 41. Далее текст цит. по этому изданию.

ры, а эмоциональность – приемом градации (просьба защиты от лукавого трансформируется в просьбу о защите от «мстительного света»):

Благослови мою обитель
И стражем стань у врат ее,
Да через мой порог смиренный
Не прешагнет, как тать ночной,
Ни обольститель ухищренный,
Ни лень с убитою душой,
Ни зависть с глазом ядовитым,
Ни ложный друг с коварством скрытым.
Всегда надежную броней
Пусть будет грудь моя одета,
Да не сразит меня стрелой
Измена мстительного света.

Следующие прошения молитвы кажутся вполне традиционными: о смирении страстей («Не отдавай души моей / На жертву суетным желаньям») и гордыни («Да луч тщеславья не просветит»), о даровании покоя («Но в душу влей покоя сладость»). Но среди них возникает просьба, выбивающаяся из этого смиренного ряда: «Да взор холодный их не встретит». С одной стороны, это просьба об отрешенности от того «мстительного» мира, о котором шла речь выше, но с другой – о желаемом понимании со стороны этого мира. Противоречие подчеркивается метафорическим определением «незамеченные дни», которое лирический субъект дает своей жизни, и негативными эпитетами светского общества, а также просьбами о «молчании», об отказе от земных радостей («И отжени от сердца радость: / Она – неверная жена»). Просьбы становятся своеобразным вызовом Богу: «покоя» и «молчания» просит лирический герой взамен мирского счастья, и в таких прошениях находит выражение мотив уныния, сопряженного с отчаянием и обидой на «мстительный свет». Поводом обращения к молитве оказывается разочарование от жизни. Спокойные же, тихие интонации стихотворения свидетельствуют, скорее, о принятии неизбежной судьбы, нежели о полном смирении⁴.

В стихотворении Д.В. Вeneвитинова находят выражение все сущностные признаки «моей молитвы»: усиление позиции «Я» лирическо-

⁴ Иную точку зрения высказывает С.И. Ермоленко: в «тихих», спокойных словах молитвы исследовательница видит «лирически пронзительный смиренный “зов”» Бога (См.: *Ермоленко С.И.* Религиозное чувство М.Ю. Лермонтова в лирическом выражении // Лермонтовские чтения – III : Мат-лы Всеросс. науч. конф. : 15–16 окт. 2009 г. / науч. ред. д.ф.н., проф. С.И. Ермоленко; отв. ред. д.ф.н., проф. Т.А. Ложкова. Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2010. С. 10–11).

го героя, метафорическое обращение и образность, включенная в состав прошений, самодовлеющее значение просьб, жанровая авторефлексия и использование в качестве завершения молитвенного диалога «последней просьбы».

А.Е. Измайлов также выносит в заглавие своего стихотворения «Спаси, о Господи! меня, жену, детей...» (1825) сочетание «моя молитва», но его стихотворное обращение к Богу выдержано уже в иной тональности, нежели молитва Д.В. Веневитинова. Обытовленное молитвенное слово (большая часть прошений о даровании земных материальных благ противоречит христианской этике) при первом прочтении стихотворения может показаться ироническим, чему, кстати, способствует и ритмико-мелодическая организация (несерьезная интонация создается вольно сочетающимися строками разноstopного ямба), но градуальное выстраивание собственно мольбы указывает на то, что перед нами – не пародия, а создаваемая «от противного» «моя молитва». Действительно, лирический герой готов претерпеть разного рода духовные лишения во имя «пользы», «славы», «богатства»: «Для пользы и для славы / Пошли мне более врагов», «Дай средства жить мне без долгов; / В трудах, в бедах пошли терпенье: / Пошли, пошли скорей большое мне именье...»⁵. Иронический пафос, пронизывающий мольбу, отчасти снимается финальным прошением о будущем наказании за возможное пребывание в гордыне:

А ежели я возгоржусь
И совесть, ангела-хранителя, забуду,
То накажи меня как Каина, Иуду;
Пусть с лицемерами в геенне вечно буду.

Мольба, превращенная в указание, звучит дерзко, но она – результат рефлексии над словами предшествующей молитвы. Обращение к Господу с просьбой о даровании богатства (материального) немисливо для православного человека, возникновение его – само по себе признак малодушия, уверенность в «исполнении» просьбы браваурна, но нелепа. И появление в данном ряду прошения о наказании за возможно совершенные грехи вполне органично и подсказано характером предшествующей мольбы, которая и сама – грех. Впрочем, такое прошение демонстрирует уверенность в неизбежности наказания и несет функцию закрепительной формулы.

⁵ Здесь и далее текст цит. по: *Измайлов А.Е. Избранные сочинения*. М. : ОГИ, 2009. С. 245.

Примечательно, что, несмотря на едва ли не кощунственное содержание, в молитве А.Е. Измайлова реализуется традиционная для жанра кольцевая композиция, текст строится согласно канону. Начальные строки стихотворения: «Спаси, о Господи! меня, жену, детей, / Сестру мою, родных и искренних друзей!» – не просто открывают молитвенный диалог, но являются реминисценцией «общей» ходатайственной молитвы за мир. И только третья строка стихотворения («Да с честью пройду путь правый!») может считаться началом «моей молитвы» с ее подчеркнутой субъективностью и дерзко звучащими просьбами. Но резкость слов и интонаций молитвы А.Е. Измайлова и кажущаяся ироничность текста все же не позволяют говорить о пародийном характере молитвы – подмены христианского пафоса не происходит. Между тем, нельзя не отметить, что «Моя молитва» А.Е. Измайлова находится на периферии жанровой разновидности: несмотря на практически полное соответствие всем выделенным жанрообразующим признакам, она ощутимо граничит с пародийной молитвой.

Иным содержательным наполнением характеризуется «Моя молитва» И.С. Тургенева (1834–1836), в основе центральной просьбы которой лежит почти шуточный отказ от чувства любви, точнее – от любовных отношений. Смущающий «робкого» поэта образ женщины сопрягается с мотивом искушения, от которого следует просить защиты у Бога:

Молю тебя, мой Бог! Когда
Моими робкими очами
Я встречу черные глаза
И, осененная кудрями,
К моей груди приляжет грудь,
О, дай мне силу оттолкнуть
От себя прочь очарованье.
Молю – да жгучее лобзанье
Поэта уст не осквернит
И гордый дух мой победит
Любви мятежной заклинанье⁶.

Примечательно, что в этом стихотворении конкретизируются как адресант («поэт», обладающий «гордым духом»), так и адресат («мой Бог»), а сама молитва обращена в будущее (ситуация, защиты от которой просит лирический герой, гипотетична). Нетрадиционность молитвенного обращения, представленного по большей части лексемами,

⁶ Тургенев И.С. Стихотворения и поэмы. Л. : Сов. писатель, 1970. С. 63.

характерными для любовной лирики («кудри», «грудь», «очарованье», «лобзанье», «уста»), в полной мере раскрывает «Я» лирического героя, его внутренний мир с его же «страстями». Мольба о победе духа над любовными «заклинаниями», завершающая диалог с Богом, демонстрирует уверенность в действенности молитвенного слова и становится своеобразной закрепительной формулой. Вынесенное в заглавие стихотворения словосочетание «моя молитва» эксплицирует жанровые интенции автора, создающего субъективную молитву о защите от любовного чувства.

Одной из важнейших тем, входящей в мотивно-тематический комплекс жанровой разновидности «моя молитва», является тема смерти. В стихотворении П.А. Вяземского «Моя молитва» (1847) приводится пространное рассуждение о том, когда не страшно умереть, о неизбежности смерти:

Господь, ущедри и помилуй!
Не дай мне умереть зимой
И лечь в холодную могилу
Под душевой крышей ледяной!

Нельзя помыслить без испуга,
Что в землю будешь ты зарыт,
Когда мороз дерет и вьюга
Печально воеет и свистит;

<...>

Нет, дай мне, милосердный Боже!
Заснуть моим последним сном,
Когда цветет земное ложе
И воздух растворен теплом...⁷

Молитва становится своего рода результатом философской рефлексии на «большую» тему и одновременной защитой от страха смерти, о чем и свидетельствует финальное четверостишие стихотворения:

Прощаясь с братом, мы приемлем
Свиданья радостный залог
И гласу из могилы внемлем,
Что Бог живых – и мертвых Бог.

Суть молитвы П.А. Вяземского в просьбе о смерти в «удобное» время года. Притом лирический герой не только обращается к Господу со «странной» и немыслимой с точки зрения христианской этики

⁷ Здесь и далее текст цит. по: Русская стихотворная «молитва» XIX в.: Антология / вступ. ст., составл., примеч., библиогр. Э.М. Афанасьевой. Томск : STT, 2000. С. 141-142.

мольбой, но и объясняет возможность подобного прощения, раскрывая логику своих размышлений и указывая на особую значимость просьбы (своеобразный акт духовной подготовки к посмертному бытию). Диалог с Богом ведется на равных, а сама молитва по форме сближается с жанром дружеского послания.

Рассмотренные выше стихотворения четырех поэтов, иллюстрирующие жанровую разновидность «моя молитва», схожи между собой экспликацией в заглавии жанровой номинации, но, несомненно, жанровая авторефлексия не является ведущим жанрообразующим признаком «моей молитвы». Она значима лишь при сознательном обращении художника к принципиально новому способу стихотворного молитвословия. Тем не менее, в творчестве русских поэтов XIX столетия обнаруживаются стихотворения, названные «Молитва», но существенно отличающиеся от канонических образцов данного лирического жанра. Вероятно, возникшая на периферии жанра разновидность в ходе эволюционного процесса постепенно становится его ядром, начинает осознаваться как едва ли не единственно возможная форма существования жанра.

Особо значимой в ряду «моих молитв» является «Молитва» М.Ю. Лермонтова («Не обвиняй меня, Всесильный...», 1829), в которой находят реализацию все содержательные и конструктивные признаки данной жанровой разновидности. Лирический герой обращается к «Всесильному» не с просьбой, а с исповедью, в которой указывает на собственную неспособность к истинной христианской молитве, бросает вызов Богу. Молитва оказывается самоутверждением лирического субъекта, его самооправданием и признанием исключительной ценности земного мира «с его страстями». Лирический герой – «творческая личность, отмеченная печатью избранничества» – «всесожигающим» «чудным пламенем», движимая «жаждой песнопенья» – «неутолимой потребностью самовыражения»⁸. Осознавая свою самость («я») высшей ценностью, лирический герой и Бога воспринимает как личностное начало, не отстоящее в горних высях, а равное себе. Оттого и диалог с ним приобретает характер соперничества: «струя» Божественных «живых речей» проигрывает (в восприятии лирического героя) «лаве вдохновенья». Напряженная интонация спора усиливается использованием приема синтаксической анафоры: торопливо перечисляя все «то, за что» его не должен «обвинять» «Всесильный», лирический герой словно стремится дать характеристику своей собственной при-

⁸ Ермоленко С.И. Религиозное чувство М.Ю. Лермонтова в лирическом выражении. С. 15-16.

роды (поэта), а заодно и высказать Богу свою душу, разобраться в своих противоречивых с Ним отношениях. Иронически, а вместе с тем и трагически, звучит словно бы «спонтанное» признание: «К тебе ж проникнуть я боюсь, / И часто звуком грешных песен / Я, Боже, не тебе молюсь»⁹. В признании этом, с одной стороны, звучит острое переживание отпадения от Бога, с другой же – гордость способностью «песнопенья». Подобная противоречивость вообще свойственна лирическому герою М.Ю. Лермонтова, которому «нужно только одно: чтобы Всесильный принял его таким, каков он есть»¹⁰ (равно как и весь мир). Он осознает невозможность отказа от своего дара, даже ради «спасения». «Путь спасенья» оказывается так же «тесен» ему, как и «мир земной», ибо вступление на него неизбежно приведет к утрате самоидентификации личности: освободит от «страшной жажды песнопенья», преобразит «сердце в камень», т.е. уничтожит «я» лирического героя, что немислимо для него. Трагизм усиливается в финале стихотворения: выбора пути не происходит, противоречие не снимается, вопрос о том, какой удел лучше: «страшная жажда песнопенья» во «мраке земли могильном с ее страстями» или же «тесный путь спасенья» – остается открытым. Вызов Богу хоть и звучит (вкуче с уверенностью в силе собственного дара, который сложно будет «угасить»), но завершающая молитву просьба, данная в форме обета, указывает на отсутствие однозначного отношения лирического героя к Нему.

М.Ю. Лермонтов создает не просто «мою молитву», но «молитву поэта», которая, с одной стороны, проникнута богоборческими мотивами («И часто звуком грешных песен / Я, Боже, не Тебе молюсь!»), явленными в экспрессивных формах, а с другой – несет в себе черты исповеди и покаяния. Образ «могильного мрака» в первой части молитвы соотносится с просьбой «преобразить сердце в камень». Но установка на молитвенное преобразование души остается не реализованной: лирический герой-поэт мыслит себя равным Богу и оставляет за собой право выбора пути, иронизирует над возможностью «обращения» к Богу за «спасеньем»: «От страшной жажды песнопенья / *Пускай*, Творец, освобожусь...».

Дерзко звучащие слова молитвы, указание на самоценность личности лирического субъекта, напряженность интонации, усиленная императивная модальность, характер спора – показательные черты

⁹ Здесь и далее текст цит. по: *Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 6 т. М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1954–1957. Т. 2. С. 73.*

¹⁰ *Ермоленко С.И. Религиозное чувство М.Ю. Лермонтова в лирическом выражении. С. 11.*

«моей молитвы», которые будут активно восприняты русскими поэтами XX в., наряду с единственно возможным отношением человека-творца (поэта) к Богу-Творцу – как равного к равному. А возникшая на периферии жанра как индивидуально-авторская форма поэтического молитвословия «моя молитва», ставшая уже к середине XIX столетия одной из самых распространенных жанровых разновидностей стихотворной молитвы, постепенно обретет статус жанрового ядра и начнет осознаваться как основная форма поэтического молитвенного диалога в творчестве русских поэтов XX века.

О.В. ТРЕТЬЯКОВА

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

УДК 821.161.6.3(Кюхельбекер В.К.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-8,44

«ПОСЛЕДНИЙ КОЛОННА» В.К. КЮХЕЛЬБЕКЕРА КАК РОМАНТИЧЕСКИЙ РОМАН В ПИСЬМАХ

Аннотация. Статья посвящена эпистолярному роману В.К. Кюхельбекера «Последний Колонна». В контексте эпистолярной жанровой традиции рассматривается поэтика романа, принципы и приемы создания образов и доказываются его романтическая природа.

Ключевые слова: В.К. Кюхельбекер, «Последний Колонна», эпистолярный роман, жанровая традиция, художественный метод, романтизм.

В 30-е годы XIX века отечественная эпистолярная романная традиция в России представлена «<Романом в письмах>» А.С. Пушкина, «Поездкой в Германию» Н.И. Греча, «Последним Колонной» В.К. Кюхельбекера. Работу над этими произведениями их авторы начали практически в одно время. Так, Пушкин создавал «<Роман в письмах>», оставшийся неоконченным, в 1829 году; в течение следующего, 1830 года, Греч завершил работу над своим романом, изданным в начале 1831 года; первые письма «Последнего Колонны» написаны Кюхельбекером в 1832 году (роман опубликован целиком в 1937 году).

«Последний Колонна» В.К. Кюхельбекера долгое время не привлекал внимание литературоведов. В диссертации Е.Ю. Шер, единственном до сих пор исследовании, специально посвященном этому произведению, предложен его системно-структурный анализ, доказана романная жанровая природа «Последнего Колонны», его принадлежность к романтическому художественному методу¹.

Учитывая наблюдения Е.Ю. Шер, попытаемся углубить представление о жанровой специфике «Последнего Колонны» именно как отечественном варианте феномена «роман в письмах», сопоставляя роман В.К. Кюхельбекера с эпистолярным романом Ж. Санд «Жак». Мы не располагаем свидетельствами того, что Кюхельбекер был знаком с романом французской писательницы. К тому же «Жак» был издан во Франции двумя годами позже (в 1834 году) начала работы рус-

¹ Шер Е.Ю. «Последний Колонна» В.К. Кюхельбекера: реализация замысла романа в письмах: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007.

ского писателя над своим произведением¹. Однако, с нашей точки зрения, установление типологического сходства двух произведений, созданных в рамках одной и той же художественной системы – романтизма³, а главное – различия между ними не будет бесполезным: это позволит увидеть, опирается ли Кюхельбекер на авторитетную и живую еще в 30-е годы западноевропейскую традицию эпистолярного романа или отходит от нее (если верно последнее, то в чем это проявляется).

Следуя установившемуся еще в эпоху сентиментализма жанровому канону, Ж. Санд и В.К. Кюхельбекер вводят несколько линий переписки, наделяя статусом пишущих героев многих персонажей. Так, в произведении французской писательницы главные герои – Жак, Сильвия, Фернанда и Октав – вступают в переписку не только между собой, но и со своими наперсниками. Октав пишет другу Герберту; Жак – господину Борелю; Фернанда – подруге Клеманс. Несколько линий переписки встречаем и в романе В.К. Кюхельбекера. Джиованни Колонна, Юрий Пронский и Надежда Горич ведут письменный диалог со своими друзьями и наставниками. Колонна пишет Филиппо Малатеста, Фра Паоло; Пронский – другу Владимиру Горичу, князю Б.; Надежда Горич – приятельнице Эмили Дюваль. В переписку вступают и второстепенные герои: Глафира Ивановна Перепелицына пишет титулярному советнику Сковроде и его супруге, Лукерье Петровне, слуга Пронского Victor – другу.

Сопоставляемые нами произведения открываются письмами персонажей «второго ряда», представляя «внешний» взгляд на главного героя. Так, «Жак» Ж. Санд начинается не корреспонденциями центрального персонажа, а письмами Фернанды к Клеманс, в которых она рассказывает подруге о своем женихе Жаке («Ростом он невелик и кажется хрупким, хотя уверен, что у него крепкое здоровье; он всегда бледен... улыбка у него печальная, взгляд унылый. Лоб ясный, осанка горделивая, все в нем выдает душу гордую и чувствительную» – 136⁴).

¹ На русский язык роман Ж. Санд был переведен в 1844 г., опубликован в «Отечественных записках». См. об этом: *Егоров Б.Ф.* Проза А.В. Дружинина // Дружинин А.В. Повести. Дневник / под ред. Б.Ф. Егорова. М.: Наука, 1986. С. 4.

³ О принадлежности творчества Ж. Санд к романтизму см.: *Венкстер Н.А.* Жорж Санд. М.: Журнально-газетное объединение, 1933; *Моруа А.* Жорж Санд. М.: Молодая гвардия, 1968; *Реизов Б.* Жорж Санд // Санд Ж. Собр. соч.: в 9 т. Л.: Худож. лит., 1971. Т. 1. С. 5-42; *Трескунов М.* Жорж Санд: Критико-биографический очерк. Л.: Худож. лит., 1976 и др.

⁴ Здесь и далее роман Ж. Санд цит. по: *Санд Ж.* Жак // Санд Ж. Собр. соч.: в 15 т. Т. 3 (с указанием страницы в тексте статьи).

В письма Фернанды помимо цитат из ответных посланий Клеманс включены суждения о Жаке господина Бореля («Жак не совсем принадлежит роду человеческому» [306]; «Никто не может угадать, больно Жаку или нет... Разве он сотворен из плоти человеческой?» – 322), его супруги («... успел выучиться всему, что он знает, – ведь он понимает толк и в литературе, и в поэзии, и в музыке» – 325), капитана и некоторых других лиц. Отзывы о Жаке разных персонажей схожи тем, что в них отмечается странность в его поведении.

Лишь после корреспонденций Фернанды, адресованных Клеманс, в романе появляются письма главного героя Жака сестре Сильвии. Перед нами доверительный диалог героев, хорошо знающих и понимающих друг друга («Ты единственный в мире человек, которому я мог открыться, но способен я был на это в редкие мгновенья. Бывали такие минуты в моей жизни, когда одному только Богу я мог доверить свою скорбь или радость. Сегодня я попытаюсь открыть тебе всю свою душу...» – 342). Благодаря этой линии переписки читатель получает объяснение «странному» поведению Жака, о характере которого так рассуждает его сестра: «Ты совсем *не создан для общества!* Ты всем сердцем ненавидишь его нравы, его обычаи и предрассудки! Ты *подвергаешь сомнению даже вечные законы правопорядка и цивилизации!*»; «Ты все-таки *не создан для жизни с заурядными людьми!*» [311]; «Не знал несчастий и горестей *обычных людей!*» [325]. Жак и Сильвия осознают себя редкостными натурами, «каких рождаются единицы на протяжении целого столетия... назначением которых является любовь к истине» [311]. Жак не только посвящает Сильвию во все нюансы своих отношений с Фернандой («Вот уже несколько дней мы грустим – то она, то я, то оба вместе... иной раз ее горячие заботы меня даже немного тяготят» – 211), но и раскрывает свои самые сокровенные мысли («Я не раз проклинал небо. Мне оно не дало способности забывать прошлое. Почему мои раны вечно кровоточат? Почему первое в моей жизни страдание, вместо того, чтобы кинуться во мрак сомнения, вечно стоит у меня перед глазами. Я знаю, как все кончается, и все же бросаюсь к новой любви» – 171).

Большинство писем главного героя Ж. Санд адресовано Сильвии. Однако не во всех корреспонденциях Жака ощутима ориентация на адресата. Есть письма, которые больше напоминают дневниковые записи. Сам главный герой в одной из корреспонденций говорит сестре, что пишет дневник («... точный и подробный разбор того, что будет происходить во мне, окажется спасительным – он предохранит меня от необъяснимых разочарований, которыми чревата любовь. Быть может, изучая причины болезни, мне удастся предотвратить ее развитие. <...>

Но прежде чем начать этот *дневник*, мне хочется сказать, при каких обстоятельствах я его начинаю, каково мое душевное состояние и как устроена теперь моя жизнь» – 206-207). Жак, как видим, изображается сначала «извне» – в свете других сознаний – людей, чья степень понимания главного героя может быть разной, затем в письмах Сильвии, наиболее близкой ему по духу и мироощущению, и, наконец, «изнутри», в собственном дневнике. Роман Ж. Санд строится таким образом, что читатель постепенно приближается к пониманию внутренней сути образа героя.

Произведение Кюхельбекера также открывается не корреспонденциями Джиованни Колонны – главного героя, но посланиями других персонажей, в которых они делятся своими впечатлениями о его внешности и характере. Юрий Пронский пишет другу Владимиру Горичу: «Он [Колонна – О.Т.] *рожден быть великим*: в нем воскреснет для Италии Рафаэль, только бы огонь, горящий в груди его, не расторг до времени сосуда, в который влит и из которого беспрестанно порывается возвратиться туда, откуда упал на землю» [434-435]. Молодой художник Джиованни Колонна, с которым Пронский познакомился в Италии, произвел на него впечатление человека необычного, обладающего исключительным талантом. Вместе с тем, Пронский уловил в облике Колонны что-то трагическое и одновременно загадочное: «Он несчастлив, но причины его страдания я не дознался» [436]. Даже простодушный слуга Пронского, Victor, хотя и не симпатизирует Колонне, чувствует в нем какую-то особую силу, способность властвовать над людьми: «У меня *не лежит сердце к этому гордецу*», «Глаза же у него, Теодор, так тебя и видят насквозь ... как будто выуждает твои сокровеннейшие мысли» [437]. Образ Колонны, по замечанию Е.Ю. Шер, «раскрывается в романе... через призму разных, порой противоречащих друг другу восприятий, поскольку автор дает право голоса непохожим друг на друга персонажам (различает их абсолютно все: пол, социальное положение, степень образованности, сфера деятельности, национальная принадлежность и т.д.)»⁵.

Лишь после первых «представлений» Джиованни Колонны в письмах других героев в романе возникает его переписка с другом Филиппо Малатеста и наставником Фра Паоло. В отличие от предыдущих корреспондентов Филиппо Малатеста и Фра Паоло знают значительно больше о главном герое, поскольку давно и коротко с ним знакомы. Священнослужитель Фра Паоло так глубоко проник в характер Колонны, что способен угадывать самые затаенные его мысли, в которых

⁵ Шер Е.Ю. «Последний Колонна» В.К. Кюхельбекера... С. 85.

даже самому себе не признается герой: «Искуситель предстал тебе в образе самолюбия: но сего ли мира слава успокоит твое *сердце, алчущее благ неисчерпаемых*, томимое беспредельною жаждою наслаждений, какие дать одно небо ему может?» [448]. В то время, когда Колонна думает, что излечился от самолюбия, уверяя в этом друга Филиппо Малатеста («Долго меня мучила горячка славолубия; она прошла, прошла совершенно; исчезли и суеверные страхи мои» – 454), наставник Фра Паоло выражает сомнения в искренности своего подопечного: «Он по-прежнему и не думает умерять свои чувства; он предается им со всюю прежнею необузданностию: предмет только другой; они те же – столь же горды, пламенны, слепы, как были» [456].

И Ж. Санд, и В. Кюхельбекер включают в свои произведения дневники (точнее – отрывки из дневников) героев. Но если в романе Ж. Санд дневниковые записи Жака не отграничены от переписки, то в произведении В.К. Кюхельбекера они прямо обозначены как «выписки из дневника». Таких «выписок» из журнала Колонны две. В одной из них герой еще уверяет самого себя в бескорыстии чувства, которое он испытывает к невесте своего друга, Надежде Горич, но затем, понимая, что чувства его не взаимны, не может сдержать в себе назревающей ненависти («Мне ли не платить за любовь признательностию? Я ведь так мало в жизни встречал искреннего участия! А между тем писать к ним, – и не воздержусь от сарказмов...» [469]; «Они меня любят, а рано ли, поздно ли я кроваво уязвлю их самолюбие и в раны те пролью горечь и яд своего озлобленного сердца!» – 470). Последняя «выписка» представлена в финале произведения, из которой ясно, что Колонна находится в состоянии помешательства («Смейтесь, ради бога! мне сегодня пришла идея самая сумасбродная: я, клянусь вам самим Вельзевулом, я самый, известный вам испанец Родериго, несколько раз уже колесованный и четвертованный за то, что люблю жечь женихов с невестами...» – 493). По наблюдениям Е.Ю. Шер, «внутренний мир Джованни Колонны стал изображаться теперь не только извне (с точки зрения других сознаний), не только изнутри с помощью слова героя, адресованного “другому”, но и посредством его “внутреннего” слова, произнесенного наедине с самим собой, адресованного самому себе»⁶.

Таким образом, как и в романе «Жак», в «Последнем Колонне» использован прием постепенного проникновения во внутренний мир героя, постепенного раскрытия его образа. От знания неполного, неточного о главном герое (по мере вступления в переписку персонажей, обладающих разной степенью понимания героя) мы продвигаемся к

⁶ Шер Е.Ю. «Последний Колонна» В.К. Кюхельбекера... С. 216.

знанию все более точному и полному. И, наконец, проникаем в «святая святых» – его внутренний смятенный мир, каким он предстает в дневнике пишущего героя. Однако если дневниковые записки Жака по существу не несут в себе новой информации о герое, а только поясняют уже известное читателю, то дневник Колонны – главным образом, уже новое слово о нем. Именно в дневнике, наедине с собой, герой раскрывает затаенное в своем внутреннем мире, мотивы своих поступков, в которых не признается никому из собеседников. Дневник дает возможность проследить изменения в характере героя, который первоначально пытается сдерживать в себе зло, разрушительное начало.

В сентиментальных эпистолярных романах субъекты речи и субъекты сознания, как правило, совпадают. Если в письмо героя включается «чужое» слово, то оно чаще всего принадлежит адресату.

В отличие от сентиментальных романов, в произведении Ж. Санд явно заметно стремление к полисубъектности эпистолярного дискурса. Так, в речь Фернанды включено слово тетушки Маргариты, отражающее сознание последней. В письме Фернанды слышны также голоса других персонажей, например, жены господина Бореля Эжени: *«Образ жизни Борелей ужасно скандализирует местных ханжесей. Эжени смеется над ними; ведь она счастлива, любима мужем, окружена преданными друзьями, да еще и богата – обстоятельство, которому она обязана вниманием ярых легитимистов, время от времени ее навещающих»* [304]. «И вот началась обычная ее болтовня; говорливая старушка прямо при Жаке принялась расспрашивать меня, *не муж ли он мне...* рассказывать о своих горестях, о жизни, жаловаться, что пришел срок платить за квартиру, – *ведь даром ее держать не будут* – и при этом она смотрела на меня так жалобно...» [309]. В романе «Жак» различимы пишущие герои, «явные» адресанты (Жак, Сильвия, Октав, Фернанда, Борель), «невяные» адресанты (Герберт), не пишущие «говорящие» персонажи (мать Фернанды, Эжени, драгунский капитан, лейтенант Лорель, тетушка Маргарита и др.). Таким образом, рассматриваемый нами романтический роман в письмах характеризуется сложным соотношением субъектов речи и сознания.

Еще более сложным предстает соотношение субъектов речи и субъектов сознания в «Последнем Колонне». Корреспонденции пишущих героев оказываются полисубъектными, на что указывает в своем исследовании Е.Ю. Шер. По ее наблюдениям, в произведении В.К. Кюхельбекера различимы сознания не только пишущих героев, ««явных» адресантов (Дживованни Колонна, Юрий Пронский, Victor, Надежда Горич, Фра Паоло, Глафира Ивановна Перепелицына, Матвей Матвеевич Сковрода)», а также адресантов, ««проявляющихся» в чу-

жом тексте (цитируемых), чьи письма подразумеваются, но в тексте романа отсутствуют (Владимир Горич, Филиппо Малатеста)», но и не пишущих, «говорящих» героев (Карпов, Грауманн, Настя), а также тех, кто «не имеет голоса», «чистых» адресатов (Теодор, Эмилия Дюваль, Лукерья Петровна Скворода, князь Б.)⁷. Так, в «Последнем Колонне» В.К. Кюхельбекера при всем многообразии пишущих героев (тринадцать корреспондентов) субъектов сознания представлено гораздо больше, чем субъектов речи: «... в тексте письма, формально принадлежащего определенному субъекту речи (всегда обозначенному), может быть выражено сразу несколько точек зрения, позиций. То есть герой “говорящий” несет не только свое, но и “чужое” слово о себе и о мире»⁸. «Благодаря полисубъектности – введению в роман разных голосов-сознаний, в свете которых отражается (воплощаясь) многогранный и противоречивый образ Джiovанни Колонны, исключаются односторонность и однозначность его трактовки»⁹.

В системе образов романов «Жак» ошутима грань между «необычными» и «обыкновенными» персонажами. Об этом будет размышлять в своем письме главный герой романа Ж. Санд: «В большой мастерской, где он [Бог – О.Т.] отликает в изложницах *все типы душевной организации людей*, он создал несколько образцов более строгих душ и более глубоко размышляющих умов. Он сотворил их такими, что они не могут жить только для самих себя, ибо их непрестанно томит потребность действовать на благо *обычным людям*» [581]. Принадлежность героев к разряду «необыкновенных» людей будет сказываться на стилевой манере их писем. В них нередки слова с абстрактным значением, лексика высокого стиля («Ах, сестра моя, мы с тобой слишком *горды*, наша *жизнь* будет *вечной борьбой*» [372]; «Зачем ты пробуждаешь мою *боль* теперь, когда она утихла, неосторожная Сильвия? Она *неисцелима*, я это знаю. Неужели ты опасаясь, что я их позабыл? Но что именно ты боишься? Какая страница моей жизни может тебе показаться странной? Ведь она подписана Жаком!» – 329). Жак и Сильвия – натуры рефлексивные, они задумываются над вопросами мироустройства и человеческого общежития («Я... не примирился с обществом и по-прежнему считаю брак одним из самых варварских установлений, которые создала цивилизация» – 331).

Стиль писем Жака и Сильвии резко отличается от стилевой манеры корреспонденций Фернанды и Октава, более «приземленных» пер-

⁷ Шер Е.Ю. «Последний Колонна» В.К. Кюхельбекера... С. 84-85.

⁸ Там же. С. 75.

⁹ Там же. С. 119.

сонажей. Даже о своих чувствах последние говорят просто, их углубленный анализ им не свойствен: «*Право, не знаю, что творится со мной!* Не сплю по ночам, горю в лихорадке – словом, похоже, что я начинаю влюбляться... И, однако, ничего понять не могу: я живу меж двух прелестных женщин и, кажется, одинаково влюблен в обеих» [471]. В письмах другу Октав скорее фиксирует свое внутреннее состояние, чем делает его предметом рефлексии. Жак, описывая Сильвии свои чувства к юной Фернанде, выражается с гораздо большей экспрессией, пытаясь понять происходящее с ним: «Клянусь тебе, что даже в первой любви я не изведал такой *чистой радости* и такого *дивного восторга*; я весь *трепетал, горел, как в лихорадке*. Нынче мне кажется, что душа моя молода, очистилась от страстей и впервые познает любовь» [343].

Стиль корреспондентов «Последнего Колонны» охарактеризовал в своем дневнике сам автор: «*Каждое лицо пишет сообразно своему характеру и званию*; они следующие: живописец итальянец, монах католический, итальянец же, русский отставной офицер гвардии, его слуга-француз, молодая девушка лучшего круга, русская, старая компаньонка богатой русской генеральши, титулярный советник малороссийский, секретарь губернатора. Всем им, кажется, дана *настоящая физиономия*, и карикатуры, вроде тех, какие обыкновенно встречаются в наших так называемых нравоописательных романах, полагаю, нигде нет»¹⁰. Е.Ю. Шер, анализируя стилевую манеру писем персонажей, заключает: «Круг тем, занимающих адресанта, способ изложения материала, да и сам лексико-синтаксический фонд, используемый героем, определяются, в первую очередь его социальным статусом и степенью образованности. Как следствие, герои, имеющие сходное положение в обществе, будут обладать и сходным языком»¹¹; «... стилевые особенности писем Пронского, Надежды Горич и самого Колонны как бы “уравниваются”, поскольку содержат схожий лексико-синтаксический запас, обусловленный принадлежностью героев к одной социально-культурной среде»¹².

С нашей же точки зрения, автор стремится придать стилевую индивидуальность каждому пишущему и говорящему герою, даже второстепенному. Victor преимущественно употребляет слова из сферы быта, что свидетельствует о его приземленных, материальных потребностях («*Толстый харчевник*, что потчевал нас укусом и уверял, будто

¹⁰ Кюхельбекер В. К. Путешествия. Дневник. Статьи. Л. : Наука, 1979. С. 616.

¹¹ Шер Е.Ю. «Последний Колонна» В.К. Кюхельбекера... С. 87.

¹² Там же. С. 88.

это самое лучшее рейнское вино, а свои *ужасные котлеты* из конины, выдавал за говяжьи...» – 436). В речи священника Фра Паоло преобладает высокопарный, моралистический тон, создаваемый благодаря использованию высокой церковной лексики, соответствующих клише («*Сын мой*», «*Да ниспошлет он тебе утешение*», «Денно и ночью буду призывать *силы небесные*», «*Решись употребить полученное тобою не для стяжания призрака земной славы, а для прославления подателя благ нетленных*», «*Чадо мое о Христе*» и т.д.) и богатому включению прямого цитирования святого писания («Аще соблазняет тя рука твоя, аще соблазняет тя око твое», «*Всякое деяние благо и всяк дар совершен, исходя от отца света*»). В корреспонденциях Надежды Горич воспитательнице Эмилии Дюваль ощутима сдержанная манера письма, соблюдение героиней норм этикета. Так, в описании встречи с Пронским после длительного расставания практически не встречаются яркие эмоциональные высказывания, есть лишь одно восклицательное предложение («*Вдруг кто-то закрыл мне глаза; я ахнула и – очутилась в объятиях Юрия!*»). Однако подробно описанный портрет жениха («... рубец на лбу служит Юрию истинным украшением: он теперь и во фраке смотрит героем. В глазах его *прежнее* радушие, *прежнее* чистосердечие. <...> Он посмуглел: впрочем, и это ему к лицу. *Долго всматривалась я в каждую его черту*...» – 452) свидетельствует о том, как он ей дорог.

В письмах Пронского другу Владимиру Горичу находит отражение впечатлительность, эмоциональность, свойственные его натуре: «... живу здесь уже третий месяц и – оторваться не могу. Я *не в силах успокоиться, опомниться от всего*, что привлекает здесь мое внимание, *возбуждает удивление* и наполняет сердце вместе и благоговением и печалию» [431].

Стилевая манера писем Колонны значительно отличается от стиля иных корреспондентов. В письмах часто встречаются слова с «отрицательной» эмоциональной окраской. Например, уже в первой своей корреспонденции Колонна пишет: «Долго я боролся с самим собою: *гордость, отвращение* пользоваться благодеяниями, привязанность к *несчастной, неблагодарной*, но все дорогой мне родине... *растерзало мне сердце*...» [438]. Здесь ясно видно, как сталкиваются в речи героя слова с противоположным значением, характеризующие его отношение к родине: «*отвращение*», «*неблагодарной*», «*растерзало сердце*», с одной стороны, с другой, – «*благодеяния*», «*привязанность*», «*дорогая родина*». В самой стилиевой манере Колонны находит выражение сложность, противоречивость его характера, сочетание в нем отрицательного, агрессивного и светлого, доброго. В воображении героя то и

дело возникают «какие-то *облачные, огромные, дикие образы*», звучат «голоса *убийственных предчувствий, темных ужасов*». В восприятии Джиованни Колонны окружающий мир предстает дисгармоничным и враждебным ему. Природа чужой и чуждой ему России кажется «*безотрадною*», «*неумолимою*», «*грозною*».

Словом, действительно, как и писал Кюхельбекер, «каждо лицо» в романе «Последний Колонна» пишет «сообразно своему характеру и званию».

В романах и Ж. Санд, и В.К. Кюхельбекера, как уже отмечалось, присутствует несколько линий переписки, что позволяет раскрыть образы не только центральных героев, но и второстепенных персонажей. Так, в романе «Жак» предметом внимания автора становится внутренний мир не только «необычных» героев (Жак, Сильвия) но и «обыкновенных» персонажей. Разочаровавшись в Сильвии, Октав влюбляется в Фернанду, также горячо полюбившую его. Оказывается, что Фернанда и Октав также обладают богатым внутренним миром, что и эти герои способны на сильные чувства («... я теперь вижу, что *она любит трепетной любовью* и против своей воли, любит душу, понявшую ее. Она бледнеет, она трепещет, она плачет» – 495). «*Они борются, сопротивляются, несчастные! Но любят друг друга и страдают*» [493], – пишет Жак о Фернанде. «Он в ужасном смятении, страдает так сильно и глубоко, что мне жаль его», – скажет Сильвия о чувствах Октава к Фернанде [501]. Адресатами Октава являются Сильвия, Фернанда и Герберт. Отсутствие ответных корреспонденций последнего усиливает исповедальность писем Октава, сосредотачивает внимание читателей на раскрытие его внутреннего мира («Я в плачевном состоянии, дорогой мой Герберт, пожалей меня, но *не пытайся давать мне советы*. Я не в состоянии воспринять какие бы то ни было наставления» – 502).

Прием опущенных ответных корреспонденций использует и Кюхельбекер. В «Последнем Колонне» отсутствуют письма адресата одного из главных героев романа Владимира Горича. Однако Пронский не ограничивается лишь обращениями к своему адресату («Итак, я в Италии, любезный Владимир...» – 428), но и характеризует друга, говорит о его наклонностях («... какой-то насмешливый демон меня так и тянет в описательную *поэзию, которую так любишь*, так и жужжат мне в уши *восклициания, которые так жалуешь*» [428]; «*Ты, впрочем, небольшой охотник ни до фраз, ни до модных писателей*» – 429). Более того, Владимир Горич все-таки фигурирует в романе в статусе пишущего героя, поскольку Юрий Пронский включает в свои корреспонденции цитаты из его ответных писем (прием, к которому не обращается Ж. Санд): «Рим, – *отвечаешь ты мне*, – очаровал тебя; ты не мо-

жешь скоро оторваться от него: это понятно. <...> Рим очень интересен, но в Риме сердечное наше участие возбуждает один Юрий Пронский» [431]. Таким образом, в корреспонденции Пронского включено «чужое» слово друга, выражающее его сознание. Отсутствие ответных корреспонденций адресата и в этом случае акцентирует наше внимание на адресанте, Юрии Пронском, его внутреннем мире: герой открыт своему собеседнику, может быть предельно откровенным и искренним, способен на душевную привязанность («... тебя, конечно, никто мне не заменит; никто в моем сердце не займет того священного уголка, который я отвел исключительно тебе; с тобою я вырос, тебя люблю с той поры, как начал чувствовать...» – 432).

