

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

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ
КОММУНИКАЦИИ

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 4/2017

серия
РУССКАЯ КЛАССИКА:
ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ
(Вып. 9)

Екатеринбург 2017

УДК 821.161.1
ББК Ш33 (2Рос=Рус)
У 68

Редакционная коллегия:

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

У 68 Уральский филологический вестник / Урал. гос. пед.
ун-т ; гл. ред. С. И. Ермоленко ; отв. ред. Т. А. Ложкова. –
Екатеринбург, 2017. – 209 с. – (Серия «Русская классика:
динамика художественных систем». Вып. 9)

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

ISSN 2306-7462

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2017
© Уральский филологический вестник, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

СЕМАНТИКА ЖАНРОВ И ЖАНРОВЫЕ ПРОЦЕССЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

<i>Осьмухина О. Ю.</i> Специфика осмысления кризиса авторской идентичности в русских травелогах 1830-х гг.	5
<i>Попова М. Ю., Ложкова Т. А.</i> «Потерянная для света повесть» О. И. Сенковского в контексте полемики о путях развития русской литературы в 1820–1830-е годы.....	24
<i>Хроликова В. А., Ермоленко С. И.</i> Ассоциативный фон эпистолярного романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди».....	39
<i>Кубасов А. В.</i> «Мовизм» позднего И. А. Гончарова: «Май месяц в Петербурге».....	58

ТЕКСТ – ДИСКУРС – ПОЭТИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ

<i>Мосалева Г. В.</i> Воплощение храмово-литургической модели в романе «Обрыв» И. А. Гончарова : сюжеты жизни и искусства.....	69
<i>Турьшьева О. Н.</i> Мысль о вине в самосознании героя романа Ф. М. Достоевского «Идиот».....	83
<i>Комаров С. А.</i> «Вишнёвый сад» А. П. Чехова в аспекте неклассической поэтики.....	96
<i>Алексеева Н. В.</i> «Взвихренная Русь» А. Ремизова: игровое пространство и формы его воплощения.....	122

РУССКАЯ КЛАССИКА В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЭПОХ

<i>Зверева Т. В.</i> Современная идиллия: метаморфозы жанра в стихотворении Ивана Зеленцова «Забыты страхи, ужасы войны...».....	139
<i>Терешкина Д. Б.</i> «Клцо» В. Харченко: рассказ о современных праведниках и древнерусская житийная повесть.....	150
<i>Сухих О. С.</i> Пушкинский вертикальный контекст в романе А. Иванова «Ненастье».....	158
<i>Куряев И. Р.</i> Кино-интерпретация поздней прозы И. Тургенева в отечественном дореволюционном кинематографе («Клара Милич» И. Тургенева vs «После смерти» Е. Бауэра).....	167
<i>Грехова О. А.</i> Тема «усталого» детства в рассказах А. П. Чехова и К. Мэнсфилд.....	178

ПРОЕКТЫ И РЕЦЕНЗИИ

<i>Маршалова И. О.</i> 205 лет И. А. Гончарову: краткий обзор некоторых исследований жизни и творчества писателя (по материалам фондов Ульяновского областного краеведческого музея).....	187
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	199
SUMMARY	201

СЕМАНТИКА ЖАНРОВ И ЖАНРОВЫЕ ПРОЦЕССЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

О. Ю. ОСЬМУХИНА

*(Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва,
г. Саранск, Россия)*

УДК 821.161.1(091)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-4

СПЕЦИФИКА ОСМЫСЛЕНИЯ КРИЗИСА АВТОРСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В РУССКИХ ТРАВЕЛОГАХ 1830-Х ГГ.

Аннотация. В статье рассматривается специфика функционирования авторской маски в русском травелоге 1830-х гг. Установлено, что различные пародийные адреса авторской маски в прозе А. Вельтмана и О. Сенковского обнажают значения романтизма как осознания кризиса авторской идентичности в открытом смысловом пространстве жизненного процесса и использования преимуществ жанра травелога для изображения этой смысловой «открытости». Именно авторская маска отразила ключевые стадии формирования индивидуального авторского «Я» в русской повествовательной прозе: осознания автором исчерпанности определенных литературных жанров и стилистических норм и необходимости их замены новыми; осознания автором рутинного слоя выбранной им литературной нормы и необходимости освобождения ее от рутины в форме самопародии; осознания автором нетождественности литературной норме, относительности любой жанровой нормы и необходимости их поэтико-смыслового синтеза в поле своего авторского «я».

Ключевые слова: Вельтман; Сенковский; травелог; автор; авторская маска.

Опыт использования авторских масок А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и В. Ф. Одоевского, конструируемых посредством предисловий, системы эпиграфов, обыгрывания автобиографического контекста, пародии, самоиронии и т.д., эксперименты романтиков с «чужим» словом и стилизацией не просто становятся органичным продолжением формирующейся традиции (достаточно вспомнить фиктивных авторов-нарраторов в «Пересмешнике» М. Д. Чулкова, стилистическую игру голосами повествователей в прозе Д. И. Фонвизина, И. А. Крылова, Н. М. Карамзина [Осьмухина 2008: 170]) и очевидной «вехой» в ее эволюции. Они оказываются некой точкой отсчета активного введения

в художественный текст фиктивных авторов, представляющихся издателями, собирателями текстов или же рассказчиками публикуемых историй в отечественной прозе XIX столетия (художественной и нехудожественной), благодаря чему выстраивается определенная типология авторских масок [Осьмухина 2009: 35–75].

Наиболее показательной в этом ряду, во-первых, становится авторская маска путешественника в «Страннике» (1831–1832) А. Ф. Вельтмана. Роман представляет собой травелог с разорванной структурой [Ковырина 1995; Шалпегин 1999], в рамках которого чередуются два повествовательных плана – воображаемое путешествие фиктивного автора-нарратора по карте Европы («Потрудитесь, встаньте, возьмите Европу за концы и разложите на стол... Садитесь! Вот она, Европа! <...> Локтем закрыли вы Подолию... Сгоните муху!.. вот Тульчин. Отсюда мы поедем в места знакомые, в места, где провели крылатое время жизни» [Вельтман 1978: 9–10]; «Теперь мы можем отправляться далее; едем, едем! И вот подали... карту» [Вельтман 1978: 15]) и реальное путешествие подлинного автора А. Вельтмана, предпринятое им в составе действующей русской армии по Молдавии и Болгарии в 1828 г.: «Здесь, друзья мои, под предводительством царя, шли мы в 1828 году» [Вельтман 1978: 107; Акутин 1978: 252–257]. Соответственно, в ситуации рассказывания соединяются ретроспективная установка с ситуацией *здесь и сейчас повествования*, два временных плана (реально увиденное и пережитое подлинным автором несколько лет назад и пишущийся *сейчас* роман, воспроизводящий события прошлого во времени настоящем). Причём, если у предшественников А. Ф. Вельтмана в жанре травелога (Н. М. Карамзина и Л. Стерна) реальный опыт, литературно обработанный, создавал иллюзию подлинности произошедшего с путешественником, то в «Страннике» элементы реального вояжа транспонируются в пространство фиктивное, напротив, создавая иллюзию их «вымышленности». День XIV первой части содержит, на наш взгляд, объяснение описываемого: «Я не помню, конь ли мой привёз меня в Тульчин в продолжение сна или **сон носил меня по Бессарабии**, только известно мне, что **человек разбудил меня на той же квартире, из которой я несколько дней тому назад отправился путешествовать** <...> по настоящему и прошедшему, по видимому и незримому, по близкому и отдалённому, по миру физическому и миру нравственному, по чувствам и чувственности и, наконец, по всему, что можно объехать сухим путём, морем и **воображением** ...» [Вельтман 1978: 51. Здесь и далее выделено нами. – О. О.]. В связи с этим можно согласиться с мнением Ю. Акутина, полагающего, что А. Ф. Вельтман «решил мистифицировать читателя <...>. Читатель поверит, что путе-

вые заметки выдуманы и тогда “игра” отодвинется на задний план, а затем и опадёт. Рассказ будет вестись о тех поездках, которые совершал писатель» [Акутин 1978: 283].

Фиктивность путешествия, совершаемого в воображении, конструируется именно посредством авторской маски – подставного автора-повествователя, тёзки автора «реального» («Пора вставать, мой милый Александр, десятый час!») [Вельтман 1978: 14]), его биографического «двойника», который всячески пытается стереть грань между художественным вымыслом и реальностью, преодолеть условность традиционного повествования, обнажив процесс создания текста. Фиктивность предприняемого путешествия («Сбираясь в дорогу, я ещё должен осмотреть своё **воображение**» [Вельтман 1978: 37]), кстати, подчёркивается самим повествователем: «Наскучив сидячею, однообразною жизнью, поедемте, сударь! – **сказал я однажды сам себе, – поедемте путешествовать!** <...> Нужна голова, нужны решительность и **воображение**; поверьте, что с этими способами можно удовлетворить самое мелочное любопытство; не сходя с места, мы везде будем, всё узнаем. **Разница между нами и прочими путешественниками будет незначительная:** они самовидцы, а **вы ясновидец**» [Вельтман 1978: 9]. Выделенный пассаж примечателен двумя моментами. Во-первых, здесь и на протяжении дальнейшего повествования фиктивный автор будет играть переходами от первого лица ко второму и наоборот, менять тон повествования, постоянно обращаясь к самому себе как к отвлечённому собеседнику, ставшему объектом наблюдения. Во-вторых, он очевидно утрирует «непохожесть» своего вояжа на трелегоги предшественников, и дальнейшее повествование лишь подчеркнёт пародийность описываемого. Так, Александр в обращениях к читателям постоянно соотносит собственный трелелог и себя как путешественника с авторами и путешествиями «учёными», демонстрируя «несерьёзность» своих намерений: «Здесь также нехудо предупредить читателя, чтоб он не требовал от меня чистого, звучного слога и изысканной красоты» [Вельтман 1978: 14]; «Когда придёт час обеда <...>, то всякий человек обыкновенно забывает в это время и страсти и обязанности свои безнаказанно <...>. Принесу же и я жертву! <...> Всякий сочинитель должен предупредить обедом своих читателей из одной боязни, чтоб его не поняли, ибо – сытый голодного не разумеет» [Вельтман 1978: 16]; «Всякий учёный путешественник обязан умно и подробно отвечать на вопросы о той земле, которую он измерял растворением ног своих. Но, несмотря на это, если я буду писать, напр., о Бессарабии, что она лежит между такими-то и такими-то градусами широты <...>, то, мне кажется, подобным описанием я отобью хлеб у

географии – этого я не хочу делать: я скажу только, что Бессарабия лежит на земном шаре в виде длинной фигуры, склонившей голову свою на отрасль Карпатских гор и призывающей в объятия свою родную Молдавию» [Вельтман 1978: 29].

Структурное членение романа, где объём некоторых глав составляет абзац, а содержание многих ограничено незначительными репликами повествователя, пародирует экспериментальное построение Л. Стерном «Жизни и мнений Тристрама Шенди, джентльмена» [Стерн 2000: 25], его же «Сентиментальное путешествие» как путешествие «чувствительное» [Стерн 1999: 6] и подобные ему, насыщенные сердечными излияниями, обращёнными к читательницам: «Я не могу скрыть от вас, мои читательницы, что человеческое сердце имеет совершенное подобие с земным шаром. Так же, как и на Земле, на нём есть полюсы <...>» [Вельтман 1978: 168]. Мало того, присутствует в тексте пассаж, пародирующий насыщенную восклицаниями экспрессивную манеру сентименталистов и отсылающий к прощанию с друзьями в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина: «Прощайте, милые мои! Молитесь за меня! Когда, когда опять увидимся мы? Прощайте!» [Вельтман 1978: 56] (ср. у Н. М. Карамзина: «Расстался я с вами, милые, расстался! <...> Простите! Дай бог вам утешений. – Помните друга, но без всякого горестного чувства!» [Карамзин 1984: 5–6]). На наш взгляд, сознательно автопародийной маской странника Александра (мы именуем его «странником» на основании его же определения: «до встречи с тобою (возлюбленной – *О. О.*) **я буду странником**; только ты в состоянии остановить полёт мой <...>»; «**я, одинокий Странник!**» [Вельтман 1978: 34, 70]) писатель не просто подчеркивает полемичную позицию по отношению к традиции и эстетическим условностям своего времени, но вводит себя в условный мир художественного текста как его часть, создаёт произведение на глазах читателя.

Литературность, «сделанность» описываемого подчёркивается и соотнесённостью с аналогичными (вымышленными) путешествиями: «<...> жаль оставить постелю и книгу... – Что это за книга? – *Путешествие Анахарсиса*. Г. **Сочинитель аббат Бартелеми также ездил по картам и книгам**, объехал всю Грецию и посетил глубокую древность» [Вельтман 1978: 14]. Заметим, что упоминание именно романа Ж. Ж. Бартелеми «Путешествие молодого Анахарсиса по Греции», рассказывающего о путешествии по Древней Греции изучающего её нравы, культуру и политический строй скифа, не имевшего под собой реальной основы, становится скрытым сигналом читателю об истинной природе настоящего текста, а «пояснение» функции «реального»

автора относительно происходящего с героем-путешественником («Г. Сочинитель аббат Бартелеми также ездил по картам и книгам») – аллюзия к истинной роли сочинителя А. Ф. Вельтмана в «Страннике», также скрывающегося за маской героя-повествователя.