И Ж. Санд, и В. Кюхельбекер сохраняют в своих произведениях традиционную фигуру издателя. Однако в сравнении с «Жаком» его роль в «Последнем Колонне» иная. Мы не встречаем в «Последнем Колонне» традиционного для этого жанра предисловия издателя (редактора), комментарии к корреспонденциям героев оказываются немногочисленными. Так, в романе Ж. Санд в примечании к сорок девятому письму сказано: «Пусть читатель не забывает, что многие из писем были изъяты из этого сборника. Издатель счел своим долгом опубликовать лишь те, которые *говорят об определенных чувствах и определенных фактах, необходимых для связности и ясности* в биографии действующих лиц» – 301). Прикрепленность примечания к 49-му письму имеет условный характер, поскольку пропуск писем заметен с самого начала романа. Данное примечание могло появиться в любом другом месте. Здесь важен сам принцип отбора («*определенных чувств и определенных фактов*»), заявленный издателем, благодаря чему возникает «связность и ясность» в раскрытии образов главных героев, сосредоточенность на изображении их внутреннего мира. Издатель активно «формирует» эпистолярный сюжет, добиваясь освещения «фактов» и «чувств» с нужной, наиболее выразительной, с его точки зрения, стороны, опуская не столь важные, уводящие от главного детали и подробности.

Активность издателя в романе Ж. Санд проявляется и в том, что это именно он рассказал о последних часах жизни героя накануне самоубийства («Горцы, у которых он остановился, сообщили властям своего кантона, что проживавший в их доме иностранец исчез, оставив у них свой саквояж. Поиски не привели ни к каким результатам, и судьба его неизвестна... его исчезновение приписали смерти от несчастного случая» – 584). Издатель и участники переписки живут в одном времени и пространстве, более того, издатель вступает в контакт с персонажами «внутреннего» сюжета, а значит он может быть

лицом, осведомленным не только о их внешней, но и внутренней жизни.

В «Последнем Колонне» слово издателя появляется лишь во второй части романа. Однако его негласное присутствие в первой части, тем не менее, ощутимо, на что указывает Е.Ю. Шер: «Во-первых, письма пронумерованы, чего сами герои сделать явно не могли. <...> Во-вторых, активность деятельности издателя выражается и в проделанной им работе по отбору и расположению писем, из совокупности и последовательности которых складывается сюжет. <...> ... присутствие издателя наглядно демонстрирует также появление "выписок" из дневника Колонны. <...> В-четвертых, заголовок каждого письма включает обозначения и адресанта, и адресата с краткими комментариями-пояснениями»¹³.

В «замечании 2» издателя, предшествующем «второй выписке из дневника Джованни Колонна», прямо выражено его отношение к герою, то есть позиция издателя в романе активна: «Здесь, кстати, сообщим последний отрывок из дневника Колонны. Тут, особенно под конец, заметно *возраставшее помешательство ума*, доведшее его напоследок до того *зверского неистовства*, которое... Но пусть читатель потрудится добраться до последней страницы... Здесь мы только укажем на очень любопытный психологический факт: временное сумасшествие Колонны, которое, *едва ли может служить ему перед человеческими законами в извинение*, потому что было плодом произвольной необузданности страстей, тем не менее не подлежит, кажется, никакому сомнению» [488]. Издатель знаком с дневником Колонны, следовательно, посвящен в тайны его внутренней жизни, понимает, что движет этим героем, каковы истинные мотивы его поступков. Постигший характер Колонны, понявший, что им движет, издатель получает право на его обвинение. Он возлагает на героя, превратившегося «в совершенное чудовище», полную ответственность за произошедшую трагедию: «эгоизм Колонны, его "сумасшедшая" страсть, не подавляемые ни рассудком, ни волей, доведшие его до "зверского неистовства", губительны, враждебны людям, разрушительны для самого героя, и поэтому... не могут быть оправданы».

Вместе с тем тот факт, что роман заканчивается не словом издателя, «авторитетным, наделенным правом оценки от автора голосом»¹⁴, но газетным, непersonифицированным словом, свидетельствует, на наш взгляд, о том, что мнение издателя не является «последним»

¹³ Шер Е.Ю. «Последний Колонна» В.К. Кюхельбекера... С. 134-135.

¹⁴ Там же. С. 138.

и «исчерпывающим»: это всего лишь еще одна точка зрения среди представленных в романе.

Как и в сентиментальных эпистолярных романах, в произведении Ж. Санд очевидна связь с жанровой традицией. В «Жаке» упоминаются герои «Памелы» Ричардсона и «Новой Элоизы» Руссо: Ловлас, Сен-Пре, Юлия, Клара, Вольмар, с которыми сравнивают себя персонажи романа («Твой муж – *скверная копия господина Вольмара*, но Сильвия, конечно, не старается подражать *бескорыстию и тонкости Клары*» – 332). Однако герои Ж. Санд получают другие по сравнению с традиционными ролями функции. Так, Октав, который добивается Фернанды, не похож на соблазителя Ловласа, его чувства к Фернанде искренни и глубоки («*Не имею чести быть Ловласом*, поэтому я поступил по-своему, избегая всякого коварства» – 260). Супруг Фернанды Жак – не законный ее собственник, но человек, признающий право своей жены на свободу, уважающий ее чувства («... общество продиктует вам те клятвы, которые вы обязаны принести; вы должны поклясться в верности и в послушании мужу, то есть в том, что никогда никого не полюбите, кроме меня, и будете во всем мне покорны. Одна из этих клятв – нелепость, а другая – низость» – 355).

Традиционный любовный треугольник, который составляют супруги и возлюбленный замужней женщины, разрешается самоустранением мужа, Жака, решившегося таким образом дать свободу влюбленным, видя в своей личной трагедии отражение дисгармонии всего мироустройства («Хотел бы умереть, оставив всех вас счастливыми, чем сохранить свое счастье ценою счастья кого-нибудь из вас» – 313). Надежда Жака, его вера в то, что счастье возможно, разрушились.

Связь «Последнего Колонны» с западноевропейской эпистолярной традицией не обозначена прямо в романе. Тем не менее внешняя форма произведения – в письмах – оживляет память жанра, отсылая читателя к литературной традиции, к которой роман Кюхельбекера причастен. Вместе с тем читатель не может не заметить совершенно новый поворот традиционного для данного жанра сюжета, в основе которого, как правило, лежит противоречие между субъективным миром героев и миропорядком, что делает невозможным их счастье («Жак»). Главной причиной трагедии любящих героев (Юрия Пронского и Надежды Горич) не становятся светские предрассудки (как в «Жаке»). В центре внимания автора даже не история любящих сердец, а отмеченный печатью исключительности герой, чей индивидуализм гибельно сказывается на судьбах других персонажей.

Рассматривая романы в письмах Ж. Санд и В. Кюхельбекера, мы обнаружили их типологическое сходство, проявляющееся в первую

очередь в стремлении авторов-романтиков к усилению психологического начала. Авторы «стягивают» повествование в один центр, сосредоточиваясь на раскрытии характера главного героя, представляя его в свете разных сознаний.

Помимо установления типологического сходства соотношение «Жака» с «Последним Колонной» дало нам возможность яснее увидеть особенности последнего. Сравнительный анализ убеждает в том, что Кюхельбекеру удается достичь большей полноты и психологической достоверности в обрисовке характера центрального персонажа, динамики его внутренней жизни. Очевидно, что Кюхельбекер, оставаясь романтиком, учитывает завоевания реализма 30-х годов в понимании и изображении человека. Это обнаруживается в стремлении русского писателя к многоаспектности изображения характера главного героя. Наряду с письмами-исповедями Кюхельбекер включает в повествование «выписки» из дневника Колонны, запечатлевающие всю глубину его внутренней драмы, а главное – представляет героя в свете разных сознаний, оценок, которые дают ему другие персонажи. Таким образом, герой изображается не только «изнутри» (что обычно для произведения эпистолярного жанра), но и «извне» – «со стороны».

Обогащая эпистолярную традицию достижениями новой утверждающейся художественной системы, Кюхельбекер не только раскрывает внутренний мир героя-индивидуалиста, но и показывает опасность ничем не ограниченного своеволия, что станет вскоре одной из основных тем русской литературы.

Тенденция к все большей психологизации, заявляющая о себе в романе В.К. Кюхельбекера, соответствует основному направлению русского литературного процесса. И в этом смысле можно говорить о том, что изучение эпистолярного романа «Последний Колонна», не ставшего «литературным фактом» своего времени (поскольку впервые он был опубликован только в 1937 году), необходимо для понимания становления русской психологической прозы.

Т.Ю. ТАРАСЕНКО

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

УДК 821.161.1.3(Достоевский Ф.М.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-8,44

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ»: «ПРОПУЩЕННАЯ» ГЛАВА «У ТИХОНА»

Аннотация. Статья посвящена творческой истории создания «Бесов» Ф.М. Достоевского, связанной с замыслом главы «У Тихона», не вошедшей в окончательный текст романа. Рассматривается история вопроса, выявляются сложности его изучения, связанные с наличием двух редакций главы (московской и петербургской). Утверждается важность главы в раскрытии образа Николая Ставрогина и идейно-философского смысла романа.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, «Бесы», история создания, «пропущенная» глава «У Тихона».

Ф.М. Достоевский вошел в русскую и мировую литературу как романист, художественно освоивший глубины человеческого сознания. Вершину его творчества составляет великое пятикнижие – пять романов, вобравших в себя наиболее значимые бытийные проблемы. В ряду пятикнижия третий роман – «Бесы» – занимает особое место, обусловленное его первоначальной установкой на злобу дня. Несмотря на то что в ходе реализации замысла «Бесы» далеко вышли за рамки политического памфлета, глубину и потаенные смыслы произведения для современников писателя скрывала тесная связь сюжета с нечаевским преступлением, а для последующих поколений – с советской политической действительностью XX века. Поэтому актуальны слова А.Б. Есина: «Начиная с момента его выхода, “Бесы” в русском культурном сознании были, пожалуй, наименее оцененным произведением Достоевского и служили не столько предметом углубленного осмысления в качестве *художественного* создания, сколько объектом хвалы или хулы – в качестве политической акции»¹. Мысль о богатом потенциале изучения именно этого романа разделяет также Л.И. Сараскина, отметившая во введении к своей монографии «“Бесы” – роман-предупреждение», что «полнозвучный разговор о “Бесах” только

¹ Есин А.Б. Философский роман Ф.М. Достоевского «Бесы» // Есин А.Б. Литературоведение. Культурология. М. : Флинта, 2002 . С. 208. Курсив автора. – Т.Т.

начинается: главные интеллектуальные потрясения и эмоциональные итоги еще впереди»².

Одна из важнейших проблем изучения «Бесов», которая имеет принципиальное значение как для понимания романа в целом, так и для трактовки образа Николая Ставрогина, – определение места и роли главы «У Тихона» в структуре романа.

Как известно, глава «У Тихона» была изъята из печати в журнале «Русский вестник» уже после корректуры в связи с «нецеломудренностью содержания», поскольку центральная ее часть – исповедь – содержала сцену растления девочки. Несмотря на то что Ф.М. Достоевский переделывал главу так, чтобы удовлетворить запросам редакции (в феврале-марте 1872 года), адаптированный вариант также был отвергнут, и в журнальном издании роман вышел без главы. В канонический текст – прижизненное книжное издание 1873 года – глава также не вошла, навсегда оставшись в истории литературы «не-напечатанной», «девятой» главой, что формально дает повод видеть в ее исключении выражение авторской воли писателя. Д.С. Лихачев, обобщая редакторский и литературоведческий опыт изучения неканонических текстов, предостерегает от механического применения этого принципа: «...совершенно ясно, что без полного изучения истории текста, истории замысла произведения и истории “воли автора”, а также без художественной оценки всех вариантов и редакций текста применять принцип “последней авторской воли” нельзя. Поэтому в последнее время текстологи говорят не о “последней авторской воле”, а о “последней творческой авторской воле”»³.

Мы не имеем оснований с полной уверенностью утверждать, как делает это А.Л. Бем, что глава была исключена из-за того, что «внешняя причина... совпала с какими-то внутренними колебаниями»⁴. Учитывая то, какое значение отводилось главе в замысле романа и как долго писатель боролся за возможность ее опубликовать, нам видится более вероятной гипотеза о внешнем воздействии на произведение. Так, А.С. Долинин, например, предполагает, что главу невозможно было печатать из-за незначительности временного промежутка, отделяющего издания: «Были переизданы “Бесы” при жизни Достоевского только один раз, в самом начале 1873 года, почти одновременно с окончанием печатания их в “Русском Вестнике”. Ввести такую сенса-

² Сараскина Л.И. «Бесы» – роман-предупреждение. М.: Сов. писатель, 1990. С. 5.

³ Лихачев Д.С. Текстология. Краткий очерк. М.: Наука, 1964. С. 69. Курсив наш. – Т.Т.

⁴ Бем А.Л. Эволюция образа Ставрогина (К спору об «Исповеди Ставрогина») // Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 151.

ционную в смысле сюжетном главу... в отдельное издание, в то время, как в только что напечатанном ее не было, – не значило ли это: сделать ее еще более выпуклой, привлечь к ней особое внимание»⁵. И.С. Гессен, ссылаясь на письмо автора «Бесов» А.Н. Майкову от 9 октября 1870 года, утверждает: «Если Достоевский в конце концов примирился с пропуском главы и не включил ее в отдельное издание романа, то только потому, что положительная идея, которую он хотел выразить в образе “инока”, была ему слишком дорога, и он не захотел ее, по собственному своему признанию, испортить тем беглым изображением ее, которое только и дано в пропущенной главе»⁶.

Значительно осложняет изучение главы «У Тихона» и сосуществование двух ее вариантов (гранки и список или, по другой терминологии, московская и петербургская редакции соответственно). Первый вариант – это гранки декабрьской книжки «Русского вестника» 1871 года, соответствующие той рукописи, которая первоначально была послана автором в Москву. Гранки содержат многочисленные одновременные правки, отражающие процесс творческой переработки текста. Второй источник – копия, сделанная А.Г. Достоевской с неизвестного источника и не доведенная до конца (список). Различие вариантов связано с попыткой сделать главу приемлемой для печати: наибольшей правке была подвергнута вторая часть главы – сама «Исповедь», а самое значимое различие заключается в том, что сцена насилия над девочкой, описанная в гранках, в списке была заменена эпизодом с выброшенным листом. Это различие актуализирует вопрос о том, действительно ли по замыслу поздней редакции в биографии Ставрогина имело место надругательство над ребенком и им ли обусловлен трагический исход героя.

Осмывая эту проблему, А.Л. Бем настаивает на том, что «Петербургский текст, подводя Ставрогина вплотную к преступлению, искусственно оставляет читателя в недоумении, было ли оно действительно совершено»⁷. Но, принимая во внимание причину переработки главы, более убедительной представляется точка зрения А.С. Долинина: «“Исповедь” так, как она дана, и в Петербургской редакции мыслима и художественно и психологически может быть приемлема лишь на основе доподлинного преступления», поскольку «все, что происходит после

⁵ Долинин А.С. Исповедь Ставрогина (В связи с композицией «Бесов») // Достоевский Ф.М. «Бесы». «Бесы»: Антология русской критики. М.: Согласие, 1996. С. 540.

⁶ Гессен С.И. Трагедия зла (Философский смысл образа Ставрогина) // Достоевский Ф.М. «Бесы». С. 679.

⁷ Бем А.Л. Эволюция образа Ставрогина. С. 146.

преступления, совершенно тождественно в ней (Петербургской редакции – Т.Т.) с редакцией Московской, по крайней мере, в основном...»⁸.

Определяя взаимосвязь между преступлением и гибелью Ставрогина, исследователи преимущественно склоняются к тому, что надругательство над ребенком не исключало возможности спасения героя, аргументируя это религиозной позицией Ф.М. Достоевского («Ясно, что для Достоевского самое преступление, будь оно даже столь ужасное, как изнасилование Матрешки, еще не закрывало пути к спасению»⁹); «Согласно религиозным взглядам Достоевского, кажется, нет такого греха, которому не может быть прощения, как и нет абсолютно безнадежного грешника»¹⁰) и высказыванием Тихона: «Даже самое страшное преступление может быть прощено»¹¹.

Впервые часть главы (гранок) была опубликована А.Г. Достоевской в 1906 году, и уже в работе Д.С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» (1901-1902) анализ романа дается с ее учетом¹², а ставшая хрестоматийной работа Л.П. Гроссмана¹³ рассматривает исповедь как значимую, художественно ценную часть романа.

В полном объеме глава под названием «Исповедь Ставрогина» была обнародована только в 1922 году. Эта публикация, конечно, не могла не привлечь внимание исследователей, а первоочередной проблемой на данном этапе закономерно оказался статус текста: от того, считать ли его вариантом черновика или полноценной частью романа без преувеличения зависели все дальнейшие изыскания.

Текстологический анализ положение главы определяет неоднозначно. Как указывает В.Л. Комарович, часть исповеди повторяется в следующем романе Ф.М. Достоевского «Подросток», а осмысление отрывка Апокалипсиса «И ангелу Лаодикийской церкви напиши...» в рамках «Бесов» отдается Степану Трофимовичу Верховенскому¹⁴, что не согласуется с намерением автора восстановить главу. Однако, подчеркивает А.С. Долинин, значительное количество сцен канонического текста так или иначе отсылают к «пропущенной» главе и обретают

⁸ Долинин А.С. Исповедь Ставрогина. С. 537-538.

⁹ Бем А.Л. Эволюция образа Ставрогина. С. 139.

¹⁰ Долинин А.С. Указ. соч. С. 543.

¹¹ Гессен С.И. Трагедия зла. С. 681.

¹² Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М. : Республика, 1995.

¹³ Гроссман Л.П. Стилистика Ставрогина. К изучению новой главы «Бесов» // Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. М. : ГАХН, 1925. С. 144-163.

¹⁴ Комарович В.Л. Неизданная глава романа «Бесы» // Достоевский Ф.М. «Бесы». «Бесы»: Антология русской критики. С. 572.

смысл только с ее учетом¹⁵, и, хотя ни один из двух вариантов не является окончательным, завершенным текстом, по мнению В.И. Кулешова, изъятие этой главы из романа «внесло незавершенность в образ Ставрогина»¹⁶.

В.Л. Комарович справедливо отмечает идентичность главы «Бесам» в аспекте композиции и поэтики, но отрицает возможность анализа романа с опорой на главу, аргументируя это несоответствием образа Ставрогина канонического текста и исповеди: «Омертвелая маска, таящая под собою безразличие добра и зла, – таков Ставрогин, доньне известный в романе. “Глава девятая” явно оживляет эту неживую, на религиозном пути – костную силу»¹⁷. Однако, при трактовке образа Ставрогина как «маски», на наш взгляд, не учитывается та специфическая черта героев Достоевского, которую М.М. Бахтин обозначил как «внутренняя незавершенность», «несовпадение с самим собой»¹⁸, Е.М. Мелетинский – «“парадоксальной” незавершенностью характера в смысле отнесенности его к доброму или злему»¹⁹, а С.В. Жожикашвили – как «момент парадокса»²⁰.

Другой аргумент В.Л. Комаровича также связан с образом главного героя: «Если включить эту исповедь в роман – совершенно невозможным, художественно неподготовленным окажется конец Ставрогина, его безразличное – в смысле религиозном – самоубийство»²¹. В ответ на этот тезис А.С. Долинин, а вслед за ним и Н.К. Савченко, ссылаясь на черновики к роману, напоминают, что самоубийство устойчиво связывалось с этим героем даже и тогда, когда его духовный облик мыслился без открытых в исповеди пороков²². В целом В.Л. Комарович полагает, что глава является «вариантом рукописи, не больше», введена в текст эта часть была, когда «Бесы» сблизилась с «Житием Великого Грешника», а образ Ставрогина – с героем Жития²³.

Схожей точки зрения придерживается и А.Л. Бем: «Чрезвычайно существенным является в этих записях то, что “исповедь” предусмот-

¹⁵ Долинин А.С. Исповедь Ставрогина. С. 543-544.

¹⁶ Кулешов В.И. Жизнь и творчество Ф.М. Достоевского. М.: Дет. лит., 1984. С. 147.

¹⁷ Комарович В.Л. Незданная глава романа «Бесы». С. 571.

¹⁸ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1979. С. 134.

¹⁹ Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. С. 89

²⁰ Жожикашвили С.В. Заметки о современном достоевковедении // Вопросы литературы. 1997. №4. С. 130.

²¹ Комарович В.Л. Указ. соч. С. 571.

²² Долинин А.С. Указ. соч. С. 546; Савченко Н.К. О нравственно-философской концепции романа «Бесы» // Филологические науки. 1971. №5. С. 23.

²³ Комарович В.Л. Указ. соч. С. 572.

рена Достоевским еще тогда, когда образ Князя он мыслил во многом иным, чем он сложился позже»²⁴, и далее – «что “исповедь” предполагала иную ступень душевного опустошения Ставрогина, чем она дана в каноническом тексте, это мне кажется несомненным»²⁵. В дальнейших исследованиях этот тезис не находил ни опровержения, ни подтверждения, а потому требует проверки.

В своем видении романа и главы «У Тихона» В.Л. Комарович и А.Л. Бем исходят из понимания исповеди как акта покаяния, который открывает герою путь к спасению. «Здесь покаяние Ставрогина, – какими бы нелепыми формами не облекалось, – все же есть покаяние, т.е. акт живой религиозной воли»²⁶. Но исповедь была написана в Швейцарии и зафиксированное в ней состояние относится к швейцарскому периоду жизни Ставрогина, а эпизод встречи с Тихоном произошел значительно позже. Поэтому, учитывая разграничение романного и дороманного времени, о необходимости которого напоминает С.В. Жожикашвили²⁷, представляется убедительным мнение А.С. Долинина: «В лучшем случае был только “рост веры“, кульминационный пункт этого роста, выразившийся в одной лишь попытке “самопожертвования исповедью“, которая, однако, оказалась неудачной...»²⁸; «В Исповеди Московской редакции весь акт проходит таким образом, что перед нами сила погасающая»²⁹.

Еще более категорично к рукописи Николая Ставрогина относится С.И. Гессен: «Но Ставрогин далек в “Исповеди” от всякой любви. Его исповедь есть акт гордости, а не смирения, есть вызов, а не принижение, он не в состоянии преодолеть своего уединения и той “брезгливости” которую он испытывает по отношению к своим ближним»³⁰. При этом, по мнению исследователя, то, что исповедь является вызовом, осознают и Тихон, и повествователь, и сам Ставрогин.³¹

Причину духовной гибели Николая Ставрогина И.С. Гессен находит в неспособности любить: «Из гордости и презрения к людям Ставрогин готов нести тяжесть своего каприза (женитьбы). Он готов наказывать себя, но он не может сострадать, не может нести бремени любви и, стало быть, также и бремени жизни. Для этого он слишком уединен,

²⁴ Бем А.Л. Эволюция образа Ставрогина. С. 138.

²⁵ Там же. С. 144.

²⁶ Комарович В.Л. Незданная глава романа «Бесы». С. 571.

²⁷ Жожикашвили С.В. Заметки о современном достоевсковедении. С. 134.

²⁸ Долинин А.С. Исповедь Ставрогина. С. 546.

²⁹ Там же. С. 558.

³⁰ Гессен С.И. Трагедия зла. С. 680.

³¹ Там же. С. 680-681.

и нет веры в его равнодушном сердце»³²; и далее – «Сознание неисполненной любви, соединенное с бессилием любить, – в этом ад Ставрогина»³³. Эту идею позже поддержал и развил Г.С. Померанц: «Но именно любви у Ставрогина никогда не было. И поэтому нет в нем внутренней силы, способной толкнуть к преображению, и все дары оказались бесплодными»³⁴.

Наряду с целостным пониманием проблемы, изложенным в публикациях А.А. Бема, В.Л. Комаровича, А.С. Долинина, были и работы, согласиться с подходом которых не представляется возможным. Так, например, исследование Ю. Александрович в аспекте «проблемы женской души»³⁵ и выводы С.П. Боброва³⁶ о болезненности самого Достоевского.

Таким образом, в 20-е годы XX века уже была поставлена проблема места и роли главы «У Тихона» в структуре романа и осмыслена ее научная важность, намечены основные подходы к исследованию, определены ряд вопросов, с решением которых данная проблема связана.

Вопрос о месте и роли главы «У Тихона» не потерял свою актуальность и в советском литературоведении, хотя изыскания по данному направлению в этот период были менее плодотворными и малочисленными. Например, Н.К. Савченко³⁷ в своем исследовании дает попытку оправдать интерес автора «Бесов» к религиозной проблематике, в чем Ф.М. Достоевский совершенно не нуждается. Трудно согласиться и с идеей Ю.Г. Кудрявцева³⁸ и О.И. Владимирской³⁹ о том, что исповедь упрощает характер Ставрогина: «Глава пригвождает, приговаривает образ к однозначному толкованию его как “раскаивающегося, не могущего раскаяться до конца”»⁴⁰. Мы думаем, что исповедь Ставрогина (как и глава в целом) не только не отвечает на все вопросы о герое, но и ставит новые, не менее сложные.

³² Гессен С.И. Трагедия зла. С. 677.

³³ Там же. С. 678.

³⁴ Померанц Г.С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М.: Сов. писатель, 1990. С. 314.

³⁵ Александрович Ю. Матрешкина проблема. «Исповедь Ставрогина» и проблема женской души // Достоевский Ф.М. «Бесы». «Бесы»: Антология русской критики. С. 574-583.

³⁶ Бобров С.П. «Я, Николай Ставрогин...» // Там же. С. 583-587.

³⁷ Савченко Н.К. О нравственно-философской концепции романа Достоевского. С. 15-25.

³⁸ Кудрявцев Ю.Г. Три круга Достоевского: событийное, социальное, философское. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. С. 192.

³⁹ Владимирская О.И. О возможных мотивах изъятия главы «У Тихона» из романа «Бесы» Ф.М. Достоевского // Русская речь. 1990. № 4. С. 134.

⁴⁰ Там же. С. 133.

В 90-е годы вопреки заметному росту интереса к наследию Ф.М. Достоевского рассматриваемая нами проблема незаслуженно оказалась на периферии научных исследований: большинство работ ограничивалось констатацией проблемы или принятием одной из позиций, обоснованных ранее, а аргументация, как отметил С.В. Жожикашвили⁴¹, приобрела оттенок публицистичности. Таковы, например, «неотразимый» аргумент Л.И. Сараскиной в пользу учета главы: «Сознание читателя, независимо от прежних цензурных рогаatok включающее исповедь Ставрогина в событийный и художественный ряд романа»⁴² или обоснование Ю.Ф. Карякина: «А она прекрасна эта глава. И “Бесы” без нее – это же все равно, что “Братья Карамазовы” без великого инквизитора, “Гамлет” без монолога “Быть или не быть...”, это все равно, что шестая симфония Чайковского без финальной части или римский собор святого Петра без своего центрального купола»⁴³.

Таким образом, несмотря на обилие материала, проблема «пропущенной» главы «У Тихона» по-прежнему остается дискуссионной. Споры по поводу места и значимости главы «У Тихона» в художественной структуре романа «Бесы» с разной интенсивностью ведутся почти сто лет, а диапазон вопросов, решение которых зависит от включения или невключения «пропущенной» «девятой» главы в канонический текст, постоянно расширяется. Между тем очевидно, что от решения этой проблемы зависит понимание не только образа героя-протагониста «Бесов» Николая Ставрогина, но и идейно-художественного смысла романа в целом.

⁴¹ Жожикашвили С.В. Заметки о современном достоевковедении. С. 134.

⁴² Сараскина Л.И. Бесы, или Русская трагедия // Достоевский Ф.М. «Бесы». «Бесы»: Антология русской критики. С. 459.

⁴³ Карякин Ю.Ф. Достоевский и канун XXI века. М. : Сов. писатель, 1989. С. 332.

ОБРАЗ – МОТИВ – СЮЖЕТ

И.С. СЕРГЕЕВА

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

УДК 821.161.1.3(Достоевский Ф.М.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-8,44

МОТИВ ОБОРВАННОГО ДЕТСТВА В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕДНЫЕ ЛЮДИ»

Аннотация. В статье предпринят анализ мотива оборванного детства в эпистолярном романе Ф.М. Достоевского «Бедные люди» (1846). Устанавливается типичность трагических судеб детей, независимо от их социального статуса и происхождения, что вписывается в общую картину социального неблагополучия и несправедливости, воссоздаваемую в романе.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, эпистолярный роман, «Бедные люди», мотив оборванного детства, семантика образа ребёнка.

*...И ожесточается сердце
ребёнка, и дрожит напрасно на холоде
беденький... словно птеник,
из разбитого гнёздышка выпавший.*

Ф.М. Достоевский

«Бедные люди», названные В.Г. Белинским «первой попыткой у нас социального романа»¹, – произведение, ознаменовавшее начало литературной деятельности Ф.М. Достоевского.

Исследуя особенности воплощения образа ребёнка в «Бедных людях», необходимо учитывать жанровую специфику произведения. «Бедные люди» – эпистолярный роман, в котором субъектная организация несет на себе основную «тяжесть» жанровой конструкции². Всё изображаемое в эпистолярном романе даётся в свете сознания пишущих героев. «Людей и события внешнего мира, – справедливо утверждает Г.М. Фридендер, – автор заставляет проходить перед умствен-

¹ См.: Анненков П.В. Литературные воспоминания. М.: ГИХЛ, 1960. С. 282.

² См. об этом: Шер Е.Ю. «Последний Колонна» В.К. Кюхельбекера: реализация замысла романа в письмах: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2007. С. 9; Третьякова О.В. Феномен «роман в письмах» в русской литературе конца XVIII – первой трети XIX веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2012. С. 8.

ным взором своих героев, раскрывая те разнообразные оттенки, которыми эти люди и события окрашиваются в их сознании в различные минуты душевной жизни Макара Алексеевича и Вареньки»³.

В письмах к Вареньке Макар Девушкин рассказывает историю семьи своего соседа – «чиновника без места» Горшкова («Бедны-то они, бедны – господи, бог мой!» – 42⁴). Условия, в которых живут герои, поражают крайним неблагополучием: «Ну, в какую же я *трусобу* попал, Варвара Алексеевна! – пишет Макар Девушкин, – Ну, уж квартира! Прежде... у меня, бывало, муха летит, так и муху слышно. А здесь *шум, крик, гвалт!*» [33]. Духота, «гнилой остро-услашённый запах», соотносимый с запахом мертвечины, лестничные площадки с грязной посудой и поломанной мебелью, выбитые окна – всё это угнетающе действует на сознание человека, тем более ребёнка.

Семья Горшковых состоит из отца, матери и троих детей: мальчик «Петенька» («лет девяти»), девочка («лет шести с небольшим») и «грудной» ребёнок. Дети так замучены и забиты, что даже не хотят играть: «Всегда у них в комнате тихо и смирно, словно и не живёт никто. *Даже детей не слышно*. И не бывает этого, чтобы когда-нибудь порезвились, поиграли дети, а уж это *худой знак*» [42]. Говоря о «худом знаке», Макар Алексеевич словно предугадывает горе, которое вскоре постигнет семью Горшковых: умирает старший мальчик Петя, «весь в отца, тоже такой *чахлый*» [42]. Девушкин пишет о горе семьи бедного чиновника с глубоким сочувствием, о чём свидетельствует использование им слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами: «У них уж и *гробик* стоит – *простенький*, но довольно *хорошенький* *гробик*; готовый купили, мальчик-то был лет девяти; надежды, говорят, подавал. А жалость смотреть на них, Варенька!» [74].

Для младшей сестрёнки смерть брата оказывается настоящим потрясением: «Маленькая девочка, дочка, стоит прислонившись к гробу, да такая, бедняжка, скучная, *задумчивая!*» [74]. Выражением потрясённости становится недетская задумчивость девочки, даже какое-то оцепенение, её полное равнодушие к играм и редким в этой бедной семье сладостям: «Кукла какая-то из тряпок на полу возле неё лежит, – не играет; на губах пальчик держит; *стоит себе – не пошевелится*. Ей хозяйка конфетку дала; взяла, а не ела. Грустно, Варенька – а?» [75].

³ Фридендер Г.М. «Бедные люди» // История русского романа : в 2 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1962. Т. 1. С. 408.

⁴ Здесь и далее цит. по: Достоевский Ф.М. Собр. соч. : в 15 т. Л. : Наука, 1988. Т. 1 (с указанием страницы в тексте статьи). Здесь и далее курсив в цитатах наш. – И.С.

Реакция родителей на смерть сына («Мать *не плачет, но такая грустная*, бедная. <...> Отец сидит в старом, засаленном фраке, на изломанном стуле. *Слёзы текут у него*, да, может быть, и *не от горести, а так, по привычке*, глаза гноятся», [74]) отражает их душевную опустошённость и бессилие перед социальными обстоятельствами. Возможно, смерть ребёнка даже начинает восприниматься взрослыми как частичное избавление от непосильной для них ноши: «Им, может быть, – размышляет Макар Девушкин, – и *легче, что вот уж один с плеч долой*; а у них ещё двое осталось, грудной да девочка маленькая» (74). Трагически безысходно звучат слова Девушкина о том, что «между тем ни с того ни с сего, *совершенно некстати, ребёнок родился*, – ну, вот издержки; сын заболел – издержки, умер – издержки» [123]. Выходит, родившийся на свет ребёнок оказывается лишним, становится тяжким бременем, с которым связаны непосильные для семьи бедного чиновника «издержки». Так, в раннем творчестве Ф.М. Достоевского возникает трагический мотив ненужности детской жизни, мотив нежеланного ребёнка в условиях неблагоприятной социальной среды, ребёнка как обузы, а не как дарованного свыше счастья.

Смерть Горшкова окончательно лишает семью кормильца, и дети (шестилетняя девочка и грудной ребёнок) остаются сиротами. Находясь на пороге между жизнью и смертью, Горшков «долго гладил по головке ребёнка» [133], прощаясь и словно благословляя дочку: отец понимает, какие суровые испытания ждут сироту в будущем.

В кругозор Макара Девушкина входят не только бытовые сцены из жизни обитателей петербургского доходного дома (семья Горшковых), но и сцены жизни городской бедноты. Макар Девушкин сталкивается с большой социальной проблемой большого столичного города – проблемой детского попрошайничества: это мальчики и девочки «с записочками», написанными от лица «умирающей» матери, которой нечем кормить своих детей. «Среди этнографических реалий, вошедших в роман на правах художественного материала, – пишет в этой связи В.П. Владимирцев, – есть и редкостные, например обычай собирать подаяние по “записке”, представляющей собой один из видов городского народного красноречия»⁵.

В «Бедных людях» появляется образ десятилетнего мальчика с «записочкой», которого замечает Макар Девушкин: мальчик «был бы хорошенький, да на *вид большой такой, чахленький... в одной рубашонке да ещё в чем-то чуть ли не босой...*» [119]. Подчёркиваются нездо-

⁵ Владимирцев В.П. Опыт фольклорно-этнографического комментария к роману «Бедные люди» // Достоевский. Материалы и исследования. Л. : Наука, 1983. Т. 5. С. 76-77.

ровые ребёнка («*чахленький*»), его видимая бедность («*в одной рубашонке*», «*чуть ли не босой*»). Увлечённый игрой шарманщика, мальчик забывает на время о своих страданиях: «... *разиня рот* музыку слушает – детский возраст! загляделся, как у немца куклы танцуют, а у самого и *руки и ноги ооченели*, дрожит да *кончик рукава грызёт*» [119]. Когда прохожий бросил монету шарманщику, мальчик подумал, что деньги дал Девушкин, и направился к нему просить милостыню: «Подбежал он ко мне, *ручонки дрожат* у него, *голосёнок дрожит*, протянул он ко мне бумажку и говорит: записка!» [119]. Девушкин прочитал прежалостную мольбу в записке, но у него не было денег.

Чувствуя свою вину перед ребёнком из-за невозможности дать деньги и, видимо, желая её заглушить, Девушкин начинает резонерствовать: «Но только то дурно, что зачем эти гадкие матери детей не берегут и полуголых *с записками на такой холод посылают*. <...> Ну, да всё обратиться бы, куда следует; а впрочем, может быть, и просто мошенница, нарочно *голодного и чахлого* ребёнка обманывать народ *посылает*, на болезнь наводит» [119-120]. С одной стороны, собирать милостыню детей именно «посылали» взрослые, то есть попрошайничество являлось своеобразной формой эксплуатации детского труда. Но, с другой стороны, по всему видно, что мальчик действительно нуждается в помощи: «Мальчик *бедненький, посинелый от холода*, может быть и *голодный, и не врёт*...» [119]. Рассуждая о таком промысле, к которому ребёнок приобщён с детства, Девушкин указывает на его последствия – развращение детской души: «И чему научится бедный мальчик с этими записками? Только *сердце его ожесточается*; ходит он, бегаёт, просит. <...> “Прочь! убирайся! шалишь!” Вот что слышит он от всех, и *ожесточается сердце ребёнка*, и *дрожит напрасно на холоде бедненький, запуганный мальчик*, словно *птенчик, из разбитого гнёздышка выпавший*» [120]. От мальчика «с записочкой» тянется нить к герою позднего рассказа Ф.М. Достоевского «Мальчик у Христа на ёлке» (1876), в котором тема детского беспризорничества раскрыта с большой силой и глубиной.

В романе «Бедные люди» есть и примеры счастливого, как будто бы, детства. В первую очередь это история девочки Машеньки, внучки бывшей хозяйки Макара Девушкина, рассказанная в письме от «Апреля 8»: «Внучка у ней Маша была – ребёнком ещё помню её – лет тринадцати теперь будет девочка. Такая *шалунья* была, *весёленькая*, всё нас смешила...» [38].

Любимым занятием Маши было слушать бабушкины сказки во время зимних вечерних посиделок: «А дитя-то, шалунья-то наша, *призадумается; подопрёт ручонкой розовую щёчку*, ротик свой раскроет

хорошенький и, чуть страшная сказка, так жмётся, жмётся к старушке» [38]. Задумчивость резвушка Машеньки иного рода, чем задумчивость дочки бедного чиновника Горшкова, потрясённой смертью братика. Это реакция эмоционально чуткого, живого ребёнка, впервые соприкасающегося с миром народного поэтического творчества. И для самого Макара Девушкина эти воспоминания, которые «очищаются от дурного» («Странное дело – тяжело, а воспоминания как будто приятные»), вызывают светлые, добрые чувства.

Именно в это время, о котором теперь вспоминает Макар Девушкин, у него было что-то похожее на семью («*Огонь-то* мы с нею [хозяйкой – бабушкой Машеньки – И.С.] *вместе держали*, так *за одним столом* и работали», «*вот мы втроём так и жили*»). И главной радостью этого маленького «семейного» мирка был ребёнок – Машенька. Но что случилось с девочкой после смерти горячо любившей её бабушки, которой «лет тринадцать теперь будет», как сложилась жизнь сироты (в воспоминаниях Макара Девушкина нет упоминания о её родителях), – об этом ничего не говорится в романе. И это вносит тревожную ноту в воспоминания героя, пронизанные тёплым и светлым чувством. Так, в роман вводится тема оборванного детства: кончается счастливая пора, и ребёнок оказывается одиноким и беззащитным в холодном и жестоком мире.

Сходной была судьба и Вареньки Доброселовой. Детство, о котором героиня рассказывает сама (в своих «записках», посылаемых Макару Алексеевичу вместе с письмом от «Июня 1»), «было *самым счастливым временем*» её жизни: «Началось оно не здесь, но далеко отсюда, в провинции, в глуши» [46]. В отличие от жизни «в углу» семьи Горшковых и «маленькой такой квартирке», где жил прежде Макар Девушкин со старушкой-хозяйкой и ее внучкой, пространство сельской жизни в воспоминаниях Вареньки Доброселовой – это открытый идиллический мир, наполненный радостью. Сама фамилия «Доброселова» связана с сельской местностью и понятием добра, доброты. Беззаботная деревенская жизнь в кругу семьи, любовь родителей, общение с природой формируют открытый, импульсивный характер Вареньки.

Большую роль в воспитании Вареньки, как и Машеньки, сыграли народные сказки. Осенью, когда завершаются все сельские работы, начинались домашние посиделки, во время которых няня Ульяна рассказывала сказки: «Сырые дрова трещат в печи... старая няня Ульяна рассказывает про старое время или страшные сказки про колдунов и мертвецов. Мы, дети, жмёмся подружка к подружке, а улыбка у всех на губах. Вот вдруг замолчим разом... чу! шум! как будто кто-то сту-

чит! Ничего не бывало; это гудит самопрялка у старой Фроловны; сколько смеху бывало!» [115-116].

Весёлое, радостное детство Вареньки наполнено солнечным светом и предметно-бытовыми образами домашнего уюта и очага: «Солнце светит кругом яркими лучами, и лучи разбивают, как стекло, тонкий лёд. *Светло, ярко, весело! В печке опять трещит огонь*; подсядем все к самовару, а в окна посматривает продрогшая ночью чёрная наша собака Полкан и приветливо махает хвостом. Мужичок проедет мимо окон на бодрой лошадке в лес за дровами. *Все так довольны, так веселы!.. Ах, какое золотое было детство моё!..*» [116]. Таким образом, в раннем творчестве Ф.М. Достоевского детство, в *нормальном* его варианте, осмысливается как счастливая пора, куда человек хочет возвратиться, понимая невозможность этого.