Авторская маска странника становится, как мы отметили, средством демонстрации процесса создания текста, происходящего на глазах у читателей. Так, текст романа предварён стихотворным эпиграфом, взятым, как указано, из «Странника. Часть II», то есть романа, который читатель держит в руках, однако при сопоставлении стихотворных отрывков становится ясно, что хотя стихотворение-эпиграф действительно помещено в главе СХVIII второй части, но три последних стиха в нём отсутствуют, подменяясь другими строками. Эпиграф, задающий общую тональность текста, настраивающий читателя на путешествие посредством воображения и демонстрирующий готовность автора-повествователя отправиться даже «за предел Вселенной» [Вельтман 1978: 5], трансформируется в некое безразличие странника к путешествию как таковому, совершающемуся лишь в угоду читателю: **«Мне всё равно, лишь было б радо / Моё возлюбленное стадо / Из мира в мир за мной летать; / Ему чтоб только не устать»** [Вельтман 1978: 61]. Странник собирается побеседовать с читателем и ужасается наводнению в Испании, однако, тут же сообщает, что «наводнение» вызвано опрокинутым на карту стаканом воды, затем, рассуждая о потопе, он вдруг излагает эпизод из вавилонского эпоса «О все видавшем»: «Видите ли... О неосторожность...какое ужасное наводнение в Испании и Франции!.. Вот что значит ставить стакан с водою на карту!.. но думал ли я когда-нибудь, что столкну его локтем с Пиренейских гор? <...> Всё претерпело от потопа, всё гибло <...>. Здесь очень кстати и необходимо присовокупить следующее: ... И Крон сказал Ксизутру <...>» [Вельтман 1978: 18–19]. Очевидно, что, пародируя стернианскую манеру «болтовни» с читателем, странник Александр обнажает процесс создания текста – из неожиданных воспоминаний, стихотворных отрывков, разговора с читателем, куда включаются прерывистые сведения о географических перемещениях по Бессарабии и Молдавии. При этом нарратор заставляет читателя сомневаться, читает ли он художественное произведение или же совершает одновременное путешествие с повествователем, держит его в постоянном напряжении относительно повествуемой ситуации: «Я полагаю, что вы заметили, что в течение последнего дня прошло двое суток? Если же не заметили, то это доказывает, что или вы человек рассеянный, или... ..последнее *или* мне приятнее; но время мстительно! Оно заставит забыть и меня! Далее!» [Вельтман 1978: 29]. Нередко комментирует

включение или отсутствие тех или иных фрагментов в тексте («Здесь следовал в манускрипте моём расход на обед мой 25 июля 1830 года; но я не помещаю его, как вещь уже прошедшую, хоть никогда не худо заглянуть на прошедшие свои расходы» [Вельтман 1978: 21]; «Скучно, скучно!.. готов отложить поход в Шумле хоть до конца 3-й части!» [Вельтман 1978: 109]), поясняет прерывистость изложения, проводя аналогию с ораторией Гайдна и «аккордами» из увертюры Моцарта: «Подобные переходы уподобляются известным переходам... или, еще лучше, известному моцартовскому аккорду <...>. Во всё стройности создаётся из нестройности» [Вельтман 1978: 109]. Он отказывается от одной из глав сразу же после написания её («CLX главу я поместил для того, что ей предназначено было существовать, и именно в том самом виде, в каком она помещена. Всем недостаткам и несовершенствам её не я причиную...» [Вельтман 1978: 82]), другая глава горит в камине на глазах читателя («Читатель! Мой язык немеет! // Сто сорок первая глава, / Взгляни, взгляни, в камине тлеет! // В огне погибли не мечты, / Статья, прекрасная, как Пери! // Читатель, чувствуешь ли ты / Всю цену общей нам потери?» [Вельтман 1978: 82]); он сажает две главы под арест за непослушание («Сей день должен был начинаться главами CCCVII и CCCVIII, но так как они не явились в назначенное время к своему месту, то и были арестованы мною на двадцать четыре часа» [Вельтман 1978: 157]), фиксирует начало и финал процесса написания романа: «Здесь конец первой части путешествия! – вскричал я и ударил кулаком по столу. Всё, что было на нём, полетело на пол, чернильница привскочила, чернила брызнули, и чёрная капля потопила Яссы» [Вельтман 1978: 56]. Третья часть произведения вообще открывается встречей уже опубликованного «Странника» (романа) с «источником света и лучей» Аполлоном: «*Странник входит, в пёстром переплёте, обременённый типографическими ошибками*» [Вельтман 1978: 113], – что отсылает к «реальному» факту (роман, как указывает Ю. Акутин, был издан в «пёстрой, серо-коричневой обложке, список опечаток не был составлен» [Акутин 1987: 318]) и связывает определение Аполлона как «источника света» и приход к нему романа с выражением «выход в свет» (издание книги) [Шенле 2004].

Равно как и в произведениях предшественников, использующих для расширения нарративного пространства фиктивных авторов-повествователей вводные главы, предуведомления и предисловия, в «Страннике» конструктивную роль в создании авторской маски играет предисловие («Вместо предисловия»). Оно, правда, не предвдвряет основной текст романа, а поставлено шестой главой первого дня. В нём странник акцентирует внимание на трёх важнейших для него момен-

тах. Во-первых, он отгораживается от статуса сочинителя и писательской задачи довести книгу до читателя («Я путешествую не для того, чтобы вы читали моё путешествие <...>» [Вельтман 1978: 10]), что противоречит и эпиграфу, призывающему читателя совершить странствие вместе с автором («В крылатом лёгком экипаже, / Читатель, полетим, мой друг!» [Вельтман 1978: 5]). Во-вторых, дистанцируется от авторов традиционных предисловий, просящих «пощады или помилования» их сочинению. В-третьих, предупреждает о трудностях, ожидающих читателя, которые автором были заранее запланированы: «Хоть я и не буду писать во многих местах ясно, но ни за что не соглашусь толковать настоящего смысла...» [Вельтман 1978: 10]. Из предисловия, таким образом, вырастает образ фиктивного автора-повествователя (авторская маска), являющий перечисленные свойства (нарраториальная ненадёжность, полемичность позиции по отношению к предшественникам, игра с читателем) на протяжении дальнейшего повествования.

Авторская маска *странника* носит в романе автопародийный характер – не только по отношению к путешественникам «серьёзным» (достаточно вспомнить «Походные записки русского офицера» И. И. Лажечникова, «Письма русского офицера» Ф. И. Глинки»), с протокольной точностью фиксирующим произошедшее в ту или иную военную кампанию, или – напротив – к сугубо литературным («Сентиментальное путешествие» Л. Стерна), но прежде всего – по отношению к самому себе. Носитель авторской маски в «Страннике», хотя и предоставляет подробные отчёты о Бессарабии и Молдавии, военных действиях, разворачивающихся там, предстаёт (особенно в первых частях произведения) сибаритствующим молодым человеком, любителем плотских наслаждений, часто предпочитающим сон всему остальному (сон, кстати, вырастает в метафору иллюзорности бытия), безрассудно пускающимся в романтические приключения: «В начале 1828 года, после сытного обеда, я подсел было к карте, но глаза мои стали коситься на Турцию, и я заснул» [Вельтман 1978: 16]; «Я недаром торопился, други-читатели. Вечер промчался. Как милы, приятны неожиданные, заветные удовольствия! Вообразите, я в таком был весёлом духе, в каком очень, очень редко бывают люди влюблённые» [Вельтман 1978: 24]; «На крыльце встретил я хозяйку дома <...>. На поклон мой я получил ласковое приветствие на французском языке. Она сама показала мне назначенные для меня комнаты и потом пригласила к себе. Здесь продолжение описания я должен был бы начать вроде некоторых новейших поэм: Нас было двое... Но я начну другим образом и совершенно в новейшем вкусе. Однако же, я не имею теперь

времени продолжать рассказ <...>» [Вельтман 1978: 32]. Одновременно он играет литературной формой травелога, осознавая её широкие возможности и отсутствие канона, что даёт ему возможность пародийно-иронически осмысливать опыт предшественников. Мало того, авторская маска *странника* построена здесь также на транспонировании в текст автобиографических элементов – это касается не только «военной» части романа, отразившей подлинный офицерский опыт «реального» автора, но и истории любви А. Ф. Вельтмана к Е. П. Исуповой, которой был посвящён роман («Вам» [Вельтман 1978: 5]). Послания и стихи к Е. П. Исуповой Вельтмана также включены в текст «Странника», на что указывает Ю. Акутин, отмечающий, что результатом чувств «явилась блестящая идея, озарившая писателя: он нашёл сюжет и форму своего романа» [Акутин 1978: 282] (иная точка зрения, правда, выражена А. Шёнле, полагающим, что в тексте романа отсутствуют указания именно на Е. П. Исупову [Шёнле 2004: 154]).

Очевидно, что романтик А. Ф. Вельтман в своем романе «Странник», используя ту же, что и карамзинские «Письма...», форму травелога воспринимает у сентиментализма роль «генерализованной» авторской маски как средства критической рефлексии литературного направления. При этом «конфликтная преемственность» в отношении сентиментализма вполне осознавалась Вельтманом. В то же время, играя переходами от первого лица ко второму и обратно, фиктивный автор постоянно меняет тон повествования, постоянно обращается к себе как к другому, утрирует «непохожесть» своего вояжа на травелоги предшественников, демонстрируя «несерьезность» своих намерений. Однако пародийными мишенями выступает в «Страннике» не только сентиментализм, но, как будто бы, и сам романтизм. Еще раз подчеркнем, что в романе соединены два повествовательных плана – воображаемое путешествие рассказчика по Европе и реальное путешествие автора по Молдавии и Болгарии в составе действующей русской армии. С одной стороны, авторская маска странника Александра пародирует «серьезные» путешествия как таковые: «Походные записки русского офицера» И. И. Лажечникова, «Письма русского офицера» Ф. И. Глинки», с протокольной точностью фиксирующие происшедшее в ту или иную военную кампанию. Александр хотя и предоставляет подробные отчеты о военных действиях в Бессарабии, предстает (особенно в первых частях) молодым сластолюбцем, безрассудно пускающимся в романтические приключения. С другой стороны, тот же рассказчик сатирически «развенчивает» воображаемое путешествие по Европе сквозь призму «реального».

Другой примечательной «вехой» в ряду путешествующих фик-

тивных авторов-нарраторов отечественной прозы первой трети XIX в. оказывается пародийная авторская маска Барона Брамбеуса. Впервые появившийся в качестве «приятеля» повествователя образ Барона Брамбеуса, созданный О. И. Сенковским в одном из фельетонов цикла «Петербургские нравы» (1833), первоначально функционировал лишь в качестве псевдонима, которым были подписаны повести «Большой выход у Сатаны» и «Незнакомка», вышедшие в альманахе «Новоселье». Затем он превращается в авторскую маску как полноценный художественный образ, функционирующий и вне (читатели воспринимали Брамбеуса как вполне реальную фигуру, особенно после опубликованного в «Библиотеке для чтения» списка авторов, в котором Барон Брамбеус и О. И. Сенковский «значились отдельно друг от друга» [Кошелев, Новиков 1989: 10]), и внутри художественного пространства (Барон Брамбеус выступал и автором-повествователем и героем собственных сочинений), в вышедших том же году в «Фантастических путешествиях Барона Брамбеуса» (опубликованных, кстати, практически одновременно с «Пёстрыми сказками» В. Ф. Одоевского), демонстрируя тем самым процесс авторской самоидентификации – от создания «авторской» художественной реальности (текстов, где действует Брамбеус-персонаж) через обретение анонимности (публикация под именем Брамбеуса рассказов и фельетонов) к репрезентации себя самого в образе «другого». При этом заметим, что «Фантастические путешествия...», ставшие полем функционирования вымышленного Брамбеуса, и продолжали пушкинскую традицию использования авторской маски, и расширяли её, вводя образ фиктивного автора-нарратора в пародийно-смеховой контекст и придавая ему дополнительную функционально-семантическую нагрузку. Дело в том, что посредством Барона Брамбеуса, с одной стороны, пародируется образ пушкинского Белкина, а с другой – сформированная в отечественной литературе традиция тревелогов.

Общеизвестно, что пародия, являясь основополагающим принципом смехового мира, выворачивает наизнанку устоявшиеся традиции и стереотипы, литературные, в первую очередь, и маска Брамбеуса очевидно пародирует пушкинского Белкина. Если Пушкин предпринял попытку создания иллюзии достоверности, «снабдив» Белкина не только биографическими подробностями, но подкрепив факт его истинного «существования» сведениями о нём представителей литературного (издатель А. С.) и внелитературного (сосед-помещик) быта, то у Сенковского – в противовес пушкинскому «настоящему» автору-повествователю с обыденными именем и биографией, пересказывающему вполне реальные истории, – во-первых, подчёркивается именно

фантастичность с Брамбеусом произошедшего и эпиграфом («У всякого барона своя фантазия»), и автохарактеристикой: «Зевая на природу и искусство, съедая с аппетитом жареных щенков и парадоксов, <...> я путешествовал фантастически – иначе путешествовать я не умею, – бродил кругом света, по свету и под светом <...>; делал открытия, стряпал замечания, изучал мужчин и женщин и был уверен, что путешествие для образования своего ума и сердца» [Сенковский 1989: 35]. При этом «фантастичность» двусмысленна, на что обратил внимание еще В. Зильбер (Вен. Каверин), – читатель оказывается не пассивным созерцателем происходящего, но включённым в авторскую игру подлинности (реально совершённых, а потому фантастических, удивительных) – вымысла (плод авторского вымысла, потому и фантастические) самого текста. Во-вторых, уже само экзотическое имя «Барон Брамбеус» отсылает читателя к контексту сугубо литературно-фантастическому – известному персонажу Р. Э. Распе лгуну Барону Мюнхгаузену, а также к лубочной повести XVIII в. «История о храбром рыцаре Францыле Венециане и прекрасной королеве Ренцивене», героем которой являлся шпанский король Барон Брамбеус. Вполне можно согласиться с В. А. Кошелевым и А. Е. Новиковым, указывающими, что имя и титул «Барон Брамбеус» – «намёк на внелитературную данность, к которой никак – даже в очень серьёзном предмете – нельзя отнестись без снисходительной усмешки. Это – непременно литератор, живущий в мыслях о “рифме” и представляющий себе жизнь сквозь призму словесных ассоциаций. <...> Это, наконец, – “Брамбеус”, нечто непонятное, “барабанно” звучащее, нечто лубочное и привлекательное <...>, что-то вроде материализовавшегося каламбура» [Кошелев, Новиков 1989: 8].

Кроме того, в противовес лаконичности языка, простоте стилистических конструкций, «лапидарности тропов» [Шенле 2004: 172] у А. С. Пушкина, повествование Брамбеуса стилистически разнородно, насыщено нагромождением метафор, в нём смешаны несовместимые «высокая», книжная лексика с канцелярским жаргоном, «учёной» терминологией, просторечиями и вульгаризмами: «Наконец, увидел я, что утопаю в поэзии помоев. Представьте же себе моё положение!.. Моя любовь обдана кипятком!.. С моего самолюбия струится грязная, вонючая вода!.. Счастье моё засорено бараньими костями, куриными перьями, кусками мяса, луку, моркови, капусты!..» [Сенковский 1989: 55]. Брамбеус, по его же словам, рожденный «поэтом, романтиком», чья душа требует «сильных ощущений» [Сенковский 1989: 39], ориентируется на новую литературную школу романтизма, пародируя и в конечном итоге доводя до абсурда романтиче-

скую образность и символику. Авторская маска Брамбеуса, как явно видно из приведенных примеров, порождается стилем, особым «гибридным» языком: «Ах, если б могли вы видеть мою коконицу, нежасьую в богатом тандуре! <...> Но нет! Фразы классического слога не в состоянии выразить её красоты и прелести. Одна только смелая, резкая кисть **романтизма** может дать об них понятие: это **роза южных, горящих роскошью садов, цветущая под атласным одеялом на вате**, это блистательный помысел поэта, мечтающего о прекрасном в зимнюю ночь, греющий ноги под столом у **горячей, как его душа, жаровни** <...>» [Сенковский 1989: 54]. Очевидно, что в процитированном нами фрагменте в одном стилистическом ряду соседствует разнородная лексика, причём использование в рамках претендующего на возвышенность, пафосного по тону высказывания сугубо бытовых сравнений (душа «горячая, как жаровня») пародийно снижает его «высокопарность». По поводу «кричащего стиля» Брамбеуса А. Шёнле замечает, что объясняется он не «авторскими изыпаниями», «неразборчивостью» или «недостатком тонкости»: «Похоже, что виноваты сами читатели с их вкусом к его навязчивому и крикливому стилю. В любом случае рассказчик и слушатель зеркально отражают друг друга в своей претенциозности, тщеславии и сопутствующем осознании собственной заурядности» [Шёнле 2004: 173]. Однако, вряд ли можно настолько однозначно истолковывать замысел Сенковского, чьё произведение, равно как и образ самого Брамбеуса, имело двойную направленность и вовсе не ограничивалось «нравоучением» вульгарного в своих потребностях и вкусах читателя, в связи с чем сошлёмся на весьма справедливое мнение В. Э. Вацура, отмечавшего, что «читатели могли, в зависимости от уровня культуры, видеть в нём либо “настоящего” барона, либо мистификацию, оценивать лубочность “Брамбеуса” или считать это “серьёзным” псевдонимом и т.д. Булгарин “учил публику”, не дифференцируя её; Сенковский – скептик и релятивист – не рассчитывает на единое понимание, но пытается извлечь эффект из самой возможности разных пониманий» [цит. по: Кошелев, Новиков 1989: 8]. Кроме того, принимая во внимание наше предположение о пародийной направленности сочинений Брамбеуса, в том числе по отношению к пушкинским «Повестям», отметим, что стилистика «Фантастических путешествий...» выглядит вообще вызывающе-полемической к общеизвестному недовольству А. С. Пушкина современной прозой, цветистой и манерной, и желанием «поднять» её на высоту поэзии, сделать её простой и понятной, тем более что она «родственно связана» с языком науки. Выворачивая наизнанку пушкинское требование, Сенковский посредством маски Брамбеуса, создаёт произведение, представ-

ляющее собой нагромождение стилей, абсурдное сочетание фактуальности и фантастики, составленное псевдоисследователем, пошляком и дилетантом от литературы, претендующим на звание «учёного», но не имеющим при этом даже элементарных познаний: «Я посетил четыре части света <...>, видел всё, что только есть любопытного и достойного внимания в мире, – слонов, китайцев, пирамиды и обезьян; видел голых людей и живых сельдей, кенгуру и английских миссионеров; даже видел, как растёт кофе, чай, сахар и ром» [Сенковский 1989: 35].

Авторепрезентация Барона Брамбеуса, публикующего собственные «фантастические путешествия», содержится в первой главе «Осенняя скука». Примечательно при этом, что Сенковский, в отличие от своих предшественников (Пушкина и Одоевского), отказывается от выделенного отдельной «главкой» предисловия, поясняющего и появление фигуры «автора», и необходимость публикации самого «сочинения». Его «предисловие» включено непосредственно в текст первой главы, причём не выделенное формально, оно «входит» в кругозор автора-повествователя, который взялся «читать свои сочинения» [Сенковский 1989: 33], одновременно ведя диалог с читателем, и это также можно считать сознательным полемическим приёмом по отношению к предшественникам, на что указывает сам Брамбеус: «Я знаю, что вы не любите читать предисловий и всегда пропускаете их при чтении книг; потому я прибегнул к хитрости и решил запрячь его в эту статью. <...> Без предисловия теперь никакая глупость не выходит в свет, и добросовестный читатель непременно обязан пожертвовать частицей своего терпения в пользу этих литературных прокламаций: это единственный чистый доход авторского самолюбия» [Сенковский 1989: 34–35]. Осмеивая авторов «никчёмных» предисловий, Брамбеус, тем не менее, создаёт аналогичное, включая таким образом и себя, и своё сочинение в смеховой контекст, превращая самого себя в фигуру карнавальную, которой сопутствует смех амбивалентный (М. М. Бахтин), направленный и на Брамбеуса как автора создаваемого предисловия и книги в целом, и в гораздо большей мере – на ему подобных. В связи с этим возникает очевидная параллель с двумя претекстами «Фантастических путешествий...», автору реальному – профессору Санкт-Петербургского университета – О. И. Сенковскому, хорошо известными, – «Похвалой глупости» Эразма Роттердамского и «антироманами» Л. Стерна. Кстати, скрытые отсылки к обоим произведениям содержит уже первая глава.

Во-первых, Брамбеус, рассуждая о радостях общения с самим собой, об услаждении «достопочтенного самолюбия», вспоминает именно Л. Стерна: «Покойник Стерн, который отнюдь не был глуп, услаж-

дал таким образом своё горе: под конец жизни он читал только собственные свои сочинения, чтоб иметь дело исключительно с одним своим самолюбием. Станемся и мы читать только собственные свои сочинения и будемте умны и счастливы, как Стерн!» [Сенковский 1989: 33]. В контексте последующих «путешествий» Брамбеуса, пародирующих путешествия традиционные (особенно это касается непосредственно последнего – «Сентиментального путешествия на гору Этну»), отсылка к Стерну, в чьём «Сентиментальном путешествии» представлен эго- и эксцентричный, преднамеренно небрежный в своём повествовании, оживлённо беседующий с самим собой путешественник, на наш взгляд, отнюдь не случайна. Кроме того, равно как и Стерн, постоянно обманывавший читательские ожидания, Брамбеус оказывается мистификатором, поскольку его сочинения состоят из четырёх глав (из которых, кстати, путешествия описаны только в трёх), а вовсе не из восьми, как было обещано читателю: **«Вот толстая тетрадь, в которой заключается полное описание моей жизни. Она вся написана карандашом; я так пишу все биографии великих людей <...>. Она разделена на восемь глав, соответственно восьми классам таблицы о рангах, пройденным мною в течение земного моего существования»** [Сенковский 1989: 33]. По нашему мнению, упоминание о восьми главах не только указывает на фиктивность Брамбеуса, его «неподлинность», но и является автоаллюзией, маркирующей авторскую маску и отсылающей читателя к пяти повестям автора «реального», продолжающим «биографию» Брамбеуса вне «путешествий»: речь идёт о повестях О. И. Сенковского, опубликованных под маской Брамбеуса, – «Арифметика», «Заколдованный клад», «Аукцион» (цикл «Петербургские нравы»), а также вышедших отдельными изданиями «Теория образованной беседы» и «Записки домового», в которых покойный Брамбеус превращается в домового. Кстати, присутствуют в тексте и другие автоаллюзии. Так, общеизвестно, что О. И. Сенковский неоднократно высмеивал употребление устаревших местоимений, написав об этом целую статью [Сенковский 1989: 477], соответственно критические реплики Барона Брамбеуса относительно местоимений «сей» и «оный» («... проза круглый год несёт вздор; у нас, на Руси, лучшие её страницы засыпаны толстым слоем острых, шероховатых, засаленных местоимений *сей* и *оный*, которых, по прочтении, не смеете вы даже произнести в честной компании, которыми наперёд израните себе до крови язык и руки, пока сквозь них доберётесь до изящного» [Сенковский 1989: 26]) можно рассматривать как автоотсылку. Кроме того, сам прозаик являлся известным учёным-египтологом, арабистом, специалистом по восточным языкам, и парол-

дийной автоаллюзией к собственным научным интересам являются переданные Брамбеусу «знания» Египта и Востока, воспринятые у Ж. Ф. Шампольона, что тоже не случайно, поскольку Сенковский был одним из тех, кто в 1830-х гг. скептически отнёсся к способам дешифровки иероглифов, открытых французским учёным: «Я долго путешествовал по Египту и, быв в Париже, имел честь принадлежать к числу усерднейших учеников Шампольона Младшего <...>. В короткое время я сделал удивительные успехи в чтении этих таинственных писем <...>, и сам даже открыл половину одной египетской дотоле неизвестной буквы <...>» [Сенковский 1989: 66–67]. При этом утверждая, что «нет ничего легче, как читать иероглифы: где ни выходит смысла по буквам, там должно толковать их метафорически <...>» [Сенковский 1989: 68], Брамбеус полагает, что открыл иероглифы допотопного периода, содержащие, по его мнению, «полную историю потопа» [Сенковский 1989: 138], оказавшиеся, однако, сталагмитами.

Возвращаясь к выявлению претекстов «Фантастических путешествий...», отметим, что многократное упоминание о собственных «глупостях» и причудах («... я видел много глупостей и сам сделал их много...») [Сенковский 1989: 33]; «Я уже вижу, как в глазах ваших возжигается великолепный огонь радости при одном предложении уступить вам, для вашей забавы, богатый клад человеческих нелепостей; вижу, как вы бросаете <...> всё дорогое сердцу, чтоб расхватать по одиночке несообразности и причуды моей жизни, чтоб повеселиться, <...> роскошно покачать нервы глупостями моими <...>. Я тоже человек, тоже люблю глупости, особенно мои собственные и лично мною подобранные на свете» [Сенковский 1989: 34]) аллюзивно рассуждениям Глупости о собственной глупости у Эразма Роттердамского, которая, сопутствуя человечеству, предстаёт театральным его образом, равно как и Брамбеус становится карикатурным изображением современных ему писателей-мемуаристов и одновременно авторов путешествий. Соответственно, книга является пародийным жизнеописанием Брамбеуса: в противовес мемуаристам, стремящимся детально исследовать свою жизнь, собственное становление (личностное, писательское), Барон, выстраивая собственную биографию в виде проделанного путешествия вокруг земного шара, описывает произошедшее с ним как «прочувствованное» и пережитое человеком, так ничему и не научившимся. Он сам выступает под различными масками, ни одна из которых не соответствует его сути (картёжного мошенника, байронического героя, эмиссара русского правительства, египтолога, страстного любовника, случающего издателя собственных сочинений), а является средством мимикрии под стереотипный образ «романтического» писа-

теля. Так, во время путешествия на корабле, он играет в «романтика», демонстрируя романтическое «отщепенство», гордое отречение от мира («Мы уже в открытом море. Вот прекрасный случай загнать крючок человечеству и, придравшись к корабельной верёвке <...>, разругать добродетель, наплевать в лицо честности, доказать, что в мире нет ничего ни умного, ни священного, и прославиться черноморским гением Евгением Сю. Я стою на палубе, на пути к бессмертию; я должен воспользоваться моим положением и тут же на месте состряпать морской роман, начинив его бурями и шквалами...») [Сенковский 1989: 9]; он садится за игральный стол лишь по одной причине – все «великие поэты играют в карты <...>. Я пустился играть в карты, и играл шибко, чтоб произвести в душе, коснеющей в одном и том же чине и лишённой движения, хоть какое-нибудь потрясение» [Сенковский 1989: 40]; он радуется пребыванию в карантине только потому, что здесь он, обкусанный блохами, испытывает «сильное ощущение», «истинное адское, истинно поэтическое» [Сенковский 1989: 46]. Кстати, «подбор» масок осуществляется Брамбеусом и до описания самих путешествий, когда, скучая в дождливый осенний день, он размышляет, кем ему «заделаться» – супругом, цирковым зрителем, судьёй, причём, представляя себя в роли последнего, Брамбеус непременно видит себя сидящим у «зеркала» [Сенковский 1989: 27]. Заметим, что зеркало как предмет, идентифицирующий личность смотрящегося в него Барона, появится не раз, отражая не столько подробности внешности или гардероба, сколько его «самолюбие» [Сенковский 1989: 55], следовательно, зеркало маркирует появление маски героя, связанное со сменой его идентичности.

Кроме того, композиционное членение «Фантастических путешествий...» также пародийно по отношению к известным отечественным и западным образцам травелогов, о чём свидетельствует уже название глав: «Поэтическое путешествие по белу свету», «Учёное путешествие на Медвежий остров», «Сентиментальное путешествие на гору Этноу».

Равно как и повести А. С. Пушкина и В. Ф. Одоевского, каждое из «путешествий» Брамбеуса предваряется эпиграфом, иронически оттеняющим состояния и приключения фиктивного автора-повествователя, в них описанные. Так, эпиграф «Осенней скуки», приписываемый маркизу Лондондерри о его желании «перерезать себе горло» [Сенковский 1989: 25], предваряет рассуждения «скучающего» Брамбеуса о возможных вариантах своего дальнейшего существования; «Поэтическому путешествию» предпослан «поэтический» эпиграф из элегии Н. Языкова; «Учёное путешествие» сопровождается вымышленными репликами Кювье и Горация, причём слова Горация «Какой вздор!»

[Сенковский 1989: 63] выражают отношение автора «реального» к теории Кювье. И, наконец, эпиграф «Сентиментального путешествия», пародирующего как аналогичный травелог Стерна, так и «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина, взятый из уже упоминавшейся нами «Истории о храбром Францэле Венециане...», вскрывает истинное – литературное, вымышленное, лубочное – происхождение Брамбеуса, подчёркивая его фиктивную сущность: «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был шпанский король Барон Брамбеус...» [Сенковский 1989: 139]. Если у А. С. Пушкина эпиграфы функционально направлены на полемику и отчасти – пародирование романтической и сентиментальной поэтизированной прозы [Осьмухина 2008: 154], то эпиграфы у О. И. Сенковского полемичны по отношению к Барону Брамбеусу как носителю авторской маски, они создают ироническую дистанцию между ним и автором реальным. Кроме того, в связи с маской Брамбеуса можно говорить о принципиально иной разновидности игрового «остранения» (В. Б. Шкловский) автора и созданного им художественного произведения: если повествующие автогерои как носители авторских масок у Пушкина и Одоевского были психологически и нравственно авторам «реальным» достаточно близки, то Брамбеус у Сенковского – принципиально иное, «чужое» и чуждое подлинному автору сознание, смеховой образ, открывающий, кроме того, множественность пародийных ориентаций по отношению к различным традициям и типам художественных текстов.

Справедливости ради, отметим, что «диалог» с пушкинской прозой был продолжен О. И. Сенковским и без посредства маски Брамбеуса: апелляцией не просто к «Повестям Белкина», но именно к пушкинской авторской маске можно без преувеличения считать «Потерянную для света повесть» (1834), опубликованную в «Библиотеке для чтения» за подписью «А. Белкин». При этом о несоответствии появившихся «Белкиных» Белкину «подлинному» полушутливо писал сам А. С. Пушкин М. П. Погодину в мае 1835 г.: «Сейчас получил я последнюю книжку “Библиотеки для чтения” и увидел там какую-то повесть с подписью *Белкин* – и встретил Ваше имя. Как я читать её не буду, то спешу Вам объявить, что этот Белкин не мой Белкин и что за его нелепость я не отвечаю» [Пушкин 1941: 166]. «Потерянная для света повесть» была примечательна тем, что, зафиксировав её авторство «А. Белкиным», Сенковский контаминирует в этом псевдониме имена автора реального (А. С. Пушкина) и фиктивного (И. П. Белкина), предлагая читателям пародийный вариант популярной в 1830-е гг. повести бытовой, сюжет которой сводится к отсутствию сюжета: чиновники, выехавшие на пикник, на протяжении всего повествования

пытаются вспомнить историю, рассказанную одним из них, но им это так и не удаётся, соответственно «повесть», якобы рассказанная, становится «потерянной для света», а содержание истории сводится к описанию весьма длительного обеда.

В целом, становится очевидно, что авторская маска в жанре травелога в 1830-х гг. не была самоцелью, поэтической игрой ради игры. Во-первых, различные пародийные адреса авторской маски в прозе А. Вельтмана и О. Сенковского обнажили значения романтизма как осознания кризиса авторской идентичности в открытом смысловом пространстве жизненного процесса и использования преимуществ жанра травелога для изображения этой смысловой «открытости». Во-вторых, именно авторская маска в жанре травелога последовательно отразила ключевые стадии формирования индивидуального авторского «я» в русской повествовательной прозе: осознание автором исчерпанности определенных литературных жанров и стилистических норм и необходимости их замены новыми; осознание автором рутинного слоя выбранной им литературной нормы и необходимости освобождения ее от рутины в форме самопародии; осознание автором нетождественности литературной норме, относительности любой жанровой нормы и необходимости их поэтико-смыслового синтеза в поле своего авторского «я».

ЛИТЕРАТУРА

Акутин Ю. М. Александр Вельтман и его роман «Странник» // Вельтман А. Ф. Странник. М. : Наука, 1978. С. 247–300. (Литературные памятники).

Вельтман А. Ф. Странник. М. : Наука, 1978. 343 с. (Лит. памятники).

Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л. : Наука, 1984. 412 с. (Лит. памятники).

Козлова А. В. Феномен двойничества и формы его выражения в русской прозе 1820–1830-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск., 1999. 18 с.

Ковыришина С. А. Метризованная проза А. Ф. Вельтмана : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. 18 с.