Однако переезд семьи Доброселовых из деревни в Петербург, в надежде поправить финансовое положение, приводит к тому, что счастливая жизнь Вареньки, которой на момент переезда было «ещё только двенадцать лет», сменяется тяжёлыми городскими буднями. По контрасту с образами деревни как некоего идиллического светлого рая в воспоминаниях Вареньки («Когда мы оставляли деревню, день был такой *светлый, тёплый, яркий*... все было так *ясно и весело*...») возникают в романе мрачные картины Петербурга («... при въезде нашем в город, *дождь, гнилая осенняя изморозь, непогода, слякоть* и толпа новых, незнакомых лиц, *негостеприимных, недовольных, сердитых!*» – 47). Два мира – две резко противопоставленных друг другу стадии жизни героини.

Вареньку отдают в пансион, к распорядку которого ей очень трудно было привыкать, всё казалось ей чужим. Девочка часто тоскует по родному дому: «Бывало, по вечерам все повторяют или учат уроки; я сижу себе... шевельнуться не смею, а сама всё думаю про *домашний наш угол*, про батюшку, про матушку, про мою старушку няню, про нянины сказки...» [47]. Так поддерживается уже возникший в «Бедных людях» мотив одиночества ребёнка, насильно оторванного от семьи, от родного дома: «Станет подходить вечер, – пишет Варенька, – и грусть нападёт смертельная, нужно в девять часов в пансион идти, а там всё чужое, холодное, строгое... пойдёшь *в уголок* и поплачешь *одна-одинёшенька*...» [83]. Снова возникает образ «угла»: с одной стороны, «домашний угол» – синоним дома, семьи, очага, – в котором, и при малости его (в Петербурге), не тесно, в котором ребёнок продолжает жить в окружении близких и любящих людей. С другой стороны, это «угол» («уголок»), куда забивается обиженный, одинокий ребёнок, чтобы выплакать своё горе. И всё-таки в пору своей пансионской жиз-

ни Варенька ещё не так одинока (известно, что на выходные девочку забирали домой).

После смерти отца Вареньку, которой в ту пору было четырнадцать лет, и её мать берёт под опеку их дальняя родственница – Анна Фёдоровна. Во время нелёгкой жизни в доме Анны Фёдоровны отдушиной для Вареньки становится её первая любовь к бедному студенту Покровскому. В «записках» Вареньки изображён процесс возникновения ещё совсем детского чувства влюблённости в душе девочки-подростка (позднее этот опыт будет продолжен в описании чувств мальчика к мадемуазель М* в рассказе «Маленький герой»). После смерти Покровского и матушки, Варенька остаётся круглой сиротой. От покровительства Анны Фёдоровны Варенька долго не сможет избавиться и, в конечном счёте, при её содействии она будет «продана» помещику Быкову. Подобная же судьба ожидает и двоюродную сестру Вареньки – Сашу, «сиротку, без отца и матери», очередную «воспитанницу» сводни Анны Фёдоровны.

Таким образом, история провинциальной дворянской семьи, выбитой из колеи жизни, и судьба ребенка-сироты предстают как типичные в романе. Независимо от социального статуса и происхождения героев, их детство изображается Достоевским как резко, внезапно оборванное, а значит, оно воспринимается автором романа как ненормальное, искалеченное.

Истории детей, их судьбы, переданные, благодаря эпистолярной форме, с неподдельной искренностью и правдивостью, вписываются в картину всеобщего неблагополучия, которая воссоздается Ф.М. Достоевским в романе «Бедные люди». Анализ показывает, что в раскрытии темы детства в первом опубликованном романе писателя социальный аспект изображения является доминирующим. Именно судьба детей, как она изображена в «Бедных людях», является свидетельством социальной несправедливости и жестокости современного писателю мира. В дальнейшем будут усложняться и семантика образа ребенка, и трактовка Достоевским темы детства. Но уже в «Бедных людях» обнаруживается его «глубокая боль о человеке» (Н.А. Добролюбов), которая будет определять в дальнейшем гуманистический пафос творчества автора «великого пятикнижия».

Н.В. КОЧУРОВА

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

УДК 821.161.1.3(Тургенев И.С.)
ББК ШЗ3(2Рос=Рус)-8,44

ПОЭТИКА СЮЖЕТА ПОСЛЕДНЕГО РОМАНА И.С. ТУРГЕНЕВА («НОВЬ»)

Аннотация. Рассматривается соотношение нескольких сюжетных линий и уровней конфликта в романе «Новь» (между представителями государственной идеологии и народниками, внутри народнической среды, между народниками и народом, внутренние противоречия героя). Акцентируется централизующая роль образов Нежданова и Соломина. Движение романного сюжета в большей степени определяется неразрешимым внутренним конфликтом Нежданова.

Ключевые слова: сюжет, роман, конфликт, Тургенев, «Новь».

В известном труде «Человек в романах И.С. Тургенева» В.М. Маркович солидарен с теми исследователями, которые «сходятся на том, что после “Отцов и детей” оформляется новый тип тургеневского романа, основанный на несвойственных ему прежде структурных законах»¹. Но по сей день в тургеневедении остается открытым вопрос о своеобразии конфликта и сюжетостроения «Нови». Очевидно, что советское литературоведение обращало внимание лишь на внешний уровень конфликта романа «Новь»: развитие действия «отражает... весь ход “хождения в народ”»²; особое значение приобретает «роль диалога», «социальная проблематика» которого и помогает понять специфику социально-идеологического конфликта в романе³; в романе развиваются «два больших социальных конфликта»: между народниками и народом, между народниками и правящей верхушкой⁴.

Действительно, социально-политическая проблематика имеет место и лежит на поверхности текста «Нови». Например, это прослеживается в образе камер-юнкера Семена Петровича Каломейцева, который не скрывает своего презрения к разночинцам, называя Нежданова

¹ Маркович В.М. Человек в романах И.С. Тургенева. Л. : ЛГУ, 1975. С. 6.

² Петров С.М. И.С. Тургенев: Творческий путь. М. : Худож. лит., 1979. С. 536.

³ Бонеецкий К. Роман Тургенева «Новь» в идейной борьбе 70-х годов // Тургенев И.С. Новь. М. : Худож. лит., 1959. С. 306-307.

⁴ См.: Буданова Н.Ф. Роман И.С. Тургенева «Новь» и революционное народничество 1870-х годов. Л. : Наука, 1983. С. 44-45; Лебедев Ю.В. Тургенев. М. : Молодая гвардия, 1990. С. 531.

«студентиком»⁵, «красным» [188], Соломина – «Le vagabond» (бродягой), а революционеров – «бандой» [353]. Его раздражает свободолюбие разночинцев: возмущает, что Нежданов «никогда первый не кланяется» [188], а Соломин «целый час говорил» с Сипягиным «и ни разу, ни разу не сказал ему: ваше превосходительство» [280]. «Велико-светский чиновник» ругает современную литературу: «... в ней какие-то разночинцы фигурируют. Дошли, наконец, до того, что героиня романа – кухарка, простая кухарка...» [164]. Он «имеет страхи насчет эмансипации», боится «доморощенных нигилистов и социалистов» [215]. Главный его принцип – принцип «кнута», «узды»: «... он изъявлял желание раздробить, превратить в прах всех тех, которые сопротивляются – чему бы и кому бы то ни было!» [215].

Представитель власти Сипягин представляет себя человеком «убеждений либеральных, прогрессивных» [150], проповедует идею свободы и уважения личности, говорит о «благотельных реформах» и о «промышленном веке» [279], даже приглашает к себе в дом разночинца Соломина, выслушивая его неллицеприятные суждения о превращении дворян в чиновников, «помещиков-ростовщиков», бессовестно грабящих собственный народ [279], приглашает «красного» молодого человека в качестве учителя для своего сына. Но жесты, действия, поступки разоблачают мнимый либерализм чиновника: он лишь играет роль прогрессивного либерала, подстраиваясь к изменениям, происходящим в современном обществе. «Позеркой», «комедианткой» в глазах Марианны предстает и Сипягина. Очень скоро маска доброжелательности спадет и откроет настоящее лицо Сипягиных: чиновник увидит в Соломине уже просто «плебея», Нежданов покажется ему «положительно слишком красным» [263], Валентина Михайловна выразит Марианне свое недовольство ее свиданиями «с молодым человеком, который и по рождению, и по воспитанию, и по общественному положению стоит слишком низко» [296].

Театрализованность жизни высшего света подчеркнута образами духов и грима: сопровождающий Сипягина запах духов; «розовые, чуть-чуть разрисованные губы» и «раздушенный иланг-илангом батистовый платок» Валентины Михайловны; «сильно напوماженный и завитой» Коля [160], раздушенные усы губернатора. Атмосфера фальши в аристократической среде поддерживается мотивом игры в карты, постоянным занятием обитателей усадьбы Сипягиных.

⁵ Здесь и далее цит. по: *Тургенев И.С. Новь // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1982. Т. 9: Сочинения. С. 174 (с указанием страницы в тексте статьи).*

А.А. Фирсова замечает, что «в продолжение романного времени ни Сипягин, ни Калломейцев не ездят за границу... но это не мешает им разыгрывать роли то парижан, то англичан»⁶. Западноевропейская ориентация, которую не трудно увидеть в стиле одежды, манерах и речи Сипягиных, высвечивает антинациональную сущность высших сфер русского общества.

Но в романе Тургенева конфликт развивается не только между разночинцами и представителями правящей партии. Конфликт назревает и в среде народников, возникая благодаря Нежданову, его стремлению не слепо действовать, а дойти до сути, понять истинные потребности и возможности самого народа. Нежданову кажутся странными не только разговоры Маркелова «о необходимости безотлагательного действия», но и утверждение существования «дельных людей» «среди окрестных мужиков, фабричных», «как, например, голоплёцкий Еремей, – которые сию минуту пойдут на что угодно» [195]. Наблюдения Нежданова, тоже жаждущего «действовать», убеждают его в том, что революционный момент еще не наступил, потому что «в обществе нет сочувствия, в народе нет сознания...» [253]. Герой открыто говорит «о вреде поспешности», считая, что прежде необходимо изучить «обстоятельства» и «узнать, чего собственно хочет народ» [196].

Реальность действительности подтвердила правоту Нежданова и незрелость устремлений Маркелова: бунтовавший мужиков Маркелов был сдан самими крестьянами в полицейский участок. Вопрос: «Стало быть, все, о чем хлопотал Маркелов, все было не то, не так? И Кисляков врал, и Василий Николаевич приказывал пустяки, и все эти статьи, книги, сочинения социалистов, мыслителей, каждая буква которых являлась ему чем-то несомненным и несокрушимым, все это – пух? Неужели? И это прекрасное сравнение назревшего вереда, ожидавшего удара ланцета, – тоже фраза?» – задает не революционер, а сам автор (о чем свидетельствует построение начала фразы). Мысли Маркелова включены в авторскую речь в виде прямых цитат: «... нет, то всё правда, всё... а это я виноват, я не сумел... не так принялся! Надо было просто скомандовать, а если бы кто препятствовать стал или упираться – пулю ему в лоб! Тут разбирать нечего. Кто не с нами, тот права жить не имеет...» [363]. Взгляды Маркелова, сторонника насильственных общественных преобразований, остаются неизменными. Автор видит опасность заражения таких героев радикальными идеями: «... человек искренний, прямой, натура страстная и несчаст-

⁶ Фирсова А.А. О пространственно-временной организации романа И.С. Тургенева «Новь» // Проблемы метода и жанра. Томск, 1983. Вып. 10. С. 150.

ная, он мог... оказаться безжалостным, кровожадным, заслужить название изверга – и мог также пожертвовать собою, без колебаний и без возврата» [194].

В «Нови» Тургенев не отступает и от своей традиции усложнения романного конфликта сюжетной линией взаимоотношений героя и героини. Г.Б. Курляндская обращает внимание на тот факт, что первый «душевный контакт» Нежданова и Марианны, установившийся в момент спора Сипягина с Каломейцевым о «возможности мужицкой расправы», происходит «в форме внесловесной эмоциональной экспрессии»⁷. «Внешние знаки» «словесно еще не выраженной духовной близости» будут проявлены и во второй встрече молодых людей посредством «мимического языка»⁸, когда Нежданов, «заглянув... в глаза» Марианны, «снова убедился, что будет с ней как товарищ, хотя она не только не улыбнулась ему, но даже нахмурила брови» [176]. Источником «внутреннего душевного соприкосновения»⁹ Нежданова и Марианны становится не их «личное чувство» [222], а то обстоятельство, что «вывихнута она так же, как» и Нежданов [183]. Марианна скажет: «Но ваше положение и мое – очень схожи. Мы оба одинаково несчастливы; вот что нас связывает» [208]. «Идеальная поэтическая любовь Марианны и Нежданова выросла на почве идейных сочувствий: их объединяет история личных несчастий, но главное – ненависть к сипягинской действительности... желание разделить судьбу ссыльных, загнанных... на Русь»¹⁰.

Начало конфликта героя и героини обозначено в сцене беседы в березовой роще. Глаголы, описывающие движение мятущейся природы («пачки ветвей качались, метались», «облака неслись быстро и высоко», то закрывая, то открывая солнце [265]), передают переживания взволнованного страстью сердца Нежданова. Но ответного чувства в сердце Марианны он не находит. Бесконечные вопросы девушки о скорой революции и нежелание отвечать на них Нежданова, не верящего в успех революции, закладывают основу будущей драмы героев.

Заложенный в начале романа социально-психологический конфликт между молодыми людьми проявится также в диалоге между Соломиным и Неждановым. Нежданов охарактеризует Марианну как девушку, которая «разделяет наши убеждения и готова идти на все»,

⁷ Курляндская Г.Б. Метод и стиль Тургенева-романиста. Тула : Приокск. книжн. изд-во, 1967. С. 176.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 177.

¹⁰ Там же. С. 122.

но вопрос Соломина о готовности самого Нежданова останется без ответа [289]. Не найдет ответ Нежданов и на вопрос Соломина о причине скорого бегства из дома Сипягиных, за него ответит Марианна, которая верит, что «революция сейчас вспыхнет» [290]. Наконец, несовпадение идеологических позиций героя и героини демонстрирует несоответствие внешних реплик и размышлений «про себя» Нежданова. На просьбу Марианны отправить молодых людей «в народ» он вспоминает слова Паклина «До лясу». Вслух заявляя о готовности служить народу, Нежданов думает про себя: «Джаггернаут... другое слово Паклина. – Вот она катится, громадная колесница... и я слышу треск и грохот ее колес» [291]. Об отсутствии идейного единства «влюбленных» свидетельствует и письмо Нежданова другу Силину: «Мы с Марианной не ищем счастья; не наслаждаться мы хотим, а бороться вдвоем, рядом, поддерживая друг друга. Наша цель нам ясна; но какие пути ведут к ней – мы не знаем». Но Нежданов лукавит: путь, избранный Марианной, вызывает его неприятие: «... мне тяжело... Сомнение меня мучит...» [301].

Кульминационным моментом в развитии конфликта Марианны и Нежданова станет отказ героя, как честного человека, любить ее «той любовью... которая дает право на жизнь другого» [311]. Изменения в представлении Марианны об идее самопожертвования вносит Соломин: «Не баррикады же строить со знаменем наверху – да: ура! за республику!»; «По-моему, шелудивому мальчику волосы расчесать – жертва. <...> Вы будете чумичкой горшки мыть, щипать кур... А там, кто знает, может быть, спасете отечество!» [320-321]. Размышлениям тургеневского героя созвучна идея развития культурных навыков в народе, теория «малых дел» Н.С. Лескова, которую он противопоставлял идее революции и радикального переустройства общества. Спустя некоторое время Нежданов с доброй завистью напишет другу: «Марианна... и теперь вся поглощена своей деятельностью, в которую верит... А я!» [325]. Молодые люди начинают неизбежно отдаляться друг от друга, так как Нежданов не верит ни в революцию, ни в теорию добрых дел и понимает, что Марианна уже не «покорялась» ему, а только «жалела», он «внезапно залился слезами» [347]. «Ее тело... теперь я чувствую: оно тихо и, быть может, против ее воли бежит от меня прочь!» – подумает про себя Нежданов. «И точно: Марианна чуть заметно отодвинулась назад» [348].

Развязкой конфликта становится диалог молодых людей накануне самоубийства Нежданова: герой уже не «про себя», а открыто говорит о неверии «больше в то дело, которое» их «соединило», но Марианна по-прежнему клянется посвятить «делу» « всю свою жизнь» [371].

Романный конфликт нашел свое выражение и в линии Нежданов – Соломин. У этих героев много общего, оба отвергают революционный путь развития. Соломин «не верил в близость революции в России», потому что понимал «невольное отсутствие этого самого народа, без которого “ничего ты не поделаешь” и которого долго готовить надо». Он не принимает способ пробуждения народа, предлагаемый революционерами: «... не так и не тому, как *те*» [225]. К этой же мысли приходит и Нежданов: «Да, наш народ спит... Но мне сдается, если что его разбудит – это будет не то, что *мы* думаем...» [329]. Но Нежданов сознает, что «иные... слова» Соломина «даже как будто шли вразрез с убеждениями его, Нежданова...» [267]. Действительно, они идут к одной цели разными путями. Один пытается вести пропаганду среди народных масс, другой запрещает ему распространять свои «книжки»: «раздавай их кому хочешь, – только в фабрике – ни-ни! <...> ты испортить можешь» [318]. Соломин избрал другой, тоже нелегкий путь: «...мы школу завели и больницу маленькую» [226-227]. Но позиция Соломина остается до конца не проявленной автором: с одной стороны, он противник радикальных преобразований, сторонник постепенного усовершенствования действительности, с другой – свободно пребывает в среде революционеров в качестве их единомышленника. Идеологическая неясность образа неоднократно ставила в тупик тургеневедов: «Что за странные оговорки – возбуждайте, мол, народ к просвещению всюду, кроме только той фабрики, где он сам возглавляет производство?»¹¹. Нежданов не доверяет Соломину и уже при первом знакомстве задается вопросом: «...этот Маркелов, этот Соломин, которого он знает еще мало, но к которому чувствует такое влечение, – разве они не отличные образчики русской сути, русской жизни – и знакомство, близость с ними не есть ли также счастье?» Но вместо ответа в его душе пробуждается «ноющее чувство», «грусть» [233].

Советские литературоведы неоднократно упрекали тургеневского Нежданова в слабости: гамлетовская натура мешает ему «принять правду внутреннего голоса, то есть критическое отношение к избранной тактике», и вынуждает «вместо трезвого искания новых форм борьбы» отдалиться «позорному наслаждению самобичевания»¹²; «по замыслу Тургенева, перед бунтарем Неждановым была предугадываемая самая жизнью возможность выбора иного пути (путь постепен-

¹¹ Чичерин А.В. «Во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины...» // Тургенев И.С. Дым. Новь. Вечные воды. Стихотворения в прозе. М.: Худож. лит., 1981. С. 15.

¹² Курляндская Г.Б. Метод и стиль Тургенева-романиста. С. 190.

ца снизу Соломина), но он этой возможностью не воспользовался...»¹³. Но, на наш взгляд, у Нежданова были свои причины отвергнуть путь, выбранный Соломиным. Соломин – механик: еще в юности он «бросил семинарию, стал заниматься математикой и особенно пристрастился к механике» [226], на фабрике он чувствует себя «как дома», «ему тут все известно и знакомо до последней мелочи...» [278]. По наблюдениям Нежданова, у Василия «характер такой, что иголки не подпустишь» [328]. Фимущка называет его человеком «прохладным», «постоянным» [248]. Соломин, вероятно, воспринимает мир как единый механизм, где люди не субъект, а лишь один из объектов огромного производства. И жизнь самого героя уподобляется движению механизма: «Соломин, натащив на себя свой замасленный серый рабочий пиджак, отправился на фабрику – и завертелась опять его жизнь, как большое маховое колесо» [272]. Рабочие уважают его не за человеческие качества, а за знания: «... они уважали его как старшего и обходились с ним, как с равным, как со своим; только уж очень он был знающ в их глазах!», «Английский мануфактурист» тоже был «поражен его сведениями» [271]. Умный, образованный Соломин понимает ненормальность современного устройства общества и пытается по мере своих сил сделать его лучше, но не из любви к людям, а из понимания необходимости обновления. Поэтому Нежданов и не почувствовал красоты в слаженной работе фабрики, потому что «в уголку под забором сидит мальчик лет четырех... весь выпачканный в саже... и безнадежно плачет, словно оставленный целым миром...» [223].

Именно Соломин пройдет мимо страдающего Нежданова, не попытавшись спасти его: и Марианна, поднимающаяся по лестнице после прощания с Неждановым, и догнавший ее Соломин, оба они намеревались что-то сказать друг другу «насчет Нежданова», но «он промолчал» и «она промолчала тоже» [374]. Автор лишь холодно заметит: «Марианна принадлежала к особенному разряду несчастных существ (в России они стали попадаться довольно часто)... Справедливость удовлетворяет, но не радует их, а несправедливость, на которую они страшно чутки, возмущает их до дна души» [209-210]. Увлеченная идеей всеобщего спасения, Марианна ищет торжества справедливости, а не закона любви. Примечательно и другое упоминание автора: некогда Марианна, по ее собственным словам, «рвалась» к отправленному в Сибирь отцу, но не потому, что «очень любила или уважала» его, а потому что ей «так хотелось изведать самой, посмотреть собственными глазами, как живут ссыльные...» [212].

¹³ *Батото А.И.* Тургенев-романист. Л.: Наука, 1972. С. 93.

Но главным конфликтом, определяющим движение сюжета тургеневского романа, становится внутренний конфликт Нежданова. Внутреннее неразрешимое противоречие выражается в состоянии скуки и раздражительности героя: Паклин замечает «нервное состояние» друга, автор обращает внимание на «неудовольствие и досаду», «раздражение» и «тоску» героя [141-142], лицо его кажется «злым» и т.п. Чувство безысходности приводит героя к крайнему эмоциональному напряжению: «Так что ж, по-твоему, делать? – повторил чуть не с криком Нежданов» [153]. Внешние события, поездка в имение Сипягиных, не спасают героя от мучительных переживаний: «... что-то горькое, не то скука, не то злость, тайно забралось в самую глубь его существа... а сердце все ныло!» [171]; «Томно что-то на душе» [176]. «Усталость», поселившаяся в душе, станет постоянным его спутником [199].

Почвой для укоренения внутреннего разлада Нежданова становится и его социальное положение. Будучи незаконнорожденным сыном генерал-адъютанта и гувернантки, Нежданов по воле отца получил прекрасное воспитание и образование, но в аристократическую семью допущен не был, остался изгоем. Нежданов откровенно признавался в письме другу Силину: «... как я проклинаю... все это наследие моего аристократического отца! Какое право имел он втолкнуть меня в жизнь, снабдив меня органами, которые несвойственны среде, в которой я должен вращаться? <...> Эстетика – да в грязь!» [326].

Нежданов оказался между двумя культурами, дворянской и разnochинной, и не принадлежал полностью ни одной из них. «Фальшивое положение» незаконнорожденного становится причиной внутреннего «нездоровья» героя, развития конфликта между выбранной им ролью революционера и поэтом-идеалистом, романтиком, коим он является на самом деле. Как передовой человек своего времени, умный, образованный Нежданов, осознавший несовершенство общественного устройства, жаждет деятельности: «Он был недоволен собою, своей деятельностью, то есть своим бездействием...» [214]. «Жажда жертвы за идею и человечество», осознание долга перед народом, который «теоретическая концепция народничества» возводила в «этическую норму»¹⁴, определили выбор молодого человека – путь в революцию. Но облик реального революционера не совпал с представлениями о нем Нежданова. Романтик Нежданов «видит явления действительности живущими той жизнью, которую им “придает” субъект, или он

¹⁴ *Пермякова О.Е.* Мотивы романа С.М. Степняка-Кравчинского «Андрей Кожухов» в контексте русской литературы 1870-1890-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Бурят. гос. ун-т. Улан-Удэ, 2008. С. 13.

создает представления о мире в соответствии со своим душевным состоянием и идеалом»¹⁵. Поэтому он вынужден надевать на себя маску «циничного и грубого на словах человека», занимающегося «политическими и социальными вопросами», чтобы скрывать робость, нежное сердце и тайне наслаждаться «художеством, поэзией и красотой» [155-156].

Вопрос, который беспокоит молодого революционера, – вопрос о жертве, возникает в его рефлектирующем сознании не случайно. Он завидует Остродумову, потому что «он собой пожертвовать сумеет – и, если нужно, на смерть пойдет, чего мы с тобой никогда не сделаем» [154]. «Разве я тоже не сумею собой пожертвовать?» – задает он себе вопрос. Незаконченный ответ («Погодите, господа... И ты, Паклин, убедишься со временем, что я, хоть и эстетик, хоть и пишу стихи...»), жесты («сердито вскинул волосы рукою, скрипнул зубами и, торопливо сдернув... одежду, бросился в... постель») выражают его сомнения [198]. Причина сомнения Нежданова не страх собственной смерти. О смерти он даже мечтает: «Право, мне кажется, что если бы где-нибудь теперь происходила народная война – я бы отправился туда не для того, чтобы освобождать кого бы то ни было (освобождать других, когда свои несвободны!), но чтобы покончить с собою...» [328]. Но жертва связана с пролитием не только своей, но и чужой крови. Нежданов заставляет себя поверить в народническую идею, стараясь не замечать очевидных фактов (отсутствие единства народников, отсутствие понимания с народом). Неразрешимость нравственно-психологического конфликта приводит Нежданова к осознанию тупиковости ситуации: «то, что надо делать, к чему надо стремиться, – неизвестно где, недоступно, за десятью замками, зарыто в преисподнюю...» [262].

Постепенно герой приходит к горькому и болезненному пониманию своей неспособности быть героем: «...оказывается, что вся суть не в убеждениях, а в характере» [328]. Нежданову быть настоящим революционером, по его признанию, мешает «наследие... аристократического отца»: «нервность, чуткость, впечатлительность, брезгливость» – одним словом, «хорошее воспитание», культура [326]. Герой проходит путь «от неверия в себя, в свою способность быть полезным общему делу вследствие особенностей своего происхождения, воспитания и характера – к полному неверию в само дело»¹⁶. В отчаянном

¹⁵ *Гражис П.И.* Тургенев и романтизм. О сочетании реалистического и романтического образного отражения. Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1966. С. 4-5.

¹⁶ *Буданова Н.Ф.* Роман И.С. Тургенева «Новь» и революционное народничество 1870-х годов. С. 38.

бессилии он восклицает: «... да где веры-то взять, веры!!» [326]. В правильность выбранного пути ему мешает поверить и пьянство, беспросветная темнота, невежество народа. На разных языках говорят Нежданов и Татьяна. Для нее «опроститься» – «с простым народом заодно быть», «народ поучить уму-разуму» [306]. Для него «опроститься» – «пить водку» вместе с народом в кабаках [323]. «Высшие достижения» европейской «духовности» не позволяют Нежданову вступить в открытый диалог с миром, ни со «своими», ни с «чужими», ни с народом, поэтому все свои сомнения он доверяет только самому себе и сам ищет ответы на непростые вопросы.

В основе внутреннего конфликта Нежданова лежит нравственно-психологическое противоречие между гуманистической сущностью главного героя и антигуманной сущностью революционной борьбы. Кульминационный момент внутреннего конфликта Нежданова – последний диалог с Марианной, в котором герой открыто заявляет о своем неверии в дело, отвергая насильственный путь переустройства общества революционеров-народников, – быстро сменяется развязкой – самоубийством.

Таким образом, усложнение романной структуры «Нови» (в сравнении с предшествующими романами писателя) просматривается в широте социально-бытового фона, разветвленной системе действующих лиц, соотносённости нескольких сюжетных линий и уровней конфликтов (между представителями государственной идеологии и народниками, внутри народнической среды, между народниками и народом, внутренний конфликт Нежданова). Централизованная роль отводится Нежданову и Соломину, с которыми пересекаются линии всех героев романа. Сюжетная линия Нежданова завершается гибелью героя, а линия Соломина и Марианны – открытым финалом. Движение романного сюжета в большей степени определяет внутренний конфликт, неразрешимое противоречие Нежданова. Причину хаоса современной жизни автор видит в утрате человеком связи с главным законом бытия – законом любви, хранящим «ту общую, бесконечную гармонию, в которой... всё, что существует, – существует для другого, в другом только достигает своего примирения или разрешения – и все жизни сливаются в одну мировую жизнь...»¹⁷.

¹⁷ Тургенев И.С. Записки ружейного охотника оренбургской губернии. С. А-ва. Москва. 1852. (Письмо к одному из издателей «Современника») // Тургенев И.С. Собр. соч. : в 28 т. М. ; Л. : Наука, 1966. Т. 5: Сочинения. С. 415-416.

А.Ю. ЛЮБИВАЯ

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

УДК 821.161.1.3(Островский А.Н.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-8,44

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ОБРАЗ МИРА В «ВЕСЕННЕЙ СКАЗКЕ» А.Н. ОСТРОВСКОГО «СНЕГУРОЧКА»

Аннотация. В ходе исследования своеобразия мифологического образа мира в пьесе драматурга выявляются истоки образа Берендеева царства: календарный обрядовый фольклор, представление о доме в системе языческого мировоззрения славян, местные предания города Переславль-Залесский. Углубляется представление об авторском идеале гармоничного существования общества, воплощенном в образе жизни берендеев.

Ключевые слова: мифология, фольклор, Островский, берендеи, авторский идеал.

В драматургическом наследии А.Н. Островского «весенняя сказка» стала своеобразным итогом, завершающим определенный этап творческих исканий автора. В образе Берендеева царства Островский воплотил идеал совершенного общества, где царит гармония, счастье, свобода и равенство. По словам Н.М. Леоновой, в «Снегурочке» драматург «выразил свою мечту о мирной, свободной и радостной жизни народа, воспел красоту и могущество природы и любви, воспроизвел свое представление о красоте»¹. История создания «Снегурочки», тесно связанная со славянским фольклором, воплощенный в пьесе сложный образ Берендеева царства отражают осмысление драматургом проблемы идеала, красоты в искусстве и общественной жизни.

Легенда о Берендеевом царстве – это малоизвестная, загадочная страница истории города Переславля-Залесского. В настоящее время о царстве берендеев напоминают название скромной железнодорожной станции Берендеево на полпути из Москвы в Ярославль и Берендеево болото, которое занимает площадь более пяти тысяч гектаров и простирается между селом Давыдовским и деревнями Федосово, Погорелка, Черницыно, Родионцево и Милославка. Огромную роль в создании богатого фольклорного фона «Снегурочки» сыграло путешествие

¹ Леонова Н.М. Литературно-эстетические принципы в драме А.Н. Островского «Снегурочка»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2001. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com>. (дата обращения 9.04.12).

Александра Николаевича по Волге в свое имение Щельково, где драматург мог слышать о находящемся в Алексеевском уезде Владимирской губернии Берендеевом болоте, а также старорусские предания о древнем народе, которым правил царь Берендей.

Само слово «берендеи» не такого уж сказочного происхождения. Переславский краевед В.Ф. Воронов утверждает: «Недалеко от Переславля-Залесского, ближе к границе с Владимирской землей, видны остатки древнего жилья, признаки дубовых мостовых, окаменевших от времени, черепки глиняной посуды, обесчеченные камни – и все это из года в год затягивается болотом. Ученые полагают, что здесь некогда стоял город Берендеев»². Берендеями считали кочевой народ тюркского происхождения, называвшийся в наших летописях то «торками», то «черными клобуками». Первое известие о берендеях встречается под 1097 г. (о торках – под 985 г.). О неустановленности этимологии названия этого малоизвестного народа писал Макс Фасмер: «Берендеи тюркское кочевое племя в Южной Руси, в 1097 г. заключившее союз с печенегами, в 1105 г. побежденное половцами и исчезнувшее в XIII в. (Маркварт, *Kumanen* 28), др.-русск. береньдѣи, береньдичи. Это название еще не получило надежной этимологии»³.

Многие исследователи относят берендеев к простым разбойникам. В Энциклопедическом словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона читаем следующее: «Первоначально, когда они были независимы, они занимались исключительно грабежами и набегами на Русь». Но при этом отмечается, что «их набеги не были так опасны и опустошительны, как, например, набеги печенегов, вследствие, вероятно, их меньшего количества сравнительно с последними»⁴. Мало того, с появлением половцев роль берендеев меняется: «Теснимые половцами, они отступают к южным пределам тогдашней Руси и испрашивают позволения поселиться на окраинах Переславского и Киевского княжеств с обязательством защищать их от набегов степняков. Русские князья не могли, конечно, не согласиться на такую даровую защиту их пограничных владений, и берендеи, поселившись в Поросье и Верхнем Побужье, мало-помалу привыкли к оседлости и к городской жизни (из их

² Цит. по: *Бакаев А.М.* Берендеево болото: легенды, предания, факты, находки. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dazzle.ru/spec/bboloto.shtml> (дата обращения 6.04.2012).

³ *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. М.: Прогресс, 1986. Т. 1. С. 155.

⁴ *Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А.* Энциклопедический словарь: в 86 т. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1891. Т. 3. С. 154.

городов чаще всего упоминается в летописях Торчевск) и по крайней мере в XII в. могут уже называться полуоседлым народом»⁵.

Своё толкование природы этого древнего народа даёт и Владимир Даль в «Толковом словаре живого великорусского языка». Вот как им объясняется слово «берендейка»: «В Троицкой Лавре, в 50 верстах от села Берендеева, режут из дерева известные игрушки, людей, животных; их в торговле называют берендейками»⁶. От этого слова образовалось слово «берендейть» – «берендейки строгать, заниматься пустяками, игрушками»⁷. Но нам представляется более интересным объяснение В.И. Далема слова «берендейть» – «мешать, препятствовать, спорить, перечить». Данное значение могло так же повлиять на возникновение названия Берендеева царства, которое отличалось неуступчивостью и самостоятельностью.

Некоторые исследователи предположительно относят берендеев к древнему славянскому племени, в котором занимались колдовством. А. Асов слово «берендеи» производит от «БЕР» – медведь («берлога-бер-лога»): «Вероятнее, тотемом данного славянского племени был медведь, отчего и закрепилось такое прозвище. Как правило это были колдуны либо заколдованные люди»⁸. Порой Берендей толковался непосредственно как языческий бог, покровительствующий лесам, рекам, ручьям и родникам.

Так или иначе, большинство исследователей сходится в том, что берендеи – это обособленное славянское поселение, оставившее память о себе в красивых легендах, преданиях и топониме.

В очерке В.Ф. Воронова «Загадки царства Берендея» приводятся тексты двух местных преданий. Первое из них рассказывает о причине появления «каменной «бабы», стоящей на берегу болота несколько столетий в районе деревни Черницыно. По сказанию, это окаменевшая царица Рогнеда:

«Царь Берендей любил по вечерам на озеро ходить. Вечерние лучи солнца скользили по глади озера. Царь ждал, когда взойдет луна и зальет окрестность холодным призрачным светом. И вдруг Берендей услышал чарующую музыку. В расплескавшихся волнах увидел царь красавицу-русалку. Заманила она Берендея в подводное царство, и волны поглотили Берендея. Царица Рогнеда забеспокоилась, побежала

⁵ Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. Т. 3. С. 155.

⁶ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Рус. язык, 1981. Т. 1. С. 83.

⁷ Там же.

⁸ Цит. по: Бакаев А.М. Берендеево болото...

к озеру, стала кликать супруга, но болото только ответило ей эхом: «Берендей! Дей-ей-ей!» Так и осталась она с маленьким сыном в тереме. Но тоска одолела царицу, и пошла она опять на озеро. По-женски всплакнула и запричитала: «Муженек ты мой ненаглядный! Что ж ты словечка жене своей сказать не хочешь?» От тоски и горя превратилась Рогнеда в каменное изваяние женщины, каких немало в степях на пути следования кочевых тюрков»⁹.

Второе предание дает иное представление о царе Берендее и связанных с ним событиях:

«На горе, где сейчас расположена деревня Давыдово, стоял в древности терем царя Берендея. Была у царя красивая дочка Маша. Когда она подросла, Берендей стал подумывать о ее выданье. Как-то раз приехали к царскому терему два богатыря-красавца, один краше другого. Машеньке понравился Иван-царевич, но Берендей невзлюбил его. Ему по нраву пришелся царевич Федор. Машенька не смогла противиться отцовской воле, тихо ушла на болото и бросилась в трясину. Иван-царевич с горя пошел на болото вслед за возлюбленной и покончил с собой на том же месте. Но царевич Федор любил Машеньку также горячо и преданно. Болотная трясина поглотила и Федора-царевича»¹⁰.

Много легенд и преданий сохранилось не только о самих берендеях, но и о местах, в которых они проживали. Огромное количество сказаний посвящено таинственному Берендееву болоту, которое находится на юге Ярославской области или, как писали в своё время Брокгауз и Ефрон, «в Александровском уезде Владимирской губернии, на границах Переяславского и Юрьевского, длина 10 верст, ширина 4–5 вёрст. Есть следы жилья; по местному преданию, здесь был г. Берендеев, где жил царь Берендей»¹¹.

Ещё два столетия назад одного из потомков кабинет-секретаря Петра Первого Н.П. Макарова предания побудили заняться поиском сокровищ на берегах Берендеева болота и возвышенности рядом с болотом, именуемой в народе Волчья гора. На этой возвышенности, среди дремучего леса, ему попались хорошо утрамбованные площадки, мусорные и деревянные мостовые. О Волчьей горе упоминает и В.Ф. Воронов: «Самым унылым и страшным местом на Берендеевом

⁹ Цит. по: Бакаев А.М. Берендеево болото...

¹⁰ Цит. по: там же.

¹¹ Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. [Электронный ресурс]. URL: http://www.rubricon.com/bie_1.asp (дата обращения 16.03.2012).

болоте называют Волчью гору. Есть мнение, что некогда здесь было большое поселение с бойкой торговлей»¹².

Предания о происхождении названия «Берендеево болото» тесно связаны с историями о берендеях. Так, например, краевед М.И. Смирнов записал воспоминания учительницы А.П. Лавровой села Лаврова, расположенного на берегу Берендеева болота:

«Вдова Марья управляла здешним городом в незапамятные времена после царя Берендея, когда на месте болота было озеро. Горожане были народ буйный и справляться с ними было нелегко. Вся надежда была на подрастающего сына, в котором мать души не чаяла. Вот сын её стал подрастать и становиться помощником матери. Раз он пошёл на озеро купаться и утонул. Горю матери не было границ. Она поднимает на ноги всех рыбаков и снаряжает их ловить труп сына. Но напрасно. Поймать его не могли. Марья с горя проклинает озеро: «Чтоб тебя мохом подёрнуло», – сказала она, а в то время слово проклятия имело страшную силу. Озеро не по дням, а по часам начинает зарастать болотной травой, и вот в конце концов на месте озера получилось Берендеево болото. Но за это бог наказал вдову Марью. Лишь только она произнесла слова проклятия и озеро стало зарастать, сама превратилась в «каменную бабу». Сын её утопленник за грех матери мучается до сих пор; тело его не гниёт, а плавает под болотным покровом и старается выйти на поверхность земли. Для этого толкается в него головой, но напрасно. Слой болотной земли только поднимается и получают кочки. Вместе с этим утопленником такую же муку терпят убийцы царевича Димитрия и все великие грешники. В болоте есть много «окон», каждый год появляются новые и всё на тех местах, где сидела в Иванову ночь (накануне Ивана Купала) нечисть поганая и думу думала, как бы люд крещёный донять и как бы вред ему причинить»¹³.

Историю возникновения «весенней сказки» «Снегурочка» В. Воронин объясняет так: «По пути в свое имение Щельково А.Н. Островский задержался на несколько дней в Переславле-Залесском <...> Великий драматург ходил на хороводы, прислушивался к переславскому говору, записывал песни и частушки, знакомился с местными сказаниями. Приехав в Щельково, Островский создает пленительный образ языческой Снегурочки»¹⁴. Необычайно красивая

¹² Цит. по: Бакаев А.М. Берендеево болото...

¹³ Смирнов М.И. Из этнографических записей по Переславль-Залесскому уезду // Доклады Переславль-Залесского научно-просветительского общества. М. : MelanarE, 2004. Вып.11. С. 21.

¹⁴ Цит. по: Бакаев А.М. Указ. соч.

природа этих мест, обычаи, традиции, предания их обитателей, без сомнения, повлияли на поэтическое сознание драматурга, который писал о Щелькове: «Каждый пригорочек, каждая сосна, каждый изгиб речки – очаровательны, каждая мужицкая физиономия значительна <...> и всё это ждет кисти, ждет жизни от творческого духа. Здесь всё вопиёт о воспроизведении...»¹⁵.

Впечатления Островского, вызванные экспедицией, невольно переплетались в его художественном воображении с миром русских сказок, с образами идеальной старины. Отсюда вся сложность построения образа мира берендева царства, проявляющегося в свободном сочетании реально-бытовых картин со сказкой и фантастикой.

Образное воплощение авторского идеала не раз приводило исследователей к мысли о соответствии жанра «Снегурочки» литературной утопии (Л.М. Лотман, А.М. Гаркави, А.И. Ревякин и др.)¹⁶. Но мы согласны с теми литературоведами, которые в данном случае говорят лишь о традиции, элементах утопии в пьесе драматурга (А.А. Штейн, Л.Ю. Малоземова, Ю.В. Лебедев)¹⁷. Утопия должна нести авторское представление об идеальном социально-политическом общественном устройстве, обеспечивающем и духовное совершенство человечества. Островский же не ставит перед собой задачи решения вопроса о совершенной конкретно-исторической форме социально-политического устройства государства. Жизнь царства берендеев показана с точки зрения народных представлений об идеальном государстве. Драматург с позиции народных идеалов раскрывает основные истоки, условия справедливой и счастливой жизни. Общество берендеев – это царство естественного закона и естественных прав, царство простодушия и искренних, наивных чувств. Ю.В. Лебедев пишет: «Над сказкой веет дух утопии, крестьянской веры в существование обетованной земли, где зимы не бывает и где живет человек в довольстве и справедливости»¹⁸.

¹⁵ *Островский А.Н.* Полн. собр. соч. : в 14 т. М. : ГИХЛ, 1952. Т. 12: Статьи о театре. Записки. Речи 1859-1886. С. 187.

¹⁶ *Лотман Л.М.* Весенняя сказка А.Н. Островского «Снегурочка» // *Островский А.Н. Снегурочка*. Л. : Сов. писатель, 1989. С. 7–64; *Гаркави А.М.* «Снегурочка» Островского как социальная утопия // *Ученые записки Калининград. ун-та*. Калининград, 1969. Вып. 4. Филол. науки; *Ревякин А.И.* О романтике в драматургии А.Н. Островского // *Островский А.Н. Горькое слово истины*. М. : Молодая гвардия, 1973. С. 7-18.

¹⁷ *Штейн Л.А.* Мастер русской драмы. Этюды о творчестве Островского. М. : Сов. писатель, 1973; *Малоземова Л.Ю.* «Снегурочка», «весенняя сказка» А.Н. Островского // *Литература в школе*. 1994. № 5. С. 22–33; *Лебедев Ю.В.* Россия А.Н. Островского // *Островский А.Н. Пьесы*. М. : Междунар. изд. дом, 2000. С. 52-68.

¹⁸ *Лебедев Ю.В.* Указ. соч. С. 44.

Островский находит способы, которые позволяют в «весенней сказке» в обобщенном абстрагированном виде дать эпическую картину жизни народа, его национального характера, ввести философский подтекст, придающий содержанию сказки общечеловеческий характер. Но художественная оригинальность «Снегурочки» заключается в органичном сочетании сказки, фантастики, поэзии природы, драматургии вечных человеческих чувств и страстей с картинами реальной жизни. Поэтому в создании образов «весенней сказки» драматург смело сочетает романтические и реалистические художественные приемы.

В характеристику сказочных героев пьесы (Снегурочки, Мизгиря, царя Берендея, Леля, Мороза, Весны) А.Н. Островский вводит реальные, бытовые детали, создавая тем самым глубоко типические образы. Сочетание народнопоэтической идеализации с воплощением чисто человеческих черт характера отчетливо прослеживается в фантастических образах Весны и Мороза. В мифологическом плане Весна олицетворяет живительные силы пробуждающейся от зимнего сна природы:

В урочный час, обычной чередою
Являюсь я на землю берендеев.
Нерадостно и холодно встречает
Весну свою угрюмая страна¹⁹.

С другой же стороны, образу Весны художник придает черты молодой, ветреной, кокетливой женщины:

Сама я виновата;
Что холодно и мне, Весне, и вам.
Шестнадцать лет тому, как я для шутки
И теща свой непостоянный нрав,
Изменчивый и прихотливый, стала
Заигрывать с Морозом, старым дедом... [5]

В образе Мороза также облик грозного повелителя холода сочетается с чертами своевольного, озорного, скрипучего старика, который все делает по своей прихоти. «Красноносый», как называет его Весна, как озорник и проказник леденит землю:

По богатым посадским домам
Колотить по углам,
У ворот верями скрипеть,
Под полозьями петь
Любо мне,
Любо, любо, любо [8].

¹⁹ Здесь и далее цит. по: *Островский А.Н. Снегурочка*. Л. : Сов. писатель, 1989. С. 4 (с указанием страницы в тексте статьи).

Но в то же время, Мороз предстает в образе сурового владыки, который гордится своим безграничным и вечным господством над снежной Сибирью. В Морозе нет любви ни к миру живой природы, ни к миру людей:

По чумам, по юртам кочевников,
По зимовкам зверовщиков
Захожу, заброжу, зашаманствую,
Будут мне в пояс кланяться [9].

Сложная природа образов воплощается А.Н. Островским при помощи реалистических принципов речевой характеристики, где автор стремится к верной передаче не только лексики и фразеологии, но и склада речи. Речь персонажей «Снегурочки» насыщена индивидуальными чертами. Как замечает Н.М. Леонова, «язык пьесы-сказки помогает драматургу раскрыть психологию героев, показать их внутренний мир, внутренние переживания, а порою и проследить эволюцию образа»²⁰.

Так, например, с изменением отношения Снегурочки к жизни меняется речь главной героини:

Тяжелою обидой, словно камнем,
На сердце пал цветок, измятый Лелем
И брошенный. И я как будто тоже
Покинута и брошена, завяла
От слов его насмешливых. К другим
Бежит пастух; они ему милее;
Звучнее смех у них, теплее речи [35].

В создании образа мира произведения большое значение приобретает пейзаж, который выполняет различные функции, в том числе автором переосмысливается традиционный романтический прием изображения состояния души героя в слиянии с природой. Уже в самом начале пьесы читатель погружается в сказочный мир благодаря красочным картинам природы, которые описывает Весна-Красна:

Земля, покрытая пуховою порошей,
В ответ на их привет холодный кажет
Такой же блеск, такие же алмазы
С вершин дерев и гор, с полей пологих ... [4].

²⁰ Леонова Л.М. Литературно-эстетические принципы в драме А.Н. Островского «Снегурочка».

Значительную роль в создании образа жителей Берендеева посада играют подробные обстановочные ремарки, в которых достоверность топооса сочетается с картинами романтического пейзажа:

Красная горка, покрытая снегом. Направо кусты и редкий безлистный березник; налево сплошной частый лес больших сосен и елей с сучьями, повисшими от тяжести снега; За рекой Берендеев посад, столица царя Берендея; дврцы, дома, избы, все деревянные, с причудливой раскрашенной резьбой; в окнах огни [3].

Перед долгожданным приходом Солнца А.Н. Островский описывает место проведения праздника, которое часто упоминалось и в славянских обрядах встречи бога Ярилы:

Ярилина долина; слева отлогая покатошь, покрытая невысокими кустами; справа сплошной лес; в глубине озеро, поросшее осокой и водяными растениями с роскошными цветами; с правой стороны озера голая Ярилина гора, которая оканчивается острою вершиной. Утренняя заря [98].

Обычные и одновременно волшеббно-таинственные явления природы в «весенней сказке» подчеркивают и дополняют события, происходящие в мире людей. «Тем самым, – говорит Н.М. Леонова, – Островский указывает на всеобщий, значимый характер борьбы Весны и Мороза: новых норм человеческих отношений со старым укладом»²¹.

В царстве берендеев, живущих по правде и совести, властвует свобода общественных и личных отношений. В «Снегурочке» неоднократно подчеркивается, что в характерах берендеев нет корысти, равнодушия. О великодушии, доброте и жизнелюбии берендеев говорит сам Царь слободы:

Веселое гулянье! Сердцу радость
Глядеть на вас. Играйте, веселитесь,
Заботы прочь гоните: для заботы
Своя пора. Народ великодушный
Во всем велик, – мешать с бездельем дело
Не станет он; трудиться, так трудиться,
Плясать и петь, так вдоволь, – доупаду [81].

Радостная, счастливая и прекрасная жизнь в стране берендеев обусловлена состоянием мира, отсутствием войн и раздоров:

Взглянув на вас разумным оком, скажешь,
Что вы народ честной и добрый; ибо

²¹ Леонова Л.М. Литературно-эстетические принципы в драме А.Н. Островского «Снегурочка».

Лишь добрые и честные способны
Так громко петь и так плясать отважно [81].

Общественные и политические обязанности исполняются берендеями добросовестно, честно, а равнодушие и безответственность считаются пороком. Царь Берендей не принимает смертной казни в своем государстве, заменяя ее вечным изгнанием.

Гоните прочь его от каждой двери,
От каждого жилия, где свято чтутся
Обычаи честные старины! [81]

Несправедливости устраняются в сказочном царстве не единоличной властью, а всеобщим народным судом. Народный суд над преступником, оскорбившим чувство любви, своеобразный суд совести, и возможен он только в таком государстве, где «свет правдой и совестью только и держится». Сзывают на «суд царев» глашатаи, служащие Берендею:

Глашатаи, по вышкам!
Скликать народ с базаров и торгов
На царский двор, на царский грозный суд.
А кликать клич учтиво, честно, складно,
Чтоб каждому по чину величанье,
По званию и по летам был почет,
Да кланяйтесь почаще да пониже! [67]

В стране берендеев все равны перед законом. Исходя из принципов гражданского равенства берендеев, царь обращается к Солнцу с призывом: «Палящий бог, тебя всем миром славим? Пастух и царь тебя зовут, явись!»

Высока в жизни берендеев роль любви. Для них она «Благое чувство. Великий дар природы. Счастье жизни, Весенний цвет ее!» [71]. Именно любовь и стала сюжетным центром чудесной сказки. Берендеи умеют ценить любовь, поэтому они награждены милостью богов любви и плодородия. При нарушении законов в государстве, оскорблении чувств, берендеи боятся гнева всемогущих богов. Не случайно измена Мизгирия Купаве отозвалась болью во всех окружающих. Все восприняли неблагородное поведение сына купца как личное оскорбление: «Всем обида, // Обида всем девицам-берендейкам!» [51]

В «Снегурочке» А.Н. Островский выразил свое представление о разумной власти в лице царя Берендея, воплощающего мудрость и простоту, справедливость и доброту, любовь к людям и целомудрие, царскую власть и наивную скромность. Народность правителя берен-

деев отчетливо выявляется в найденном им пути исцеления своих подданных от низменных страстей. Задуманное им мирное жертвоприношение разгневанному богу солнца осуществляется в виде всенародного праздника всеобщего примирения и взаимной самоотверженной любви:

И пусть тогда сольется
В единый клич привет навстречу Солнцу
И брачная торжественная песнь,
Угодней нет Яриле жертвы! [61].

Берендей раскрывается не только как мудрый царь, но и как глубокая творческая натура. В диалоге с Бермятой он выступает по контрасту с ним как «художник, рефлексирующий, размышляющий о законах искусства, о природе, о красоте»²². Проявление творческой одаренности царя и всего общества берендеев отразилось в забавных играх, присказках, шутках бирючей, сзывающих народ во дворец:

Любезна мне игра ума и слова:
Простая речь жестка. Уборы красят
Красивых жен; высокие палаты
Прикрасами красны, а речи – складом,
Теченьем в лад и шуткой безобидной [69].

В сказочной стране царь Берендей способствует развитию и расцвету искусства. Около царя собрались все те, кого в старой Руси можно было считать артистами – скоморохи, слепые гуслиеры, восхваляющие деяния правителя Берендеева царства. Сам царь занимается росписью столбов в своем дворце:

Палатное письмо имеет смысл:
Небесными кругами украшают
Подписчики в палатах потолки
Высокие; в простенках узких пишут,
Утеху глаз, лазоревы цветы
Меж травами зелеными [66].

В образе сказочного царства берендеев А.Н. Островский прославляет любовь и свободу человека, великую силу искусства, радость, которую доставляет приобщение к красоте и творчеству. За поисками ответов на самые сложные вопросы герои пьесы идут к Берендею – «блюстителю мира», олицетворяющему в пьесе организующую и оце-

²² *Ко Ён Ран*. Художник в мире берендеев (концепция творческой личности в архаическом обществе) // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2002. № 1. С. 145.

нивающую силу. Царь Берендей выступает не только хранителем мира (спокойствия), но и всего миропорядка (знание правителя о круговороте жизни отражено в росписях его палат). Законам мироустройства соответствуют строгие нравственные законы берендеевского бытия.

Царь
Чем же и свет стоит?
Правдой и совестью
Только и держится [54].

Концепция пьесы «Снегурочка» основана на глубокой вере драматурга в спасение всего человечества красотой. В связи с этим А.Л. Штейн замечает: «Островский горячо любит жизнь и верит в неё, несмотря на все её диссонансы. Подобное жизнелюбие, подобный непоколебимый оптимизм дает художнику только тесная связь с народной жизнью и прогрессивными гуманистическими идеалами»²³.

Итак, основным источником создания сложного по своей структуре образа мира царства Берендея в «Снегурочке» А.Н. Островского послужили народные обычаи, традиции, обряды, предания Переславского края. В художественной картине образа жизни берендеев Островский выразил свое представление об условиях счастья и благоденствия народа: мир как проявление личностной свободы и равенства, которые понимаются с позиции народных нравственных идеалов; справедливые законы, способствующие достижению счастья; высокая нравственно-эстетическая роль искусства; любовь, свободное выражение чувств. Сочетание фантастики и реальности в образе Берендева государства объясняется главной нравственно-эстетической целью А.Н. Островского – воплощение поэтически обобщенного идеала национальной жизни.

²³ Штейн Л.А. Мастер русской драмы. С. 278.

Е.В. ПАРАСКЕВА

(Сургутский государственный педагогический университет,
г. Сургут, Россия)

УДК 821.161.1.3(Шмелев И.С.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-8,44

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ МОТИВА ПРЕОБРАЖЕНИЯ В ПОВЕСТИ И.С. ШМЕЛЕВА «РАСПАД»

Аннотация. В статье рассматривается функционирование мотива преобразования в повести И.С. Шмелева «Распад», который проходит через все произведение. Показывается, как соотносится этот мотив с мотивом страха и возможностью его преодоления. Делается вывод о формировании в раннем творчестве писателя религиозно-философской позиции писателя, которая противостоит идеям разрушения традиционных основ русской жизни.

Ключевые слова: И.С. Шмелев, «Распад», мотив, позиция писателя.

Чувство нового века, от которого ожидали потрясения основ, религиозных и политических, требовало от писателей выработки оригинальных приёмов поэтики. В этих условиях проза, стремящаяся к преобразению и перевороту личностному и социальному, к передаче сокровенных смыслов (так как вся литература мыслилась едва ли не новой религией), искала такие решения в поэтике, которые способны были бы отразить эти «новые души». Внешний уровень ранних рассказов и повестей И.С. Шмелёва 1900-х годов эксплицирует всколыхнувшуюся от революционных событий русскую жизнь. Несмотря на сложность поисков своего авторского лица и общую трансформацию жанрово-стилевой системы в русской литературе, можно увидеть, как зарождаются в произведениях Шмелёва наиболее значимые художественные принципы, в том числе возникают ключевые мотивы шмелёвской прозы.

Весьма показательна точка зрения, высказанная когда-то в советской критике о ранних произведениях Шмелёва: «...посвящены бурным событиям современности, исполнены глубокой симпатией к революционерам <...>. Раскрывает процесс духовно-нравственного обновления человека, <...> неизбежное крушение упований героя на скорую перемену несправедливого строя жизни, разоблачает лживую игру правящих верхов в демократию»¹. В этом определении невозможно увидеть те особые тонкость и страстность стиля, философско-

¹ Цит. по: *Русские писатели. Библиографический словарь*: в 2 ч. / под. ред. П.А. Николаева. М.: Просвещение, 1990. Ч. 2. С. 416.

религиозную насыщенность, удивительный язык, вкусный и цветной, что сегодня определяют у читателя общее представление о творческой манере Шмелёва. Но если отбросить несколько устойчивых оценочных штампов, то следует согласиться: витавшие в русском обществе идеи неизбежных социальных перемен становятся для писателя важнейшими в начале его творческого пути. Вместе с тем существенное влияние на мироощущение Шмелёва оказывали устремлённость всего Серебряного века к поиску путей преображения человека и вера в преобразующую силу Слова.

В этом смысле повесть «Распад» (1906) занимает особое место, так как мотив превращения-преображения проходит через всю ткань повествования. Позиция героя-повествователя, Коленьки Хмурова, взрослеющего и познающего год от года жизнь, предполагала постепенное изменение аксиологических критериев, расширение границ мира и понимания человеческих поступков. Сам мир героя-рассказчика оказывается в ситуации превращения, вращается во временном круге, посредством кольцевой композиции возвращая героя в тот дом, с которого и начинается повествование; герой движется и меняется вместе с пространством старого Дома, который был семейным гнездом и целым миром Хмуровых; события и целые жизни вращаются перед глазами героя, меняющегося вместе с ними.

Следуя логике времени, Шмелёв говорит о возможных путях преобразования современника, но уже название повести декларирует вектор раскола, разрушения, а не созидания. Согласно мировой культурной традиции, превращение «одного существа или одних видов в другие в общем имеет отношение к широкой символике инверсии <...>. Всё может быть преобразовано во что-то ещё, т.к. ничто является в действительности чем-то. Преобразование имеет совершенно иную природу: оно является метаморфозой в восходящем направлении»². В повести, появившейся в момент большого социального подъёма, произошло смещение категорий превращения и преобразования, и Шмелёв, подобно многим современникам, пытается интегрировать социальные метаморфозы и идею духовного преобразования. В итоге, обращаясь к архетипической схеме сотериологического мифа, автор не выдерживает основного сюжетного движения, суть которого в устремлённости от греха к покаянию и преобразению, так как превращения, изменения происходят, но покаяния и преобразования нет.

Мотив превращения-преображения имеет ярко выраженную предикативность, его развитие определяет движение основных сюжетных

² Керлот Х.Э. Словарь символов. М. : RELF-book, 1994. С. 319.

линий «Распада». Он включает в свою парадигму ряд мотивов: укрощение, страх, Дом-окно, уединение, блудный сын, сад, слово. В повести мотивы, связанные с действием, тесно переплетены с героем-персонажем, при этом актанта мотива, говоря словами О.М. Фрейденберг, «делает только то, что семантически сам означает»³. Свойственная главным героям, отцу и сыну Хмуровым, подвижность, скрытая сущность трикстера, не знающая ни в чём предела натура (неслучайно самых «оголтелых» представителей семейства сравнивают со Стенькой Разиным и Пугачёвым) – всё это вносит в повествование предопределённость трагического столкновения антагонистических сил, составивших суть жизни основных персонажей: статика силы, возможность стать корнем жизни и внутренняя подвижность, жажда изменений. Именно поэтому структурообразующий мотив превращения-преобразования дуалистичен и включает в себя, в отличие от мифологической традиции, не столько семантику трансформации и приобретения духовно ценных качеств (это приобретение выражено лишь частично в линии Николая Хмурова как человека, который ищет путь, не характерный для его рода), сколько символику разрушения, смерти, забвения. В системе мотивов повести происходит усиление потенциальной семантической бинарности мотивов. Таким образом, выявляются несколько оппозиций: дом – бездомность, страх – его преодоление, превращение – неподвижность, Слово – бессловесность и т.д.

Хозяин дома, Захар Хмуров, мечтает, чтобы «Хмуровы загремели». Владелец кирпичного завода, он скупает всё новые земли, «глину», из которой, как новый Адам, появятся кирпичики другой жизни. Огромная сила, «плотное озорство» придают образу Захара Хмурова черты, сближающие его с фольклорными героями, однако всё, что он хочет изменить, он стремится подчинять и разрушать, действительно превращая в нечто иное, но переходящее в изломанное, покорное состояние. С одинаковым ожесточением он встаёт и против гневной толпы рабочих, которых грабит, и точно так же «правит», укрощает диких лошадей, «зверей с кровавыми глазами». Как следствие – происходит движение мотива преображения «по нисходящей», что не свойственно для архетипической схемы, и возникновение мотива укрощения как варианта превращения. Мотив превращения-укрощения оказывается в сильной позиции текста. В начале повести (I и II гл.) «страшный дядя Захар» занят укрощением сначала рабочих, а потом и коня-«чёрта». Идея общинного единства, поддерживавшая в сознании простых людей веру в патриархальные отношения (Хмуров кичится тем, что он

³ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и мифа. М.: Лабиринт, 1997. С. 233.

«из мужиков») разрушена, преобразилась в противостояние, обособление и страх («Два существа – толпа и «он» – меряют друг друга глазами»⁴ [125]). Мотив укрощения не получает семантики преодоления зла, что очевидно в эпизоде объездки коня. В народно-мифологических представлениях конь – верный помощник героя, и «мотив добывания коня есть обязательная часть процесса инициации»⁵. Но происходящее в «Распаде» не соответствует традиционной мифологической семантике, когда «достав волшебного коня, герой преобразается, принимает вид богатыря и отправляется на подвиги»⁶. Не случилось превращения героя, подвигов он не совершил, нет символической передачи коня от отца к сыну. Напротив, даже когда отец дарит сыну коня, это не буйный «чёрт», а пони, и характерно, что фольклорная мотивировка вновь изменена: Хмуров-старший дарит коня не для будущего подвига, а в благодарность сыну-наследнику за то, что тот не умер во время болезни, и конь в этом случае не помощник в преобразении, а свидетельство духовной неподвижности отца, которому кажется, что теперь он может укротить даже смерть. В последних главах сам Хмуров-старший оказывается укрощённым, и происходит это не потому, что он теряет сына, состояние и власть над людьми. Эти потери – следствие трагической слепоты героя, убеждённого в своём праве ломать и человека, и глину, и коня, не преобразая себя и жизнь.

В одном из самых первых своих произведений Шмелёв в качестве жизненного пространства героев избирает мир, который был ему прекрасно известен, – среду новых купцов и заводчиков, людей, ещё помнящих своё «мужицкое» происхождение. Этот суровый мир русских «богатеев» безотчётно стремился перенести на иную, по сути, чужеродную почву традиционную патриархальную систему ценностей, всячески утверждая себя в качестве новой константы русской жизни. Именно поэтому события и персонажи оказываются в ограниченном пространстве Дома, который в мифологической традиции мыслился «символом единства рода, образным воплощением неразрывной связи между предками и потомками»⁷. Однако Дом становится не основой и защитой, а точкой разлома, и правильнее было бы говорить о дискретности его пространства, о всеобщей энтропии, охватившей Дом как патриархально-родовой центр. Наступление нового и излом суще-

⁴ Здесь и далее цит. по: *Шмелёв И.С.* Собр. соч. : в 12 т. : 1895-1910. М. : Сибирская Благозвонница, 2008. Т. 1 (с указанием страницы в тексте статьи).

⁵ *Катица Ф.С.* Тайны славянских богов. М. : РИПОЛ классик, 2006. С. 191.

⁶ Там же. С. 192.

⁷ *Энциклопедия* символов, знаков, эмблем. М. : Эксмо ; СПб. : Мидгард, 2006. С. 139.

ствующего порядка с самого начала повествования воспринимаются как что-то неизбежное, так как «тот дом», как его называют в повести, связан с ситуацией внешнего и внутреннего противостояния.

Важнейшей составляющей пространства Дома в повести становятся мотивы окна и сада. «Окно выражает идею проникновения, возможности и дистанции»⁸, и в то же время «применительно к дому в целом оно исполняет функцию рубежа»⁹. На лексическом уровне мотив окна чаще всего выражен с помощью доминантной лексемы «окно», реже другими словами: «подоконник», «стекло», «форточка», «занавеска», «карниз». Именно в семантике мотива окна проявляется система социальных и нравственных границ, в которых живут герои, актуализируется пограничность психологического состояния героев, социальных отношений, человека и природы. В результате возникает эффект отстранения, когда в повести возникает ситуация либо наблюдения за миром «из окна», либо «взгляд в окно» извне. Мотив окна не вводит в повествование пейзаж, так как осознавать динамику природного мира – значит быть его частью, а обитатели «того дома» живут в замкнутом мире, по правилам, раз и навсегда установленным. Ситуация «у окна», «по одну сторону окна» не сближает членов семьи, и каждый из Хмуровых по-своему одинок, поэтому в мотиве окна очевидна не столько семантика противопоставления себя окружающему миру (за окнами от ненависти рабочих прячется испуганный Коленька Хмуров), сколько внутреннего разобщённости семьи, когда, например, отец вообще не изображается у окна – настолько он чужд своим близким. Алексей Хмуров, нигилист и революционер, стремится облегчить жизнь рабочих, но в обоих случаях, когда происходит его общение с «кирпичниками», он находится «за окном». Человек, собирающийся перестроить мир, сам всё время отделён от него («у окна», «на подоконнике», «на карнизе», «за зелёной занавеской», но не внутри жизни), и это несмотря на то, что в данном персонаже выражены авторские интенции изображения нового, преображённого человека: «Мы все хотим, чтобы он превратился <...>. Конечно, он превратится» [139]. Мотив окна в «Распаде» говорит о пороговости не только как о состоянии, в котором всегда находится молодое поколение, но и о новом устремлении эпохи – ломать коренные ценностные установки. Однако трагический конец жизни талантливого юноши, его нелепая смерть, такая же страшная, как и сама идея революционного терроризма, подчинившая героя, окончательно отделяет его от людей «за окном»: «Его привезли в горбатом ящике, обитом

⁸ Керлот Х. Э. Словарь символов. С. 358.

⁹ Энциклопедия символов, знаков, эмблем. С. 140.

белой парчой и со стеклом в головах.<...> “Последнее целование...”. Но его нельзя дать: *он* заперт в ящике <...>, *он* глядит в стекло закрытыми глазами»¹⁰ [201].

В наиболее важные моменты развития повествования мотив окна получает дополнительную семантику благодаря включению в его парадигму одного из самых актуальных хронотопических мотивов в литературе – мотива уединённого места. Этот мотив имеет большое значение для развития сюжета, так как связан у Шмелёва с ситуацией воспоминания или диалога либо с внутренним «я», либо с важным в судьбе персонажа собеседником. Какое бы значение этот мотив ни получал, сохраняется общая инвариантная его основа, которую можно определить как «обособление персонажа от мира». В «Распаде» наблюдается контаминация ряда знаковых элементов, характерных для мотива «уединённого места», с рубежной семантикой окна, а именно: размышления об онтологических проблемах, встреча с возлюбленной, заговор, выбор жизненного пути, первые «проклятые» вопросы.

Мотив уединённого места связан и с пространством сада, получающим усложнение семантики за счёт включения противоположных значений. С одной стороны, обязательным признаком сада является его эстетический ореол. Как отмечает Т.В. Цивьян, «сад прекрасен, его красота определяется тем, что он – сад, но она не природна, а культурна»¹¹. Как правило, символика ограждённого пространства сада тождественна созиданию, плодородию, она «накладывается чаще всего на темы весеннего пробуждения и осеннего умирания природы, на темы любви и любовного свидания, уединённых мечтаний и т.п.»¹². У Шмелёва в большей степени реализован второй ряд признаков, и сад в повести – это место уединения для младшего поколения семьи, он отражает естественную природную динамику, там происходят свидания влюблённых. Вообще в этом случае сад берёт на себя роль счастливого «райского» уединения, так как, в отличие от окна, в котором реализуется идея утраты единства, сад связан с мечтой о любви, со светлыми воспоминаниями о детстве. С другой стороны, маленький хмуровский сад в полной мере соответствует фамилии семейства: «Четыре берёзы, с поломанными сучьями <...> торчали какими-то жалкими вихрами верхушек <...>. Изрытые курами кучи сухой земли, ободранные кусты, два-три уцелевших подсолнечника» [176]. Подобный сад трудно

¹⁰ Курсив наш – Е.П.

¹¹ Цивьян Т.В. VERG.GEORG. IV, 116-145: К мифологеме сада // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 147.

¹² Там же.

представить отражением красоты или созидającego труда его хозяев, скорее, он свидетельство их неспособности к преображению мира, отсюда и итоговая семантическая парадигма сада: радостные впечатления детства, ущербность сада как одна из составляющих драматической истории первой любви, и наконец, гибель сада и самого старого Дома – традиционный символ разрушения идиллического, патриархального понимания Дома.

Как утверждает В.И. Тюпа, «Пушкин полагает начало <...> сюжетной традиции, соединяя мотив «уединения» с комплексом мотивов "блудного сына". В этом варианте уединение совпадает с инициационным уходом, предполагающим возвращение героя в новом качестве, и знаменует путь героя к "самостоянию" человека»¹³. Шмелёв, размышляя о ситуации распада в русском обществе, говорит о неизбежном столкновении отцов и детей. «Всякий раз возвращение такого мотива связано с изменением цели, функции, средств и, в конечном итоге, структуры литературного персонажа в текстах новой литературы»¹⁴. В «Распаде» в нескольких направлениях происходит усложнение евангельской сюжетной схемы «блудного сына». Во-первых, в повести два представителя молодого поколения возвращаются в родной Дом. Но Алексей-революционер будет возвращаться дважды, и будет обязательный для «блудного сына» раздел имущества («Приехал Лёня в начале июня и заявил, что надо сквитаться» [172]), будет большой праздник, устроенный отцом («Много гостей, оркестр и обед. Это был знаменательный день, лучший день в жизни дядя Захара» [174]), но затем – намеренное снижение образа отца («И дядя Захар заметно понизился» [172]), а вместо идеальной фигуры отца возникает отвлечённая идея, ради которой сын накануне Светлого Воскресения покидает дом. В итоге духовного воссоединения сына и отца, преобразования как проявления милосердной любви Бога не происходит, а потому в последний раз сын «вернулся, но не вступил в ворота» [201]. Во-вторых, герой-повествователь Коля Хмуров также может быть соотнесён с «блудным сыном». Мы узнаём, что он покинул дом, последнее свидание героя с Захаром Хмуровым происходит на Пасху; как и Лёня-Алексей, он отказывается от завода. Но мотив преобразования «блудного сына» Николая Хмурова получает иную направленность.

¹³ Тюпа В.И. К вопросу о мотиве «уединения» в русской литературе нового времени // Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск : Институт филологии СО РАН, 1998. Вып. 2. С. 53.

¹⁴ Шмелёв Ю.В. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе // Вечные сюжеты русской литературы: («блудный сын» и другие). Новосибирск : Институт филологии СО РАН, 1996. С. 40.

Несмотря на декларируемые автором по сути революционные идеологические установки, именно этот сын не только возвращается в свой дом, но и сохраняет любовь к нему. Следовательно, два «блудных сына» – это два намеченных пути духовного движения в повести, и при совпадении общей установки в создании этих образов ряд художественных решений говорит об их антиномичности.

Так, знаковыми для двух Хмуровых-наследников становятся их различные уже с детства интересы. Алексей – химик и инженер, его представление о преобразовании мира связано с верой в то, что жизнь можно понять, наблюдая содержимое пробирки, и позднее в символической гибели героя в лаборатории происходит развенчание идеи социального детерминизма. Для Николая каждый новый круг событий, все основные шаги познания жизни так или иначе связаны с «расшифровкой» слова. Взросление приносит новые страхи и новые слова, которые связаны с возникающими представлениями ребёнка о социальном устройстве и расширением житейского опыта: «Я теперь знаю много интересных слов: лахудра, прохвост, нигилист, скудент и другие. Но есть ещё слова, которые мне совестно произносить» [144]. Целый ряд событий в сюжете соотносится с определённым словом: начало истории, связанное с унижением несчастных кирпичников, – со словом «лахудра»; первое знакомство с неравенством – со словом «мещаниншка»; защита достоинства – со словесным оскорблением первой детской любви; раздумья о смерти и человеческих заблуждениях – со словами эпитафий; гордость за Алексея, заставившая Хмурова-старшего забыть на время обычную жёсткость с рабочими, выливается в невозможное ранее по отношению к ним обращение: «Братцы!».

Мотив слова не раз сочетается с психологическим мотивом страха, и у наиболее памятных для Хмуровых страхов есть имя. Провидческий ужас ребёнка перед революционными потрясениями реализован в страхе, который он переживает, пытаясь понять, расшифровать слово «нигилист». Страх дяди Захара получает имя его сына, которого Хмуров-старший не может понять и смерть которого уничтожает жизнь отца. Вообще, психологический мотив страха представлен несколько десятков раз в различных словоформах, сохраняющих семантику «сильный испуг, сильная боязнь»: «страх», «страшный», «боязнь», «ужас», «жуть» и т.д. Страх может быть различным. Впервые столкнувшись со смертью, Коленька Хмуров должен преодолеть необъяснимый ужас перед этой тайной. Сознание ребёнка материализует страх, болезнь и смерть кажутся ему страшными существами, которых можно победить, «выкурить». Постепенно мотив страха получает социальное звучание, отражает противостояние в русском обществе,

охватывая всё большее число персонажей и становясь той категорией, которая делит их на «подвижных» (по определению Ю.М. Лотмана) или на тех, кто не способен к преодолению и преобразению. Заметим, что, несмотря на высокий интерес Шмелёва к бытописанию, у героев «Распада» нет житейского страха. Этот мотив постоянно связан с решением высоких онтологических вопросов: преодоление отчуждённости, национальное единство, проблема нравственного выбора, проблема веры и смерти. Страх – всегда следствие нарушения привычного жизненного уклада, и, учитывая, что конфликтность в повести нарастает, концентрация страха также усиливается. Трагическое напряжение, связанное с крушением семейства Захара Хмурова и обречённостью старого уклада жизни, достигает кульминации с гибелью того, кто решил перестроить мир насильно, и преодолевается в последних главах. Но не резонёрскими констатациями: «Всё это так надо». Преодоление экзистенциальных страхов, примирение человека с собой оказывается возможным, с точки зрения Шмелёва, если личность движется путём преобразования. В 1906 году Шмелёв ещё не связывает этот путь с божественной сущностью, а верит в творящую силу «лаборатории жизни». Герой Шмелёва уверенно соглашается с тем, что «всё сметено» («но я не волнуюсь и не печалюсь») [225]. Однако возникающая при этом в последних главах повести перекличка с лирикой позднего А.С. Пушкина и тургеневские ноты в финальной сцене на кладбище, вызывающие в памяти читателя параллели с эпилогом «Отцов и детей», позволяют предполагать, что новый, преобразённый Хмуров, противопоставляющий любовь к своему старому дому философии «рабов дохода», намечает возникшую уже в раннем творчестве Шмелёва философско-религиозную оппозицию идеям разрушения традиционных основ русской жизни.

Е.Н. ЛОБАНОВА

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

УДК 398:355
ББК Ш23(2)-008

ОБРАЗ СОЛДАТА В СОВРЕМЕННОМ АРМЕЙСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Аннотация. В статье проанализирована образная система солдатского блокнота – ведущего словесного жанра в современном армейском фольклоре.

Ключевые слова: русский армейский фольклор, солдатский блокнот, образ солдата.

Субкультура солдат срочной службы в основных чертах оформилась приблизительно в 60-е годы XX века. Ее важнейшая составляющая – традиционная солдатская словесность, основной формой бытования которой является «дембельский» блокнот, представляющий научный интерес для фольклористов¹.

Знакомство с научной литературой, посвященной анализу «дембельских» блокнотов, позволяет сделать вывод о том, что они представляют собой цельную форму с традиционной структурой и могут восприниматься в качестве самостоятельного жанра современного письменного фольклора.

Один из уровней художественной цельности интересующего нас жанра – устойчивый образный строй, который и является предметом нашего исследования в данной статье.

Образ солдата – центральный в художественном мире «дембельского» блокнота. В проанализированных нами источниках не встречаются тексты индивидуального характера, которые разрушили бы ощущение его типизированности (дневниковые заметки или что-то подоб-

¹ См. об этом: *Блажес В.В.* Солдатский юмор в свете народной поэтической традиции // Фольклор Урала. Устная и рукописная традиции: сб. науч. тр. / Урал гос. ун-т. Екатеринбург, 2004. С. 20-37; *Головин В.В.*, Лурье М.Л., Кулешов Е.В. Субкультура солдат срочной службы // Современный городской фольклор. М. : РГГУ, 2003. С. 218-219; *Кравченко А.И.* Социология девиантности // История новой России: всерос. виртуал. энцикл. М., 2002. [Электронный ресурс]. URL: http://www.ru-90.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=682:2010-07-22-06-49-37&catid=155:81; *Кормина Ж.В.* Заметки о топике и риторике солдатского письменного фольклора // Фольклор и пост-фольклор: структура, типология, семиотика: виртуал. мастер. СПб., 2000. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/cormina4.htm>; *Полянская Я.* Солдатское искусство, или Альбом – находка для шпиона... [Электронный ресурс]. URL: <http://vas-avdeev.narod.ru/project/reporter5.html#3> и др.

ное). Напротив, широко распространенные клише, формулы, традиционные тексты, которые в разных вариантах переходят из блокнота в блокнот по классическим законам бытования фольклорных произведений, призваны отбросить все частное, несущественное и обобщить, укрупнить образ солдата. Каковы его особенности?

Мы обратили внимание на то, что текстовая часть «дембельского блокнота» в родовом отношении представлена как лирическими формами, так и эпическими.

Лирические тексты представляют собой тематическое единство, они традиционно выражают мечты солдата, его переживания. Особый круг переживаний связан с любовной темой. Именно в лирических стихотворениях солдат выражает свои надежды, тревоги, связанные с мыслью о далекой подруге.

Трудна солдатская судьба,
Порой невыносима.
Еще трудней она тогда,
Когда нет писем от любимой² [Б9].

Тяжело без сигарет,
Тяжело порой без сна,
Но трудней всего солдату
Без любимого письма [Б11].

Когда девчонке 18,
А парню дембель через год,
Не стоит парню сомневаться:
Она его уже не ждет [Б3].

Я знаю: меня ты не ждешь
И писем моих не читаешь,
Меня встречать не придешь,
А если придешь, не узнаешь [Б16].

Закружили метели парнишку,
Он, в снегу замерзая, ползет.
А его девчонка в постели
Честь и совесть свою отдает [Б4].

Служи, солдат, учи уставы
И занимайся строевой;

² Здесь и далее цитируются тексты «дембельских» блокнотов, хранящихся в фольклорном архиве кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета, с указанием номера цитируемого блокнота в тексте статьи (см. Приложение к статье).

А где-то женщиною стала
Девчонка, что была с тобой [Б4].

В таких трогательных строках солдатская душа предстает особо ранимой, ее наполняют грустные и трепетные чувства. Тревоги о предполагаемой измене раскрывают, насколько большой ценностью является любовь, как солдат ею дорожит.

Тема взросления юноши и девушки – одна из ведущих в блокнотах. В рамках этой темы сформирован устойчивый стереотипный образ неверной девушки, покой которой охраняет «ее солдат». В данном стереотипе выражены тревога и ревность, терзающие душу надолго разлученного с подругой создателя блокнота. Наиболее полно эти чувства передаются в весьма частотном жанре «последнего письма» к изменнице. Интересно то, что по первым буквам строк, из которых составлено письмо, читается «адрес», по которому посылает девушку брошенный ею солдат. Начинается обычно так: «Пишу письмо в последний раз, ответа я не жду от вас...», а заканчивается просьбой прочесть выделенные буквы сверху вниз. Неверная девушка заслужила столь грубое отношение к ней, солдату не за что перед ней извиниться, хотя в послании звучит дежурная фраза: «Уж если так, то ты прости». Иногда вместе с письмом помещается изображение грязного следа от сапога и копейки на свадьбу. К отпечатку сапога может быть приложен стихотворный комментарий:

Ну что ж, гуляй и будь свободна,
Не буду я тебе врагом.
Но знай, что в наших отношениях
Я ставлю точку сапогом [Б15].

Само послание отличается крайней грубостью. Неверная девушка – не человек, но проститутка, дешевая подстилка и т.п. Нередко адресант желает изменнице повстречать на своем жизненном пути какого-нибудь негодяя и мерзавца, чтобы она от него натерпелась горя и в конце концов поняла, что солдат, брошенный ею, просто солнышко. Может быть, она раскается, будет молить о прощении, но будет поздно: солдат никогда не простит измены.

Встречаются и ироничные «оправдания» неверной:
Я понимаю, ты не виновата,
Что престала мне писать.
Зачем тебе любить солдата?
Его два года надо ждать [Б9].

Большая частотность данного «послания» вовсе не означает, что девушки изменяли всем обладателям проанализированных нам блок-

нотов. Изменившая подруга – один из стереотипов, связанных с устойчивым типовым образом солдата, возникающим на страницах блокнотов, но не факт личной биографии составителя.

В блокнотах служивших в «горячих точках» данный стереотип обретает ярко выраженный трагический характер. Утрата любви приравнивается к утрате смысла жизни. В одном из блокнотов (хозяин служил в Чечне) мы нашли настоящее стихотворение-драму под названием «Последний караул»:

В караул пошел он в этот вечер,
На письмо в последний раз взглянув.
Вспомнил он твои глаза и губы
И затвор спокойно оттянул.
Этот выстрел, резкий и печальный,
Эхо повторяло вновь и вновь.
Многие сказали: «Ненормальный».
Друг сказал: «Будь проклята любовь» [Б1].

Выстраивается целая парадигма отношений, и через нее показано, кем является солдат для его девушки:

Для мамы – я сын,
Для друга – я брат,
Для девушки – просто забытый солдат [Б10].