Кошелев В. А., Новиков А. Е. «... Закусившая удила насмешка...» // Сенковский О. И. Сочинения Барона Брамбеуса. М. : Сов. Россия, 1989. С.3–22.

Орлицкий Ю. Б. Прозиметрия в творчестве А. Вельтмана // Стихи и проза в русской литературе. М. : РГГУ, 2002. С. 464–468.

Осьмухина О. Ю. Авторская маска в русской прозе XIII–первой трети XIX вв. (генезис, становление традиции, специфика функционирования). Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2008. 188 с.

Осьмухина О. Ю. Русская литература сквозь призму идентичности : маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия. Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2009. 286 с.

Пушкин А. С. Переписка, 1828–1831 // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1941. Т. 14. 547 с.

Сенковский О. И. Сочинения Барона Брамбеуса / сост., вступ. ст. и примеч. В. А. Кошелева и А. Е. Новикова. М. : Сов. Россия, 1989. 496 с.

Стерн Л. Жизнь и мнения Тристама Шенди, джентльмена. М. : Инапресс, 2000. 862 с.

Стерн Л. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. СПб. : Лимбус Пресс, 1999. С.5–136.

Шалтегин О. Н. Своеобразие художественного мира романов А. Ф. Вельтмана : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. 20 с.

Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790–1840 / пер. с англ. Д. Соловьева. СПб. : Академический проект, 2004. 272 с. (Совр. зап. русистика).

REFERENCES

Akutin Yu. M. Aleksandr Vel'tman i ego roman «Strannik» // Vel'tman A. F. Strannik. M. : Nauka, 1978. S. 247–300. (Literatur-nye pamyatniki).

Vel'tman A. F. Strannik. M. : Nauka, 1978. 343 s. (Lit. pamyatniki).

Karamzin N. M. Pis'ma russkogo puteshhestvennika. L. : Nauka, 1984. 412 s. (Lit. pamyatniki).

Kozlova A. V. Fenomen dvoynichestva i formy ego vyrazheniya v russkoy proze 1820–1830-kh gg. : avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Tomsk., 1999. 18 s.

Kovyrshina S. A. Metrizovannaya proza A. F. Vel'tmana : avto-ref. dis. ... kand. filol. nauk. M., 1995. 18 s.

Koshelev V. A., Novikov A. E. «...Zakusivshaya udila nasmeshka V. A. Koshelev // Senkovskiy O. I. Sochineniya Barona Brambeusa. M. : Sov. Rossiya, 1989. С.3–22.

Orlitskiy Yu. B. Prozimetriya v tvorchestve A. Vel'tmana // Stikhi i proza v russkoy literature. M. : RGGU, 2002. S. 464–468.

Os'mukhina O. Yu. Avtorskaya maska v russkoy proze XIII–pervoy trety XIX vv. (genezis, stanovlenie traditsii, spetsifika funktsionirovaniya). Saransk : Izd-vo Mordov. un-ta, 2008. 188 s.

Os'mukhina O. Yu. Russkaya literatura skvoz' prizmu identichnosti : maska kak forma avtorskoj reprezentatsii v proze KhKh stoletiya. Saransk : Izd-vo Mordov. un-ta, 2009. 286 s.

Pushkin A. S. Perepiska, 1828–1831 // Pushkin A. S. Poln. sobr. soch. : v 16 t. M. ; L. : Izd-vo AN SSSR, 1941. T. 14. 547 s.

Senkovskiy O. I. Sochineniya Barona Brambeusa / sost, vstup. st. i primech. V. A. Kosheleva i A. E. Novikova. M. : Sov. Rossiya, 1989. 496 s.

Stern L. Zhizn' i mneniya Tristama Shendi, dzhentl'mena. M. : Inapress, 2000. 862 s.

Stern L. Sentimental'noe puteshestvie po Frantsii i Italii. SPb. : Limbus Press, 1999. S.5–136.

Shalpegin O. N. Svoeobrazie khudozhestvennogo mira romanov A. F. Vel'tmana : avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. M., 1999. 20 s.

Shenle A. Podlinnost' i vymysel v avtorskom samosoznanii rus-skoy literatury puteshestviy. 1790–1840 / per. s angl. D. Solov'eva. SPb. : Akademicheskij proekt, 2004. 272 s. (Sovr. zap. rusistika).

М. Ю. ПОПОВА, Т. А. ЛОЖКОВА

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

УДК 821.161.1-31(Сенковский О. П.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,44

«ПОТЕРЯННАЯ ДЛЯ СВЕТА ПОВЕСТЬ» О. И. СЕНКОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ ПОЛЕМИКИ О ПУТЯХ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В 1820–1830-е ГОДЫ

Аннотация. В статье рассматривается вопрос о роли, которую сыграл О. И. Сенковский в формировании русской массовой литературы в 1830-е годы. Проанализировав основные аспекты развернувшейся в 1820–1830-е годы полемики по вопросу о задачах, стоящих перед русской литературой и путях ее дальнейшего развития, авторы статьи увидели в Сенковском убежденного сторонника идеи создания развлекательной, массовой литературы, способной привлечь к чтению как форме культурного досуга широкие слои публики, удовлетворяя вкусы и запросы самого неискушенного читателя.

Пытаясь найти союзников, Сенковский вступает в творческий диалог с А. С. Пушкиным, в переписке с ним сознательно интерпретирует пушкинские произведения как образец развлекательной «легкой» прозы. Анализ «Потерянной для света повести» дает возможность увидеть, как с помощью элементов мистификации, а также явных и неявных отсылок к повести «Гробовщик» Сенковский стремится включить пушкинскую прозу в пространство массовой литературы. Однако Пушкин, придерживаясь иных взглядов на роль литературы в процессе формирования общественного сознания, решительно отмежевался от позиции Сенковского и не поддержал его начинаний.

Ключевые слова: О. И. Сенковский; «Потерянная для света повесть»; А. С. Пушкин; «Повести покойного Ивана Петровича Белкина»; русская литература; массовая литература.

В 1820-е годы отечественные критики и писатели активно размышляют над вопросом о том, на каком этапе развития в данный момент находится русская литература и каковы пути ее развития в дальнейшем. Различными авторами формулируется и развернуто аргументируется провокационный тезис: «У нас нет литературы».

Одним из первых тему поднял А. А. Бестужев. В своем обзоре «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 года» (1825) он попытался прочертить общую логику развития литературы как вида искусства. С его точки зрения, в древнейший период, для которого характерна естественная (архаическая) полнота бытия, осуществляется активное освоение действительности только что пробудив-

шимся общественным сознанием, в довольно короткое время нарождается большое количество гениев и происходит выброс творческой энергии посредством создания крупных эпических и драматических художественных произведений. Далее А. А. Бестужев утверждает: «За сим веком творения и полноты следует век посредственности, удивления и отчета. Песенники последовали за лириками, комедия вставала за трагедией; но история, критика и сатира были всегда младшими ветвями словесности» [Бестужев 1991: 117]. Таков естественный ход вещей. Однако в России он, по мнению критика, не просматривается: «Так было везде, кроме России; ибо у нас век разбора предыдет веку творения; у нас есть критика и нет литературы; мы пресытились, не вкушая, мы в ребячестве стали брюзгливыми стариками!» [Бестужев 1991: 117]. Одну из причин данного обстоятельства критик видит в том, что русский читатель изначально воспитывался только на иностранной литературе, в частности, французской, которая не имеет параллелей или пересечений с русским национальным языком, духом, нравами и традициями. Творчество русских авторов, по его мнению, до сих пор подражательно, не самобытно, следовательно, не оригинально и не может восприниматься в качестве полноценной литературы.

Другую причину отсутствия в России настоящей литературы А. А. Бестужев видит в характере восприятия европейских художественных традиций, обусловленных некоторой незрелостью русского общественного сознания: «...мы слишком бесстрастны, слишком ленивы и не довольно просвещены, чтобы и в чужих авторах видеть все высокое, оценить все великое. Мы выбираем себе авторов по плечу; восхищаемся д Арленкурами, критикуем Лафаров и Делилев...» [Там же]. Таким образом, заявляя «у нас нет литературы», А. А. Бестужев имеет в виду отсутствие не только подлинно национальной, не подражательной словесности, но и потребности напряженной духовной работы в широких слоях русского общества.

Началом полемики по поводу дальнейших путей развития литературы можно считать письмо А. С. Пушкина А. А. Бестужеву, написанное поэтом из Михайловского в конце мая – начале июня 1825 года. Пушкин не согласился с тезисом «у нас есть критика, но у нас нет литературы». По его мнению, именно критики как раз недостаёт: «Что же ты называешь критикою? “Вестник Европы” и “Благонамеренный”? библиографические известия Греча и Булгарина? свои статьи? но признайся, что это всё не может установить какого-нибудь мнения в публике, не может почестся уложением вкуса. Каченовский туп и скучен. Греч и ты остры и забавны – вот всё, что можно сказать об вас – но где

же критика? Нет, фразу твою скажем наоборот; литература кой-какая у нас есть, а критики нет. Впрочем, ты сам немного ниже с этим соглашаешься» [Пушкин 1979: 114].

На наш взгляд, разногласия Пушкина и Бестужева обусловлены различным пониманием литературной критики как особого вида творческой деятельности, ее целей и задач. Для Бестужева критика – это совокупность всех современных критиков и их высказываний, а для Пушкина – это авторы и статьи, одобренные общественным мнением, статьи, пользующиеся авторитетом у читателей. Но и автор письма, и его адресат согласны в том, что критика должна формировать общественное мнение, воспитывая и ведя за собой читателя.

Основные идеи, высказанные Бестужевым и Пушкиным, оказались актуальными и для других литературных деятелей. В частности, наше внимание привлекла статья И. В. Киреевского «Нечто о характере поэзии Пушкина», в которой перечислены популярные современные журналы и зафиксировано отсутствие в них критических отзывов на произведения, которые хорошо известны публике и любимы ею. По сути, И. В. Киреевский говорит о несовпадении вкусов критики и публики: то, что критики считают неинтересным, публику привлекает, и наоборот. Следовательно, критика фактически находится на периферии общественной жизни в то время, когда она должна быть связующим звеном между читателем и писателем, руководителем для читателей. Как видим, И. В. Киреевскому близка позиция Пушкина. Он так же полагает, что воспитание подготовленного читателя – магистральный путь к формированию развитого общественного сознания. Главную роль в данном процессе играет критика: «Скажу более: в наше время каждый мыслящий человек не только может, но еще обязан выражать свой образ мыслей перед лицом публики, если, впрочем, не препятствуют тому посторонние обстоятельства, ибо только общим содействием может у нас составиться то, чего так давно желают все люди благомыслящие, чего до сих пор, однако же, мы еще не имеем и что, быв результатом, служит вместе и условием народной образованности, а следовательно, и народного благосостояния: я говорю об общем мнении» [Киреевский 1979: 43–44].

Продолжение размышлений в данном направлении представлено в статье В. Г. Белинского «Литературные мечтания» (1834). В ней сформулирован ряд положений, касающихся современного состояния русской литературы. В частности, отмечено общее снижение ее качественного уровня к началу 1830-х годов: «Подломились ходюльки наших литературных атлетов, рухнули соломенные подмости, на кои, бывало, карабкалась золотая посредственность, а вместе с тем умолк-

ли, заснули, исчезли и те немногие и небольшие дарования, которыми мы так обольщались во время оно» [Белинский 1953: 20–21]. По мнению критика, на смену таким талантам, как А. С. Пушкин, Е. А. Баратынский, А. И. Подолинский, Н. М. Языков, В. И. Туманский пришли Брамбеусы, Булгарины, Гречи, Калашниковы. В. Г. Белинский отмечает, что между первыми и вторыми – неизмеримое пространство и задаётся вопросом: «Какие причины такой пустоты в нашей литературе? Или и в самом деле – у нас нет литературы?...» И далее он уверенно заявляет: «Да – у нас нет литературы!» [Белинский 1953: 22. Курсив автора. – М. П., Т. Л.].

Каковы же аргументы критика? Начинает он с того, что до сих пор остается неясным само понятие «литература». Некоторые из современников называют литературой какого-либо народа «весь круг его умственной деятельности, проявившейся в письменности». Для других литература являет собой собрание «образцовых в художественном плане произведений», Однако сам Белинский явно придерживается другого понимания: «Но есть еще третье мнение, не похожее ни на одно из обоих предыдущих, мнение, вследствие которого литературою называется собрание такого рода художественно-словесных произведений, которые суть плод свободного вдохновения и дружных (хотя и безусловных) усилий людей, созданных для искусства, дышащих для одного его и уничтожающихся вне его, вполне выражающих и воспроизводящих в своих изящных созданиях дух того народа, среди которого они рождены и воспитаны, жизнью которого они живут и духом которого дышат, выражающих в своих творческих произведениях его внутреннюю жизнь до сокровеннейших глубин и биений. В истории такой литературы нет и не может быть скачков: напротив, в ней все последовательно, все естественно, нет никаких насильственных или принужденных переломов, происшедших от какого-нибудь чуждого влияния» [Там же: 24]. Сделав обстоятельный обзор пути, пройденного русской литературой с начала XVIII века, Белинский приходит к мысли о том, что условием существования настоящей литературы является интенсивная духовная жизнь общества, признак чего – глубокая потребность в чтении во всех социальных слоях, с одной стороны, и творчество писателей, нацеленное на ее развитие и удовлетворение, с другой стороны.

Мысли, в определенном отношении перекликающиеся с идеями В. Г. Белинского, мы находим в статье О. И. Сенковского «Исторический роман», написанной несколько ранее, в 1833 году.

Статья начинается с краткого обзора различных высказываний по поводу современной русской словесности: «Критика?... Вы ожидаете

от меня критики?... Извините; у нас нет критики! Так утверждают многие из нас, многие из наших собратий. Не далее как в начале января, одни из нас кричали, что в прошлом году не вышло у нас ни одной книги; другие, что у нас не стоит заниматься словесностью, ибо она не представляет труженикам своим никаких существенных выгод; третьи, что у нас нет единства в словесности; четвертые, что у нас нет литературного мира; пятые, что у нас нет критики; шестые, что у нас нет – нет даже литературы!... И так, вот до чего мы дожили!» [Сенковский 1859: 29]. Далее Сенковский делает заявления, очень напоминающие высказывания Белинского: «...на что вам критика, когда у вас нет литературы! Прошу покорнейше: сами изволят утверждать, что у нас нет словесности, а в то же время бранят бедную Русь за неимение литературной критики! К чему нам она нужна? На что очки слепому?» [Сенковский 1859: 34]. Однако он предлагает иное понимание вопроса. Будучи принципиальным противником литературных кружков и партий, критик, тем не менее, признает возможность и даже необходимость объединения всех писательских усилий в общей деятельности самого широкого плана: «Лучший и самый благородный центр соединения для литераторов – публика» [Сенковский 1859: 33]. Главным аргументом в пользу тезиса об отсутствии в России подлинной литературы у Сенковского является утверждение, согласно которому современные авторы ориентированы на читателя развитого, образованного. Большинству умеющих читать их произведения неинтересны. Отсюда задача – создание произведений, доступных пониманию самых простых читателей, не подготовленных к восприятию сложных произведений. В результате такой деятельности к чтению будет привлечена большая часть населения, которая пока не входит в состав читающей публики.