В одном из блокнотов нам встретились стихи, посвященные девушке, «которой больше нет». Они носят ярко выраженный индивидуальный характер и не вписываются в очерченную нами традицию: в них нет ни одного грубого слова, много подлинной нежности и тоски:

Уже прошло почти полгода,
Как ты оставила меня,
Ушла из жизни ровно в двадцать,
Забыв, что есть на свете я.
А я не знаю, что мне делать,
Как дальше жить мне без тебя.
Тебя любить я буду вечно
И не забуду НИКОГДА [Б9].

Выпадая из общего стереотипа, данное стихотворение подтверждает тем не менее ценностный статус любви в сознании солдата.

Образу «изменницы» в блокнотах противопоставлен не менее стереотипный образ верной подруги, ждущей солдата на «гражданке». Ей посвящаются самые нежные стихи, в которых звучат слова любви,

утешения и обещание вернуться, как только придет «дембель». Солдат просит подругу набраться терпения и все-таки его дожидаться:

Письмо пишу,
Одно прошу:
Меня дожись,
Не забывай
И часто-часто вспоминай [Б9].
И еще одна просьба:
На меня обижаться не надо, что я письма так редко пишу,
Ведь солдатская служба такая –
Я приеду и все расскажу [Б9].

Солдат с нетерпением ждет ее писем:

Твое письмо мне, как подарок,
Об этом ты не забывай.
Ты посылай письмо без марок,
Но без любви не посылай [Б10].

Встречаются стихи, где дан взгляд на ситуацию разлуки с точки зрения самой девушки. Выражаются в них те чувства, которые, по мнению солдата, должна испытывать верная возлюбленная в разлуке с любимым:

Полюбила девушка парня горячо,
Положила голову ему на плечо,
С кем теперь останусь я,
Милый мальчик мой?
Ах, зачем он встретился,
Возраст призывной [Б9].

Примечательно то, что если к неверной девушке обычно адресован только один текст «последнего письма», то «верной подружке» посвящается несколько текстов в составе блокнота. Таким образом, в самой структуре сборника выражается специфика переживаний солдата: он все-таки больше надеется на благополучное развитие отношений с любимой. В выражении своих чувств он довольно сдержан, предпочитает их спрятать за суровой маской, ведь настоящему солдату не положены сантименты:

Прости, что груб я на ответы
И лаской в письмах небогат:
Красиво пишут лишь поэты,
А я – всего лишь-то солдат [Б9].

Иногда чувства упрятаны поглубже в текст, требующий расшифровки (по принципу акростиха):

Яркий солнечный луч
Тихо тронет цветы.
Если небо без туч,
Будешь счастлива ты.
Я тебе подарю
Легкий свист ветерка,
Юной ночи красу,
Бурных рек берега,
Лунный свет и прибой –
Юность будет с тобой [Б4].

Ты хочешь знать, кого люблю?
Ее нетрудно угадать.
Будь повнимательней читая.
Я буду буквы выделять [Б16].

Трогательны строки колыбельной, адресованной подруге:

Спи, дорогая, спокойно,
Спи и ресницы закрой.
Парень в зеленом кафтане
Твой охраняет покой.
Ну а когда ты проснешься,
И тихо откроешь глаза,
Вспомни, что служит парнишка,
Который любит тебя! [Б10].

Самая сильная форма выражения чувства любви – солдатская клятва:

Не верь цветам – они завянут,
Не верь снегам – они растают,
Не верь весне – она пройдет,
А верь солдату – он придет! [Б9]

Герой посылает девушке свой «горячий солдатский привет, проверенный ротным и заверенный старшиной» «со скоростью пули, которая может пробить броню сердца девушки», а сердце ее стучит «громче автомата АК». Заметна целомудренная стыдливость в выражении этих пламенных чувств, проявляющаяся в самоиронии: любовь солдата к девушке сравнима, пожалуй, только со «святыми» словами «Отбой» и «Дембель», он клянется всем, что у него есть (своими кирзовыми сапогами и автоматом), что его любовь верна, «как стекла противогаза»:

Пишу письмо тебе, родная,
Пишу, поддерживая связь.
Не обижайся, дорогая,
Что наша связь оборвалась.

Я теперь служу связистом,
Передаю я на ключе
И вот тебе на все вопросы
Отвечу клятвой мне родной.
Клянусь волною и антенной,
Клянусь я станцией своей,
Что для меня важнее всей вселенной,
Дороже нет любви твоей.
Пусть блок питания взорвется,
Предохранители сгорят.
Пройдут два года незаметно
И я вернусь к тебе домой,
Забуду я о службе этой
И буду рядом я с тобой [Б15].

Его чувства настолько сильны, что он «готов идти строевым шагом до загса для принятия присяги "Верности друг другу"», а если он нарушит свою клятву, то «пусть отнимут последние 30 рублей». Встречается и такой вариант: солдат пишет письмо девушке, одновременно отстреливаясь от врагов, и просит прощения за плохой почерк, ведь он пишет на сапоге убитого товарища. Картина страшная. Но письмо, написанное в такой обстановке, и готовность «ползть с саперной лопатой вокруг девушки» «чтобы занять круговую оборону» – самое веское доказательство верности солдата, его смелости и способности защитить любимую собственным телом.

Существенно, что солдатский фольклор не предполагает возможности измены со стороны самого молодого человека: «десантник изменяет девушке только тогда, когда ему изменяет запасной парашют» [Б5]. Он верный, надежный, способный на большое чувство, – словом, идеальный герой.

Таким образом, проанализированные нами женские образы являются своеобразной объективацией внутренних переживаний солдата. «Изменница» – воплощение его тревог, опасений, ревности. «Верная подруга» – выражение его надежд, чаяний, мечтаний о счастье. Любовь оказывается главной ценностью в духовном мире того обобщенного, типового солдата, который представлен на страницах «демпбельских» блокнотов.

Еще одна ценность – подлинная дружба:
Служи, солдат, и ты не думай,
Что кто-то вдруг тебя забыл.
Друзья не забывают друга,
А кто забыл – тот не был им [Б6].

И конечно мама – самый близкий, родной человек:
Любви достойна только мать:
Она одна способна ждать [Б4].

Все эти ценности связаны с далеким миром «гражданки», от которого солдат дистанцирован. Сам он включен в мир армейской жизни, в котором естественные нормы нарушены, искажены. Блокнотная лирика полна тяжелых переживаний, связанных с ощущением несправедливости и оскорбительности внутриармейских отношений:

Так хочется горько заплакать,
Вина по бокалам разлить,
Девчонок руками поладать
И морду кому-то набить [Б9].

Отделенность от мира нормальной жизни вызывает иронические сетования:

Да, тяжела судьба солдата:
Тревоги, стрельбы, полигон,
А где-то в городе далеком
Ребята хлещут самогон [Б16].

Слеза от образа потухла,
Как будто жизнь оборвалась.
Мая башка от мысли пухнет,
Что служба только началась [Б10].

Рожа в поте, я в экстазе,
Пар стоит над головой.
Три кэмэ в противогазе –
Как же хочется домой! [Б10]

В руках, в ногах – повсюду боль,
В зубах песок, на шее соль,
В глазах слеза, в душе тоска –
Вот что значит внутренние войска [Б5].

Солдат с грустью размышляет и о тех изменениях, который происходят с ним в армии, сравнивая себя прежнего с собой нынешним:

Я не был рожден жестоким и злым –
Таким меня сделал солдатский режим [Б9].

Немало на страницах блокнотов сожалений об утекающих годах жизни, юности:

Роза вянет в вазе, а солдат в противогазе [Б6].

Весна! Цветы цветут в садах, а юность гибнет в сапогах [Б4].

Наша юность, словно поезд,
Только разница одна:
Поезд съездит и вернется –
Наша юность никогда [Б1].

На последней странице одного из блокнотов, там, где должна стоять его стоимость, написано: «Цена 2 года. Пусть это не вся жизнь, но все-таки это две страницы, вырванные на самом интересном месте» [Б9].

Если образы девушек объективировали переживания солдата, связанные с мечтами о мирной гражданской жизни, в которую он устремлен всей душой, то эмоции, связанные с тяготами службы объективируются в образе своеобразного антагониста – старшего по званию. Это вечный источник солдатских тягот и страданий, отъявленный мучитель, и притеснитель, бессердечный и бездушный, заставляющий работать до седьмого пота. Образ открыто оценочен, что и позволяет воспринимать его как объективацию внутренних переживаний солдата:

Говорят, что есть планета
Так похожа на луну.
Вот бы нам на ту планету
Зах...ть старшину! [Б9].

В блокнотах встречаются переделки известных стихотворений, в которых образ антагониста получает завершенность, благодаря широкому ассоциативному ряду:

Своего старшину не отдам никому:
Такая скотина нужна самому [Б9 – С. Михалков].

У лукоморья дуб спилили,
Затем в казарму занесли,
Потом в каптерку затащили
И старшиною нарекли [Б3 – А.С. Пушкин].

Вокруг казармы духи ходят,
И злой сержант на них кричит.
Там на неведомых дорожках
Следы от кирзовых сапог.
И даже ночью танк стреляет,
Чтоб бедный дух уснуть не мог [Б15 – А.С. Пушкин].

Откуда дровишки?
Сарай разобрали.

Так он же железный!
А нам приказали [Б10 – Н.А. Некрасов].

Однако не стоит думать, что солдат – это какой-то хлюпающий носом «слабак». Мы уже отмечали некоторую стыдливость, закрытость солдатской души в связи с анализом стихов о любви: настоящий мужчина не должен быть сентиментальным. А потому в блокнотах он чаще всего говорит о себе со здоровой самоиронией. Настоящий солдат бодр, весел, с юмором воспринимает все невзгоды армейской жизни и всегда готов посмеяться и над командирами, и над самим собой.

Он оптимист, поскольку рано или поздно срок службы закончится:

Не надо слез, не надо грусти:
Придет приказ – и нас отпустят [Б9].

Вот и месяц меня нету,
Вот и нету меня два.
Все равно домой приеду
Года эдак через два [Б6].

Солдат не ищет легких путей!
Умный в гору не пойдет,
Умный гору обойдет.
А солдат – он д...б:
Раскопает и пройдет [Б1]

Он не чужд небольших житейских удовольствий в духе старой гусарской традиции: «На спирту любая гадость принесет солдату радость» [Б9].

С одной стороны, солдат – бесплатная рабочая сила: «Это не рок, это не джаз, это два духа скребут унитаза» [Б4]. С другой стороны, даже будучи «уборщицей», солдат чувствует себя богатырем: «Два солдата из стройбата заменяют экскаватор, а один тамбовский дух заменяет этих двух» [Б3].

Наиболее ярким проявлением иронии мы считаем распространенный в блокнотах жанр солдатской молитвы. Солдаты с юмором молятся особым, армейским божествам – Демобилизации и Отпуску, просят защитить их от всех армейских тягот и от притеснений командиров:

Спаси, господи, и сохрани мою душу:
От подъема раннего,
От крика дневального,
От занятий тактических,
От работ физических,
От солнечного затмения,
От командира отделения,
От овса и перловки,

От строевой подготовки,
От утреннего развода, от командира взвода,
От неприятностей всяческих.
Да превратится море Черное в водку русскую,
А море Азовское – в пиво «Жигулевское»,
Город чужой – в дом родной!
Аминь! [Б16]

Да сохрани Мать-богородица:
От коридоров узких и командиров нерусских,
От губы временной и бабы беременной,
От командира взвода и прочего сброда.
И спаси нас Бог от ночных тревог,
От кросса далекого и турника высокого,
От занятий тактических, строевых и политических,
От дежурного по части и врачей из санчасти,
От пайки, недовеса и старшины-беса.
И спаси нас, Господи, грешных
От нарядов внутренних и внешних,
От стрижки голов и мытья полов.
И дай нам, Боже, девчат помоложе,
Пуховую подушку и водки кружку!
Да сохрани нас от всего этого,
Пресвятая Мать-Демобилизация,
И преврати грехи армейские
В жизнь гражданскую! [Б7]

Упаси меня, Господи:
От пыльных дорог,
От ночных тревог,
От темного леса,
От тяжелого АКса,
От болезней разных
И нарядов грязных.
О Господи. Господи!
Преврати ты море Азовское
В пиво «Жигулевское»,
Море Каспийское –
В водку «Российскую»,
Океан Ледовитый –
В спирт ядовитый,
Воду водопроводную –
В самогонку родную.
И да пошли мне Святую Деву
Демобилизацию! [Б2]

В одном блокноте солдат просит его спасти от грязных сапог и превратить казарму «нашу» в ресторан «Наташу», а в другом – «от тряпки, унитаза и противогаза, от гор высоких и марш-бросков далеких». Встречается и такая просьба: «Прибавь получку и масла кучку, дай службу отслужить и до дембеля дожить». Солдатские молитвы, на наш взгляд, заслуживают специального исследования с точки зрения их жанровой и стилиевой специфики, поскольку в них мы видим сложное сочетание разноплановых традиций: от сакрального жанра молитвы до литературных (например, «Юнкерская молитва» М.Ю. Лермонтова). В рамках нашего исследования мы ограничимся лишь тем, что укажем на ярко проявляющееся в молитвах здоровое чувство юмора, присущее настоящему солдату. В этот же ряд вписываются солдатские частушки:

Самоволка, самоволка!
Что хорошего в тебе?
2 минуты на свободе –
10 суток на губе! [Б15].

Разрешите доложить:
Надоело здесь служить,
Надоело снег кидать,
Утром в 6 часов вставать.
Надоело по команде.
Надоело все бегом,
Отпустите, ради Бога.
Я домой пойду пешком [Б6].

Старшина у нас хороший,
Старшина у нас один.
Как-нибудь мы соберем
И в мурло ему дадим [Б4].

Явно проявляется в блокнотах и вторая тенденция, противоположная юмористической, – сдержанная героизация образа: «Теперь я воин, пограничник, защитник Родины своей, и от меня теперь зависит счастье матери моей» [Б4]; «За мирное небо, за счастье людей отдал я из жизни 730 дней» [Б4]; «За чистый смех детей, во имя нашего народа любимой Родине своей мы отдаем два лучших года» [Б10]; «За смех детей, за мирный труд, за наших молодых подруг, во имя нашего народа мы отдаем 2 лучших года» [Б3]; «Чтоб кто-то мог держать цветы, в руках мы держим автоматы» [Б9].

Авторы блокнотов словно примеряют на себя костюм героя, защищающего своих друзей, брата, сестру:

Живи, братан, балдей и пьянствуй:
Я охраняю твой покой.
В моей подсумке 2 обоймы –
Ты, как за каменной стеной [Б9].

Гуляй, братан, ходи в кино,
Люби девчонок, пей вино,
А то, как я, уйдешь туда,
Где водку пьют лишь дембеля [Б10].

Гуляй, сестренка, ты свободна,
Ведь где-то стиснув автомат
Тебя надежно охраняет
В зеленой камуфляже брат [Б4].

В блокнотах служивших в горячих точках данный мотив звучит более конкретно и жестко: «Служи, солдат, не знай печали, пока тебя не расстреляли» [Б1], «Наряд уходит в горы. Вернется ли назад – об этом знают горы, но горы лишь молчат» [Б4]. В блокноте, хозяин которого служил в Чечне, помещено стихотворение, в котором ярко проявляется самосознание солдата, понимающего важность своей миссии и страдающего от того, что не всем она ясна:

Обычный автобус и все как обычно.
Кто просто едет, кто просто спит.
На заднем сиденье с девчонкою рядом
Обычный парнишка сидит.
И вот остановка. Походкою шаткой
В автобус заходит старик-ветеран.
И видит, что парень ему не уступит.
Старик огрубел и пошел на таран.
Ты что же парнишка, подняться не можешь,
Ведь я за тебя пять лет воевал,
За счастье твое под пули бросался
И жизнь за тебя чуть свою не отдал.
И все замолчали, и все обернулись.
А парень тихонько лишь встал
И сказал он в лицо старику-ветерану:
«Я тоже, отец, воевал».
В глазах его были разрывы, душманы,
Большая стрельба и машин караван.
И тихое теплое смерти подобное новое слово «Чечня».
И парень, хромя, пошел по салону
И больше нигде я его не видал.
Старик сел, схватившись за сердце,
И тихо-тихо сам зарыдал [Б1].

Аналогичный текст:

Мне старушка одна на вокзале, поохав, сказала:
Как ни стыдно, сынок, свою жизнь начинать с обмана?
Где-то орден купил, нацепил
И похвалился людям.
Сам такой молодой,
Ну а совести грамма не будет [Б1].

В блокнотных стихах немало строк, написанных в традициях высокого стиля:

В бою кровавом иль хмельном пиру
Меч может потерять и силу,
Но если потеряешь честь свою,
То бойся жизни больше, чем могилы [Б9].

Нередки литературные клише, связанные с военной, «гусарской» традицией, например, с известными строками Д. Давыдова:

Я люблю кровавый бой!
Я рожден для службы царской!
Сабля, водка, конь гусарский,
С вами век мне золотой!

Образы «меча», боя как «кровавого пира», мотив воинской «чести» придают солдату героический облик, вводят его в высокий контекст памяти о подвигах воинов прошлых веков. Вообще для блокнотов характерно очень сильное ощущение включенности в коллектив, корпоративный дух военного товарищества:

Стой, солдат! Придержи свои нервы,
Стисни зубы и глубже дыши!
Ты не первый и ты не последний:
Все служили – и ты отслужи! [Б9]

Таким образом, блокнотная лирика раскрывает нам внутренний мир солдата, который являет собой образец настоящего мужчины, сильного и мужественного, героя и защитника, верного в любви и дружбе.

Будет трудно – крепись,
Будет страшно – держись,
Будет ветер – не гнись,
Будет больно – не плачь,
А заплакал – утрись,
Ведь на этом стоит
Вся солдатская жизнь [Б14].

Раз, два, три, четыре, пять.
Я иду тебя искать
С автоматом на плече
И с гранатой в руке.
Автомат сниму с плеча,
И гранату брошу я,
Чтоб от страха у врага
Поседела голова.
Шесть, семь, восемь.
Мы от армии не косим.
Мама, папа, люблю вас,
Больше вас люблю спецназ.
Парашют мне до балды,
Лишь бы не было войны [Б1].

Если лирика призвана раскрыть солдатскую душу «изнутри», передать переживания, эмоции, то прозаические тексты, включенные в «дембельские блокноты», на наш взгляд, выполняют иную функцию: они призваны вписать образ солдата в константы того образа мира, который выстраивается в солдатском фольклоре. Не случайно одним из любимых жанров блокнотной прозы является афоризм – краткое изречение, представляющее собой формулировку некоей истины самого общего плана, носящей характер аксиомы. При этом прозаические тексты тяготеют к той же самой тематике, что и лирические, однако удельный вес отдельных мотивов и тем несколько меняется. Если большая часть лирики выражает интимные переживания, связанные с любовью, то проза больше сосредоточена на реалиях армейской жизни.

Главный герой солдатского афоризма – конечно же, его антагонист, старший по званию: «Армия без ефрейторов, что деревня без придурков» [Б4]; «Лучше жить в лесу с волками, чем в казарме с прапорами» [Б9]; «В армии нет вечных двигателей, зато вечных тормозов хватает» [Б4]; «Чем больше в армии дубов, тем крепче наша оборона» [Б4, Б14]; «Пока в армии бардак, она непобедима» [Б6]. Встречаются и несколько ироничные интерпретации известных официальных слоганов: «Если Родина думает, что нас кормит, тогда пускай думает, что мы ее защищаем» [Б16]; «Отдай долг Родине и больше в такие долги не влезай» [Б9].

К афоризмам примыкают тексты речевых ошибок, допущенных начальством и любовно зафиксированных солдатами. В.В. Блажес верно подметил эту особенность блокнотов: «Солдаты, весело реагирующие на речевые ошибки сержантов, прапорщиков, офицеров, конечно, находятся в рамках национальной культурной традиции. Они

замечают отклонения от языкового стандарта у командиров в повседневном общении и фиксируют их высказывания на правах жанра в своих блокнотах»³. Этими оговорками, блокноты просто изобилуют: «Эй, вы трое! Оба ко мне!» [Б6]; «Молчать! Я вас спрашиваю!» [Б6]; «Идите быстрее убирать снег, а то он растает» [Б6]; «Рота! Отбой! По моей команде глаза закрыть! Отставить! Щелчка не слышу!» [Б6]; «А теперь короткими перебежками от меня до следующего дуба» [Б6]; «Я теперь сказал: размести все лужи на плацу, чтобы офицеры по дороге не мочились» [Б6]; «Всех отсутствующих построить в одну шеренгу» [Б6]; «Рота! На помойку в баню становись!» [Б6]; «Объясню задачу: собрать все кирпичи и сжечь» [Б6]; «Что вы спите стоя на ходу?!» [Б6]; «Лицо на фото должно быть квадратным» [Б6] и т. д. Все эти тексты представляют солдата остроумным, находчивым. И главное, куда более культурным и образованным, чем его начальники.

Образ девушки также представлен в прозаических жанрах, но если в стихах выражаются внутренние переживания солдата, то в прозе формулируются некие общие законы, определяющие отношения между мужчиной и женщиной. Такова шутливая классификация женщин как представительниц рода человеческого:

Девушка в:

16 лет – дикая, как джунгли (Австралия);

17 лет – жаркая, как Африка;

18 лет – открытая, как Америка;

19 лет – изъезженная, как Европа;

20 лет – разбитая, как Германия,

21 год – заброшенная, как Антарктида [Б6].

Возможные типы отношений также классифицируются с помощью литературных жанровых обозначений:

Если ты познакомишься с девушкой – это роман.

Если девушка тебе нравится – это история.

Если ты начинаешь с ней встречаться – это любовь [Б10],

В одном из блокнотов [Б15] представлены развернутые стереотипные образы мужа и жены. Причем к жене предъявлено требований столько, что они заняли больше страницы. С точки зрения мужчины, женщина не «имеет права», а «должна и обязана» – явные принципы патриархата. Мужчина же должен быть окружен вниманием, любовью и лаской. «Жена назначается из наиболее подготовленных девушек»,

³ Блажес В.В. Солдатский юмор в свете народной поэтической традиции. С. 29.

она должна дожидаться солдата из армии, то есть «сдать экзамен на верность», и быть хорошей хозяйкой, хранительницей очага, потому что она отвечает «за сохранность вещей, имущества в квартире, движимых средств и продовольственных товаров, за поддержание чистоты и порядка в квартире». Жена фактически является сторожем и уборщицей: «Она подчиняется мужу и выполняет его требования; она обязана: быть честной, дисциплинированной, строго хранить семейные тайны, добросовестно изучать повадки мужа, всегда должна быть готова вступить на защиту семейных интересов и добросовестно ждать мужа из пивбара, ночью удовлетворять желания мужа и не вступать с ним в пререкания». Это уже пахнет армейской девошчиной: солдат, побывав в роли подчиненного и узнав почему фунт лиха, хочет побывать в роли начальника, а жену сделать своим подчиненным. Что касается табу для жены, то оно дается обобщенно: «Жене строго запрещается изменять или каким-либо иным образом обманывать мужа». Об обязанностях мужа не сказано ничего, кроме того, что «муж – есть лицо неприкосновенное, требует любви, ласки и внимания». С нашей точки зрения, важно то, что образ солдата, сложившийся в сознании составителя блокнота, спроецирован на мирную жизнь. В этом явно заметен момент инициационного характера: стать настоящим мужчиной – значит стать солдатом и оставаться таковым уже всегда.

Поэтому отнюдь не случайным представляется нам появление в прозаических текстах мотива силы и агрессии, связанного именно с образом солдата: «Пьяный десантник страшнее танка, а голодный ВВ-шник страшнее пьяного десантника» [Б2]; «Голодный Дух страшнее пьяного дембеля»; «Девушки! Лучше попасть под танк, чем под матроса» [Б10]; «Не переходи дорогу солдату с погонами ВВ, а то можешь потерять: честь, красоту и способность передвигаться» [Б16], «Не плюй пограничнику в душу, а то выплунешь зубы» [Б6]; «Десантник не найдет выхода только из могилы» [Б5]; «Здесь конидохнут, машиныглохнут, а пограничники живут» [Б4]. А физическая сила и сноровка солдата выражена в «шутливом стандарте»: «Солдат должен стрелять, как ковбой, и бегать, как его лошадь» [Б6]. Безусловно, все эти качества гиперболизируются, а ирония превращает все в шутку, в которой есть лишь доля правды. Но за этой шуткой – и утверждение богатырской силы русского солдата, восходящее к былинному эпосу. Солдат – это не только героическая личность, но еще и гордая, несмотря на все унижения, которые ему, возможно, пришлось пережить во время нахождения в армии: «Солдат может встать на колени только в трех случаях: целуя руку матери, поднимая упавшего друга, срывая цветы для любимой» [Б6].

Таким образом, прозаические и лирические тексты блокнотов являются собой идейно-тематическое единство, концентрирующееся вокруг солдата – ведущего образа «дембельского блокнота» как жанра. Если лирика раскрывает внутренний мир солдата, его чувства, то проза вписывает его в общие законы армейской и гражданской жизни. В целом же образ солдата предстает достаточно цельным: это юноша, становящийся взрослым, с честью проходящий нелегкие испытания, любящий и верный, надежный защитник Родины, носитель национальных культурных традиций. Он лишен фальшивой пафосности, предпочитает относиться к тяготам армейской жизни с юмором, а к себе – со здоровой самоиронией. Однако он полон внутреннего достоинства и с гордостью выполняет свой долг воина. В то же время война – отнюдь не цель его существования, по натуре своей он человек мирный, мечтающий поскорее вернуться к нормальной жизни на «гражданке», но в новом качестве взрослого, сильного и мужественного мужчины.

Приложение

Краткие сведения о «дембельских» блокнотах, хранящихся в фольклорном архиве кафедры русской и зарубежной литературы УрГПУ (шифр блокнота и данные об информанте: время и место службы, род войск):

- Б1 – Мартянов С. Г. 2001-2003 гг. спецназ Чечня
- Б2 – Свердликов П. М. 2002-2004 гг. ВВ МВД г. Екатеринбург
- Б3 – Ахматянов А. Ф. 1998-2000 гг.
- Б4 – Мартянов М. О. 2001-2003 гг. ПВ Приморский край
- Б5 – Бочкарев А. Д. 1996-1998 гг. ВДВ г. Тюмень
- Б6 – Елфимов В. А. 2000-2002 гг. ПВ с. Новосельское Приморский край
- Б7 – Бикин А. А. 1999-2001 гг. ВВ. МВД Саров
- Б8 - Хохлов В. В. 1980-1982 гг. ПВ п/о Аргунск Читинская обл.
- Б9 – Мартянов О. В. 2004-2006 гг. ВВ МВД пос. Кстинино Кировская обл.
- Б10 – Куваев С. Н. 2003-2005 гг. танковые войска г. Камышлов
- Б11 – Мосеев С. 1997-1999 гг. рота охраны г. Камышлов
- Б12 – Кайгородов Ф. Г. 1998-2000 гг. танковые войска г. Троицк
- Б13 – Вздорнов В. Д. 1995-1997 гг. ПВО г. Богучар, г. Солнечногорск
- Б14 – Шархун С. В. 1987-1989 гг. ВВС Киргизия, Токмак
- Б15 – (?) 2000-2002 гг. войска связи Нижний Тагил, Муром
- Б16 – (?) 2000-2003 гг. ВВ МВД Пермь
- Б17– (?) МВД

ЛИТЕРАТУРНЫЕ КОНТАКТЫ И ДИАЛОГИ



А.В. КОМКОВ

*(Сургутский государственный педагогический университет,
г. Сургут, Россия)*

УДК 821.161.1.3(Достоевский Ф.М.)

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-8,44

ДИАЛОГ О СВОБОДЕ ЛИЧНОСТИ: Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ И М. ШТИРНЕР (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ «ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»)

Аннотация. В статье рассматривается диалог о свободе личности Ф.М. Достоевского, автора «Записок из подполья», с немецким философом М. Штирнером, автором трактата «Единственный и его собственность», который продолжится в последующем творчестве русского писателя. Делается вывод об утверждении в творчестве Достоевского идеи спасения человека через отказ от болезненной диалектики, искажающей личность.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, М. Штирнер, «Записки из подполья», «Единственный и его собственность», диалог, свобода личности.

В 1844 году в Лейпциге была напечатана книга Макса Штирнера (настоящее имя Иоганн Каспар Шмидт) «Der Einzige und sein Eigentum» («Единственный и его собственность»). Данное произведение считается программным трудом немецкого философа, идеи которого почти на полвека опередили возникновение индивидуализма и анархизма. Произведение Штирнера наделало много шума в немецких интеллектуальных кругах и подверглось резкой критике, прежде всего со стороны социалистического лагеря западноевропейских философов, среди которых были К. Маркс и Ф. Энгельс. Но, вызвав бурную реакцию, сразу после своего выхода в Европе книга была практически забыта (вплоть до 90-х годов XIX века) на фоне стремительно растущей популярности другого немецкого философа-иррационалиста Ф. Ницше.

Однако русская интеллигенция приняла книгу довольно восторженно, так как интерес к проблеме взаимоотношений личности и общества в 1840-е годы был велик как никогда. Об этой книге спорили и славнофилы, и западники; она приковала к себе на долгое время внимание

таких мыслителей, как В.Г. Белинский, А.И. Герцен, И.С. Тургенев, М.А. Бакунин, А.С. Хомяков и др.¹

Не обошел вниманием произведения Макса Штирнера и Ф.М. Достоевский, который, по предположению Н. Отверженного (Н.Г. Булычева), впервые мог познакомиться с ними в кружке Белинского (в период с 1845 по 1847 год). Чуть позднее на одном из собраний кружка Петрашевского он сделал доклад «О личности и об эгоизме»², в котором очевидно влияние идей немецкого философа. Трактат Штирнера наравне с произведениями Прудона и Фурье хранился в библиотеке кружка. Однако полновесный диалог Достоевского с автором «Единственного», по мнению Н. Отверженного, начинается только с «Записок из подполья» (1864–1865). Как известно, это произведение отчасти повторило судьбу трактата Макса Штирнера: сразу после публикации «Записки» подверглись критике и ушли в тень, ожидая своего времени. После выхода «Преступления и наказания» интерес к повести возник вновь.

«Записки из подполья» – глубокое и противоречивое произведение, в котором поднимается комплекс основных философских проблем середины XIX века: кризис веры, противостояние рациональной и иррациональной философских систем, соотношение эгоизма и свободы личности. В качестве прототипа своего героя Достоевский избирает одного из «представителей еще доживающего поколения»³. Иными словами, перед читателем предстает один из типичных людей своего времени. Эпоха формирования «подполья» – это конец 40-х – начало 60-х гг. XIX века, канун и начало реформ Александра II и постепенная либерализация общества. По замечанию Ф. Бельтраме, разночинцы 1860-х гг. являли собой социальный слой уже относительно многочисленный и распространенный как в обществе, так и в бюрократическом аппарате, хотя и не на самых высоких его ступенях⁴.

Чиновник – человек, обитающий в канцелярии, «штифтик» огромного механизма государственного аппарата, идеально подходит для выражения стремления этого самого «штифтика» к свободе. Давление безликой бюрократической машины доводит героя до крайне болезненного состояния: «Ведь уж как иногда гадко становилось ходить в канцелярию:

¹ *Отверженный Н. Штирнер и Достоевский* / предисл. А. Борового. М. : Голос труда, 1925. С. 11.

² Там же. С. 27.

³ *Достоевский Ф.М. Записки из подполья* // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1973. Т. 5. С. 99.

⁴ *Бельтраме Ф. О парадоксальном мышлении «подпольного человека»* // Достоевский. Материалы и исследования. СПб. : Наука, 2007. Т. 18. С. 136.

доходило до того, что я много раз со службы возвращался больной»⁵. И вот «Штифтик» вываливается из механизма, как только появляется первая возможность: «Я служил, чтоб было что-нибудь есть, <...> и когда прошлого года один из отдаленных моих родственников оставил мне шесть тысяч рублей по моему завещанию, я тотчас же вышел в отставку»⁶. Герой полностью скрывается в «подполье», что, по его собственному заявлению, было предопределено заранее: «Я и прежде жил в этом углу, но теперь я поселился в этом углу»⁷. На наш взгляд, здесь угадывается мысль Штирнера о том, что общество и вообще любая форма социальной организации является препятствием на пути становления личности: «До тех пор, пока существует хотя бы одно учреждение, которого не имеет права устранить единичный, до тех пор далеко еще до моего своеобразия и моей самопринадлежности»⁸. Следуя этой логике, герой-подпольщик отмечает неблагоприятное воздействие общественной системы образования на личность: «В нашей школе выражения лиц как-то особенно глупели и перерождались. Сколько прекрасных собой детей поступало к нам. Через несколько лет на них и глядеть становилось противно»⁹.

«Подполье» для героя повести – это «угол», его физическое окружение, материальный план бытия. В то же время «подполье» – это состояние его духа, разума, идеальный план бытия. Почему именно такую форму существования избирает себе «подпольный парадоксалист», доживая свою жизнь в «промежутке», который он сам и создал? Штирнер утверждал: «Слово “общество” – Gesellschaft – происходит от слова “зал” (Sail). Когда в зале собралось много людей, тогда зал превращает их в общество»¹⁰. Герой повести Достоевского создает свою собственную, субъективную реальность, абстрагируясь от окружающего общества и пребывая наедине с самим собой и своими мыслями.

Посредством «подпольщика» Достоевский поднимает фундаментальные проблемы свободы личности. Автор вступает в дискуссию с рационалистами, доказывая бессмысленность идеи господства разума над человеком; а также с иррационалистами, развивая логику данного философского направления до конца: «Я только доводил в моей жизни до крайности то, что вы не осмеливались доводить и до половины»¹¹.

⁵ Достоевский Ф.М. Записки из подполья. С. 125.

⁶ Там же. С. 125.

⁷ Там же. С. 101.

⁸ Штирнер М. Единственный и его собственность. Харьков : Основа, 1994. С. 203.

⁹ Достоевский Ф.М. Указ. соч. С. 139.

¹⁰ Штирнер М. Указ. соч. С. 204.

¹¹ Достоевский Ф.М. Указ. соч. С. 178.

Задаваясь вопросом о том, каковы же причины «подполья», герой повести констатирует: «Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым»¹². Позиция героя переключается с эпиграфом трактата М. Штирнера «Единственный и его собственность»: «Ничто – вот на чем я построил свое дело»¹³. Это самое «ничто» неразрывными нитями связывает «единственного» и «парадоксалиста». Можно ли назвать подпольного героя свободным? Он заключен в замкнутый круг рефлексии, в который его завела диалектика размышлений. Он заключен в свой «угол» как интеллектуально, так и физически. Штирнер не признает такого человека свободным: «Разве дух не жаждет свободы? Ах, не только один мой дух, но и тело мое ежечасно жаждет ее!»¹⁴. «Подпольщик» Достоевского не свободен, и он понимает это: «Всякий порядочный человек нашего времени есть и должен быть трус и раб»¹⁵. И в подобном самоуничижении он находит особое, изощренное удовольствие: «До того доходил, что ощущал какое-то тайное, ненормальное подленькое наслажденье»¹⁶. В своих размышлениях герой, культивируя личные душевные страдания, доходит до крайности и, сравнивая их с зубной болью, приходит к мысли, что «и в зубной боли есть наслаждение»¹⁷.

Своими умозаключениями подпольный герой совершает «полный круг»: «Человеку надо – одного только самостоятельного хотенья, чего бы эта самостоятельность ни стоила и к чему бы ни привела, <...> ну и хотенье ведь черт знает...»¹⁸. Создается парадоксальная ситуация: несмотря на противоречивые размышления, подпольщик приходит к штирнеровскому «для Меня нет ничего выше Меня»¹⁹: «Я-то один, а они все»²⁰. Однако диалектически он не видит выхода из данного противоречия, ибо «рассудок есть только рассудок, и удовлетворяет только рассудочные потребности человека, а хотенье есть проявление всей человеческой жизни, и с рассудком и со всеми почесываниями»²¹.

История человечества для парадоксалиста не более чем иллюзия, которую сознательно буквализирует общество. Это, в частности, выра-

¹² Достоевский Ф.М. Записки из подполья. С. 100.

¹³ Штирнер М. Единственный и его собственность. С. 7.

¹⁴ Там же. С. 144.

¹⁵ Достоевский Ф.М. Указ. соч. С. 125.

¹⁶ Там же. С. 102.

¹⁷ Там же. С. 106.

¹⁸ Там же. С. 113.

¹⁹ Штирнер М. Указ. соч. С. 9.

²⁰ Достоевский Ф.М. Указ. соч. С. 125.

²¹ Там же. С. 115.

жается в повести в образе хрустального здания: «Вы верите в хрустальное здание, навеки нерушимое»²². Тем не менее, сам подпольщик испытывает чувство скептического раздражения от ощущения его непреходящего постоянства: «Ну, а я, может быть, потому-то и боюсь этого здания, что оно хрустальное и навеки нерушимое»²³. Подпольный человек отрицает прогресс человечества, потому что благодаря ему «кровь рекою льется, да еще развеселым таким образом, точно шампанское! Вот вам все наше девятнадцатое столетие <...> И что такое смягчает в нас цивилизация?»²⁴. Для него история – это бесконечное повторение жестокости, кровопролития и войн. Как указывает сам герой, все это – следствие человеческого эгоизма, или же «хотения», складывающегося вопреки человеческим интересам. Подобный взгляд вполне согласуется с позицией Штирнера: «Ткань современного притворства и лицемерия раскинута меж двух областей, между которыми колеблется наше время, и плетет свои тонкие нити обмана и самообмана. Не будучи достаточно сильным, чтобы определенно и неослабно служить нравственности, и еще недостаточно беспощадным, чтобы жить совершенно эгоистически, дрожит он в паутине притворства, склоняясь то к одному, то к другому, и ловит, ослабленный проклятием половинчатости, только глупых, жалких мошек»²⁵. Эта же дилемма выгоды и личностного самоопределения волнует и героя Достоевского, для которого показательно, что люди «знамо, то есть вполне понимая свои настоящие выгоды, отставляли их на второй план и бросались на другую дорогу, на риск, на авось, никем и ничем не принуждаемые к тому, а как будто именно только не желая указанной дроги, и упрямо, своевольно пробивали другую, отыскивая путь её чуть не в потемках»²⁶. Для него свободная воля стоит выше логики и рационального видения мира, которые являются оправданными в оценке истории.

Проявлением стремления подпольного героя к свободе становится, в частности, бессознательная потребность психологического доминирования над оппонентом. Для сильной личности, по Штирнеру, подобный вид самоутверждения является естественным. Человек имеет право только на то, что может захватить и удержать: «Моя мощь – Я сам, и благодаря ей я – моя собственность»²⁷. Однако для героя «Записок» это стремление носит болезненно-патологический характер: «Был у меня

²² Достоевский Ф.М. Записки из подполья. С. 120.

²³ Там же.

²⁴ Там же. С. 112.

²⁵ Штирнер М. Единственный и его собственность. С. 50.

²⁶ Достоевский Ф.М. Указ. соч. С. 110.

²⁷ Штирнер М. Единственный и его собственность. С. 173.

раз как-то и друг. Но я уже был деспот в душе; я хотел неограниченно властвовать над его душой; я хотел вселить в него презрение к окружавшей его среде; я потребовал от него высокомерного и окончательно разрыва с этой средой <...> но когда он отдался мне весь, я тотчас же возненавидел его и оттолкнул от себя, – точно он и нужен был мне только одержания над ним победы, для одного его подчинения»²⁸. Парадоксалисту важно само чувство обладания, поэтому достигает утверждения своего «Я» лишь в том случае, когда ему удается полностью сломать субъект посредством своей воли и сделать его своей «собственностью».

Наиболее ярко подобное стремление проявилось в отношении героя с Лизой. Беззащитная девушка стала для него объектом самоутверждения и зависти, черной, беспощадной зависти. Лиза, несмотря на все внешние обстоятельства, сохранила нравственную чистоту. Подпольщик же, сознательно отказавшись от этого, при встрече со своим антиподом терпит поражение: «Чего мне было стыдно? – не знаю, но мне было стыдно. Пришло мне тоже в взбодораженную голову, что роли ведь окончательно переменились, что героиня теперь она»²⁹. Как видно, сама мысль об утрате своего господства над другой личностью выводит его из равновесия. Он утрачивает свою мощь, следовательно, его «Я» теряет контроль над самим собой и практически рассыпается на части.

Противоречивым мировоззрением подпольный герой обязан прежде всего своей извращенной рефлексии, заставившей его достичь состояния когнитивного диссонанса. Посредством своего разума он достигает абсолютного закрепощения своего разума, своей личности, своего духа. Тем не менее, герой Достоевского – парадоксалист и релятивист, для него не существует истины в виде каких-либо определенных, ясных положений. Он пишет исповедь для того, чтобы еще более «увязнуть» в своей рефлексии. Возникает картина бесконечности «подполья». В финале повести герой, по его словам, «не выдержал и продолжил далее»³⁰.

Понимание повествовательной специфики данного произведения невозможно сегодня без учета мысли М.М. Бахтина о том, что текст Достоевского по своей структуре диалогичен: «Он строится не как целое одного сознания, объективно принявшего в себе другие сознания, но как целое взаимодействие нескольких сознаний, из которых ни одно не стало до конца объектом другого»³¹. В диалогическом поле повести можно увидеть две позиции понимания свободы личности: позицию «подпольного ге-

²⁸ *Достоевский Ф.М.* Записки из подполья. С. 140.