Как видим, по В. Г. Белинскому, народная литература призвана служить духовному росту общества, поднимать и развивать его, вести за собой. По Сенковскому, народная литература должна быть доступна, понятна для любого человека, отвечать его ожиданиям, увлекать, приучать к приятному и культурному времяпрепровождению. В своих критических выступлениях Белинский и Сенковский обозначили разные пути развития современной им русской литературы. Белинский, вслед за Пушкиным и Киреевским, ратовал за создание литературы, которая могла бы занять место общественного духовного лидера, стала бы важнейшей формой национального самосознания. Сенковский сосредоточил свои усилия на удовлетворении интересов читающей публики, угрожая ей, то есть фактически, выдвинул программу создания литературы, которую сегодня принято называть «массовой». Осуществлению этой программы он и посвятил собственное литературное творчество.

В 1830-х годах в журнале «Библиотека для чтения», редактором которого был Сенковский, были опубликованы три повести («Потерянная для света повесть», «Турецкая цыганка», «Джулио»), подписанные псевдонимом А. Белкин (последняя подписана: А. Белкин – А. Тимофеев). Как известно, свои литературные произведения О. И. Сенковский издавал под псевдонимом «Барон Брамбеус». С какой же целью в данном случае он использует псевдоним, явно отсылающий читателя не только к произведениям Пушкина, но и к личности самого создателя «Повестей покойного И. П. Белкина», на что недвусмысленно указывает первый инициал? В псевдониме «А. Белкин» Сенковский фактически объединяет двух литературных персонажей (покойного Ивана Петровича Белкина – обычного помещика, бесхитростного любителя записывать истории, услышанные от разных людей, и издателя А. П.) с Александром Сергеевичем Пушкиным – биографическим автором белкинских повестей. Таким образом, можно предположить, что Сенковский подчеркнуто отождествляет «писательскую» манеру вымышленного И. П. Белкина и А. С. Пушкина. Мы считаем принципиально важным разобраться в этом.

Для начала остановимся на пушкинском предисловии «От издателя». В нём читателю предложено познакомиться с письмом ненародовского помещика, знавшего покойного Белкина лично. Автор письма – простодушный, наивный, не склонный к высоким материям человек. Он довольно рассеян: пишет, что получил 23-го числа от издателя письмо, отправленное ему 15-го, но в конце письма мы видим, что оно подписано 16-м числом. Сами рассуждения об И. П. Белкине как об авторе повестей и романов идут параллельно с рассказом о ключнице, заклеивающей окна страницами его же романа. Указывает друг И. П. Белкина и на отсутствие воображения последнего: «... названия сел и деревень заимствованы из нашего околodka, отчего и моя деревня где-то упомянута. Сие произошло не от злого какого-либо намерения, но единственно от недостатка воображения» [Пушкин 1978: 56–57]. Возникает заметный иронический эффект, благодаря чему образ Белкина снижается, опрощается, как и образ его соседа, через призму восприятия которого даётся характеристика собирателя повестей.

Очевидно, предисловие «От издателя», привлекло особое внимание Сенковского, поскольку оно являло образ «сочинителя», во многом близкий его представлениям об авторе, способном общаться с публикой в силу своей подлинной или искусно разыгранной простодушности. Думается, привлекла Сенковского и внешняя анекдотичность «Повестей»: именно такие легкие, юмористические истории и могли приохотить к чтению и малообразованную барыню, и ее горничную.

Сенковский в данном случае не был исключением из общего правила: кажущаяся простота пушкинских повестей ввела в заблуждение многих авторитетных критиков. Достаточно напомнить, что даже В. Г. Белинский увидел в них только развлекательное содержание: «Вот передо мною лежат “Повести”, изданные Пушкиным: неужели Пушкиным же и написанные? Пушкиным, творцом “Кавказского пленника”, “Бахчисарайского фонтана”, “Цыган”, “Полтавы”, “Онегина” и “Бориса Годунова”? Правда, эти повести занимательны, их нельзя читать без удовольствия; это происходит от прелестного слога, от искусства рассказывать (conter); но они не художественные создания, а просто сказки и побасенки: их с удовольствием и даже с наслаждением прочтет семья, собравшаяся в скучный и длинный вечер у камина; но от них не закипит кровь пылкого юноши, не засверкают очи его огнем восторга...» [Белинский 1953: 139].

В отличие от Белинского, Сенковский увидел в «Повестях Белкина» не «осень творчества» великого русского писателя, а, напротив, успех, признаки расцвета Пушкина как прозаика. В этом, как показало время, он был абсолютно прав. Сошлемся на мнение Н. К. Гей, так охарактеризовавшего главные достижения Пушкина-прозаика: «Многообразие характеров, простота изложения, целенаправленная многозначность текста, открытая в многозначность жизни, пластичность слова и онтологическая всеохватность – постижение в бесконечно малом бесконечно больших содержательных потенций» [Гей 2008: 44].

Однако само понимание художественной позиции Пушкина у Сенковского весьма специфично. Ему кажется, что Пушкин встал на путь создания максимально простой, развлекательной, массовой литературы, тот путь, который был близок самому редактору «Библиотеки для чтения». Сенковский одобряет Пушкина именно за то, за что его порицает Белинский. Поэтому он вполне осознанно стремится максимально сблизить самого Пушкина и его персонажа – И. П. Белкина.

В феврале 1834 года Сенковский пишет Пушкину письмо по поводу вышедших в свет двух глав «Пиковой дамы». Он не только восторженно отзываясь о новой пушкинской повести, но и рассуждает о путях развития отечественной прозы в целом.

В самом начале письма читаем: «Вот как нужно писать повести по-русски! Вот, по крайней мере, язык вполне обработанный, язык, на каком говорят и могут говорить благовоспитанные люди. Никто лучше меня не чувствует, каких основ недостает нам, чтобы создать хорошую литературу, а главнейшая из них, жизненная, без которой нет настоящей национальной литературы, основа, которой совершенно не существует в нашей прозе, – это язык хорошего общества. До сих пор я

встречал в нашей прозе только язык горничных и приказных» [Пушкин 1948: 322]. Как видим, автор письма, в первую очередь, отмечает в прозе Пушкина формирование нового литературного языка, предельно естественного, разговорного, который, однако, не является стилизацией грубого простонародного языка кухарок, «горничных и приказных», но вполне приемлем и даже желателен для использования в кругу людей из высших слоев общества. По мысли Сенковского, надо «разгадать» русский язык, нужно писать на нем, привлекать к нему симпатии читателей, чтобы даже благородные дамы, говорящие только по-французски, приняли его. Создателя такого языка Сенковский видит в Пушкине: «... и слава эта, вижу ясно, уготована вам, вам одному, вашему вкусу и прекрасному таланту» [Там же].

В деле выработки и широкого распространения нового литературного языка первостепенную роль должна играть русская проза, которая пока, к сожалению, остается далекой от живых истоков русской речи, а потому не национальна. Сенковский заявляет: «...повторяю вам, – вы положили начало новой прозе, – можете в этом не сомневаться» [Там же]. Данная мысль неоднократно повторяется на протяжении всего письма. Но за рассуждениями о литературном языке просматриваются и более масштабные вопросы. По сути, редактор «Библиотеки для чтения» прямо говорит о необходимости создания массовой, понятной самому широкому, в том числе и неискушенному читателю, литературе. Новый язык, таким образом, оказывается важнейшим средством объединения разных слоев читающей публики и расширения ее масштабов. Пушкин, по его мнению, начинает развивать именно этот пласт литературы. Сенковский не столько утверждает факт близости своей и пушкинской позиции, сколько недвусмысленно приглашает Пушкина в свой стан, вербует его в свои союзники, выдавая желаемое за действительное.

В свете вышеизложенного повести, опубликованные Сенковским за подписью «А. Белкин» можно воспринимать как попытку вовлечь Пушкина в процесс создания «легкой», развлекательной литературы. Преследуя свою цель, издатель «Библиотеки для чтения» использует элемент мистификации: очевидно, была вероятность того, что в сознании неискушенного читателя И. П. Белкин, издатель А. П., реальный А. С. Пушкин сольются воедино. Читатель подготовленный, конечно, поймет, что к повестям, опубликованным на страницах журнала Сенковского, Пушкин не имеет никакого отношения. Но и в этом случае псевдоним служил легким намеком на то, что Пушкин так или иначе причастен к программе Сенковского, или сочувствует ей.

Для мистифицирования читателя Сенковский воспользовался тек-

стом пушкинского произведения. В упоминавшемся выше письме ненададовского помещика читаем следующее: «Кроме повестей, о которых в письме вашем упоминать изволите, Иван Петрович оставил множество рукописей, которые частью у меня находятся, частью употреблены его ключницею на разные домашние потребности. Таким образом прошлою зимою все окна из флигеля заклеены были первую частью романа, которого он не кончил. Вышеупомянутые повести были, кажется, первым его опытом» [Пушкин 1978: 56]. Таким образом, в письме сообщается, что какая-то часть рукописей Ивана Петровича осталась неопубликованной, а часть – разрознена и утрачена. Название одного из произведений – «Потерянная для света повесть» – вкуче с псевдонимом «А. Белкин» содержит в себе легкий намек на то, что так и оставшийся неизвестным товарищам Галактиона Андреича «случай из провиантской части» вполне мог оказаться одной из утраченных рукописей И. П. Белкина.

Н. В. Назарова утверждает: «При более детальном рассмотрении оказывается, что между “Повестями Белкина” А. С. Пушкина и “Потерянной для света повестью” О. И. Сенковского не находится каких-либо сюжетных или стиливых пересечений; кроме того, осталась непроясненной и ее потенциальная пародийная функция» [Назарова 2010]. Как видим, исследовательница видит в произведении Сенковского пародийный потенциал. С. Г. Бочаров высказывается об этом более определенно: «“Потерянная для света повесть” Сенковского, за подписью А. Белкин, пародировала как бы отсутствие содержания в “Повестях Белкина”. Во время дружеского обеда один из участвующих рассказал историю, из которой слушатели сумели запомнить только первые слова: “Вот именно один такой случай был у нас по провиантской части”. Рассказчик по просьбе слушателей повторил свою повесть, но и после этого ее оказалось невозможно удержать в памяти. Так оказалась потеряна для света повесть» [Бочаров 1985: 37–38].

Мы не вполне разделяем данную точку зрения. Сошлемся на Ю. Б. Борева, отмечающего: «Пародирование – комедийное преувеличение в подражании, такое утрированно ироническое воспроизведение характерных индивидуальных особенностей формы того или иного явления, которое вскрывает комизм его содержания» [Борев 1970: 218]. На наш взгляд между «Потерянной для света повестью» и «Повестями Белкина», в частности, «Гробовщиком» есть несомненные пересечения, но совсем не пародийного характера, поскольку Сенковский не ставил перед собой задачу вскрыть внутренние противоречия пушкинского текста и тем самым подвергнуть его критике, что собственно и является целью пародирования [Борев 1970: 218–219]. Напротив, с по-

мощью более или менее явных отсылок к пушкинскому «Гробовщику» Сенковский стремился сблизить оба произведения, включить их в единое литературное поле.

Попытаемся обозначить эти сближения. Во-первых, точно так же, как и в повести Сенковского, в «Гробовщике» собирается компания если не приятелей, (хотя будочник Юрко хорошо был знаком с сапожником Шульцем), то, по крайней мере, соседей; они распивают напитки в честь серебряной свадьбы Готлиба Шульца и его жены Луизы. В повести Сенковского приятели собираются на пикник и там также выпивают, беседуют, спорят.

В обеих повестях нет развернутой экспозиции, события разворачиваются сразу, сходу: «Последние пожитки гробовщика Андрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги, и тощая пара в четвертый раз потащила с Басманной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом» [Пушкин 1978: 81]. Мы не знаем, что предшествовало данному событию, почему повесть начинается с четвертого перевоза вещей, почему нет описания первых трёх. То же самое видим и у Сенковского: «Наконец, положено было собраться к Якову Петровичу, который жил в Болотной улице – что между Пустой и Безымянной – и оттуда уже всем вместе идти к омнибусам» [Сенковский 1835: 134]. Читателю представлен фрагмент, словно вычлененный из непрерывного потока обыденной жизни.

Трудно не заметить и некоторые детальные переключки. Таковы, например, мотивировки, побуждающие участников вечеринки продолжить возлияние. У Пушкина в качестве такой мотивировки предлагается тост, который собравшимся представляется остроумно-курьезным: «Что же? пей, батюшка за здоровье своих мертвецов» [Пушкин 1978: 84].

В повести Сенковского звучат еще более странные мотивировки:

«– Я, – сказал Илья Никифорыч, – если и выпью, так разве на поросенка: боюсь, чтоб не забурчало в животе.

– А мне непременно должно запить сига, – подхватил Лука Лукич, принимая бутылку.

– Я, – сказал Иван Никитич, – выпью от жару: нынче мне что-то так душно!

– Я тоже выпью стаканчик, – сказал Максим Козмич, – у меня целый день как мороз по коже.

– Так выпить и мне! – молвил Галактион Андреич, – действительно, погода такая странная – не знаешь, что делать!

– И я за вами, – сказал Яков Петрович с свойственным ему достоинством и лаконизмом.

– Что греха таить! – сказал, наконец, историк этой попойки, – признаться вам, я выпью потому, что люблю выпить» [Сенковский 1835: 140].

Сюжеты обоих произведений внешне незатейливы, даже анекдотичны. Однако именно здесь обнаруживается глубинное различие. У Пушкина за внешней простотой фабулы скрывается глубинный, бытийно-философский уровень сюжета, на что справедливо указывает В. И. Тюпа: «Сквозь явную анекдотичность сюжетов “Гробовщика” и “Барышни-крестьянки” отчетливо проступает притчевая символика (актуализируемая эпиграфами этих повестей)» [Тюпа 1999]. Тщательный анализ многослойности пушкинского сюжета представлен в исследовании С. Г. Бочарова [Бочаров 1985: 35-69].

В повести Сенковского рассказан именно анекдот, смешной в силу бессмысленности происходящего. Анекдотичность фабулы доведена до уровня гротеска. Во многом этому способствует повествование, представляющее собой умелую стилизацию речи петербургского чиновника, не отличающегося подлинной образованностью, но претендующего на внешнюю «грамотность». Литературоведами обычно отмечается, что даже главы повести обозначены как «параграфы». Рассказчик приводит расчет долей кулебяки, съеденных каждым участником пирушки, в виде диаграммы. Позиции, занятые приятелями в процессе бурных прений по вопросу о выборе напитка, сводятся в таблицу:

«Пошли на голоса:

В пользу грогу

Лука Лукич

Яков Петрович

Галактион Андреич

Я

Большинство в пользу грогу» [Сенковский 1835: 143].

В пользу пуншу

Илья Никифорович

Максим Козмич

Иван Никитич

Перечисленные приемы снижают и без того невысокий уровень серьезности повествования, превращая чтение из интеллектуального труда в легкое и приятное развлечение.

Чиновник А. Белкин – человек, по своим духовным качествам и умственным способностям малоразвитый, его восприятие жизни максимально обывовлено. В своем рассказе он ограничивается фиксированием предметов, ему близких и понятных: еды и напитков. Сознание А. Белкина сосредоточено на пустяках, которым он придает преувеличенно важное значение. Поэтому его рассуждения выглядят комично: «Некоторые утверждали, что в хороших компаниях грог теперь гораз-

до больше в употреблении, чем пунш, и что эта мода основывается на весьма логическом начале: горячую воду с чаем можно пить отдельно и ром с горячею водою отдельно; таким образом, ни чай, ни ром не уничтожают друг друга и совокупно содействуют успехам просвещения» [Там же].