²⁹ Там же. С. 175.

³⁰ Там же. С. 179.

³¹ *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1972. С. 29.

роя», коррелирующую с идеями Штирнера, и позицию автора. В связи с невозможностью одного сознания до конца сделаться объектом другого эти два взгляда существуют вполне самодостаточно, причем авторское видение проблемы простирается далеко за пределы произведения.

Для антигероя свободы в объективном смысле не существует, он остается в своем «подполье», что равноценно душевному и телесному плену между выбором «душевного счастья ли, или возвышенного страдания»³². Подпольный герой выбирает страдание, оставаясь в своем «промежутке», основанном на эгоизме с очерченной разумом «пограничной» линией. Черты штирнеровского «Единственного» явственно прослеживаются в образе подпольщика, переплетаясь с диалектической рекурсией, и обретают химерические черты. Абсолютное «Я» отождествляется с эмпирической личностью, которая таким образом получает значение единственной и абсолютной реальности. Посредством же разума «единственный» заключен в ловушку, из которой ему не выбраться, что противоречит взгляду Штирнера на свободу и природу «Единственного»: «Стремиться к разумности я, конечно, могу, могу любить ее, как Бога и каждую другую идею, могу быть философом, любителем мудрости, так же как люблю Бога. Но то, что я люблю, к чему стремлюсь, то лишь в моей идее, в моем представлении: оно – в моем сердце, в моей голове, во мне, как мое сердце, но оно – не я. Я – не оно»³³.

Достоевский посредством парадокса уходит из сферы разума в духовную сферу, дискредитируя рационалистическую позицию и показывая последствия крайнего эгоизма, заключенного в рамки болезненного сознания, вступая в борьбу с этими «порочными» проявлениями индивидуализма. Примечательно, что у «подпольщика» в определенный момент появляется возможность «спасения» (в образе Лизы), но герой приходит в итоге к следующему выводу: «Ну, попробуйте, ну, дайте, нам, например, побольше самостоятельности, развяжите любому из нас руки, расширьте круг деятельности, ослабьте опеку, и мы... да уверяю же вас: мы тот час попросимся опять обратно под опеку»³⁴.

Диалог о свободе личности не заканчивается на «Записках из подполья», он продолжается в дальнейшем творчестве Ф.М. Достоевского. Идея спасения человека путем отказа от болезненной диалектики раскрывается в полной мере в его очередном произведении – романе «Преступление и наказание».

³² Достоевский Ф.М. Записки из подполья. С. 178.

³³ Штирнер М. Единственный и его собственность. С. 76.

³⁴ Достоевский Ф.М. Записки из подполья. С.178.

Ю.Ю. ТРУБНИКОВА

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

УДК 821.111.1.3(Вулф В.)
ББК ШЗЗ(4Вел)-8,44

«БОЛЬШЕ ДОСТОЕВСКОГО»: СОВРЕМЕННЫЕ ЗАПАДНЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О ВЛИЯНИИ РОМАНОВ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО НА ТВОРЧЕСТВО В. ВУЛФ

Аннотация. В статье на материале эссеистики В. Вулф выделяются ключевые моменты и основания актуализации наследия Ф.М. Достоевского в творческом сознании писательницы. Даётся обзор исследований П. Кэя и Р. Рубинштейн, в которых анализируются стадии рецензии прозы Достоевского британской писательницей и его влияние на её творческие поиски.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, британский модернизм, British Russophilia, В. Вулф, зарубежное литературоведение.

Утверждение модернизма в Великобритании сопровождалось активными дискуссиями по поводу судьбы ведущего на тот момент жанра романа и необходимости поиска новых художественных принципов, что ясно прослеживается в актуализирующей на тот момент эссеистике. Писатели-модернисты (Дж. Джойс, В. Вулф, Э.М. Форстер, Д.Г. Лоуренс) ставили перед собой задачи обновления романа, который, по их мнению, находился в состоянии кризиса. Показательна творческая полемика «блумсберийцев»¹ с писателями-эдвардианцами (А. Беннет, Дж. Голсуорси, Г. Уэллс), продолжавшими традиции викторианского романа и составлявшими литературный «мейнстрим» начала века. В эссе «Современная литература» (1925) В. Вулф называет их «материалистами», поскольку, создавая свои характеры, эдвардианцы, по её мнению, терпят творческую неудачу: «Они затрачивают массу искусства и массу труда, выдавая незначительное и преходящее за истинное и вечное»². Писательница видит задачу романиста в том, чтобы «донести этот изменчивый, неведомый, не знающий никаких

¹ «Блумсбери» – интеллектуальный кружок, в который входила В. Вулф, её сестра и братья, а также историк Л. Стречи, художники К. Бэлл, Р. Фрай, писатель и публицист Л. Вулф, писатель Э.М. Форстер и др. Участники группы критически относились к наследию Викторианской эпохи.

² *Вулф В. Современная литература / пер. К. Атаровой // Вулф В. Миссис Даллоуэй. На маяк. Орландо. Волны. Флаш. Рассказы. Эссе: [сб.]: пер. с англ. М. : НФ «Пушкинская библиотека» : АСТ : АСТ МОСКВА, 2008. С. 845.*

ограничений дух»³, поэтому предмет интереса современных писателей – непознанные глубины психологии. Далее В. Вулф делает важное, симптоматичное для современной культурной ситуации замечание: «В самых предварительных заметках о современной английской литературе едва ли можно обойтись без упоминания о русском влиянии, а уж если упомянуты русские, рискуешь почувствовать, что писать о какой бы то ни было литературе, кроме их собственной, – пустая трата времени. Если мы ищем понимания души и сердца, где еще мы найдем понимание такое глубокое?»⁴. Именно психологизм, духовные ценности и «глубокая печаль» русской литературы, такой не похожей на английскую, становятся эстетически значимыми для В. Вулф при рассмотрении стратегий обновления формы романа. В споре с писателями-«материалистами» открытия Достоевского в области глубин человеческой души становятся для Вулф весомыми аргументами в пользу неактуальности в современной ситуации прежних способов изображения действительности: «Они [английские романисты – Ю.Т.] детальнейше воспроизводят всё наружное – особенности воспитания героя, среду, одежду, авторитет у друзей, но в его душевную смуту заглядывают крайне редко, и то мельком. Тогда как у Достоевского вся книга из такой материи»⁵. Вулф, совершая разрыв с традиционными формами повествования литературы предшествующей эпохи, находит в романах Достоевского опору в её поисках новой техники, её цели отразить мельчайшие движения человеческой души в потоке сознания, что затем составит неотъемлемую часть модернистской эстетики.

Что вызвало столь пристальное внимание британской романистки к творчеству Достоевского? Начало XX века примечательно новым этапом интереса к русской культуре в Великобритании, который в исследовании Р. Рубинштейн получил название «British Russophilia». Подобные тенденции в литературе проявились как «открытие» русской классики. Во многом этому способствовала деятельность Констанс Гарнетт (1861-1946), которая с 1894 г. по 1934 г. перевела более 70 произведений русских классиков. Благодаря трудам переводчицы английские читатели знакомятся с работами Гончарова, Гоголя, Герцена, Достоевского, Островского, Толстого, Тургенева, Чехова. Крупнейший отечественный англист Н.П. Михальская отмечает, что в тот

³ Вулф В. Современная литература. С. 848.

⁴ Там же. С. 849.

⁵ Вулф В. Большие Достоевского / пер. Н. Рейнгольд // Вулф В. Обыкновенный читатель. М. : Наука, 2012. С. 398.

же период появляются книги о жизни и творчестве русских писателей⁶. И всё же особое место среди русской классики XIX века для британского интеллектуального читателя занимает творчество Ф.М. Достоевского. Так, Э.М. Форстер в своей программной работе «Аспекты романа» пишет: «Ни один английский писатель не проник в человеческую душу так глубоко, как Достоевский»⁷.

Исследователи отмечают несколько преувеличенный и патетический характер рецензий творчества и фигуры Ф.М. Достоевского в Великобритании. «Среди современников Вулф преувеличенные восхваления русских были скорее правилом, чем исключением»⁸, отмечает Р. Рубинштейн. Согласно исследованию Х. Мачник «Dostoevsky's English Reputation, 1881–1936» (1939), с 1912 по 1921 гг. (период выхода перевода собрания сочинений писателя) в Англии разворачивается настоящий «культ» Достоевского как «сложный интеллектуальный феномен, складывавшийся из некоей общности с настроениями военного времени, отчасти с мистицизмом, частично из нового интереса к психологии патологий и открытиям психоанализа, а также благодаря интенсивному интересу к художественному эксперименту. Достоевского представляли как союзника, мистика, психолога, исследовавшего бессознательное, создателя новой литературной формы»⁹. П. Кэй, ссылаясь на упомянутое исследование, приводит следующие примеры страстной, «дионисийской» увлеченности русским классиком: «Приёмы давались в его честь; дневниковые записи перемежались отсылками к нему; выдающиеся писатели участвовали в философских диспутах “Великих ночей Достоевского”; а Миддлтон Марри стал “каллиграфом” для духа автора, который жил в его сердце»¹⁰. Несмотря на искреннюю и глубокую увлеченность британских читателей Достоев-

⁶ Михальская Н.П. Английские писатели о значении творческого наследия русских классиков // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 19. С. 175.

⁷ «No English novelist has explored man's soul as deeply as Dostoevsky». (Цит. по: Rubenstein R. Virginia Woolf and the Russian Point of View. New York : Palgrave Macmillan, 2009. P. 4.)

⁸ «Among Woolf's contemporaries, exaggerated praise for the Russians was the rule rather than the exception». (Ibid. P. 2.)

⁹ «...complex intellectual phenomenon, composed partly of war-time sympathies, partly of mysticism, partly of a new interest in abnormal psychology and in the revelations of psychoanalysis, partly of an absorbed concern with artistic experimentation. Dostoevsky represented an ally, a mystic, a psychologist of the unconscious, a designer of a new fictional form». (Ibid. P.19.)

¹⁰ «Parties were given in his honor; diaries were punctuated with references to him; writers of distinction engaged in „great Dostoevsky nights“ of philosophical dispute; and Middleton Murry became an „amanuensis“ for the spirit of the author which dwelt within him». (Kaye P. Dostoevsky and English modernism (1900-1930). Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2004. P. 19.)

ским, в работах как отечественных, так и зарубежных исследователей поднимается проблема понимания его произведений. Так, Р. Хуснулина в монографии «Английский роман XX века и наследие Ф.М. Достоевского» пишет о стойкой тенденции взгляда на творчество классика через призму темы «русской души», что отражено в популярных для данного периода книгах М. Баринга о русской литературе (1910, 1911, 1914, 1915). Баринг пишет прежде всего об этических достоинствах прозы Достоевского: «Достоевский – нечто большее, чем русский писатель. Он брат для всего человечества, а особенно для тех, кто отчаивается, страдает или угнетен»¹¹. Нравственная проблематика остаётся востребованной и для модернистов: «Писатели молодые, “революционные по духу самопознания” (М. Брэдбери), стали читать его так, точно именно он ответил на их трудноразрешимые вопросы»¹². В свою очередь, о проблемах искажения восприятия Достоевского в период «культа» пишет американский исследователь П. Кэй: «Примечательно, что имя Достоевского выдвигается на фоне спада интереса к Бальзаку, Гюго, Диккенсу и другим гигантам реалистической прозы XIX века, чьи произведения стали переосмысляться сквозь призму его творческого сознания; пренебрежение усугубилось стремлением англичан оценивать его произведения как самоценные, не оплодотворенные предшествующей традицией. Знакомство с биографией только расширило проблему: имеющаяся информация искажала творческую самоотдачу Достоевского, освещая сенсационные аспекты его жизни (эпилепсия, увлечение азартными играми, каторга). События прошлого, в сущности, словно сговорились против способности англичан понять творчество Достоевского»¹³. Произведения русского классика часто получали такую характеристику как «бесформенность» («formlessness»), поскольку, принимая гений Достоевского, читатели не всегда могли распознать и оценить его писательское мастерство. Автор исследования жалеет, что на данном этапе рецепции творчества писателя у британских читателей не было надежного посредника,

¹¹ Цит. по: Хуснулина Р.Р. Английский роман XX века и наследие Ф.М. Достоевского. Казань : Изд-во Казанск. гос. ун-та, 2005. С. 10.

¹² Там же. С. 38.

¹³ «Interestingly, Dostoevsky's reputation soared amid the ebbing of interest in Balzac, Hugo, Dickens, and other giants of nineteenth-century realism whose works were creatively filtered through his artistic consciousness, a neglect which aggravated English tendencies to judge his products as virgin novelistic births. Biographical knowledge only augmented the problem: the available information distorted Dostoevsky's artistic dedication by drawing upon the sensationalist aspects of his life, his epilepsy, his gambling, and his political imprisonment. History, in effect, conspired to render the English incapable of understanding Dostoevsky's art». (Kaye P. Dostoevsky and English modernism. P. 21.)

способного объяснить художественное своеобразие и полифоническую гармонию прозы Достоевского, как это было сделано в работах М.М. Бахтина.

Вирджиния Вулф, одна из центральных фигур британского модернизма, была активным проводником русской литературы и, будучи проницательным критиком, внесла свой вклад в установление литературных вкусов современников и в их понимание «нездешней» литературы. «В то время, пока русские несомненно влияли на неё, Вулф в свою очередь формировала британскую точку зрения на них. Выдвигая довольно точные суждения о литературных методах, стилях, идеях, она вносила свою лепту в понимание британцами русской литературы. Даже на раннем этапе открытия русских литераторов, она была способна отличить “гигантов” от писателей менее даровитых»¹⁴. Более того, в эссе на «русскую тему» Вулф демонстрирует знание политической ситуации в России, культурных реалий страны, что говорит не о мимолетном увлечении, но о глубинном стремлении писательницы расширить свои культурные и профессиональные горизонты. Достоевский не раз упоминается ею в эссе и рецензиях, первая из которых датируется 1917 годом: «The Eternal Husband and Other Stories», «More Dostoevsky», «The Russian Point of View», «A Minor Dostoevsky», «Dostoevsky the Father», «Phases of Fiction» и др. Следует отметить достаточно разнообразную палитру читательских откликов Вулф на постепенно выходящие переводы Достоевского: в них отмечается характер гения русского классика, который Вулф определяет словом «интуиция», изучается творческая лаборатория Достоевского, и здесь писательница не упускает возможности отметить и недостатки (с её личной точки зрения). В некоторых случаях Достоевский становится героем ироничных фантазий британской модернистки, которая таким образом своеобразно дистанцируется от него: например, в таких эссе, как «Достоевский в Крэнфорде», программном «М-р Беннет и миссис Браун»¹⁵

¹⁴ «While the Russians undoubtedly influenced her, she also influenced British views of them. Offering her astute judgments of literary methods, styles, and ideas, she assisted in the process of the assimilation of Russian literature into British understanding. Even at an early point in her exposure to the literary Russians, she could appraise the differences between the giants and the less gifted writers». (*Rubenstein R. Virginia Woolf and the Russian Point of View. P. 5.*)

¹⁵ В собирательном образе русского писателя угадываются черты Достоевского. Писательница задумывается, как миссис Браун могли бы изобразить английский, французский и русский писатели: «А русский? Тот просверлит взглядом нашу спутницу и явит нам её душу – глядь, и вот уже не миссис Браун, а обнаженная душа человеческая сходит на перрон вокзала Ватерлоо, ища ответ на вопрос о смысле жизни, и долго еще вопрос ее будет звучать у тебя в голове, хотя, кажется, и книга давно уже прочитана и

1924 года, где механизм её литературной игры основывается на различиях национальных литературных стереотипов изображения человека и действительности. Позже эта игра найдет отражение в романе «Орландо» (1928 г.), став принципом описания любви главного героя Орландо к княжне Саше, загадочной русской душе, как метафоре былого страстного увлечения и вдохновения Вулф русской литературой. Как отмечает Н.И. Рейнгольд, «...отход Вулф от прежнего увлечения русской литературой предсказуем: он есть логическое следствие ее модернистской эстетики»¹⁶.

П. Кэй описывает три стадии рецепции Достоевского, через которые проходит В. Вулф. Первый период выпадает на годы «культы» (1912-1920 гг.). «В письмах и рецензиях обнаруживается её увлечение психологическими портретами у Достоевского, в особенности, её интересует графическая передача хаотического сознания, но ее недовольство вызывает безосновательное отсутствие формы»¹⁷. В. Вулф открывает для себя Достоевского в 1912 году, читая во время своего медового месяца французский перевод «Преступления и наказания». «Перед нами величайший автор», пишет она в одном из писем. Любопытны и другие впечатления Вулф о Достоевском в письме Литтону Стречи: «Я читаю “Подростка”... Достоевский безумнее кого бы то ни было, я думаю: по 12 новых персонажей на каждой странице и диалоги приводят ум в смятение»¹⁸. Как отмечает Питер Кэй, «после чтения его [Достоевского – Ю.Т.] романов Вулф часто оставалась в недоумении: безумный темп, эмоционально заряженные противостояния, внезапные откровения, вызывавшие волнение, в то же время затрудняли возможность понять замысел автора»¹⁹. Во второй период (1921-1925 гг.) Достоевский прочно входит в творческие практики писательницы. Она пишет в эссе «Русская точка зрения» (1925): «Романы Достоевского – бурлящие водовороты, самумы, водяные смерчи, свистящие, кипящие, засасывающие нас. Душа – вот то вещество, из которого они целиком

имя героини стерлось из памяти...». (Вулф В. М-р Беннет и миссис Браун / пер. Н. Рейнгольд // Вулф В. Обыкновенный читатель. М.: Наука, 2012. С. 441-442.)

¹⁶ Рейнгольд Н.И. Русское путешествие Вирджинии Вулф // Вулф В. Обыкновенный читатель. С. 650.

¹⁷ «Woolf's letters and reviews during this time reveal her attraction to Dostoevsky's psychological portraits, especially his graphic renderings of tumultuous consciousness, and her discomfort with his alleged absence of form». (Kaye P. Dostoevsky and English modernism. P. 66.)

¹⁸ «I'm reading *An Adolescent*... Dostoevsky more frantic than any, I think, twelve new characters on every page and the mind quite dazed by conversations». (Цит. по: Ibid. P. 68.)

¹⁹ «The experience of reading his novels would often leave Woolf bewildered: the frantic pacing, emotionally charged confrontations, and confessional outbursts provided excitement yet also impeded her ability to recognize design». (Ibid.)

и полностью состоят. Против нашей воли мы втянуты, заверчены, задушены, ослеплены – и в то же время исполнены головокружительно-го восторга. Если не считать Шекспира, нет другого более волнующего чтения»²⁰. По её мнению, в романах Достоевского «открывается новая панорама человеческого сознания»²¹. В этот период В. Вулф активно изучает русский язык. Они вместе с русским эмигрантом С. Котельянским переводят «Исповедь Ставрогина» («Stavrogin's Confession and The Plan of The Life of a Great Sinner») и выпускают её в издательстве Вулфов «Hogarth Press» в 1922 году. В последующие годы её энтузиазм охлаждается, а в 1933 году она пишет в дневнике: «Не могу больше читать Достоевского». Как мы видим, её отношения с Достоевским, которые разворачивались не только на страницах эссе писательницы, были динамичными и весьма непростыми. По её мнению, «Достоевский был слишком страстным, необузданным и слишком интенсивно выражал эту страстность, чтобы быть настоящим художником»²², поэтому, с точки зрения П. Кэя, можно считать, что даже и без влияния Достоевского Вулф пришла бы к тем же этическим и эстетическим основаниям своего творчества.

Тем не менее растущий интерес исследователей к русско-английским литературным связям инспирировал новые попытки осмыслить вопрос о степени и специфике влияния Достоевского на Вулф и нарисовать более полную картину, задействовав дневниковые записи, черновики, архивные материалы. Обратимся к работе «Вирджиния Вулф и русская точка зрения» (NY, 2009) американского литературоведа Роберты Рубинштейн, в которой исследовательница прорабатывает значительную работу по освещению и систематизации обширных литературных взаимосвязей Вулф с конкретными русскими писателями: Достоевским, Толстым, Чеховым, Тургеневым. В отличие от П. Кэя (*Dostoevsky and English Modernism, 1900–1930*) и Л. Айелло (*Fedor Dostoevskii in Britain, 1869–1935*), Р. Рубинштейн последовательно доказывает глубину влияния Достоевского на повествовательные стратегии Вулф на различных уровнях: от техники потока сознания и экспериментов со временем до тематических пересечений и аллюзий.

Вспоминая роман «Миссис Дэллоуэй» (1925), в котором затрону-

²⁰ Вулф В. Русская точка зрения / пер. К. Атаровой // Вулф В. Миссис Дэллоуэй. На маяк. Орландо. Волны. Флаш. С. 855.

²¹ Там же. С. 856.

²² «In her view, Dostoevsky was too passionate, too intense to be an artist». (*Kaye P. Dostoevsky and English modernism. P. 68.*)

та проблема «гениальности и помешательства», нельзя не отметить, что феномен безумия, «морально-психологическое экспериментирование» (М.М. Бахтин), отраженные в романах Достоевского, не могли не заинтересовать Вулф, страдавшую от приступов депрессии. Однако, как отмечает Р. Рубинштейн, «медицинские параллели между циклотимической депрессией Достоевского и биполярным расстройством Вулф (называвшимся иначе во время её жизни) менее важны, чем самобытное авторское переосмысление своего нездоровья. Для них обоих писательство было способом подчинить внутренний хаос, а также поставить себе на службу их наиболее визионерские моменты. Вулф и Достоевского отличает от множества других, страдавших от эпилепсии, депрессии или биполярного расстройства, их успех в создании уникальных художественных форм и языка, посредством которого выражались предельные и выведенные из равновесия психические процессы, что обнаружило свою многомерность. <...> Достоевский, укорененный в православии, подобного рода метафизические вопросы кладёт в основу приносящей страдание раздвоенности, которую испытывают многие его герои, от взаимоисключающих мыслей и действий безымянного повествователя “Записок из подполья” к Ставрогину и Кириллову в “Бесах”. <...> Для агностика Вулф вопросы о смысле принимали различные формы. Показательны её записки в дневнике: “Почему в жизни нет открытия? Нечто может взять и сказать “Это оно?” Моя депрессия – выматывающее состояние, мне кажется; но это не то... Что это? Умру ли я прежде, чем найду это? Кто я, что я... Эти вопросы неизменно существуют во мне...” В другом месте она вопрошает: “Что подразумевается под “реальностью”? По-видимому, это что-то очень непостоянное, очень ненадежное...”»²³.

²³ «The clinical parallels between Dostoevsky’s cyclothymic depression and Woolf’s bipolar mood disorder (though not so-named during her lifetime) are less important than the writers’ unique responses to their illnesses. For both, writing was a means of subduing inner chaos as well as harnessing their most visionary moments. What distinguishes Woolf and Dostoevsky from a multitude of others who have suffered from epilepsy, depression, or bipolar disorder is their success in creating unique artistic forms and a language through which to express extreme and disturbing psychological processes that reveal the self to be multifaceted. <...> Dostoevsky, embedded in Russian Orthodox Christianity, placed such metaphysical matters at the heart of the anguished dualism experienced by many of his characters, from the self-canceling thoughts and actions of the nameless narrator of *Notes from the Underground* to Stavrogin and Kirillov in *The Possessed*. <...> For the agnostic Woolf, questions about meaning assumed different forms. As she representatively notes in her diary, “Why is there not a discovery in life? Something one can lay hands on & say ‘This is it’? My depression is a harassed feeling—I’m looking; but that’s not it... What is it? And shall I die before I find it?... Who am I, what am I ... these questions are always floating about in me...” (D 3: 62). Elsewhere, she asks, “What is meant by ‘reality’? It would seem to be something very erratic,

Наиболее востребованными в экспериментальных романах писательницы становятся приём «двойничества» (doubling) и диалогизм (the dialogic method). Так, в романе «Миссис Дэллоуэй» центральная идея книги «контраст между жизнью и смертью, разумом и безумием» и «погибель души» успешно реализуется через героев-двойников, миссис Дэллоуэй и Септимуса Смита. Механизмы удвоения усложняются в следующих романах, создавая «треугольники между мистером Рэмзи, миссис Рэмзи и Лили Бриско в романе “На маяк”: каждый персонаж в некоторой степени является дополняющим двойником двух других – тем, кто “завершает” других»²⁴. Роман «Волны» показывает дальнейшую эволюцию техники удвоения: здесь количество персонажей с трёх «удваивается» до шести голосов, которые «выражают дополнительные свойства личности, ее положения и жизненного выбора»²⁵. Любопытно было узнать, кого подразумевает Бернард в романе «Волны» (1931), говоря «...я все менялся, менялся; был Гамлетом, Шелли, был тем героем, ах, имя забыл, из романа Достоевского», но исследовательница даёт указание только на то, что во втором черновике «Волн» присутствует идентификация упоминаемого романа – «Бесы», которую в опубликованной версии романа писательница опускает. В заключение Р. Рубинштейн отмечает, что «в течение важных ранних этапов её писательской карьеры и некоторое время после этого Вирджиния Вулф была по-настоящему творчески “одержима” Достоевским»²⁶.

Думается, что работа над вопросом о влиянии Достоевского на творческое сознание В. Вулф остается продуктивной, поскольку современными специалистами по-прежнему предпринимаются попытки конкретизации и уточнения аспектов художественного диалога британской писательницы с русским классиком.

very undependable...” (Room 110)». (*Rubenstein R. Virginia Woolf and the Russian Point of View. P. 28-29.*)

²⁴ «...including the triangulated pairings among Mr. and Mrs. Ramsay and Lily Briscoe in *To the Lighthouse*: each character is in some respects the complementary double of the other two characters – the one who „completes“ the other». (*Ibid. P. 48.*)

²⁵ «...who express complementary qualities of personality, attitude, and life choices». (*Ibid.*)

²⁶ «During the important early stages of her writing career and for some time afterward, Virginia Woolf was indeed creatively “possessed” by Dostoevsky». (*Ibid. P. 57.*)

И.Б. САВЕЛОВА

(ГУО «Академия последипломного образования»,
г. Минск, Беларусь)

УДК 371.12
ББК 4420.421

ТВОРЧЕСКОЕ «Я» КАК ОСНОВНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПОЛИКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ ПЕДАГОГА

Аннотация. В статье предпринята попытка выявления транскультурных идей и концептов, необходимых для формирования поликультурной компетентности педагогов.

Ключевые слова: творчество, творческое сознание, поликультурная компетентность, процесс образования.

Logic will get you from A to B,

Imagination will take you everywhere.

*Логика приведет вас из пункта А в пункт Б, во-
ображение откроет бесконечные возможности.*

А. Эйнштейн

Современная жизнь протекает в мире, который американцы называют миром VUCA, – нестабильном, неопределенном, сложном и неоднозначном (VUCA – аббревиатура от volatility, uncertainty, complexity и ambiguity). Характерной чертой этого мира является поликультурность – явление, которое само по себе представляется неоднозначным. В научных исследованиях говорится о том, что это и принцип, и концепция, и учебный план, и способ бытия, но при этом не указывается, что же является основой поликультурности. Эта статья представляет собой попытку найти ответы на некоторые вопросы, связанные с явлением поликультурности и деятельностью человека в пространстве культурного многообразия.

При всех трудностях выявления сущности поликультурной компетентности, можно с уверенностью сказать о разнице между мультикультурностью и поликультурностью. Подобно определенным Б. Яворским двум способам создания нового: конструированием и комбинированием (в результате действия первого происходит создание простой линейной структуры, а второго – создание системы, способной к развитию), – мультикультурность и поликультурность – по сути два разных образования. Мультикультурность представляет собой простое сочетание разных культур в одном пространстве, структуру, где неважно, какая культура в себе что несет, где какая-то одна культура является доминантной – в этом случае процесс взаимодействия

культур носит ассимиляционный характер. В конечном счете явление глобализации в виде гомогенной, на первый взгляд культурной среды может предложить такие исходы, как в Норвегии в 2011 году. Поликультурность – это та стадия развития человеческой культуры, где взаимодействие представляет собой, с одной стороны, процесс идентификации и стремления сохранить свое Я и тем самым достоинство человека или культурного сообщества людей, а с другой стороны, – необходимость осознанной жизни человека культуры в пространстве культурного многообразия, которым является современный мир. Отличительной чертой принципа комбинирования от конструирования в культурной практике человека является скрещивание «двух принципиально различных направлений нравственных усилий субъекта: направления к «другому» (горизонталь, время-пространство, данность мира) и направления к «я» (вертикаль, «большое время», сфера «заданного»)), то есть созданием (по М. Бахтину) собственных культурных хронотопов субъектами деятельности¹. Для этого необходимы соответствующие знания, умения и навыки творческой деятельности – культурная компетентность членов человеческого сообщества.

В западной культуре Аристотель впервые определил виды знания. Он разделил их на три группы: теоретические («умозрительные»), практические («производительные») и творческие («созидательные»)². Долгое время в фаворе были знания теоретические и практические. Однако пришло время, когда следует в целях сохранения жизни на Земле приобщиться к знаниям творческим, дающим возможность созидать пользуясь воображением, а не только шаблонами на основе собственного художественного Я, при этом сохраняя целостность Другого, то есть необходимо появление людей творческого типа.

Что же такое творчество? В словаре В.И. Даля понятие «творчество» не присутствует, однако имеется определение «творило»: «Сосуд, в коем что-либо растворяется, особый ящик, или обшитая досками яма, в которой разводят известь на воде с песком, или же вешняк, мельничный затвор, заставка, подъемный заслон, для удержания и спуска воды, по надобности, в запруде»³. «Творчество» в словаре Ефремовой:

¹ Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа* в романе *Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики*. М. : Худож. лит., 1975. С. 234-407. URL: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>.

² Аристотель. *Понятие о науке* / Электронный ресурс: Учёба-Легко.РФ, Санкт-Петербург, 2010-2012 гг. [Электронный ресурс]. URL: http://ucheba-legko.ru/view/etika/istoriya_etiki/ristotel_ponyatie_o_nauke.

³ Даль В.И. *Творило* // Большой иллюстрированный толковый словарь русского языка. М. : Астель, 2000. С. 308.

«1) Деятельность человека, направленная на создание духовных и материальных ценностей. 2) То, что создано в результате такой деятельности»⁴. Если обратиться к этимологии, то творчество (*лат.* *Creatio*): «1) созидание, порождение (*liberorum Dig*), 2) избрание или назначение (*magistratum C*)»⁵. Современный английский, французский, итальянский, испанский, немецкий языки под творчеством понимают творческую деятельность, совокупность созданного. Несколько иная трактовка в иврите, где предполагается, кроме созидания, наличие творческого дара, творческого подхода. Греческий язык в понятие «творчество» вкладывает созидательную силу, творческую способность, а китайская культура посредством языка определяет творчество как воображение, творческие силы. Таким образом, творческий человек – это человек, обладающий воображением, способностью и силой творчески подходить к процессу созидания («смешиванию в сосуде» известного) и умению из смешиваемого извлекать новое, но в определенном количестве и определенного качества в соответствии с созданием ценностей. На наш взгляд, это человек, имеющий представление о своей «Я-концепции», но и обладающий «Художественным Я».

Е.Я. Басин в своей работе «Двуликий Янус» сформулировал понятие «Художественное Я», где определил, что личность художника, преобразуемая в самом акте творчества, выступает как личность автора произведения искусства. Автор называет ее «творческой личностью». Она не существует независимо от актов творчества. Под термином «Художественное Я» понимается творческая личность, которая выступает в двух видах: как актуальная («текущая») и как потенциальная. Актуальное «Я» формируется в каждом отдельном акте по созданию данного («этого») произведения, «здесь», «теперь», «сейчас». Потенциальное «Я» образуется в ходе функционирования актуальных «Я». Оно обобщает множество «текущих» состояний и представляет собой их динамическую структуру, хранится в памяти и неполностью реализуется в актуальном «Я». Потенциальное «Я» образует свойство, ядро психологии художественной личности⁶.

Что же определяет в структуре поликультурной компетентности это «художественное Я»? Разве недостаточно человеку и педагогу

⁴ Ефремова Т.Ф. Творчество // Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Efremova-term-107485.htm>.

⁵ *Creatio* // Латинско-русский словарь: Словари и энциклопедии на Академике. [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/latin_rus/10592/creatio.

⁶ Басин Е.Я. Двуликий Янус (о природе творческой личности). М. : Гуманитарий, 2009. С. 29.

определить сущность, структуру и иерархический строй своей я-концепции и тем самым наслаждаться собственной самооценностью? Как известно, педагогическая деятельность связана с жизнью и деятельностью Других, и, в соответствии с этим поликультурная компетентность педагога должна предполагать навыки самостоятельного творческого мышления. Как утверждал еще Аристотель, «человек свободен от природы» тогда, когда он способен иметь свои мысли, а не только воспринимать чужие. И. Ильин полагает очевидным, что речь в данном случае идет «не о простых и кое-каких мыслях, но об идеях и концепциях, которые воспринимаются духовным слухом из самой сущности мироздания»: «Он погружает свой взор во «внутреннее» в глубину; но не просто в пространства своих субъективных переживаний, воспоминаний и фантазий, но в сферу предметного бытия, чтобы воспринять его сущность, чтобы удержать ее и выразить ее в верной и точной форме»⁷. Уместно вспомнить первый эстетический принцип китайского мыслителя Лу Цзи (III век н.э.), изложенный в его эстетической концепции в произведении «Ода изящному слову»: *ин* – (конгениальность) включает в себя созвучие искусства с высшей музыкой небесных сфер и гармонию между инструментом и исполнителем, исполнителем и слушателем (слушатель – тоже инструмент)⁸.

По мнению Е.Я. Басина, существуют два вида связи творческой личности с «предметом» – это две подсистемы художественного «Я». Первая – все то содержание психического опыта, все те образы, которые имеются у автора в наличии, в «готовом» виде до того, как начнется акт творчества по созданию данного произведения. На основе вживания в этот «предмет» формируется то, что будем называть *художническим «Я»*. Вторая разновидность «предмета» – все то, что впервые создается в процессе творчества данного произведения, это впервые создаваемый художественный образ на всех стадиях его развития: от прораза (первичного образа) до законченного, завершеного художественного целого. На основе вживания в этот образ формируется «*Я-художественный образ*»⁹.

Е.Я. Басин называет три основные составляющие художественной личности: «Воображение, эмпатия и катарсис – вот те понятия, которые необходимы для характеристики психологической организации

⁷ Ильин И. Путь к очевидности. М.: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007. С. 66.

⁸ См. об. этом: Алексеев В.М. Римлянин Гораций и китаец Лу Цзи о поэтическом мастерстве // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1944. Т. 3. Вып. 4. С. 154.

⁹ Басин Е.Я. Двуликий Янус. С. 154.

художественной личности, т.е. ее художественного «Я»¹⁰. При этом, по его мнению, результаты художественного воображения должны обладать некоторыми признаками, «чтобы удовлетворять чувство художественной любви их авторов». Автор называет в числе таких признаков два: новизну и гармонию¹¹.

По нашему мнению, содержание понятия художественной личности может и должно быть расширено. В структуре Е.А. Басина не предполагается того, что в самом общем виде можно назвать бахтинским «избытком видения»: «Избыток видения – почка, где дремлет форма и откуда она развертывается, как цветок»¹². Понятие М.М. Бахтина включает позиции вчувствования в Другого, ценностной ориентации: «Я должен вчувствоваться в этого другого человека, ценностно увидеть изнутри его мир так, как он его видит, стать на его место и затем, снова вернувшись на свое, восполнить его кругозор тем избытком видения, который открывается с этого моего места вне его, обрмить его, создать ему завершающее окружение из этого избытка моего видения, моего знания, моего желания и чувства»¹³.

И все же даже позиция М.М. Бахтина остается западной, рационалистической. В эстетической мысли Востока, которая с начала своего развития являлась не только художественной, но и философской в силу иного отношения культуры востока к художественной реальности концептуализация категорий и принципов эстетики и составляющие творческой натуры были определены и выверены значительно ранее, нежели в культуре Запада. Обратимся к трудам философов-эстетов восточной культуры. В частности, стоит отметить трактат японского мыслителя Дзэми Мотокиё «Предание о цветке стиля (Фуси кадэн)», в котором излагаются основные положения классической японской эстетики и философское осмысление творчества применительно к сценическому искусству. В данном случае нас интересуют три выделенные автором основные идеи, необходимые в формировании собственного стиля творческой личности, это: мономанэ (подражание), югэн (таинственное очарование вещей) и хана (цветок стиля).

Слово «подражание» (мономанэ) автор записывает двумя иероглифами, означающими «узнать вещь» и «изучить вещь», где под вещью разумеется все сущее. Лишь позднее было введено и другое написание, переводимое как «подражание вещи», внешний аналог ари-

¹⁰ Басин Е.А. Двудликий Янус. С. 35.

¹¹ Там же. С. 67.

¹² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 24.

¹³ Там же.

стотелевского мимесиса. Искусство подражания по своей функциональной значимости является «сердцевиной пути»¹⁴. Говоря о подражании старику, одному из неизменных персонажей театра Но, символизирующего собой и божество, и мудрость, хранителя родовых обычаев и знания, Дзэами Мотокиё пишет, что «сначала сумей стать вещью, вслед за тем сумей походить на нее в действиях... В танце старика... приведи тело к полной тишине и создай изящный стиль, уподобив [танец] тому, как на старом дереве распускаются цветы. Яви тихое сердце в стиле танца»¹⁵. Для появления «цветка» стиля в осмыслении и последующем исполнении роли мудрости жизни автор для решения самой трудной из трудных задач говорит о необходимости «поставить себе задание», причем использует для этого дзэнский термин «коан», обозначающий целенаправленное думание, сосредоточение воли на выполнении определенного умственного задания с целью развития интуиции и способности к созерцательным размышлениям¹⁶. Необычайно важным в становлении художественного Я является также способность человека постоянно совершенствоваться, приобретать новые, все более мощные творческие потенции: «С открытым лицом не смотрит тот, кто не поднимается по ступеням мастерства»¹⁷. Для подражания одержимому необходимо «вхождение в коан», что символизирует собой практику созерцательных размышлений на тему «одержимый». Для совершенствования в этом виде подражания требуется обдумывание образа в сердечной глубине. При подражании Духу воина Мотокиё Дзэами настаивает на собирании ума воедино и внутреннем настраивании актера. Для проникновения в суть процесса подражанию демонам в пьесах театра Но автор использует поэтический образ отвесной скалы с растущими на ней белыми цветами: «Как будто выпал снег в том месте, которое не знало снега, – на отвесной скале, как снег белые распустились цветы» (Кокинсю – «Собрание старых и новых песен Японии», 905 г.). Этот широко распространенный поэтический образ в культуре Японии, говорящий о таинстве природы, наиболее близок к «избытку видения» М.М. Бахтина. В заключение главы о подражании (мономанэ) Дзэами Мотокиё излагает основной принцип искусства подражания: «Подражать не буквально, но выразительно, правдиво и суггестивно, не нарушая сокровенной красоты югэн» – та-

¹⁴ *Мотокиё Дзэами*. Предание о цветке стиля: (Фуси Кадэн), или Предание о цветке: (Кадэнсё) / пер. со старояп., исслед. и коммент. Н.Г. Анариной. М. : Наука, 1989. С. 95.

¹⁵ Там же. С. 153.

¹⁶ Там же. С. 154.

¹⁷ Там же. С. 97.

ковы «общие наставления о мономанэ. Другое, тонкости, не поддаются описанию. Но человек, весьма хорошо постигнувший эти общие наставления, естественным путем проникнет сердцем и в тонкости»¹⁸.

Вместе с тем мономанэ (в понимании Дзэами Мотокиё) и мимесис Аристотеля (изображение вещей, как они были или есть, как о них говорят и думают или какими они должны быть¹⁹), как и югэн и хана, являясь творческими составляющими «Художественного Я», принимая участие в формировании поликультурной компетентности, «работают» не как этапы этого процесса, а как взаимодействующие, взаимодополняющие и взаимовлияющие компоненты.

Понятие югэн в японской культуре возникло на почве китайского учения сюань-сюэ (буквально – «тайное учение, учение о таинственном»). Александр Белых в очерке о творчестве Садаиэ Фудзивары (предисловии к переводу стихотворений) так характеризовал сущность югэн: «Если Готоба стремился к вещности, предметности слова (макто), то Садаиэ смотрел на слово как на символ – инобытие вещи. Последующее поколение поэтов, переосмысляя принцип макото как категории прекрасного, стало выявлять новые грани красоты, видимой уже в свете печального очарования вещей – моно-но аварэ. На закате хэйанской эпохи художественное сознание многих поэтов находилось под влиянием философско-религиозных доктрин дзэн-буддизма. Поэты углублённо всматриваются в сокровенное вещей, формируют идею красоты как таинственного очарования вещей – югэн, которая обретает статус эстетической категории. Таким образом, в конце XII века поэтическая мысль восходила к символическому восприятию действительности»²⁰. Другой великий мистик XX века Судзуки Дайсэцу, осмысляя японскую традицию в книге «Дзэн и японская культура», говорит, что югэн – это мимолётный взгляд на вечные явления, существующие в изменчивом мире, проникновение в тайну бытия; что все великие произведения воплощают югэн.