Однако в финале образ рассказчика словно двоятся: за его простодушными рассуждениями о том, как нынче пишутся повести, и сожалениями о том, что по причине так и не состоявшегося рассказа Галактиона Андреича он не вошел в число «сочинителей» явно слышится полный иронии голос издателя: «...клянусь, я имел твердое намерение напечатать этот любопытный случай по провиантской части: ведь таким образом пишутся почти все повести для нашей Словесности, – повторяя без всяких усилий своего воображения, первый слышанный где-нибудь анекдотик! Будь только рассказ Галактиона Андреича такого свойства, чтоб можно было его упомянуть, – вы бы имели одну «оригинальную» повестью больше, и я был бы один лишний оригинальный сочинитель» [Там же: 180]. В данном пассаже можно увидеть отсылку к образу пушкинского И. П. Белкина, который, как известно, не имел развитого воображения и не добавлял в рассказы «других особ» собственного вымысла (только имена героям придумал, да названия сел и деревень, не долго думая, заимствовал из своего «околодка» [Пушкин 1978: 56–57]). Мы полагаем, что данная отсылка носит полемический характер. О. И. Сенковский, по-видимому, почувствовал что «простота» пушкинского Белкина – лишь ключ к глубинным слоям повествования, выводящим на сложное, многоаспектное художественное постижение жизни в формах самой жизни. В финале своей повести Сенковский открыто разъясняет свою позицию: он как бы поправляет Пушкина, создавая *своего* Белкина – простодушного собеседника столь же простодушного читателя.

Примечательно, что в 1835 году, после выхода в свет «Потерянной для света повести» Пушкин пишет в письме к П. А. Плетнёву: «Радуюсь, что Сенковский промышляет именем Белкина; но нельзя ль (разумеется, из-за угла и тихонько, например в “Московском наблюдателе”) объявить, что настоящий Белкин умер и не принимает на свою долю грехов своего омонима? Это бы, право, было не худо». [Пушкин 1979: 430]. Пушкин вынужден объясниться и с М. П. Погодиным: «Сейчас получил я последнюю книжку “Библиотеки для чтения” и увидел там какую-то повесть с подписью *Белкин* – и встретил Ваше имя. Как я читать ее не буду, то спешу Вам объявить, что этот Белкин не мой Белкин и что за его нелепость я не отвечаю» [Там же: 413].

Итак, Пушкин, называет повести Сенковского нелепостью. Тем са-

мым он ясно дает понять: Сенковский абсолютно не понял и не принял его замысла, В «Потерянной для света повести» через фабульные переключки, детали и легкие сближения стилевого плана, отсылающие читателя к пушкинскому «Гробовщику», Сенковский предложил иное понимание прозаического повествования, лишил его сложного философского и психологического смысла, максимально упростив образ повествователя – А. Белкина. В данном произведении Сенковский заявил о себе как убежденном стороннике идеи создания массовой, легкой, развлекательной литературы, удовлетворяющей вкусы самой неискушенной публики и причающей ее к чтению как форме приятного и культурного досуга. Свои попытки так или иначе связать имя Пушкина со своей литературной программой Сенковский продолжил, опубликовав в своем журнале еще две повести за подписью «А. Белкин». Однако писательские пути Пушкина и Сенковского радикально разошлись, определив на долгие годы различные векторы развития отечественной беллетристики.

ЛИТЕРАТУРА

Белинский В. Г. Литературные мечтания // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Изд-во АН СССР, 1953. Т. 1. С. 20–104.

Бестужев А. А. Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов // Декабристы : эстетика и критика. М. : Искусство, 1991. С. 116–127.

Борев Ю. Б. Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М. : Искусство, 1970. 272 с.

Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика» // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М. : Сов. Россия, 1985. С. 35–69.

Гей Н. К. Пушкин-прозаик. Жизнь-творчество-произведение. М. : Наука, 2008. 486 с.

Киреевский И. В. Нечто о характере поэзии Пушкина // Киреевский И. В. Критика и эстетика. М. : Искусство, 1979. С. 43–55.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1948. Т. 15. Переписка, 1832–1834. С. 311–334.

Пушкин А. С. Повести покойного Ивана Петровича Белкина // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Л. : Наука, 1978. Т. 6. Художественная проза. С. 54–115.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Л. : Наука. 1979. Т. 10. Письма. С. 114–116.

Назарова Н. В. Литературная позиция О. И. Сенковского в 1830-х гг. На материале повестей, подписанных псевдонимом А. Белкин : автореф. ... дис... канд. филол. наук. М. , 2010. 26 с.

Сенковский О. И. Собрание сочинений : в 9 т. Спб. : В тип. В. Безобразова и Ко, 1859. Т. 8. 630 с.

Сенковский О. И. Потерянная для света повесть. А Белкина // Библиотека для чтения. 1835. Т. 10. С. 134–183.

Тюпа В. И. Двухязычие в «Повестях Белкина» : анекдот и притча. Гуманитарные науки в Сибири. Новосибирск, 1999. № 4. URL: <http://www.durov.com/literature2/tyupa-99.htm> (дата обращения: 30.09.2016).

REFERENCES

Belinskiy V. G. Literaturnye mechtaniya // Belinskiy V. G. Poln. sobr. soch. : v 13 tomakh.. М. : Izd-vo AN SSSR, 1953. Т. 1. S. 20–104.

Bestuzhev A. A. Vzgl'yad na russkuyu slovesnost' v techenie 1824 i nachale 1825 godov // Dekabristy : estetika i kritika. М. : Iskusstvo, 1991. S. 116–127.

Borev Yu. B. Komicheskoe, ili O tom, kak smekh kaznit nesovershenstvo mira, ochishchaet i obnovlyaet cheloveka i utverzhdaet radost' bytiya. М. : Iskusstvo, 1970. 272 s.

Bocharov S. G. O smysle «Grobovshchika»// Bocharov S. G. O khudozhestvennykh mirakh. М. : Sov. Rossiya, 1985. S. 35–69.

Gey N. K. Pushkin-prozaik. Zhizn'-tvorchestvo-proizvedenie. М. : Nauka, 2008. 486 s.

Kireevskiy I. V. Nechto o kharaktere poezii Pushkina // Kireevskiy I. V. Kritika i estetika. М. : Iskusstvo, 1979. S. 43–55.

Pushkin A. S. Poln. sobr. soch. : v 16 t. М. ; L. : Izd-vo AN SSSR, 1948. Т. 15. Perepiska, 1832–1834. S. 311–334.

Pushkin A. S. Povesti pokoynogo Ivana Petrovicha Belkina // Pushkin A. S. Poln. sobr. soch. : v 10 t. L. : Nauka, 1978. Т. 6. Khudozhestvennaya proza. S. 54–115.

Pushkin A. S. Poln. sobr. soch. : v 10 t. L. : Nauka. 1979. Т. 10. Pis'ma. S. 114–116.

Nazarova N. V. Literaturnaya pozitsiya O. I. Senkovskogo v 1830-kh gg. Na materiale povestey, podpisannykh psevdonomom A. Belkin : avtoref. ... dis... канд. филол. наук. М. , 2010. 26 с.

Senkovskiy O. I. Sbranie sochineniy : v 9 t. Spb., 1859. Т. 8. 630 с.

Senkovskiy O. I. Poteryannaya dlya sveta povest'. A Belkina // Biblioteka dlya chteniya. 1835. Т. 10. S. 134–183.

Туупа V. I. Dvuyazychie v «Povestyakh Belkina» : anekdot i pritcha. Gumanitarnye nauki v Sibiri. Novosibirsk, 1999. № 4. URL: <http://www.durov.com/literature2/tyupa-99.htm> (data obrashcheniya: 30.09.2016)

В. А. ХРОЛИКОВА, С. И. ЕРМОЛЕНКО
*(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-31(Достоевский Ф. М.)
ББК ШЗЗ3(2Рос=Рус)5-8,44

АССОЦИАТИВНЫЙ ФОН ЭПИСТОЛЯРНОГО РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕДНЫЕ ЛЮДИ»

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению ассоциативного фона романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди» (1846) – первого опубликованного произведения писателя. С помощью ассоциативного фона преодолевается кажущаяся замкнутость образа мира в эпистолярном романе, в котором все изображаемое дается в свете сознаний пишущих героев. Отмечается значимость заголовочного комплекса, связанного с повестью Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» и рассказом В. Ф. Одоевского «Живой мертвец», использование в романе отсылки к каноническим произведениям эпистолярной литературы (Н.-Ж. Леонар «Тереза и Фальдони, или Письма двух любовников, живущих в Лионе», С. Ричардсон «Кларисса Гарлоу»), а также множественных литературных и библейских реминисценций. Делается вывод о том, что в романе «Бедные люди» ассоциативный фон позволяет осветить характеры главных героев – Макара Девушкина и Вареньки Доброселовой – с разных сторон, способствуя более полному раскрытию их неоднозначного внутреннего мира, а библейские реминисценции сообщают общечеловеческий смысл и гуманистический пафос произведению: любовь и сочувствие к другому страдающему и страждущему человеку становятся, в представлении Достоевского, как скажет он позднее, «главнейшим и, может быть, единственным законом бытия всего человечества».

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский; «Бедные люди»; жанровая специфика; эпистолярный роман; ассоциативный фон; внетекстовая сфера.

В эпистолярном жанре, к которому относится роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди» (1846), особая роль принадлежит субъектной организации, поскольку все изображаемое дается в свете сознаний пишущих героев. Вместе с тем кажущаяся замкнутость художественного образа мира эпистолярного произведения преодолевается при помощи «внетекстовой сферы» – ассоциативного фона, которой, «как ореол», окружает “локус”, расширяет его». Ассоциативный фон, который, по мнению Н. Л. Лейдермана, является одним из носителей (уровней) жанра, создается при помощи открытых ассоциаций повествователя, персонажей и скрытых ассоциаций (подтекста и сверхтекста). Подтекст устанавливает «скрытые связи между образами во внутреннем мире произведения», сверхтекст же «расширяет

границы образа мира художественного произведения, непосредственно изображенного в тексте». При посредстве сверткста читатель, благодаря своему жизненному и культурному опыту, «досоздает» художественную реальность [См.: Лейдерман 2010: 126–129. Разрядка автора. – В. Х., С. Е.].

В романе Ф. М. Достоевского «Бедные люди» ассоциативный фон возникает уже в заголовочном комплексе: в названии и эпиграфе к произведению. Название романа – «Бедные люди», полагает Э. М. Жилякова, содержит отсылку к повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» (1792) – произведению, которое является ключевым в истории русского сентиментализма. Повесть Карамзина и роман Достоевского, ориентированный, по мнению исследовательницы, на сентименталистскую традицию, «соотносимы по характеру постановки и освещения центральной проблемы – темы человеческого достоинства, решаемой на истории “бедного” человека» [Жилякова 1989: 61].

Эпиграф же отсылает к другой, романтической традиции. В качестве эпиграфа Ф. М. Достоевский выбрал финальный отрывок из рассказа В. Ф. Одоевского «Живой мертвец» (1844): «Ох уж эти мне сказочники! Нет чтобы написать что-нибудь полезное, приятное, усадительное, а то всю подноготную в земле вырывают!.. Вот уж запретил бы им писать! Ну, на что это похоже: читаешь... невольно задумаешься, – а там всякая дребедень и пойдет в голову; право бы, запретил им писать; так-таки просто вовсе бы запретил» (13)¹. «Эпиграф, – пишет В. Е. Ветловская, – приглашал читателя следовать за автором в какие-то невидимые глубины, предупреждал о необходимости над чтением задуматься и о таких результатах всех этих размышлений, в свете которых лучше было бы пресечь зло в самом истоке и запретить писать подобные сочинения, поскольку (как выясняется в дальнейшем) разоблаченная в нем реальность оказывается страшнее любой самой “страшной сказки”» [Ветловская 1988: 55]. Для Достоевского, очевидно, был важен смысл рассказа, сформулированный в начале его самим автором «Живого мертвеца»: «Мне бы хотелось выразить буквами тот психологически закон, по которому ни одно слово, произнесенное человеком, ни один поступок не забываются, не пропадают в мире, но производят непременно какое-либо действие». И, следовательно, человек несет ответственность за «каждое слово», «каждый, по-видимому, незначущий поступок», «каждое движение души» [Одоевский 1987: 428]. Проблема ответственности человека за свой нравственный вы-

¹ Здесь и далее цит. по: [Достоевский 1972] с указанием страницы в тексте статьи. Курсив в цитатах, кроме особо оговоренных случаев, наш. – В. Х., С. Е.

бор, поступок, вытекающий из этого выбора, станет важнейшей в творчестве Достоевского.

Вероятно, Достоевского привлекла в рассказе Одоевского, в силу своей исключительности, сама ситуация сна, в которой, по М. М. Бахтину, открываются возможности «совсем другой жизни»: «Жизнь, увиденная во сне, остраивает обычную жизнь, заставляет понять и оценить ее по-новому... И человек во сне становится другим человеком, раскрывает в себе новые возможности (и худшие и лучшие), испытывается и проверяется сном» [Бахтин 1979: 171]. В рассказе Одоевского «Живой мертвец» главному герою Василию Кузьмичу Аристидову приснился «глупый» и вместе с тем страшный сон о собственной смерти и реакции окружающих на это событие. Во сне перед героем предстают «вдовы, сироты» – все, «оскорбленные» им, «весь мир» его «злодеяний» («индо страшно становится» от содеянного «в жизни»). Впрочем, ночные «страхи» героя быстро проходят после пробуждения: «Надо, однако ж, чем-нибудь развлечься» [Одоевский 1987: 453]. Переосмысление героем собственной жизни не произошло. Сознание героя Одоевского лишь во сне предстало слегка тронутым рефлексией («что я такое на свете был?») [Там же: 449], от которой он, проснувшись, освобождается, «списав» ночные «страхи» на «немного небрежный» ужин и «какую-то фантастическую сказку», некстати прочитанную («лукавый дернул») «на сон грядущий» [Там же: 453].

В «Бедных людях» Достоевский не обращается к ситуации сна в той ее «кризисной» вариации (когда становится возможным проникновение в глубины сознания и подсознания, скрытые в обычной жизни от самого человека), которая будет характерна для его последующего творчества. Однако же о своих снах рассказывают друг другу герои романа. И это всё сны тревожные, беспокойные, о которых не могут забыть герои после пробуждения. Так, Макару Девушкин, растревоженный мучительными противоречиями жизни, «иносказательно» рассказывает Вареньке в письме от «Сентября 5» о некоем «мастеровом», живущем, «примерно говоря», «в каком-нибудь дымном углу, в конуре сырой какой-нибудь», которому будто бы «всю ночь сапоги снились, что вчера он подрезал нечаянно» («как будто именно такая дрянь и должна человеку сниться!») (88). А «этажом выше или ниже, в позлащенных палатах», «богатейшему лицу» снятся совсем другие сны. И «нет человека, который бы шепнул ему на ухо, что “полно, дескать... о себе одним думать, для себя одного жить...”» (89). Это сны не о себе, но переживания «мастерового», нечаянно «подрезавшего» «сапоги», понятны Макару Девушкину, перекликаются с его собственным со-

стоянием, описанным им в письме от «Сентября 9». Речь идет о «страшном происшествии», случившемся с героем. Переписывая «бумагу нужную, спешную», он «пропустил» «целую строчку» и был вызван для разбирательства к «его превосходительству»: «Я помертвел, оледенел, чувств лишился...» (92). Макару Девушкину кажется, что он «всё это предчувствовал. Всё это заранее слышалось моему сердцу! Я даже *намедни во сне что-то видел подобное*» (91).

Мучительные сны снятся и Вареньке. Один из таких снов она описывает в своих записках: «Я мучилась. Я не знаю – я не могу припомнить себе, – но какой-то *страшный сон*, какое-то *ужасное видение* посетило мою расстроенную голову в томительную минуту борьбы сна с бдением. Я проснулась в ужасе. <...> ... воображение мое взволновано было *ужасным сном*; тоска сдавила мое сердце...» (37). И даже в милом для Вареньки детстве сны видятся ей «страшные»: «Проснешься, бывало, шевельнуться не смеешь и до рассвета дрогнешь под одеялом» (84).

«Страшные», «ужасные» сны, о которых рассказывают Девушкин и Варенька, сны, которые сбываются наяву, свидетельствуют об их «расстроенном» здоровье, неустойчивом, тревожном душевном состоянии, неуверенности и страхе перед завтрашним днем.

Вероятно, Достоевский обратил внимание и на перволичную форму повествования в рассказе Одоевского, когда сам герой – «живой мертвец» – выступает в качестве рассказчика. Это позволяло сосредоточить внимание на главном – на раскрытии «“подноготной” жизни человеческого духа и сознания», что говорит о «продуманности и точности» выбора эпиграфа автором «Бедных людей» [Турьян 1997: 94].

Именно форму повествования от лица героев использует Достоевский в «Бедных людях». Сама жанровая форма – роман в письмах – как нельзя более соответствовала художественной задаче, которой писатель был верен всю свою творческую жизнь: «При полном реализме найти в человеке *человека*» [Достоевский 1984: 65]. Отсутствие традиционной для данной жанровой формы фигуры редактора / издателя способствовало свободе самовыражения, полноте раскрытия внутреннего мира героев, ведущих переписку.

Далее расширение внутреннего мира «Бедных людей» происходит уже за счет многочисленных литературных отсылок, содержащихся в самом тексте произведения. Так, имена слуг в доме, где живет Девушкин, соотносятся с героями популярного в конце XVIII – начале XIX века сентиментального эпистолярного роману Н.-Ж. Леонара (Leonard N.-G.) «Гереза и Фальдони, или Письма двух любовников, живущих в Лионе» (1783; русский перевод М. Т. Каченовского – 1804,

2-е изд. – 1816). «Прямую перекличку с романом Леонара» заметила в «Бедных людях» Э. М. Жиликова [См.: Жиликова 1989: 55–59]. Это выражается, во-первых, в том, что герои Леонара, как и герои Достоевского, – натуры «чувствительные», что сообщает особую «напряженность лирико-драматическому тону переписки». «... Чувствительный человек, – размышляет Фальдони, – есть раб стихий, климата, годовых времен; всей природы; все трогает его, все потрясает его душу» [Леонард 1816: III, 91–92]. Столь же впечатлительна и Тереза, оплакивающая свою участь после смерти матери: «Несчастливая! всего я лишилась! не знаю, как еще существовать! ужасная будущность открывается предо мною...» [Там же: III, 76]. Во-вторых, очевидны повторяющиеся мотивы и образы в романах. Герои Леонара и Достоевского совершают совместные прогулки, делясь потом своими восторгами и поэтическими впечатлениями в письмах. У Терезы, как и у Вареньки, умирает мать, и в жизни ее появляется страшный человек – «привидение, длинное, сухощавое, смугло-желтое, воющее диким голосом... своею улыбкою ужас наводящее» [Там же: I, 91]. Подобное же впечатление производит на Вареньку и «негодяй» Быков, преследующий ее. История отношений Макара и Вареньки, как и в романе французского писателя, «пронизана элегическими мотивами “уходящего времени”», в обоих произведениях возникают образы «осени», «зимы» с их символическим значением «роковой неизбежности трагической развязки»: «... конец осени сугубит мрачность моих мыслей; падающие со всех сторон листья, желтеющее поле – образ печали и опустошения – наполняют ужасом мою душу» [Там же: III, 92–93]. «Прощай, сладкая надежда, любовь, сопряжение сердец! прощай все!», – вторит ему Тереза [Там же: III, 96]. Это прощание Терезы напоминает последние слова Вареньки, обращенные к Макару Девушкину в «Бедных людях»: «Прощайте, мой друг, прощайте, прощайте!» (106). Наконец, мир без любимой кажется Фальдони «обширной пустыней», Терезе без Фальдони – «степью необитаемой». Тот же образ безлюдной степи («голой степи; вот как моя ладонь голая!» (107)), куда увезет Вареньку Быков, представляется смятенному воображению Макара Девушкина, страдающему от предстоящей разлуки с ней.

Вместе с тем, используя мотивы и образы sentimentalного романа Леонара, Достоевский, как указывает В. В. Виноградов, подчеркивает «литературный сдвиг старых sentimentalных тем», которым отмечен его роман [Виноградов 1976: 163]. Во-первых, Достоевский переосмысляет образы героев романа Леонара: несчастные лионские любовники – Тереза и Фальдони – становятся нищими обитателями Петербурга, которые занимают еще более низкое социальное положение

ние, чем Макар Девушкин и Варенька Доброселова. Макар Алексеевич и Варенька сочувствуют Терезе: «Она женщина добрая, кроткая, бессловесная. Но наша хозяйка просто безжалостная. Затирает ее в работу, словно ветошку какую-нибудь» (16); «Она, кажется, такая больная; жалко было ее; я ей дала двадцать копеек» (18). И в то же время в их отношении к Терезе и Фальдони заметен оттенок какой-то «презрительной жалости». В характеристиках, которые дает слугам Макар Алексеевич (Тереза – *«худая, как общипанный, чухлый цыпленок»*; Фальдони – *«рыжий, чухна какая-то, кривой, курносый, грубиян»*) (23), сочетаются трагическое и комическое. В романе французского писателя образы Терезы и Фальдони воспринимались в контексте «трагической любовной истории». В романе же Достоевского отношения Терезы и Фальдони «далеки от идиллических» [Якубович 2001: 94]: всё «бранятся», «чуть не дерутся» (23), – что, впрочем, не снимает уже отмеченного трагического пафоса. Так возникает в описании даже второстепенных персонажей в романе Достоевского некая «эстетическая многомерность» [Жилиякова 1989: 57].

В роман «Бедные люди» имплицитно включен также другой – знаковый роман эпохи сентиментализма – «Кларисса Гарлоу» (1747–1748) С. Ричардсона. В письме от «Августа 11» Девушкин жалуется Вареньке: «А Ратазьев отвечал мне... вы, дескать, Ловелас; и теперь все меня Ловеласом зовут, и имени другого нет у меня!» (72). Очевидно, что буквально сравнивать Макара Алексеевича, бедного «с клочком волос» на голове немолодого чиновника, с молодым соблазнителем, красавцем-аристократом Робертом Ловласом, героем романа Ричардсона, невозможно. Конечно, «Ловеласом» Девушкин назван со значительной долей иронии (вспомним значение фамилии героя, свидетельствующее о его невинности). Отсылка к «Клариссе» наводит читателя на мысль о сходстве сюжетов двух романов. Напомним: Ловлас, стремящийся совратить Клариссу, убежден, что «погоня за чувственным наслаждением – всеобщий закон бытия», героиня же, напротив, считает основным законом бытия добродетель [Елистратова 1988: 53]. При этом Кларисса оказывается тонко чувствующей и ранимой натурой, что становится ясно из ее писем: «*я лишилась чувств...*»; «*... досадно мне и прискорбно...*»; «*... я почувствовала в душе моей чрезвычайное ослабление*» [Ричардсон]. Ловласа привлекает в Клариссе ее невинность и чистота («*Эта бедная малютка такой простоты...*»; «*все скромно, униженно и невинно...*»). Именно это подстегивает его азарт. Ловлас уверен, что его «эксперимент» удастся: Кларисса не сможет устоять перед искушением и пойдет «путем всякой плоти» [Там же]. Но Ловлас не понял в Клариссе главного – ее духовной сути. Обману-

тая и опороченная Ловласом, Кларисса, прошедшая через грязь и унижения, отвечает отказом на последовавшее затем его предложение руки и сердца (слишком поздно молит он ее о прощении). Вследствие этого неизбежным становится трагическое разрешение конфликта в романе – смерть Клариссы в финале, свидетельствуя в то же время о моральной победе героини, сумевшей сохранить «наперекор всему свою душевную цельность и чистоту» [Елистратова 1988: 53].

Варенька же в результате интриг родственницы Анны Федоровны оказывается во власти «негодяя» Быкова. В отличие от «Клариссы», финал «Бедных людей», на первый взгляд, не является столь мрачным. Однако, несмотря на то, что роман заканчивается венчанием Вареньки, ощущение счастливого финала отсутствует. Более того, подобная развязка подчеркивает трагичность судьбы героини, которую предчувствует любящий ее Макар Девушкин. В своем последнем письме, завершающем роман, он будто оплакивает Вареньку, словно бы уже «погребенную заживо»: «Вы там умрете, вас там в сыру землю положат; об вас и поплакать будет некому там! <...> Ведь вас там в гроб сведут...» (107). Да и сама Варенька ясно видит свое будущее. Слова из ее последнего письма звучат как завещание перед смертью: «Помните, помните вашу бедную Вареньку!» (106).

Благодаря тому, что в текст романа «входят» два канонических эпистолярных романа Н.-Ж. Леонара и С. Ричардсона, образы Макара Алексеевича и Варвары Алексеевны получают как бы дополнительное освещение: герои воспринимаются в свете трагического ореола. Девушкин не только лишается надежды быть для Вареньки если не спутником жизни, то хотя бы просто другом. Вся жизнь его теперь лишается смысла: «Я умру, Варенька, непременно умру; не перенесет мое сердце такого несчастья <...> Я... сам для вас только одних и жил!» (107). Нравственный, добродетельный образ Вареньки получает ореол жертвенности: девушка не только остается нравственно чиста, но и избавляет своего друга от дальнейших хлопот о себе. Достоевский вступает в диалог с традицией, переосмысливая ее: «Варенька принимает предложение Быкова, – справедливо отмечает Т. А. Боборыкина, – и это, пожалуй, страшнее, чем картинная смерть Клариссы» [Боборыкина 2015: 127]. Так, «традиционная внешняя структура эпистолярного романа как бы сохраняется, “заканчиваясь церковью”, а, по сути, представляет собой отнюдь не счастливый финал, венчающий историю героини» [Там же: 128].

На расширение ассоциативного фона романа «работает» и круг чтения героев, особенно значим тот, который связан с образом Макара Девушкина. По утверждению В. В. Виноградова, автор раскрывает

круг чтения Девушкина для создания «комической мотивировки сентиментальной настроенности героя» [Виноградов 1976: 163]: «Я вам, Варенька, спроста скажу, – я человек неученый; читал я до сей поры мало, очень мало читал, да почти ничего: “Картину человека”, умное сочинение, читал; “Мальчика, наигрывающего разные штуки на колокольчиках” читал да “Ивиковы журавли”, – вот только и всего, а больше ничего никогда не читал» (59). Как можно догадаться, на размышления о сущности человека Макара Алексеевича наталкивает именно философско-поучительная «Картина человека: Опыт наставительного чтения о предметах самопознания для всех образованных сословий, начертанный А. Галичем» (1834), во введении к которой утверждается: «Из всех предметов, подлежащих познанию человека, сам он был и останется для себя важнейшим, – останется и первым и последним» [Галич]. Книга Галича, по мнению Г. М. Фридендера, – «символ отошедших в прошлое сентиментально-романтических представлений о человеке» [Фридендер 1972: 481]. Но, очевидно, что именно эти уже «отошедшие в прошлое» представления влияли на формирование личности Девушкина, способствуя процессу его самопознания.

С «Ивиковыми журавлями» (1813) В. А. Жуковского (перевод баллады Ф. Шиллера «Die Kraniche des Ibykus», 1797) связано романтическое мировосприятие Девушкина, его утопическая вера в справедливость и неотвратимость наказания за содеянное зло:

Эринний страшный хор гремит;
И, цепenea, внемлет зритель;
И лира, онемев, молчит:

«Блажен, кто незнаком с виною,
Кто чист младенчески душою!
Мы не дерзнем ему вослед;
Ему чужда дорога бед...
Но вам, убийцы, горе, горе!
Как тень, за вами всюду мы,
С грозою мщения во взоре,
Ужасные созданья тьмы. [Жуковский 1959: 42]

Включенная в контекст романа баллада «Ивиковы журавли» с ее античным сюжетом о гибели от рук злодеев странствующего певца, «скромного друга богов», поднимала «тему бедного человека до общечеловеческого значения», являясь «кульминацией общего движения в осмыслении Достоевским истоков гуманистического сознания героя»

[Жилиякова 1989: 133].

В сентиментальном романе Ф. Г. Дюкре-Дюмениля «Мальчик, наигрывающий разные штучки на колокольчиках» (1809; русский перевод – 1810 и 1820) «была поставлена тема нравственного достоинства “маленького” человека» [Там же]. Герой романа – Матвей Робино, человек чуткий и отзывчивый, – подбирает на улице нищего мальчика, судьба которого счастливо складывается в финале романа. Нетрудно заметить схожесть образов Робино и Девушкина: оба героя – натуры чувствительные. Возможно, что чтение таких произведений позволяло герою отвлечься от жестокой действительности, уйти в свой выдуманый утопический мир, где царствуют гармония и справедливость. Как известно, А. С. Пушкин скептически отзывался о сентиментально-моралистических романах «для юношества» Дюкре-Дюмениля, относя их к разряду чтения для «глупцов» [Пушкин 1951: 515]. И в этом случае, очевидно, следует сказать, что такого рода произведения, соответствуя невзыскательному литературному вкусу Девушкина, участвовали в формировании гуманистического начала в герое.

Как видим, реалистическая литература до знакомства с Варенькой была не знакома Макару Алексеевичу. Вместе с тем можно сказать, что массовая литература того времени в определенной степени была известна герою. В его письмах встречаются упоминания о «Северной пчеле» («Прошелся по Невскому. “Пчелку” прочел» (95)), повестях Брамбеуса (О. И. Сенковского), книжках «с картинками и с разными описаниями» (60) (очевидно, имеются в виду популярные в 40-е годы «физиологические очерки» с «картинками» – изображениями разных социальных типов). К литературе этого сорта Макар Алексеевич общается благодаря Ратазиеву, который мнит себя литератором. «Чиновник один есть (он где-то по литературной части), человек начитанный... умный человек» (16), – уважительно говорит о нем Макар Алексеевич. Девушкин знакомится с произведениями Ратазиева, отрывками из которых Макар Алексеевич делится с Варенькой, не скрывая при этом своих восторженных впечатлений. «Он хорошо пишет, очень, очень и опять-таки очень хорошо пишет. <... > ... цветисто, отрывисто, с фигурами, разные мысли есть; очень хорошо», – застывает он за своего «друга» перед Варенькой (56). Он даже выписывает некоторые особенно понравившиеся ему «цветистые» «местечки» из «опусов» Ратазиева, вроде, например, следующего:

«... Владимир вздрогнул, и страсти бешено заклокотали в нем, и кровь вскипела.

– Графиня, – вскричал он – графиня! Знаете ли вы, как ужасна эта страсть, как беспредельно это безумие? Нет, мои мечты меня не обманывали! Я люблю, люблю восторженно, бешено, безумно! Вся кровь твоего мужа не зальет бешеного, клокочущего восторга души моей! Ничтожные препятствия не остановят всеразрывающего, адского огня, бороздящего мою истомленную грудь. О Зинаида, Зинаида!..