Дзэами Мотокиё выводит суть югэн из теории полноты: «Тайное учение гласит: надлежит с самого начала постичь, что состояние гармонии ин-ё рождает полноту всего сущего»²¹. В случае создания художественной реальности следует воспринимать полноту как «дости-

¹⁸ Мотокиё Дзэами. Предание о цветке стиля. С. 101.

¹⁹ Аристотель. Об искусстве поэзии [Серия Памятники мировой эстетической и поэтической мысли]. / пер. с древнегреческого В. Г. Апелльбота М. : ГИХЛ, 1957. С. 127.

²⁰ Белых А. Предисловие // ФУДЗИВАРА САДАИЭ (ТЭЙКА, 1162-1241). Сборник японской поэзии / пер. с японского А. Белых // Сетевая словесность. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.netslova.ru/belyh/jap3.html>.

²¹ Мотокиё Дзэами. Указ. соч. С. 103.

жение идеального результата», или «совершенство стиля»²². Если говорить о действиях по достижению полноты, то в понимании автора для этого необходимо «стать и утвердиться» – действие, которое подчиняется непреложному процессу рождения, роста и умирания²³. В трактате автор отождествляет понятие сокровенной красоты югэн с цветком стиля, с совершенным стилем произведения и самого творца (исполнителя). Тот, кто овладел числом мономанэ, но не ведает о бытии цветка, подобен человеку, что собирает растения, когда они еще не зацвели: «У всех деревьев, у тысяч трав неповторима окраска цветов, но существо их, которое зрим как их очарование, едино, и это – само цветение»²⁴. «Цветок – это состояние, в котором приходишь к предельному познанию внутреннего смысла нашего пути. Цветок – это великая трудность и таинство; а сказать коротко – вест наш путь и состоит в нем... Вот только у истинного цветка причины цвести и причины осыпаться лежат прямо в сердце человека. Цветок – это сердце, а семя – его формы. В долине сердца / посеяны рождением / все семена добра, / что дружно всходят / в благодатный дождь. / Спасения плоды / легко вослед родятся, / когда цветок души / вдруг озарит сиянье / внезапного сатори (автор Эно)»²⁵.

Таким образом, побудительным мотивом творца художественной реальности Востока является движение сердца, а основой диалога – разговор сердец (ишиндешин). В этом заключается отличие художественных концепций Востока и Запада. Культура Запада предполагает художественную реальность как реальность, существующую саму по себе, без связи с окружающим миром, как отражение мира. На Востоке же автор художественной реальности создает ее, вслушиваясь в гармонию мира и неся ответственность за произведенный образ. Именно эти свойства: новизна и гармония, но обогащенные представлением о «цветке стиля», – должны быть присущи человеку, обладающему поликультурной компетентностью, как человеку, создающему собственное бытие, собственную духовно-культурную практику. В конечном итоге целостное представление о творческом Я (Я-художественном образе) и формируемое на его основе представление о поликультурности способно стать важной предпосылкой сохранения жизни на Земле.

²² *Мотокиё Дзэами*. Предание о цветке стиля. С. 103.

²³ Там же. С. 162.

²⁴ Там же. С. 106.

²⁵ Там же. С. 111.

К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Е.Г. ЕРЕМЕНКО

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

УДК 81'42
ББК Ш105.51

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ, ИНТЕРТЕКСТ И ОСНОВНЫЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ФОРМЫ В ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация. Рассматриваются общие вопросы теории интертекстуальности, особое внимание уделено проблеме классификации основных интертекстуальных форм. К «собственно интертекстуальным элементам» отнесены такие формы, как «цитата», «аллюзия», «реминисценция», на разграничении которых автор останавливается подробнее.

Ключевые слова: литературоведение, интертекстуальность, цитата, аллюзия, реминисценция.

В настоящее время в лингвокультурологии и литературоведении большой популярностью пользуется теория интертекстуальности. Как утверждает М. Ямпольский, «теория интертекстуальности имеет три основных источника – это теоретические взгляды Ю. Тынянова, М. Бахтина и теория анаграмм Фердинанда де Соссюра»¹. Ю. Тынянов подошел к проблеме интертекста через изучение пародии. Он (как и Бахтин) видел в пародии фундаментальный принцип обновления художественных систем, основанный на трансформации предшествующих текстов. М.М. Бахтин в свою очередь приходит к выводу о диалогических отношениях между текстами и внутри текста. А теория анаграмм Соссюра «позволяет наглядно представить, каким образом иной, внеположенный текст, скрытая цитата организуют порядок элементов в тексте и способны его модифицировать»².

Очевидно, что явление интертекстуальности само по себе не ново, однако термин был предложен, как известно, лишь в 1967 году исследователем Ю. Кристевой: «Интертекстуальность – социальное целое,

¹ Ямпольский М. Память Тиресия. М. : РИК «Культура», 1993. С. 15.

² Там же.

рассмотренное как текстуальное целое».³ М.М. Бахтин воспринимает интертекстуальность, прежде всего, как диалог сознаний через призму множества «забытых смыслов», в то время как Ю. Кристеву интертекст интересует как «цитатная мозаика», исключительно как «межтекстовый диалог». Таким образом, интертекстуальность понимается как общее свойство текстов, благодаря которым тексты могут разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга.

Согласно общеизвестному, ставшему классическим, определению Р. Барта, каждый текст «является интертекстом; другие тексты присутствуют в нём на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах»: «Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и так далее – все они поглощены текстом и перемешаны в нём, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык»⁴. Лингвистом Ю.П. Солодубом интертекстуальность трактуется как связь между двумя художественными текстами, принадлежащими разным авторам и во временном отношении определяемыми как более ранний и более поздний»⁵. В работе другого лингвиста, И.А. Фатеевой, читаем: «интертекстуальность – это способ генезиса собственного текста и постулирования собственного авторского «Я» через сложную систему отношений оппозиций, идентификации и маскировки с текстами других авторов»⁶.

Таким образом, для сторонников лингвокультурологического подхода к проблеме определения понятия интертекстуальности важным является историческая преемственность между текстами и выразительная функция.

Литературоведческий подход в определении изучаемого феномена находим в работах И.П. Смирнова: «Интертекстуальность – это слагаемое широкого родового понятия, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается или в творчестве того же автора, или в смежном искусстве, или в предшествую-

³ Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 27.

⁴ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1978. С. 512.

⁵ Солодуб Ю.П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема // Филологические науки. 2000. №2. С. 51.

⁶ Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. М.: Наука, 1998. Т. 57. С. 30.

щей литературе».⁷ И.П. Смирнов рассматривает интертекстуальность сразу в трёх аспектах: идеологическом, семиотическом и коммуникативном (т.е. приёмы, посредством которых литературное произведение указывает «идеальному» читателю на свою историю). По мнению литературоведа Ю.С. Степанова, интертекст – это то, что можно читать в прямом смысле слова, остальное является нечитаемыми «образами, представлениями, идеями»⁸. В монографии «Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка» (1999) Н.А. Кузьмина предлагает следующее определение интертекста: «Это объективно существующая информационная реальность, являющаяся продуктом творческой деятельности человека, способная бесконечно саморегенерироваться по стреле времени»⁹.

Стремление к разграничению лингвистического и литературоведческого подхода к проблеме интертекстуальности видим в работе Т.Ю. Аветовой. Где под первым понимается изучение «литературных влияний» текстов разных авторов на друг друга, под вторым же – анализ интертекста с позиции читателя, анализ и процесс узнавания¹⁰. В обзорно-аналитической монографии, посвящённой данной проблеме, Н. Пьеге-Гро, обобщая опыт своих предшественников, называет интертекстуальность первоосновой литературы, «основополагающим феноменом литературного письма как такового», который превосходит любые родовитые и исторические границы¹¹.

Понятие интертекстуальности, введённое в научный обиход Ю. Кистеревой, почти полвека регулярно становится поводом для дискуссии литературоведов, философов, лингвистов. Одной из основных проблем в данной области является вопрос о разграничении двух терминов – «интертекстуальность» и «интертекст». Так, С.А. Стройков, Ю.С. Степанов Л. Грузберг, Е. Политыко вслед за И.К. Сидоренко не разграничивают эти два понятия¹². Н. Пьеге-Гро предлагает следую-

⁷ Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. СПб. : СПбГУ, 1995. С. 193.

⁸ Степанов Ю.С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект»: к основаниям сравнительной концептологии // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. М. : Наука, 2001. Т. 60. С. 110.

⁹ Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Екатеринбург; Омск : Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 8.

¹⁰ Аветова Т.Ю. Роль интертекстуальности в создании художественного образа на материале романа Ч. Диккенса «Наш общий друг» // Интертекстуальные связи в художественном тексте. СПб. : Образование, 1993. С. 67.

¹¹ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М. : ЛКИ, 2008. С. 34.

¹² Сидоренко К.П. Интертекстовые связи Пушкинского слова. СПб. : Наука, 1999. 14-20; Стройков С.А. Изучение гипертекста и гипертекстуальности в аспекте современ-

щее терминологическое различие: «Интертекстуальность – это устройство, с помощью которого один текст перезаписывается на другой текст, а интертекст – это совокупность текстов, отразившихся в данном произведении, независимо от того соотносится ли он с произведением (в случае аллюзии) или включается в него (как в случае цитаты)¹³. Очевидно, что эти два понятия неотделимы друг от друга. Но если интертекстуальность – это инструмент, при помощи которого мы считываем интертекст, и способ организации внетекстовых связей в пространстве текстов, то интертекст – это система тестов, втягивающихся в пространство того или иного текста.

И.К. Сидоренко с позиций лингвистики предпринял попытку введения нового термина – «интертекстема» – и классификации данного понятия: «межуровневый реляционный (соотносительный) сегмент содержательной структуры текста – грамматической (морфемно-словообразовательной, морфологической, синтаксической), лексической, просодической (ритмико-интонационной), строфической, композиционной, – вовлеченный в межтекстовые связи»¹⁴. Иными словами, интертекстема – это «чужой голос», который может в различных формах присутствовать в тексте.

В статье «Стилистического энциклопедического словаря русского языка» (2003) Е.А. Баженова справедливо замечает: «Изучение интертекстуальности в различных сферах коммуникации углубляет представление о тексте не только как лингвистическом, но и социокультурном явлении. Кроме того, теория интертекстуальности позволяет объяснить имманентное свойство текста – способность к приращению смысла, генерированию новых смыслов через взаимодействие с другими смысловыми системами»¹⁵. Л. Грузберг также подчеркивает, что интертекстуальность выступает в тексте в виде «стратегии, направленной на постижение глубинного семантического слоя произведения», интертекст «немыслим без энергии читателя» и «путешествие по интертексту с обязательностью предполагает эрудированность реципиен-

ной лингвистики // Вестник Волжского университета им. Татищева. Тольятти : ЕУ и ИТ. С. 43-45; Степанов Ю.С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект»: к основаниям сравнительной концептологии. С. 38; Грузберг Л. Интертекст // Филолог. 2005. Вып. №6.; Полтыко Е.Н. Метатекст: терминологические и функциональные аспекты // Littera terra : Сб. аспирант. и студенч. науч. трудов / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. Вып. №5. С. 142.

¹³ Цит. по: Степанов Ю.С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект»: к основаниям сравнительной концептологии. С. 49.

¹⁴ Сидоренко К.П. Интертекстовые связи Пушкинского слова. С. 25.

¹⁵ Баженова Е.А. Интертекстуальность // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М. : Наука, 2003. С. 108.

та. «Слово поэта, само по себе обладающее изначально большой энергией, соприкоснувшись с энергией эрудированного читателя, дает мощнейший толчок новому смыслообразованию. Двигаясь от явных, видимых, к глубинным слоям интертекстового пространства, читатель становится соучастником творчества»¹⁶.

Актуальной научной проблемой становятся не только общие вопросы интертекстуальности, но и вопрос типологии основных интертекстуальных форм в литературе. Так, И.В. Арнольд определяет основные формы интертекстуальности по принципу внешнего / внутреннего следующим образом: «При внешней интертекстуальности смена субъекта речи – реальная: цитата действительно принадлежит перу другого автора. А внутренняя интертекстуальность (письма, дневники, литературные герои) – по существу фиктивная»¹⁷.

Более продуктивную типологию интертекстуальности предложил один из основателей теории интертекстуальности и интертекста Ж. Жаннетт, которую затем активно использовали в своих научных работах другие исследователи (Н.А. Фатеева, Н.С. Олизько, И.П. Смирнов и др.). Согласно этой классификации, интертекстуальные формы подразделяются на «собственно интертекстуальные, образующие конструкцию "текст в тексте", паратекстуальные, метатекстуальные, гипертекстуальные, архитекстуальные. Архитекстуальность носит самый общий характер, это отношение текста и рода, к которому он принадлежит. Паратекстуальность включает предисловия, иллюстрации и т.д. Метатекстуальность носит отношение комментирования и выполняет критическую функцию. А собственно интертекстуальные элементы включают в себя цитаты, аллюзии, реминисценции»¹⁸. На последних мы остановимся подробнее.

Самая очевидная интертекстуальная форма в литературе – цитата. В «Литературном энциклопедическом словаре» (1987) приводится следующее определение цитаты: «В художественной речи и публицистике цитата – стилистический прием употребления готового словесного образования, вошедшего в общелитературный оборот. Частный случай цитаты – крылатые слова»¹⁹. Советский лингвист А.Н. Гвоздев даёт другое определение: «Включаемые в авторскую речь высказыва-

¹⁶ Грузберг Л. Интертекст. С. 143.

¹⁷ Цит.: Барينو́ва Е.Е. Метатекст в постмодернистском литературном пространстве: автореф. дис. ... канд. фил. Наук. Тверь, 2008. С. 22.

¹⁸ Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. С. 27.

¹⁹ Гришунин А.Л. Цитата // Литературный энциклопедический словарь. М.: Просвещение, 1987. С. 333.

ния других лиц и получили название чужой речи. Широкое использование чужой речи видно из того, что к ней в художественных произведениях относятся реплики и диалоги персонажей, а в научной речи – цитирование других авторов»²⁰. Осип Мандельштам писал: «Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада – неумолкаемость ей свойственна»²¹.

В литературоведении до сих пор нет единой классификации цитат, их типологии или разделения. Н. Пьеге-Гро называет цитату «эмблематической формой интертекстуальности», т.к. именно цитата позволяет непосредственно наблюдать, каким образом один текст включается в другой. Исследователь пытается объяснить существование комплекса нерешённых вопросов в науке по поводу цитаты. Н. Пьеге-Гро считает, что одной из причин, по которой цитате не уделялось должного внимания при анализе интертекстуальности, является её «каноническая» функция – авторитетность²². В связи с этим В.П. Руднев отмечает, что цитата перестаёт в ключе интертекста играть роль простой дополнительной информации, отсылки к другому тексту, «цитата становится залогом самовозрастания смысла текста»²³.

Более сложная форма интертекстуальности – аллюзия. Известно, что термин «аллюзия» появляется во многих европейских языках уже в XVI веке. Но, несмотря на давнюю традицию использования этого слова в зарубежном литературоведении и языкознании, само явление начинает активно изучаться лишь в конце XX века. «Большая советская энциклопедия» даёт такое определение: «Аллюзия (от лат. *allusio* – шутка, намёк), в художественной литературе, ораторской и разговорной речи одна из стилистических фигур: намёк на реальный политический, исторический или литературный факт, который предполагается общеизвестным»²⁴.

В.Е. Хализев в характеристике аллюзии делает акцент на временной отдалённости между интертекстами: «Аллюзии – намёки на реалии современной общественной жизни, делаемые, как правило, в произведениях об историческом прошлом»²⁵. Исследователь Л.И. Лебедева даёт более развёрнутое определение этого термина: «Аллюзия (от лат. *allusio* – намек, шутка) – стилистический прием, намек на извест-

²⁰ Гвоздев А.Н. Очерки по стилистике русского языка. М. : Просвещение, 1955. С. 215.

²¹ Мандельштам О. Слово и культура. М. : Сов. писатель, 1987. С. 50.

²² Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. С. 52.

²³ Руднев В. Словарь культуры XX века // Электронная библиотека «Грамотей». [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.rus.ec> (дата обращения: 12.02.2012).

²⁴ Прохоров А.М. Аллюзия // Большая советская энциклопедия: в 30 т. М. : Сов. энциклопедия, 1960. Т. 1. С. 215.

²⁵ Хализев В.Е. Теория литературы. М. : Высш. школа, 2000. С. 203.

ный исторический, легендарный или бытовой факт, который создает в речи, литературном произведении, научном труде и т. п. соответствующий обобщенный подтекст»²⁶.

Итак, по вопросу определения термина «аллюзия» в целом у литературоведов разногласий не возникает. Все они сходятся в том, что главная специфика аллюзии – это косвенная ссылка на другие литературные тексты, которая заставляет работать память читателя. Не проявляясь явно, аллюзия, как художественный приём, вносит игровой элемент.

Существует лингвистическая классификация литературных аллюзий, предложенная Н.Ю. Новохачёвой, которая выделяет два вида аллюзий: те, которые претерпели изменения в результате перенесения в интертекст, и те, которые остались нетронутыми. Далее исследователь делит их на классы: «1) лексико-семантические аллюзии; 2) стилистические экспрессемы; 3) морфологические аллюзии; 4) словообразовательные экспрессивные единицы»²⁷. Такой подход к типологии аллюзий Н.Ю. Новохачёва называет «семиотическим».

Н.А. Фатеева, придерживаясь того же подхода, делит аллюзии на «атрибутированные» и «неатрибутированные». Аллюзии с атрибуцией не могут быть распространёнными. Чаще всего приходится иметь дело с неатрибутированными аллюзиями. Они по своей внутренней структуре построения межтекстового отношения «лучше всего выполняют функцию открытия нового в старом». Открытие требует усилий со стороны читателя, что порождает дополнительный стилистический эффект. В типологии выделяются «центонные тексты»: «Центонные тексты представляют собой целый комплекс аллюзий и цитат (в большинстве своем неатрибутированных) и речь идет не о введении отдельных интеркстов, а о создании некоего сложного языка иносказания, внутри которого семантические связи определяются литературными ассоциациями»²⁸.

Оценку данного направления в изучении аллюзии находим в работе Е.М. Дроновой: «Для семиотического подхода к определению сущности аллюзии характерно понимание этого явления как свободно-употребления (замещения) одного слова взамен другого слова в устной или письменной речи». По мнению исследователя, «подобная

²⁶ Лебедева Л.И. Аллюзия // Русский язык. Энциклопедия. СПб. : Питер, 1996. С. 33.

²⁷ Новохачёва Н.Ю. Стилистический приём литературной аллюзии в газетно-публицистическом дискурсе XX–XXI вв. : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. С. 87.

²⁸ Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. С. 29.

интерпретация чрезвычайно расширяет значение термина “аллюзия”, фактически применяя его к многообразным видам иносказаний, не договоренности, имплицитности и т.д. Используя традиционное деление семиотики на семантику, синтактику и прагматику, исследователи данного направления обычно акцентируют специфику аллюзии как объекта прагматики»²⁹. Е.М. Дронова отмечает, что хотя учет намерений автора и играет существенную роль при характеристике аллюзии, он тем не менее не является определяющим в толковании ее существенных параметров.

Иной подход, литературоведческий, представлен целым рядом работ, где, по словам Е.М. Дроновой, «аллюзия подвергается анализу в качестве маркера, указывающего на особенности творческой манеры конкретного писателя»: «В подобных исследованиях проводится анализ отдельных специфических для индивидуального авторского стиля случаев употребления аллюзий, часто интересный сам по себе, но не ставящий целью раскрыть механизм действия аллюзии как стилистического приема»³⁰. Такого подхода придерживаются исследователи, изучающие проблему аллюзий в творчестве отдельных писателей (С.В. Белов, Л. Лосев и др.)³¹.

Аллюзию в строгом смысле нельзя назвать тропом или фигурой. По определению Л.К. Граудиной и Е.Н. Ширяева, аллюзия «представляет собой прием текстообразования, заключающийся в соотношении создаваемого текста с каким-либо прецедентным фактом – литературным или историческим. Аллюзия – это намек на известные обстоятельства или тексты»³². Содержащие аллюзию высказывания помимо буквального смысла имеют второй план, заставляющий слушателя обратиться к тем или иным воспоминаниям, ощущениям, ассоциациям. Текст как бы приобретает второе измерение, «вставляется» в культуру, что и породило термин «вертикальный контекст». Л.К. Граудина и Е.Н. Ширяев подразделяют аллюзии по содержанию на исторические и литературные. Первые строятся на упоминании исторического события или лица. Литературные аллюзии «основаны на включении цитат из прецедентных текстов (часто в измененном виде), а также на упо-

²⁹ Дронова Е.М. Стилистический прием аллюзии в свете теории интертекстуальности: на материале языка англо-ирландской драмы первой половины XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2006. С. 45.

³⁰ Там же.

³¹ См., напр.: Белов С.В. Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». М. : Сов. писатель, 1984. С. 40; Лосев Л. О Пушкине и его эпохе // Знамя. 1996. № 6. С. 145, 150.

³² Граудина Л.К., Ширяев Е.Н. Культура русской речи. Средства речевой выразительности. М. : Наука, 2005. С. 132.

минании названия, персонажа какого-либо литературного произведения либо эпизода из него»³³. Встречаются и смешанные аллюзии, обладающие признаками как исторической, так и литературной аллюзии.

В чем же состоит принципиальное отличие аллюзии от цитаты? И.В. Фоменко определяет цитату как общее, родовое понятие, которое включает в себя аллюзию и реминисценцию. При этом исследователь замечает: «Нужно лишь, чтобы читатель узнал этот фрагмент независимо от степени точности его воспроизведения как чужой. Только в этом случае у него возникнут ассоциации, которые и обогатят авторский текст смыслами текста-источника»³⁴.

Н.А. Фатеева отличие цитаты от аллюзии видит в том, что «заимствование элементов происходит выборочно, а целое высказывание или строка прецедентного текста, соотносимая с новым текстом, присутствуют в нем как бы за текстом»³⁵. Исследователь поясняет: «В случае цитации автор преимущественно эксплуатирует реконструктивную интертекстуальность, регистрируя общность «своего» и «чужого» текстов, а в случае аллюзии на первое место выходит конструктивная интертекстуальность, цель которой организовать заимствованные элементы таким образом, чтобы они оказывались узлами сцепления семантико-композиционной структуры текста»³⁶.

О принципиальном отличии цитаты от аллюзии говорит и Ю. Лотман: «От цитации текстовая аллюзия отличается тем, что элементы претекста (т.е. предшествующего текста, к которому в данном тексте содержится отсылка) в рассматриваемом тексте оказываются рассредоточенными и не представляющими целостного высказывания, или же данными в неявном виде»³⁷. Исследователь отмечает, что «неявность» часто рассматривается как определяющее свойство аллюзии, и поэтому имеется тенденция к использованию этого термина лишь в том случае, если для понимания аллюзии необходимы некоторые усилия и наличие особых знаний»³⁸.

Некоторые литературоведы ставят вопрос о разграничении цитаты и реминисценции. В литературоведческом исследовании Н.И. Уса-

³³ Граудина Л.К., Ширяев Е.Н. Культура русской речи. С. 135.

³⁴ Фоменко И.В. Цитата // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. М.: Высш. школа, 2000. С. 497.

³⁵ Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. С. 29.

³⁶ Там же.

³⁷ Лотман Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Т. XIV / Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1981. С. 38.

³⁸ Лотман Ю.М. Текст в тексте. С. 38.

чёмой решающее значение при различении цитаты и реминисценции придаётся критерию «точности» цитирования, который положен в основу классификации различных форм цитирования: «собственно цитата» определяется как «точное воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста», а реминисценция – как «не буквальное воспроизведение, невольное или намеренное, чужих структур, слов, которые наводят на воспоминания о другом произведении»³⁹. В логике этого определения всякая неточная цитата является уже реминисценцией⁴⁰. В отличие от заимствования и подражания реминисценции бывают, по выражению А.А. Морозова, «смутными и неуловимыми»: «Как сознательный прием реминисценция рассчитана на память и ассоциативное восприятие читателя»⁴¹.

Другие ученые понимают реминисценцию более широко, включая в понятие также заимствование сюжетов, введение персонажей, ранее созданных произведений, подражания и т.д. Так, по определению В.Е. Хализева, «реминисценция – это образы литературы в литературе»⁴².

Итак, в ходе предпринятого обзора доступных нам работ мы обнаружили, что теория интертекстуальности не утрачивает своей популярности в современной науке. Осмысление феномена в сферах линвокультурологии и литературоведения связано с целым рядом нерешенных, спорных вопросов, где одним из главных является проблема типологии так называемых «собственно интертекстуальных» форм в литературе. К основным интертекстуальным формам большинство ученых относят цитату, аллюзию и реминисценцию. Отличительными чертами цитаты признаны – уместность, ясность и точность. В данном случае читатель может легко разграничить авторскую и «чужую» речь, не прибегая к дополнительным источникам информации. Другими формами интертекстуальности, подразумеваемой исследователями как инструмент, помогающий расшифровать интертекст (совокупность текстов, включённых автором в произведение), являются аллюзия и реминисценция, по отношению к которым цитата становится более широким родовым понятием. Аллюзия и реминисценция схожи по своим функциям и отличительным признакам, однако первая представляет отсылку к реальному историческому или литературному

³⁹ Усачева Н.И. Пародийное использование цитаты // Вестник Ленингр. ун-та. 1974. № 4. С. 28.

⁴⁰ Морозов А.А. Реминисценция // Литературный энциклопедический словарь. М. : Наука, 1985. С. 162.

⁴¹ Там же.

⁴² Хализев В.Е. Теория литературы. С. 78.

факту, который является общеизвестным, а вторая – абстрактным образом либо воспоминанием, нашедшим своё отражение в творчестве писателя в целом или конкретном литературном произведении. При этом, и цитата, и аллюзия, и реминисценция как элементы текста имеют единую цель – внести дополнительные смыслы в авторское произведение и воплотить преемственность литературной (шире – культурной) традиции.

И.О. СТЕПАНОВА

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

УДК 18(091)+7,01
ББК Ю815+Ю81Г

ПРОБЛЕМА ТРАГИЧЕСКОЙ ВИНЫ В КЛАССИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

Аннотация. Статья посвящена процессу формирования и развития концепции трагической вины с эпохи античности до 60-х годов XIX века. Рассматриваются взгляды на категорию трагического, представленные в важнейших эстетических работах от Аристотеля до Чернышевского, выявляются сходства и различия в трактовках трагического. Утверждается наличие двух противоположных точек зрения на трагическую вину к моменту начала работы Ф.М. Достоевского над романом «Идиот».

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, трагическая вина, классическая эстетика.

В романе «Идиот» Ф.М. Достоевский создает образы героев, одержимых страстями. Однако вне зависимости от характера страстей судьбы всех персонажей трагичны. Одна из причин трагического финала романа – «комплекс вины», которым отягощены главные герои, предопределяющий развязку конфликта. В литературоведении проблему трагической вины чаще всего связывают с образом князя Льва Николаевича Мышкина, решая ее по-разному¹. Однако не меньший интерес, с нашей точки зрения, представляет эта проблема в отношении к образу Настасьи Филипповны: вопрос о вине героини остается дискуссионным в литературоведении; существуют различные взгляды на характер вины и причины ее возникновения.

Для того чтобы понять, как ставится и решается Достоевским в «Идиоте» проблема вины того или иного героя, необходимо рассмотреть, что такое трагическая вина как эстетическая категория, как складывалось и развивалось понимание этой категории от Аристотеля, автора первого эстетического трактата эпохи античности, до 60-х годов XIX века – времени начала работы писателя над романом.

«Поэтика» Аристотеля (384–322) – первый трактат, посвященный трагедии как роду литературы. Именно в «Поэтике» вводится термин «*hamartia*» (от др.-греч. «ошибка», «изъян»), который обозначает еще

¹ См. об этом: Смирнова С. Проблема вины «положительно прекрасного человека», или Испытание «Идиотом» // *Littera terra* : Сб. аспирант. и студенч. науч. трудов / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. Вып. 5. С. 115-124.

не вину героя как таковую, а ошибку, которая приводит к его трагической гибели.

Сущность трагедии Аристотель определяет как «подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов»². На основе этого высказывания философом формулируется и основная функция трагедии – очищение путем сострадания и страха, которому он дает название «катарсис».

Единственным возможным и действительно трагическим героем Аристотель называет того, «кто не отличается [особенной] добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большой чести и счастии, каковы, например, Эдип, Фиест и выдающиеся лица из подобных родов»³.

Аристотель в своем трактате еще не употребляет понятие «вина», он вообще не говорит о вине как причине несчастья героя. Сострадание согласно теории Аристотеля «возникает к *безвинно* несчастному»⁴. Таким образом, причина трагедии героя кроется именно в ошибке («*hamartia*»), а не в вине. Роковая ошибка обостряет в герое сознание собственной вины, даже если вина эта отсутствует.

Начиная с эпохи Возрождения термин «*hamartia*» трактовался как моральная вина героя. Отсюда возникла концепция трагической вины, которая получила развитие в теории драмы XVIII-XIX веков.

Одним из первых понятие «трагической вины» в учение о трагедии ввел немецкий философ Фридрих Шеллинг (1775–1854) в работе «Философия искусства» (1859). Философ подчеркивал ее «небесное» происхождение (присуща человеку изначально) и независимость от поступков человека (виновен «без действительной вины») и его сущности. Такова вина Эдипа, героя трагедии Софокла «Эдип-царь», которому было *предначертано* убить отца, а после – вступить в брак с собственной матерью. Судьба героя вершится независимо от его действий: все попытки Эдипа избежать злой участи не приносят результатов, предсказанное исполняется неведомым ему образом.

Ключевым этапом в развитии теории трагедии стала «Эстетика» (1821) немецкого философа-идеалиста Георга Вильгельма Фридриха

² Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: Худож. лит., 1957. С. 56.

³ Там же. С. 79.

⁴ Там же. С. 56. Курсив наш. – И.С.

Гегеля (1770-1831), известная в России⁵. В основу выделения драматических жанров Гегель кладет отношение индивида к своей цели и ее содержанию. Это отношение обуславливает характер противоречий, а также тип развязки конфликта. Теория Гегеля строится на выделении в трагедии двух начал: субстанциального, к которому относятся наиболее общие формы жизни, нравственности и характеров, и субъективного, индивидуального. Трагические герои выступают, с одной стороны, как представители субстанциальных жизненных сфер, а с другой стороны, как стойкие индивиды. Однако при рассмотрении основных целей индивида в трагедии Гегель приходит к выводу о господстве среди них целей субстанциального характера, являющихся закономерными и оправданными для любого человека: семейная любовь, государственная власть, церковное бытие, патриотизм. Не только в целях, но и в характерах героев трагедии доминирует субстанциальное начало. Так, в трагедии, по мнению философа, важно не изображение героя во всем многообразии и развернутости его характера, а показ лишь *одной* ведущей черты, которая организует все другие качества индивида. Можно сделать вывод, что, не исключая в трагическом герое и субъективного, Гегель видит движущей силой характера именно субстанциальное. В связи с этим основная тема трагедии определяется им как «божественное начало, но не в том виде, как оно составляет содержание религиозного сознания, а как оно вступает в мир, в индивидуальные поступки, не утрачивая в этой действительности своего субстанциального характера и не обращаясь в свою противоположность»⁶.

«Божественным в его мирской реальности», субстанциальным у Гегеля выступает нравственное. Нравственные силы различны, этим обусловлено различие характеров индивидов с точки зрения их содержания. В процессе достижения героем собственных целей, при котором его цели проявляются в деятельности, нравственные силы индивида вынуждены сталкиваться с силами других людей, и это столкновение неизбежно. Следовательно, полагает Гегель, достижение цели одним индивидом всегда противоречит противоположной силе, носителем которой является другой индивид. По этой причине между двумя силами возникает конфликт. Гегель подчеркивает, что в этом споре нельзя отдать предпочтение ни одной из сторон, так как действия каж-

⁵ Об увлечении философией Гегеля в России 30-40-х гг. XIX в. см.: *Корнилов А.А.* Молодые годы Михаила Бакунина: Из истории русского романтизма. М., 1915. С. 451-452; *Пытин А.Н.* Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятых годов: Исторические очерки. СПб., 1909. С. 434-440; *Гегель* и философия в России: 30-е годы XIX в. – 20-е годы XX в. М.: Наука, 1974. С. 52-122.

⁶ *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1971. Т. 3. С. 575.

дой из них в равной степени оказываются «оправданными». Однако силы, вступающие в конфликт, можно также одинаково назвать «виновными благодаря своей нравственности», поскольку победа одной силы непосредственно связана с нарушением целостности другой.

Таким образом, вина выступает у Гегеля как неотъемлемая часть взаимодействия нравственного пафоса индивида с пафосом другого лица, поэтому трагический герой является *виновным* по определению. С другой стороны, герои *невиновны*, так как вину можно усмотреть лишь в том случае, когда герой имел возможность выбора. Если же он действовал в соответствии с определенным характером и пафосом (именно этим чаще всего были обусловлены все поступки героя в греческой трагедии), то нельзя говорить ни о нерешительности, ни о выборе: «Пафос этих образов, чреватый коллизиями, ведет ... к деяниям, наносящим ущерб другим и заключающим в себе вину»⁷.

Эстетические идеи Гегеля получили свое развитие в последующих исследованиях, наиболее значительные из которых принадлежат немецкому философу Фридриху Теодору Фишеру (1807–1887). В своей работе «Эстетика, или Наука о прекрасном» (1846–1857), популярной в России в середине XIX века, философ выдвинул новую концепцию трагической вины. В понятие вины Фишер не вкладывает буквально совершенный проступок и сопутствующий ему злой умысел героя. Философ называет «виной» чаще ту *причину*, которая приводит к трагическим последствиям.

Фишер, не отрицая изначально имеющейся у героя вины, делает источником возникновения вины поступки героя, которые вытекают из его натуры. Философ доказывает эту мысль на примере судьбы Ромео, героя трагедии Шекспира, смерть которого была обусловлена его собственным характером: узнав о гибели Джульетты, он принимает решение оборвать свою жизнь, поверив слухам, даже не удостоверившись в действительности смерти возлюбленной. Исходя из того, что причиной вины является натура героя, которая обнаруживает себя в поведении, Фишер заключает, что даже героев, которые стали жертвой чужой воли и вследствие этого погибли, нельзя называть безвинными, так как каждый из них так или иначе создает предпосылки собственной гибели.

Что же представляет собой, по мнению Фишера, процесс формирования вины героя? Вина трагического героя складывается из нескольких компонентов. Так называемая «невольная изначально вина»

⁷ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. С. 594.

выступает у Фишера как основа для возникновения впоследствии «подлинной вины». Субъект тесно связан с целым, со своей природой (почвой). Стремление к совершенствованию, последующее возвышение приводит к возникновению вины героя перед тем, что составляет основу его жизни: «Зритель знает, что герой ступает по зыбкой почве, тогда как сам он еще наслаждается обладанием свободы. Однако он уже виновен, пока что только в смысле обязанности. Он должен будет почувствовать, что своим величием он обязан целому»⁸. Так как герой не может совершенствоваться без выражения своей воли, то его деятельность будет вступать в конфликт с целым, что приведет к возникновению «подлинной вины». Таким образом, Фишер повторяет гегелевский тезис о том, что трагический герой является виновным и невиновным одновременно, так как его изначальная вина имеет иррациональный характер.

Представление о трагической вине, сформулированное позднее Артуром Шопенгауэром (1788-1860) в работе «Мир как воля и представление» (1819), диаметрально противоположно в своей основе по отношению к идеям, получившим свое выражение в эстетике Г.В.Ф. Гегеля. Шопенгауэр отрицает вину, которая возникает в результате поступков человека, так как его несчастья вызваны единой закономерностью существования. Субъекту присуща не индивидуальная вина, считает Шопенгауэр, а вина всеобщая, обусловленная жестокой природой человека. Поведение индивида находится в зависимости от этой закономерности, поскольку поступками человека управляет не разум и не намерения: «Деяния его исходят из его врожденного и неизменного характера»⁹.

Шопенгауэр дает свой ответ на вопрос о причине вины трагического героя. Своей теорией он объясняет, почему ранее исследователи трагедии не могли сформулировать единую для всех героев причину вины. По мнению философа, трагедии не одинаковы, и если согласно теории Фишера рассматривать вину как причину несчастий героя, то можно выделить несколько типов трагедий. Каждому типу соответствует определенная причина или сочетание обстоятельств, которые приводят героя к гибели. Основу первого типа трагедии составляют «случай и заблуждение, эти властители мира, до того коварные, что кажутся преднамеренными и потому олицетворяются в виде судь-

⁸ Фишер Ф.Т. Эстетика, или Наука о прекрасном: в 6 т. М. : Молод. гвардия, 1922. Т. 1. С. 285.

⁹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Полн. собр. соч.: в 6 т. М. : Республика, 1999. Т. 1. С. 238.

бы»¹¹. Примерами первого типа трагедии являются практически все античные трагедии («Царь Эдип» Софокла выступает как классический образец трагедии эпохи античности).

В трагедиях второго типа страдания возникают в связи со злой волей индивида «в силу скрещивания индивидуальных желаний, в силу злобы и лживости большинства». Герой таких трагедий – воплощение жестокой природы человека, «единственное животное, причиняющее другим страдания без дальнейшей цели»¹².

Наивысшим типом трагедии Шопенгауэр считал третий, в котором трагедия происходит с обыкновенным героем в силу стечения обстоятельств и последующих поступков героев. В конфликтах этих трагедий нет ничего необычного, ведущая роль не отводится ни обстоятельствам, ни злодействам. В «Царе Эдипе», «Ромео и Джульетте», по мнению философа, герои действуют в исключительных обстоятельствах, в которые не может попасть обыкновенный человек. Основу трагедий третьего типа составляет «нечто легко и само собою вытекающее из людских поступков и характеров, почти неизбежное»¹³.

Философские идеи эпохи античности и особенно немецкий философский идеализм не могли не оказать влияние на формирование эстетики в России, в том числе на формирование учения о трагическом и трагедии. Н.Г. Чернышевский (1828–1889) был одним из тех русских философов, которого интересовала проблема трагического. Его теория трагического, изложенная в магистерской диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855), получая материалистическое обоснование, строится на противопоставлении идеалистической концепции трагического, как она сформулирована в философии Гегеля и его последователя, современника Чернышевского, Фишера. Во-первых, Чернышевский отвергает понятие «судьба», которое играло важную роль в теории трагического у идеалистов. По мнению философа, судьба есть не что иное, как случай, единичное явление жизни, которое в процессе развития общества было преобразовано в явление закономерное, неотвратимое.

Концепция трагической вины – второй пункт, который подвергает критике Чернышевский. Согласно философии идеализма гибель героя всегда свидетельствует о его вине, явной или скрытой. Чернышевский оспаривает эту идею, приводя примеры гибели безвинных людей как в жизни (смерть Генриха IV), так и в художественных произведениях

¹¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. С. 261.

¹² Там же. С. 263.

¹³ Там же.

(гибель шекспировских героев – Ромео и Джульетты, Дездемоны – не вызвана, по мнению русского философа, лежащей на них виной). Чернышевский заявляет: «Мысль видеть в каждом погибающем виноватого – мысль натянутая и жестокая»¹⁴. Наконец, критике подвергается тезис идеалистов о том, что за каждым преступлением обязательно следует наказание либо гибелью, либо муками совести. Такие выводы, считает Чернышевский, происходят из варварской древности, как и объяснение всех жизненных случайностей волей судьбы.

Рассмотрев концепции трагической вины разных философских школ, мы пришли к следующим выводам. В европейской эстетике к 60-м годам XIX века сформировалось две точки зрения на категорию трагического и трагическую вину героя. Представители первой точки зрения – классической – в своих рассуждениях опирались на «Поэтику» Аристотеля. Выделяя различные причины возникновения вины героя, все они считали «комплекс вины» источником его трагической судьбы. Вторая точка зрения принадлежала философам-материалистам, представителем которых в России был Н.Г. Чернышевский. Вступая в полемику с идеалистической эстетикой Гегеля и Фишера, русский мыслитель отвергает сам термин «трагическая вина», видя причину трагедии героя в индивидуальных особенностях его характера.

Таким образом, к моменту начала работы Достоевским над романом «Идиот» в эстетике не было единого представления о комплексе «трагической вины» и его роли в судьбе героя. Очевидно, автор «Идиота» не мог не учитывать это в процессе создания одного из самых трагических своих романов. На какое же из рассмотренных представлений о «комплексе трагической вины» опирался писатель, покажет анализ романа.

¹⁴ Чернышевский Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности // Чернышевский Н.Г. Собр. соч.: в 5 т. М.: Правда, 1974. Т. 4. С. 36.

Е.Н. ЦЫГАНКОВА

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

УДК 821.161.1.1(Пушкин А.С.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445

ЖАНР ЭПИГРАММЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ПУШКИНА: К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ

Аннотация. Статья посвящена жанру эпиграммы в творчестве А.С. Пушкина. Делается вывод о недостаточной изученности проблем поэтики и эволюции жанра эпиграммы в контексте периодизации творчества поэта и динамики его художественного метода.

Ключевые слова: А.С. Пушкина, эпиграмма, художественный метод, творческая эволюция.

Творчество Александра Сергеевича Пушкина вызывает неизменный исследовательский интерес. Пушкиноведение – одна из наиболее развитых областей отечественного литературоведения. Однако, начав поиск исследований, посвященных эпиграмматическому наследию Пушкина, мы столкнулись с проблемой: монографий, специальных научных исследований, которые могли бы дать сколько-нибудь целостное представление об эпиграмматистике поэта, нет. Фрагментарность исследований по данной теме существенно осложняет осмысление эпиграмматического творчества Пушкина. Как правило, работы, посвященные пушкинской эпиграмме, – это главным образом предисловия к сборникам и антологиям, комментарии и разборы отдельных эпиграмм. Говоря о своих эпиграммах, сам поэт называл их довольно большое количество: «Их всех *около 50* и все оригинальные»¹; «У меня их *пропасть*»²; «И вылей *сотню* эпиграмм / На недруга и друга!»³. Не забывая о существующей проблеме приписываемых Пушкину эпиграмм, по нашим подсчетам, можно выделить **108** сатирических миниатюр, принадлежащих перу поэта⁴. Такое число представляется довольно внушительным. Можно сделать вывод о склонности Пушкина к жанру эпиграммы, что само по себе заслуживает внимания. Не подлежит сомнению необходимость рассмотрения эпиграмматистики в контексте творческой эволюции Пушкина. Мы выдвигаем рабочую гипотезу

¹ См.: Переписка А.С. Пушкина: в 2 т. Л. : Худож. лит., 1982. Т. 1. С. 102.

² Там же. С. 150.

³ *Пушкин А.С.* Собр. соч.: в 3 т. М. : Худож. лит., 1985. Т. 1. С. 159.

⁴ Подсчет велся нами по изданию: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 16 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937-1949. – Е.Ц.

тезу, согласно которой жанр эпиграммы в творчестве Пушкина не мог не претерпевать эволюции в связи с общетворческими процессами – динамикой художественного метода и стиля, – которыми отмечена литературная деятельность поэта. Данная рабочая гипотеза будет проверяться в ходе нашего исследования. Очевидно, что эволюция эпиграмматического творчества поэта – предмет, достойный внимания исследователей.

Рассмотрев научные работы, посвященные (в той или иной мере) эпиграмматическому творчеству А.С. Пушкина, мы можем сделать вывод о том, что его изучение (с разной степенью полноты и эффективности) ведется в разных направлениях. Прежде всего наше внимание привлекают исследования, предметом изучения которых является вся эпиграмматистика Пушкина в целом. Таких работ немного, и это, в большинстве своем, статьи (Е.Г. Эткинд «Пушкин-эпиграмматист»⁵, Е.В. Новикова «Выбор оружия: эпиграмма в судьбе Пушкина»⁶, Ф.А. Раскольников «Комическое в творчестве Пушкина»⁷). Понятно, что в рамках указанного научного жанра не может быть достигнута желаемая полнота и глубина осмысления предмета исследования. Однако такого рода работы (при разной степени их научной ценности) позволяют составить некое представление об эпиграмматистике Пушкина как художественном единстве, а потому они нужны, но в рамках более значительного по масштабам исследования.

Не подлежит сомнению необходимость рассмотрения эпиграмматистики в контексте творчества и творческой эволюции А.С. Пушкина. Только в этом случае можно соотнести динамику эпиграмматического жанра (мы предполагаем, что она есть) с творческими процессами – с движением метода и, следовательно, стиля, которыми отмечено творчество Пушкина. В контексте изучения творчества Пушкина исследователи рассматривают эпиграммы, как правило, бегло, удостаивая этот жанр лишь краткого упоминания и сосредоточивая внимание главным образом на одной разновидности, а именно – политической эпиграмме. В этом смысле показательно, что в «Путеводителе по Пушкину», изданном в 30-е годы прошлого столетия, за статьей «Эпиграмма» следует отдельная, объемнее первой, статья «Эпиграммы политические»⁸.

⁵ Эткинд Е.Г. Пушкин-эпиграмматист // Ученые записки ЛГПИ им. Герцена. Псков, 1973. С. 24-31.

⁶ Новикова Е.В. Выбор оружия: эпиграмма в судьбе Пушкина // Звезда. 1999. № 6. С. 16-54.

⁷ Раскольников Ф.А. Комическое в творчестве Пушкина // Pushkin Review. 2005. № 89. С. 93-116.

⁸ См.: Путеводитель по Пушкину / ред. Т.Г. Цявловская. М.: Воскресенье, 1935. С. 423-424.

Автор монографии «Творческий путь Пушкина» Д.Д. Благой упоминает об острых эпиграммах поэта наряду с его вольной лирикой. Литературовед также делает акцент на политическом, революционном заряде пушкинских эпиграмм, подчеркивая их агитационно-пропагандистское значение. По словам исследователя, Пушкин выступает в своих эпиграммах «как рупор общественного самосознания, выразитель настроений наиболее передовых кругов русского общества...»⁹. Под таким же углом пушкинские эпиграммы рассматривает и А. Цейтлин в работе «Наследство Пушкина». Отмечая сгущенный сарказм эпиграмм поэта, их высокий эмоциональный заряд, Цейтлин видит ценность эпиграмматического творчества Пушкина в их пропагандистской силе: «...в них вскрыты огромные социальные сдвиги его эпохи...»¹⁰. Таким образом, мы видим, что литературоведов советской эпохи привлекает в эпиграммах поэта их политическая направленность.

Рассмотрение эпиграмм в контексте творческой эволюции поэта позволяет сделать вывод о возникновении в них реалистических черт. «Пушкинская эпиграмма, – считает Л.В. Ершов, – в сжатом виде воплощает процесс перехода тогдашней поэзии к новому художественному методу – реализму»¹¹. В подтверждение этого тезиса исследователь указывает, например, на использование Пушкиным в своих эпиграммах принципа реалистической портретности («запечатление индивидуально-неповторимых, исторически характерных черт»), принципа художественного историзма (в произведении выступает не автор, а «сам минувший век во всей его истине»), принципа культурно-социальной обусловленности. Реалистические тенденции в эпиграмматическом творчестве Пушкина отмечает и М.И. Гиллельсон, обращая внимание на тягу писателя к «реальным, точным, бытовым деталям», называя поэта «создателем» реалистической эпиграммы¹². Мы будем учитывать отмеченное исследователями (Л.В. Ершовым, М.И. Гиллельсоном) возникновение реалистических тенденций в эпиграмматическом творчестве Пушкина, выясняя, какие изменения происходят в пушкинской эпиграмме в связи с движением поэта к реализму. Недостатком исследований этого типа является беглость, поверхностность рассмотрения интересующего нас вопроса (хотя, надо признать, в задачу данных исследований и не

⁹ Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина. М. : Сов. писатель, 1967. С. 165.

¹⁰ Цейтлин А. Наследство Пушкина // Литературное наследство. А.С. Пушкин. М. : Наследие, 1999. С. 32.

¹¹ Ершов Л.В. О русской эпиграмме // Русская эпиграмма второй половины XVII века – начала XX века. Л. : Сов. писатель, 1975. С. 40.

¹² Гиллельсон М.И. Русская эпиграмма // Русская эпиграмма (XVIII – начало XX века). Л. : Сов. писатель, 1988. С. 12.

входила полнота его освещения), а также, ограниченность анализа преимущественно политическими эпиграммами Пушкина.

Немало работ, посвященных анализу отдельных образцов эпиграмматического жанра в творчестве Пушкина. В монографии Б.М. Гаспарова «Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка»¹³ находим упоминание об эпиграмматическом творчестве поэта. Рассматривая лексический строй лирических произведений Пушкина, в том числе такие эпиграммы, как «Угрюмых тройка есть певцов...», цикл эпиграмм «на Аглаю», автор делает вывод о динамике важнейших лейтмотивов, образов-символов в лирике поэта. По мнению исследователя, привычные образы-символы под пером Пушкина переходят в иную сферу литературных ассоциаций. Подобный мотивационный подход к анализу символики эпиграмм представляется важным для дальнейших исследований эпиграмматического творчества Пушкина.

Работы Б.В. Томашевского («Эпиграммы Пушкина на Карамзина») и Ю.П. Фесенко («Эпиграмма на Карамзина (опыт атрибуции)») посвящены изучению цикла пушкинских эпиграмм на Н.М. Карамзина. Н.Л. Дмитриева («Пушкинские эпиграммы “на Аглаю” и жанр французской гривуазной эпиграммы») подробно останавливается, как и Гаспаров, на цикле эпиграмм Пушкина «на Аглаю»¹⁴. Из работ-анализов отдельных эпиграмм можно выделить объемные исследования М.С. Альтмана и Б.В. Томашевского, В.Э. Вацура, А.В. Кулагина, С.А. Ошерова, В.Д. Рак, М.А. Цявловского и др.¹⁵ Существуют и более

¹³ Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб. : Академ. проект, 1999. С. 150-158.

¹⁴ Томашевский Б.В. Эпиграммы Пушкина на Карамзина // Пушкин: Исследования и материалы. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1956. Т.1. С. 208-215; Фесенко Ю.П. Эпиграмма на Карамзина: (Опыт атрибуции) // Пушкин: Исследования и материалы. Л. : Наука, 1978. Т. 8. С. 293-296; Дмитриева Н.Л. Пушкинские эпиграммы «на Аглаю» и жанр французской гривуазной эпиграммы // Пушкин: Исследования и материалы. СПб. : Наука, 2004. Т.16. С. 126-130.

¹⁵ См.: Альтман М.С., Томашевский Б.В. К истории текста эпиграммы «Там, где древний Кочерговский» // Временник Пушкинской комиссии. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1936. Вып.1. С. 215-218; Вацура В.Э. Эпиграмма Пушкина на А. Н. Муравьева // Пушкин: Исследования и материалы. Л. : Наука, 1989. Т. 13. С. 222-241; Кулагин А.В. «Надпись к воротам Екатерингофа» // Временник Пушкинской комиссии. СПб. : Наука, 1996. Вып. 27. С. 107-115; Ошеров С.А. Об источнике эпиграммы Пушкина «Юноша! Скромно пируй...» // Временник Пушкинской комиссии. Л. : Наука, 1983. Вып. 17. С. 141-142; Рак В.Д. К истории четверостишия, приписанного Пушкину // Временник Пушкинской комиссии. Л. : Наука, 1975. Вып. 10. С. 107-117; Цявловский М.А. Эпиграммы «Седой Свистов...», «Мы добрых граждан позабавим...», «В столице он капрал, в Чугуеве – Нерон...» // Статьи о Пушкине. М. : Изд-во АН СССР, 1962. С. 400-420.

лаконичные исследовательские анализы Л.М. Аринштейна, О. Билинкиса, Л. Каменской, В.М. Файбисовича, С.А. Фомичева и др.¹⁶ Все эти работы, посвященные исследованию отдельных эпиграмм, имеют в своей основе похожую структурную канву:

- авторы приводят атрибуционные доводы, доказывающие или ставящие под сомнение авторство А.С. Пушкина;
- рассматривают проблему адресата эпиграммы;
- указывают повод, побудивший поэта к написанию эпиграммы;
- характеризуют время создания эпиграммы;
- приводят другие варианты (если они имеются) данной эпиграммы или нескольких ее строк;
- обращаются к вопросу о первоисточнике эпиграммы, если имеются на то основания.

Исследователями отмечается взаимовлияние, взаимопроникновение жанров в творчестве Пушкина. В частности, В.Н. Турбин называет эпиграмму «зерном, из которого прорастали и поэмы, и повести, и романы; многие герои Пушкина мыслят чисто эпиграмматически»¹⁷. Содержат в себе эпиграмматическое начало «Евгений Онегин», «Капитанская дочка»; отблески эпиграмматизма исследователь находит в стихотворениях, лирических памфлетах. Входя в другие жанры, эпиграмматическое начало становится приметой пушкинского стиля: его слово уподобляется меткому выстрелу.

Привлекает внимание исследователей проблема адресатов и героев пушкинских эпиграмм: конкретная биография прототипов героев, их отношения с автором – А.С. Пушкиным – еще одно направление пушкинистики, которое представлено в коллективных монографиях «Типы Пушкина»¹⁸ и «Пушкин и его окружение»¹⁹.

Приходится констатировать отсутствие работ, отдельно посвященных проблеме классификации пушкинских эпиграмм. Однако по-

¹⁶ См.: *Аринштейн Л.М.* «Вторичная мемуаристика» в комментарии (Об эпиграмме Пушкина "Сказали раз царю...") // *Временник Пушкинской комиссии.* Л. : Наука, 1985. Вып. 19. С. 5-17; *Билинкис О.* Об эпиграмме Пушкина «Жив, жив курилка!» // *Пушкин. Лермонтов. Гоголь.* М. : Изд-во АН СССР, 1952. С. 338-339; *Каменская Л.* Об одной эпиграмме Пушкина // *Пушкин: Исследования и материалы.* Л. : Наука, 1991. Т. 4. С.192-194; *Файбисович В.М.* «Мальчишка Фебу гимн поднес» // *Временник Пушкинской комиссии.* Л. : Наука, 1989. Вып. 23. С. 105-109; *Фомичев С.А.* Эпиграмма «Певец Давид был ростом мал...»: (Текст, датировка, сатирическая направленность) // *Временник Пушкинской комиссии.* СПб. : Наука, 1995. Вып. 26. С. 78- 86.

¹⁷ *Турбин В.Н.* Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Об изучении литературных жанров. М. : Просвещение, 1978. С. 230.

¹⁸ *Типы Пушкина / под ред. Н.Д. Носкова.* Л. : Слов. лит. типов, 1912.

¹⁹ *Пушкин и его окружение / под ред. В.Э. Вацура.* Л. : Наука, 1989.

зиция многих исследователей по данному вопросу, так или иначе, представлена в их работах, посвященных эпиграмматики Пушкина. Большинство исследователей (Е.В. Новикова, Ф.А. Раскольников, М.И. Гиллельсон и др.) разделяют эпиграммы согласно тематическому принципу (политические, литературно-полемические, дружеские). Существуют и иные классификации: по жанровым разновидностям (обычно этот принцип используется наряду с тематическим – Л.В. Ершов, В. Васильева), по стилевому признаку (некоторые типы эпиграмм в классификации Е.Г. Эткнда). На наш взгляд, при классификации пушкинских эпиграмм целесообразно основываться не только на тематическом, но и на жанровом, а также стилевом принципах. Следовательно, можно говорить о необходимости разных классификаций. Только в таком случае можно охватить всё многообразие форм, созданных Пушкиным в рамках эпиграмматического жанра.

Эпиграммы Пушкина в истории русского эпиграмматического жанра знаменуют собой новую ступень в развитии древнего жанра. Ни один русский историк жанра не обходит своим вниманием эпиграмматику Пушкина. В контексте истории жанра пушкинская эпиграмма осмысливается большинством исследователей как «высшая точка взлета»²⁰ русской сатирической миниатюры. Так, Л.В. Ершов в статье «О русской эпиграмме» отмечает: «Юный Пушкин – и это неотъемлемая черта его гения – в несколько лет проделал путь, который русская эпиграмма прошла за столетие...»²¹. В. Васильева обращает внимание на «стремительным взлет, который совершила русская эпиграмма, когда к ней прикоснулся Пушкин»²². М.И. Гиллельсон нарекает «“золотой век” русской литературы “золотым веком” отечественной эпиграммы»²³. Подобные исследования, безусловно, важны для понимания новаторства А.С. Пушкина и для выявления роли его эпиграмм в истории жанра.

Итак, на сегодняшний день приходится констатировать фрагментарность и лаконичность литературоведческих исследований, посвященных пушкинской эпиграмматики. Большинство литературоведов, как мы увидели, избирает в качестве объекта изучения политические эпиграммы поэта, указывая на их пропагандистское значение, или литературно-полемические, отмечая их роль в литературной борьбе

²⁰ Ершов Л.В. О русской эпиграмме. С. 36.

²¹ Там же. С. 37.

²² Васильева В. Беглый взгляд на эпиграмму // Русская эпиграмма. М. : Худож. лит., 1990. С. 17.

²³ Гиллельсон М.И. Русская эпиграмма. С. 15.

20–30-х годов XIX века. Некоторые эпиграммы Пушкина еще не были предметом специального рассмотрения или же трактовались исследователями только как салонные остроты, не представляющие интереса для научного изучения. Следовательно, до сих пор в науке не сформировалось целостное представление об эпиграмматистике Пушкина, ее месте в творчестве поэта, роли и значения в истории русского эпиграмматического жанра, что делает необходимым проведение дальнейших исследований.

Е.С. ШАТОВА

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

УДК 821.161.1.3(Гоголь Н.В.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-8,44

ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ «АРАБЕСОК» Н.В. ГОГОЛЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Аннотация. В статье рассмотрены основные аспекты научной полемики о характере художественной целостности сборника Н.В. Гоголя «Арабески».

Ключевые слова: Н.В. Гоголь, «Арабески», сборник, цикл, книга

Специфика писательского таланта Н.В. Гоголя во многом обусловлена особенностями его личности, проявившимися, в частности, в устойчивом стремлении не ограничивать поле своей общественной деятельности сугубо литературным творчеством. По верному утверждению К.В. Мочульского, Гоголь был «не только великим художником: он был и учителем нравственности, и христианским подвижником»¹. По-видимому, и сам Гоголь понимал это свойство своей натуры, в одном из писем к матери он просит: «Старайтесь лучше видеть во мне христианина и человека, чем литератора» [12, 326]².

Многочисленные биографы писателя обращают внимание на разносторонность его интересов, проявившуюся уже в самые ранние годы³. Так, еще в детстве под влиянием отца пробуждается интерес Гоголя к поэзии и театру. Во время учебы в Нежинском лицее он активно участвует в спектаклях, с особым успехом исполняя комические роли, играет на скрипке, пробует себя в различных литературных жанрах (пишет элегические стихотворения, трагедии, историческую поэму, повесть). Вместе с товарищами выписывает в складчину журналы, принимает участие в издании лицейского рукописного журнала. Гоголь пробует себя и как живописец, книжный график, театральный декоратор. Приехав в Петербург, он продолжает занятия живописью в вечерних классах Академии художеств. Об активном интересе Гоголя ко всем сферам искусства говорит и тот факт, что во время своего пре-

¹ Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. С. 7.

² Здесь и далее цит. по: Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1952 (с указанием тома и страницы в тексте статьи).

³ См. об этом подробнее: Маишинский С.И. Художественный мир Гоголя. М.: Просвещение, 1971; Манн Ю.В. Гоголь. Труды и дни: 1809-1845. М.: Аспект Пресс, 2004; Мочульский К.В. Указ. соч. и др.

бывания в Риме, он изучает памятники архитектуры и скульптуры, живописи старых мастеров, знакомится со многими русскими художниками.

Гоголь был одно время серьезно увлечен мечтами о государственной службе, отдал много времени и сил педагогической деятельности. В 1834 году, будучи уже известным русским писателем, имея за плечами «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород», он занял должность адъюнкта по кафедре истории в Петербургском университете. В это время Гоголь вынашивал грандиозные планы: мечтал о создании многотомной «Истории Малороссии», замыслил написать «Историю средних веков», готовил к печати громадный труд «Земля и люди», работу «О духе и характере народной поэзии славянских народов». С.И. Машинский так характеризует научный уровень работ писателя: «Дошедшие фрагменты исторических исследований Гоголя говорят о серьезности его научных интересов. Намерения Гоголя создать ряд крупных работ в области истории отнюдь не были бахвальством, как утверждали некоторые мемуаристы»⁴. По мнению исследователя, в своих исторических работах Гоголь стоял на уровне передовых идей европейской историографии.

Гоголь проявил себя и как религиозный мыслитель. Во второй половине жизни ему начинает казаться, что он пророк, святой, почти мессия. В письме к Данилевскому он пишет: «Властью высшей облечено отныне мое слово» [11, 343]. Отсюда путь, подсказанный ему христианским сознанием, – путь поучения и нравственного влияния на современников. У максималиста Гоголя зарождаются «исполиньские замыслы на что-то вроде *вселенского учительства*» [11, 221].

Изначально Гоголь был вдохновляем уверенностью в своем «служении» людям, мечтал о подвиге, о своей особенной миссии. На свою литературную работу он смотрел как на государственную службу. Писатель, по Гоголю, призван служить своему отечеству, быть добрым гражданином и усердным работником. Искусство, литература, эстетика не автономны; существование их оправдывается только пользой, которую они приносят человечеству. Сам Гоголь говорил: «Рожден я вовсе не затем, чтобы произвести эпоху в области литературной <...> *Дело мое – душа и прочное дело жизни*» [11, 236].

Многообразие видов общественной деятельности, привлекавших великого художника, дает основание говорить об универсальности как основной черте его личности, которая, по-видимому, являет собой особую форму выражения самосознания собственной гениальности и

⁴ Машинский С.И. Художественный мир Гоголя. С. 149.

основу специфической психологической цельности: «Предмет у меня был всегда один и тот же: предмет у меня был – жизнь, а не что другое. Жизнь я преследовал в ее действительности, а не в мечтах воображения, и пришел к тому, кто есть источник жизни» [12, 223].

В литературном творчестве универсальный характер гоголевской личности проявился в замеченном Г.А. Гуковским стремлении осмыслить жизнь во всех ее проявлениях и сразу. По мнению исследователя, писатель «не двигался от одного произведения к другому, но как бы в едином длящемся мгновении обнял сразу всю сумму своих художественных идей <...> он предстал истории разом весь, во всем своем величии»⁵.

В гоголевском универсализме искусство и литература подпочвенно соприкасались с наукой и философией. Писатель с особым уважением говорит о «великих поэтах, которые соединяют в себе и философа, и поэта, и историка, которые выпытали природу человека, проникли минувшее и прозрели будущее, которых глагол слышится всем народом» [8, 236]. Таков идеальный художник по Гоголю, утверждавшему: «Друг мой, храни вас Бог от односторонности: с нею всюду человек произведет зло: в литературе, на службе, в семье, в свете, словом – везде» [11, 146].

Впервые ярко и полно универсальность гоголевской личности проявилась в сборнике «Арабески», вышедшем из печати в начале 1835 г. В него вошли произведения, над которыми Гоголь работал одновременно с повестями, составившими «Миргород».

На первый взгляд, в «Арабески» Гоголь просто включил те художественные повести, которые не вошли в «Миргород», а заодно и литературно-критические статьи, эссе на философские и религиозные темы, собрав все в пеструю кучу.

Тем не менее «Арабески» – не случайное издание имевшихся под рукой произведений, а результат целенаправленного творчества: писатель долго раздумывал над составом сборника. Содержание книги сложилось не сразу, план ее несколько раз менялся.

У «Арабесок» самая странная судьба из всех гоголевских сборников. Он наименее среди них изученный, долгое время даже не воспринимавшийся как сборник. Сам Гоголь положил этому начало, когда «изъял» три повести из «Арабесок» и поместил их в позже в 3 том своего собрания сочинений, тем самым дав основания литературоведам рассматривать их в составе «петербургского» цикла. Статьи из «Арабесок» привлекаются, когда речь идет об эстетических, исторических

⁵ Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М. ; Л. : Худож. лит., 1959. С. 26.

взглядах писателя или о его мировоззрении. Таким образом, художественные и нехудожественные произведения, вошедшие в сборник, анализируются, как правило, изолированно друг от друга.

В изученной нами литературе не встретилось специального анализа сборника как художественно целостного произведения со своей особой композицией и структурными принципами. В то же время исследователи часто говорят о возможности такого подхода к его интерпретации.

Так, можно встретить указания на идейно-тематическое единство «Арабесок». Например, Н.А. Котляревский считает, что в основе идейного содержания сборника лежит «мысль о борьбе художника с прозой жизни <...> которая почти всегда кончается гибелью дерзкого, возмущившегося против действительности человека»⁶. И.М. Губарев утверждает, что сборник объединяет «резко отрицательное отношение к современному феодально-капиталистическому миру» и противопоставление ему «мира прекрасного и народной жизни»⁷. Главным способом обнаружения ведущей идеи исследователь считает композиционный принцип антитезы: «Гоголь не расположил повести рядом, а разместил их по всему сборнику, так что грандиозные картины, олицетворяющие жизнь великих эпох человечества <...> оказались рядом с зарисовками мелочно-суетливой и фантастичной по своей нелепости петербургской действительности»⁸. В контрастности этих картин, по мнению И.М. Губарева, воплощается критический пафос «Арабесок»: «Помещая рядом прекрасное и уродливое, гармоничную личность античного мира и “раздробленные характеры” призрачного Петербурга, Гоголь заставляет сами эти картины кричать и изобличать»⁹.

Еще более важными представляются нам рассуждения о единстве сборника на более глубоком, эстетическом уровне. Так, по мнению И.В. Карташовой, художественная форма «Арабесок» может быть воспринята как выражение романтического мироощущения их автора: «Собрание отдельных произведений, объединенных единой мыслью, но разнообразных, отмеченных резкой индивидуальностью, по мысли романтиков, должно было наглядно раскрыть *идею единства и бесконечности развития жизни*. Каждое произведение цикла представляло собой как бы эскиз отдельного явления, отдельную мелодию, фраг-

⁶ Котляревский Н.А. Николай Васильевич Гоголь, 1829-1842: Очерк из истории русской повести и драмы. 4-е испр. изд. Пг.: Типография М.М. Стасюлевича, 1915. С. 163.

⁷ Губарев И.М. «Петербургские повести» Гоголя. Ростов н/Д: Ростовское кн. изд-во, 1968. С. 24.

⁸ Там же. С. 32.

⁹ Там же. С. 33.

мент, и все вместе составляли целостную “симфонию”. С другой стороны, *отрывочность*, внутренняя незавершенность фрагмента отвечали романтическим представлениям о мире как *процессе вечного становления и развития*¹⁰.

По мнению других исследователей, эстетическая позиция Гоголя в период работы над сборником была более сложной. В.В. Гиппиус замечает: «Статья о Брюллове утверждает другой эстетический идеал, чем статья о Пушкине <...> Оба идеала совмещались в сознании Гоголя, и сам он в процессе собственного художественного развития пытался их сочетать»¹¹. И.М. Губарев также видит в «Арабесках» проекцию противоречивого внутреннего мира писателя: «С одной стороны в них отразились великие искания <...> проникновение великого реалиста в будущее, а с другой – консервативные взгляды и реакционные идеи, связывающие его с прошлым»¹².

Несколько иначе объясняет «пестроту» «Арабесок» С.И. Машинский. Исследователь рассматривает сборник как книгу, в которой проявилась универсальность гоголевской личности: «...статьи и повести посвящены весьма обширному кругу тем, внешне никак между собой не связанных. И, однако же, острая, пытливая мысль Гоголя, его *индивидуальность*, его мировосприятие, его взгляд на историю и современность выражены здесь с удивительной цельностью, оказываются в данном случае тем *цементирующим началом*, которое связывает воедино все произведения сборника и превращает их в целостную книгу»¹³. Ю.В. Манн интерпретирует создание сборника как акт, нацеленный на обретение цельного мировоззрения: «В кризисном 1833-м Гоголь всеми помыслами стремился к увесистому, цельному, объемному произведению, преодолевавшему раздробленность и отрывочность»¹⁴. По мысли исследователя, сложный состав сборника оказывается особой, специфической формой проявления тенденции к внутренней упорядоченности гоголевского сознания.

Таким образом, мы увидели определенные расхождения между исследователями, пытавшимися осмыслить художественную природу «пестроты» «Арабесок». При этом следует отметить, что практически все эти позиции не подкрепляются специальным анализом произведе-

¹⁰ Карташова И.В. Гоголь и романтизм. Калинин : Изд-во Калинин. гос. ун-та, 1975. С. 56.

¹¹ Гиппиус В.В. Творческий путь Гоголя // Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. М. : Аграф, 1966. С. 89.

¹² Губарев И.М. «Петербургские повести» Гоголя. С. 24-25.

¹³ Машинский С.И. Художественный мир Гоголя. С. 147.

¹⁴ Манн Ю.В. Гоголь. Труды и дни: 1809-1845. С. 329.

ний, вошедших в сборник, в их соотносительности друг с другом, а потому носят характер декларативный и нуждаются в проверке.

Наконец, заметно разноречие в определении самой жанровой формы «Арабесок».

Г.А. Гуковский рассматривает «Арабески» в контексте свойственного Гоголю тяготения к циклизации, проявляющегося в стремлении «к ассоциативному выходу за пределы замкнутого произведения, к образованию существенных смыслов как бы между произведениями, в отношениях произведений, в их совокупности, в образе, строяемом читателем из их системы»¹⁵. По мысли исследователя, процесс создания цикла был для Гоголя специфическим способом обретения цельности образа мира в его противоречивом единстве: «Стремление Гоголя к циклизации, к преодолению отдельности произведения было так сильно, что оно могло перехлестнуть и через границы художественного творчества, образовав неожиданное и весьма редкое единство сборника “Арабески”»¹⁶. И.В. Карташова также сближает «Арабески» с циклом. По ее мнению, гоголевские сборники первой половины 1830-х годов представляют собой целостные идейно-художественные единства, организованные одной мыслью. Отдельные произведения, входящие в их состав, получают свое значение прежде всего по отношению ко всему поэтическому целому¹⁷.

И.М. Губарев называет «Арабески» сборником¹⁸. Этот же термин предпочитает Ю.В. Манн¹⁹.

С.И. Машинский рассматривает «Арабески» как «целостную книгу»²⁰. Аналогично обозначает жанр интересующего нас произведения В.В. Гиппиус²¹.

Таким образом, нами выявлено разноречие в определении жанровой формы «Арабесок»: их называют то сборником (И.М. Губарев, Ю.В. Манн), то книгой (С. Машинский, В. Гиппиус), то циклом (И.В. Карташова), то вперемешку используют определения «сборник» и «цикл» (Г.А. Гуковский). Однако сам выбор обозначения воспринимается как произвольный, поскольку исследователи ограничиваются рассуждениями о единстве идей, мотивов, образов в «Арабесках», но не заостряют внимания на жанровом аспекте проблемы специально.

¹⁵ Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. С. 27.

¹⁶ Там же. С. 26.

¹⁷ Карташова И.В. Гоголь и романтизм. С. 58.

¹⁸ Губарев И.М. «Петербургские повести» Гоголя. С. 32.

¹⁹ Манн Ю.В. Гоголь. Труды и дни: 1809-1845. С. 329.

²⁰ Машинский С.И. Художественный мир Гоголя. С. 147.

²¹ Гиппиус В. Гоголь. С. 40.

Между тем цикл, сборник, книга – разные жанровые образования, представляющие собой художественные единства разного уровня.

Нам думается, что именно жанровый анализ позволит глубже осознать природу единства «Арабесок» как художественного целого, выявить системный характер взаимосвязи всех составляющих это целое элементов, начиная с пафоса и заканчивая элементами поэтики.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Еременко Елизавета Григорьевна – студент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: LizaEryomenko@e1.ru

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент И.А. Семухина (УрГПУ)

Комков Антон Валерьевич – студент Сургутского государственного педагогического университета, г. Сургут, Россия.

E-mail: monkla0@yandex.ru

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент Д.В. Ларкович (СГПУ)

Кочурова Наталья Викторовна – магистрант Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: hamble8@rambler.ru

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент И.А. Семухина (УрГПУ)

Лобанова Екатерина Николаевна – студент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: lozhkova@eka-net.ru

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор Т.А. Ложкова (УрГПУ)

Ложкова Анастасия Валерьевна – магистрант Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: lozhkova@eka-net.ru

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор С.И. Ермоленко (УрГПУ)

Любивая Анастасия Юрьевна – студент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: stasua92@rambler.ru

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент И.А. Семухина (УрГПУ)

Параскева Елена Владимировна – аспирант Сургутского государственного педагогического университета, г. Сургут, Россия.

E-mail: afina-tiras@yandex.ru

Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент Д.В. Ларкович (СГПУ)

Перевалова Ольга Андреевна – аспирант Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: olgaaperevalova@yandex.ru

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор О.В. Зырянов (УрФУ)

Савелова Ирина Борисовна – аспирант Академии последиplomного образования, г. Минск, Беларусь.

E-mail: isav@tut.by

Научный руководитель – кандидат философских наук, доцент Гусаковский Михаил Антонович (Центр проблем развития образования БГУ)

Сергеева Ирина Сергеевна – студент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: irina.rossia12@yandex.ru

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор С.И. Ермоленко (УрГПУ)

Степанова Ирина Олеговна – студент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: forjob2109@mail.ru

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор С.И. Ермоленко (УрГПУ)

Тарасенко Татьяна Юрьевна – магистрант Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: tarasenko1198@mail.ru

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор С.И. Ермоленко (УрГПУ)

Третьякова Олеся Владимировна – аспирант Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: treolesja78@yandex.ru

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор С.И. Ермоленко (УрГПУ)

Трубникова Юлия Юрьевна – аспирант Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: ashes-and-dreams@yandex.ru

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор Е.Г. Доценко (УрГПУ)

Цыганкова Екатерина Николаевна – студент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: fila-kat@mail.ru

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор С.И. Ермоленко (УрГПУ)

Шатова Екатерина Сергеевна – студент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: lozhkova@eka-net.ru

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор Т.А. Ложкова (УрГПУ)

SUMMARY

GENRE: HISTORY AND POETICS

Lozhkova Anastasia. The sonnet as a lyrical genre

The article describes the main theoretical aspects of the sonnet as a specific lyrical genre.

Keywords: sonnet, sonnet form, lyrical genre.

Perevalova Olga. The subgenre «my prayer» in the Russian poetry of the first half of the XIX century

The article, based on the material of the Russian poetry (D. Venevitinov, A. Izmajlov, P. Vyazemsky, M. Lermontov), observes the specific subgenre of «my prayer» as a result of the decanonization traditional poetic prayer. There are nominated the basic constructive features of this subgenre, together with the bordering cases concerning the parody prayers and the «poet's prayers». It is noticed that «my prayer», i. e. the individual author's form of the poetic praying appearing at the periphery of the genre, gradually perceives the status of the genre nucleus, and gets the realization as a basic form of the poetic dialogical prayer in the Russian poetry of the 20th century.

Keywords: genre, poetic prayer, praying discourse, «my prayer», genre canon, decanonization, genre reflection.

Tretyakova Olesya. «The last Colonna» by Wilhelm Kuchelbecker as a romantic novel in letters

The article is devoted to Kuchelbecker's epistolary novel «The last Colonna». The poetics of the novel, principles and ways of creating the images are considered in the context of epistolary genre tradition. In the article is proved the romantic nature of the novel.

Keywords: Kuchelbecker, «The last Colonna», the epistolary novel, genre tradition, artistic method, romanticism.

Tarassenko Tatiana. The creative history of Dostoevsky's novel «The Possessed»: the «omitted» chapter «At Tikhon's»

The article is devoted to the creative history of creation «The Possessed» by Dostoevsky associated with a plan of the chapter «At Tikhon's» that wasn't included in the final text of the novel. In the article is discussed the history of the issue, discovered the complication of its study associated

with the presence of two editions of the chapter (Moscow and St. Petersburg). There is affirmed the importance of the chapter in revealing of Nikolay Stavrogin's image and ideological and philosophical meaning of the novel.

Keywords: F. Dostoevsky, «The Possessed», the history of creation, the «omitted» chapter «At Tikhon's».

IMAGE – MOTIVE – PLOT

Sergeeva Irina. The motive of the interrupted childhood in F. Dostoevsky's novel «Poor Folk»

The article analyzes the motive of the interrupted childhood in F. Dostoevsky's epistolary novel «Poor Folk» (1846). We set the typicality of the tragic fates of children regardless of their social status and origin. This fact fits into the big picture of social disadvantage and injustice, which is recreated in the novel.

Keywords: F. Dostoevsky, epistolary novel, «Poor Folk», motive of the interrupted childhood, an explanation of the image of the child.

Kochurova Natalia. The poetics of the plot of the latest novel by Ivan Turgenev («Virgin Soil»)

The article discusses the relation of several lines of plot and levels of conflict in «Virgin Soil» (between the representatives of the state ideology and the populists, inside the populist environment, between Tsar and people, the internal contradictions of the character). The centralizing role of the images of Nezhdanov and Solomin is emphasized. The movement the plot in the novel is largely determined by the unresolvable internal conflict of Nezhdanov.

Keywords: plot, novel, conflict, I. Turgenev, «Virgin Soil».

Lubivaya Anastasia. The mythological image of the world in Alexander Ostrovsky's «spring fairy tale» «The Snow-Maiden»

In the course of the study in the article are discovered the mythological identity of Berendey Kingdom s.a. calendar ritual folklore, a picture of the house in the system of the pagan Slavs Outlook local tradition of the city of Pereslavl-Zalessky. The views of author's ideal of harmonious society which was embodied in berendeys' lifestyle are deepened.

Keywords: mythology, folklore, A. Ostrovsky, berendeys, author's ideal.

Paraskeva Elena. Functioning of the motive of transfiguration in Ivan Shmelyov's story «Collapse»

The article discusses the functioning of the motive of the transfiguration in Shmelyov's story «Collapse», which passes through the work. It is shown how this motive correlates with a motive of fear and the possibility of overcoming it. A conclusion about the formation of religious-philosophical position in Shmelyov's early works, which opposed the ideas of destruction of the traditional foundations of Russian life, is made.

Keywords: I. Shmelyov, «Collapse», motive, the writer's position.

Lobanova Ekaterina. The image of a soldier in the modern army folklore

The article analyzes the imaging system of a soldier's notebook – the leading genre of verbal folklore in the modern army.

Keywords: army folklore, soldier's notebook, image of a soldier.

LITERARY CONTACTS AND DIALOGUES

Komkov Anton. The dialogue on individual liberty: F. Dostoevsky and M. Stirner (on the material of the novel «Notes from Underground»)

The article considers the dialogue on individual liberty between F. Dostoevsky, the author of «Notes from Underground», and a German philosopher M. Stirner, the author of the treatise «The Unique One and His Property», which will continued in the subsequent works of the Russian writer. A conclusion is made about the approval in Dostoevsky's works the idea of man's salvation through the rejection of painful dialectics disfiguring the person.

Keywords: F. Dostoevsky, M. Stirner, «Notes from Underground», «The Unique One and His Property», dialogue, freedom of the individual.

Trubnikova Julia. «More Dostoevsky»: contemporary western scholars on the impact of Fyodor Dostoevsky's novels on Virginia Woolf's works

The author of the article regards several essays by Virginia Woolf. The main points and reasons of significance of Dostoevsky's heritage in Virginia Woolf's creative imagination are investigated. In the article Peter Kaye's and Roberta Rubenstein's critical studies of Woolf's reception of Dostoevsky and his influence on her fiction are observed.

Keywords: Dostoevsky, British Modernism, British Russophilia, Virginia Woolf, western literary criticism.

Savelova Irina. The creative «Self» as the main component of the multicultural competence of a teacher

The article attempts to identify transcultural ideas and concepts which needs for the formation of the polycultural competence of teachers.

Keywords: creativity, creative consciousness, multicultural competence, the process of education.

STATEMENT OF A PROBLEM

Eremenko Elizabeth. Intertextuality, intertext and main intertextuality forms in literature

General issues of intertextuality theory are considered in the present article. Special attention is given to the classification of main intertextual forms. Such forms as «quotation», «reminiscence», «allusion» are referred to «intertextual elements». The author dwells in details on their differentiation.

Keywords: literary studies, intertextuality, quotation, reminiscence, allusion.

Stepanova Irina. The problem of tragic guilt in the classical aesthetics

The article is devoted to process of formation and development of the concept of the tragic guilt from antiquity up to the 60s of the XIX century. There are considered the views on the category of the tragic presented in the most important aesthetic works from Aristotle to Chernyshevsky, identified similarities and differences in interpretation of the tragic. In the article is approved the presence of two opposite points of view on the tragic guilt to the moment of start of Dostoevsky's work on the novel «The Idiot».

Keywords: F. Dostoevsky, tragic guilt, classical aesthetics.

Tsygankova Ekaterina. An epigram in Alexander Pushkin's poetry: to the problem of studying

The article is devoted to the epigram in the works of A. Pushkin. It is concluded that studying of the problems of poetics and evolution of the epigram in the context of periods of Pushkin's literary development and the dynamics of his artistic method is underinvestigated.

Keywords: A. Pushkin, epigram, artistic method, literary development.

Shatova Ekaterina. «Arabesques» of Gogol: the main aspects of the dispute about the nature of artistic integrity in the national literary studies

The article describes the main aspects of the scientific dispute about the nature of the artistic integrity of Gogol's collection «Arabesques».

Keywords: Gogol, «Arabesques», collection, cycle, book.

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; 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. 2012. № 6.

Серия «Русская классика:

динамика художественных систем» (Вып. 4). –

URL: <http://journals.uspu.ru/uralskij-filologicheskij-vestnik>