– Владимир!.. – прошептала графиня вне себя, склоняясь к нему на плечо...

– Зинаида! – кричал восторженный Смелский.

Из груди его испарился вздох. Пожар вспыхнул ярким пламенем на алтаре любви и взбороздил грудь несчастных страдальцев» (52).

По мнению Г. М. Фридлендера, изображение реакций Девушкина на «творчество» Ратазиева «дает автору возможность пародировать в романе излюбленные литературные жанры и произведения тех писателей 1840-х годов, которые противостояли пушкинской и гоголевской реалистической традиции» [Фридлендер 1972: 469]. Так, исследователь полагает, что «повесть... из времен Ивана Грозного» «Ермак и Зюлейка» (о «диком и грозном завоевателе Сибири» Ермаке, любимившем «дочь сибирского царя Кучума, им в полон взятую»), вызвавшая восторг Девушкина («Уж что хорошо, так хорошо!» (52)), является пародией на псевдоисторические повести и романы Ф. В. Булгарина и Н. В. Кукольника. «Итальянские страсти» и «Знаете ли вы Ивана Прокофьевича Желтопуза?» направлены «против подражателей А. А. Бестужева-Марлинского и Гоголя» [Фридлендер 1972: 469, 470]. На фоне подобной массовой продукции письма Девушкина «начинают выступать как своеобразные литературные упражнения» [Виноградов 1976: 172], свидетельствуя об интересе героя к литературе.

Варенька не разделяет восторгов Девушкина, недоумевая: «Как вам нравятся его [Ратазиева – В. Х., С. Е.] сочинения, Макар Алексеевич? Такие пустяки...» (55). В попытках сформировать у своего друга литературный вкус Варенька посылает Макару Алексеевичу «Повести Белкина» А. С. Пушкина, с которыми у нее связаны дорогие ей воспоминания: «Два года тому назад мы читали эти повести вместе с матушкой» (55). Автор неслучайно делает Пушкина первым писателем, с которым знакомится Девушкин: «именно в “Бедных людях” Достоевский впервые и назвал Пушкина как родоначальника русской реалистической литературы» [Ветловская 1988: 107].

Чтение повестей Пушкина не случайно предваряется обзором читательского кругозора героя и его восторженным откликом на произ-

ведения Ратазяева. Это необходимо, чтобы «насторожить читателя, предупреждая его, что к литературной критике Макара Алексеевича следует отнестись с осторожностью» [Там же: 109].

Макар Алексеевич с восхищением воспринимает повести Пушкина: «В жизнь мою не случилось мне читать таких славных книжек» (58). Особенно герою понравился «Станционный смотритель». «Нет, это натурально! Вы прочтите-ка; это натурально! это живет! Я сам это видал, – это вот все около меня живет; вот хоть Тереза – да чего далеко ходить! – вот хоть бы и наш бедный чиновник, – ведь он, может быть, такой же Самсон Вырин, только у него другая фамилия, *Горшков*» (59). Курсив автора. – В. Х., С. Е.), – восклицает Девушкин в письме от «Июля 1», где дает оценку прочитанному. Герой понимает, что материал для повести взят из самой жизни, и описанное Пушкиным может произойти с каждым: «Дело-то оно общее, маточка, и над вами и надо мной может случиться. И граф, что на Невском или на набережной живет, и он будет то же самое, так будет казаться только другим... и со мною то же самое может случиться» (59). Макар Алексеевич воспринял «трагедию Самсона Вырина без всяких социальных ограничений» [Ветловская 1988: 110], не почувствовав иронии Пушкина в размышлениях о «порядке вещей». В «Станционном смотрителе» Девушкина «поразил личный тон рассказчика и непосредственная простота стиля» [Виноградов 1976: 172]. Герой не замечает различия между повествователем и самим автором, он их отождествляет.

Сюжет «Станционного смотрителя», который всплывает в сознании читателя, рисует новые линии в понимании смысла романа. В основе повести Пушкина, как известно, лежит библейская притча о блудном сыне (Лк. 15: 11-32), сюжет которой прослеживается и в судьбе Вареньки Доброселовой. «Вся мысль “Станционного смотрителя”, – пишет В. Е. Ветловская, – для героя Достоевского сводится к простому повторению назидания, заключенного в истории блудного сына... и обращенного к таким, как Дуняша: не убегай, не вводи в горе и грех отца» [Ветловская 1988: 113]. Размышляя над прочитанным, Макар Алексеевич обращается к Вареньке: «Вот оно что, маточка, а вы еще тут от нас отходить хотите; да ведь грех, Варенька, может застигнуть меня. И себя, и меня сгубить можете, родная моя» (59). Так, актуализируется мотив «заблудшей овечки», который вновь появится в финале романа.

В «Шинели» Н. В. Гоголя Девушкин также увидел всю свою жизнь. Однако реакция героя была совершенно противоположной: «Как! Так после этого и жить себе смирно нельзя, в уголочке своем... чтобы тебя не затронули, чтобы и в твою конуру не пробрались да не

подсмотрели...» (62). Макар Алексеевич сокрушается: «И для чего же такое писать? И для чего оно нужно? <...> Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, чем не взял... и вот уж вся гражданская и семейная жизнь твоя по литературе ходит, все напечатано, прочитано, осмеяно, пересужено!». Изображенную жизнь Девушкин иначе как «подлая» назвать не может: «пустой какой-то пример из вседневного, подлого быта» (63). Почему так по-разному реагирует Макар Алексеевич на два, казалось бы, похожих произведения, главные герои которых, как и Девушкин, – представители низших слоев русского общества?

В повести Гоголя Девушкин «увидел “пашквиль” на себя и был возмущен ее тематикой, приёмами рисовки у её автора, развитием её сюжетной схемы» [Виноградов 1976: 173]. В «Шинели» он нашел себя просмотренным «до малейших деталей, в субъективном мире другого человека, “сочинителя”, которого остро чувствует» [Бочаров 1969: 212]: «Все это вы по совести должны бы были знать, маточка, и он [Гоголь – В. Х., С. Е.] должен бы был знать; уж как взялся описывать, так должен бы был все знать» (62). Девушкин снова приравнивает повествователя к автору-творцу, считая, что именно Гоголь смеется над такими, как он, Девушкин, бедняками: «И они ходят, пашквильянты неприличные, да смотрят, что, дескать, всей ли ногой на камень ступаешь али носочком одним; что де-вот у такого-то чиновника, такого-то ведомства, титулярного советника, из сапога голые пальцы торчат, что вот у него локти продраны...» (69).

В результате прочтения повести Гоголя у героя происходит, как пишет М. М. Бахтин, бунт «против заочного овнешняющего и завершающего подхода литературы к “маленькому человеку”» [Бахтин 1979: 67]. Увидев себя в Акакии Акакиевиче, Макар Алексеевич был возмущен, что его жизнь определили, поставили в жесткие рамки и не оставили ему никаких перспектив: «Девушкин увидел себя сплошь исчисленным, измеренным и до конца определенным». Бахтин подчеркивает глубинный смысл этого бунта: «В человеке всегда есть что-то, что только сам он может открыть в свободном акте самосознания и слова, что не поддается овнешняющему заочному определению» [Там же: 68. Разрядка автора – В. Х., С. Е.]

Образ Макара Алексеевича Девушкина дает читателю отсылку к гоголевскому образу – Акакию Акакиевичу Башмачкину. Достоевский взял имя главного героя «Шинели» и применил его значение («незловбивый») к фамилии Макара Алексеевича. «Но значение незловбивости, –

замечает В. Е. Ветловская, – у Достоевского несколько потушено и как бы стерт, а значение невинности выдвинуто вперед и освещено» [Ветловская 1988: 60]. Невинный приобретает значение «неискушенный», и Девушкин, однажды «пав», все же сохраняет свою невинность.

Макар Алексеевич возмущен мрачным финалом гоголевской повести, у него не остается «никаких оснований для утешительных иллюзий» [Там же: 115]: «А лучше всего было бы не оставлять его умирать, беднягу, а сделать бы так, чтобы шинель его отыскалась... зло было бы наказано, а добродетель восторжествовала бы» (63), – резонерствует герой Достоевского. Повесть Гоголя разрушает идеализм героя, заставляет более остро почувствовать свое социальное положение, открывает глаза на реальность. И если в повести Пушкина, как считает Макар Алексеевич, произошедшее с Самсоном Выриным может случиться в жизни каждого, то в повести Гоголя описанное может произойти только с *бедным* человеком. Последняя мысль и становится ненавистна для Макара Алексеевича, отсюда и такая бурная реакция героя.

Роман Достоевского насыщен не только литературными, но и библейскими реминисценциями. Например, в письме от «Августа 5» Варенька пишет: «Посылаю вам *тридцать копеек серебром*; больше никак не могу. <...> У нас у самих почти ничего не осталось...» (75. Курсив наш. – В. Х., С. Е.). Напомним: тридцать сребреников получил Иуда Искариот от первосвященников за предательство Иисуса. В рассматриваемом романе «тридцать копеек серебром» выступают как знак «падения» героя, не только не сумевшего поддержать Вареньку («... молю вас о помощи. Не оставляйте меня, ради бога, в таком положении! <...> ... на вас одного вся надежда моя» (73)), но и согласившегося принять от нее, «сиротки», «дочечки», последние деньги, в которых она в этот момент так остро нуждалась: «Тридцать копеек серебром мне прислали... у меня сердце и заныло, глядя на ваши сиротские денежки. Сами ручку свою обожгли, голодать скоро будете... <...> Ну, как же мне было поступить в таком случае? Или уж так, без зазрения совести, подобно разбойнику, вас, сироточку, начать грабить! Тут-то я и упал духом... самого себя стал считать чем-то неприличным и в некоторой степени неблагопристойным. Ну, а как потерял к себе самому уважение, как предался отрицанию добрых качеств своих и своего достоинства, так уж тут и все пропадай, тут уж и падение!» (82). Так потом Семен Мармеладов («Преступление и наказание») возьмет «тридцать копеек» у своей дочери Сони: «Тридцать копеек вынесла... последние, всё что было, сам видел... <...> А ведь и ей теперь они нужны, а? <...> Ну-с, а я вот, кровный-то отец, тридцать-то эти копеек и стащил себе на похмелье!» (20). Как видим, с помощью

библейской реминисценции усложняется представление об образе Девушкина, свидетельствуя о дисгармоничности его личности, мучительно переживаемой героем.

В романе также появляется и образ золотого тельца, с которым ассоциируется образ господина Быкова: он богат, алчен, имеет безграничную власть. Быков подчиняет себе Вареньку, увозит ее в «степь», где «сердечку-то будет холодно». В этой связи еще раз вспомним название рассказа В. Ф. Одоевского «Живой мертвец», откуда взят Достоевским эпиграф: героиню ждет духовная смерть, хотя физически она будет «как сыр в масле кататься» (101). Как отмечает В. Е. Ветловская, душа Варвары Доброселовой «годится лишь для жертвоприношений страшному идолу – золотому тельцу, который реально владеет миром вещей». В таком мире душа обесценивается, становится «хуже ветошки», и если такой мир «одобрен богом», то у человека может возникнуть представление, что «бог задумал свое творение не иначе как в форме “пасквиля”...» [Ветловская 1988: 198].

Е. А. Яблоков обратил внимание на присутствие в романе Достоевского орнитоморфных образов [См.: Яблоков 1999]: «Встал я сегодня таким ясным соколом...»; «Сравнил я вас с птичкой небесной...»; «... вы, как пташка весенняя...»; «Зачем я не птица, не хищная птица!» (14). В последующих корреспонденциях мы также встречаем упоминания птиц: «У нас чижики так и мрут» (22); «Голубчик мой, Варенька!» (25), «Голубушка моя...» (49); «птеник вы мой слабенький, неоперившийся» (59) и т.д. Очевидна связь этих образов с библейскими сюжетами, в том случае, например, когда они относятся к образу Вареньки: как небесная птица, она обретает уже отмеченный выше ореол жертвенности. В Левите сказано: «Если же из птиц принесит он Господу всесожжение, пусть принесет жертву свою из горлиц, или из молодых голубей» (Лев. 1:14). Орнитоморфными образами подчеркивается добродетельность, нравственная чистота героини (отсюда – «голубушка») и ее жертвенность.

В первом письме Макара Алексеевича содержится неточная цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Желание» (1831): «Зачем я не птица, не хищная птица!» (14). (У Лермонтова: «Зачем я не птица, не ворон степной...»). В библейской традиции ворон – хищная птица, питающаяся мертвечиной, которая «любит уединенные и пустынные места» [Библия 1891]. В то же время ворона можно считать символом надежды: именно ворон кормил в пустыне пророка Илию, принося ему хлеб и мясо по утрам и вечерам (III цар. 17:6). Девушкин, подобно ворону, живет уединенно и одиноко, стараясь скрыться от посторонних глаз. Но с образом героя Достоевского связывается надежда на воз-

возможность «восстановления» в человеке Человека, способного жить по христианским законам.

Продолжая выявление лермонтовского контекста в романе, отметим частотный повтор строк, отсылающих к стихотворению «И скучно и грустно...» (1840) письмах и Макара Алексеевича, и Вареньки: «Сегодня и тоска, и скучно, и грустно!» (19); «ужасно скучно»; «грустно мне сегодня, Варенька» (21); «грустно, маточка» (79). В. Е. Ветловская отмечает, что роман видоизменяет стихи поэта: «он ставит подразумеваемое продолжение по отношению к приведенной цитате в пояснительную связь так, что сказанное Лермонтовым у Достоевского выглядит иначе: “И скучно и грустно (потому что или ведь) некому руку подать / В минуту душевной невзгоды”» [Ветловская 1988: 179]. Так, в романе начинает звучать мотив «душевной невзгоды», которой отмечена жизнь «бедных людей» Достоевского.

Как видим, в «Бедных людях» представлен довольно широкий ассоциативный фон, который позволяет освещать характеры героев – Макара Девушкина и Вареньки Доброселовой – с разных сторон, обогащая тем самым их образы. В письмах Макара Алексеевича ассоциативный фон богаче, разнообразнее, в сравнении с письмами Вареньки. Автору важно показать, как по мере формирования собственного «слога» - сознания меняется внутренний мир Девушкина: из любителя сентиментальной и массовой литературной продукции герой превращается в читателя «большой» реалистической литературы, к которой его приобщает Варенька. Благодаря ассоциативному фону Макар Алексеевич начинает восприниматься как неоднозначная, в чем-то даже дисгармоничная личность, тяготящаяся своей дисгармоничностью и в то же время не способная совладать со своей чувствительностью. Реминисценции, связанные с образом Вареньки, позволяют подчеркнуть нравственную чистоту и трагичность ее судьбы в жестоком и несправедливом мире.

Особую значимость приобретают в «Бедных людях», на наш взгляд, библейские реминисценции, сообщающая гуманистический пафос роману: любовь и со-чувствие к другому страдающему и страждущему человеку становятся в представлении автора «главнейшим и, может быть, единственным законом бытия всего человечества», как скажет писатель позднее в другом своем романе «Идиот» (1868).

ЛИТЕРАТУРА

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

Библия. Ветхий и Новый заветы. Синоидальный перевод. Библейская энциклопедия. арх. Никифора. 1891. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/biblerus/64388/Ворон> (дата обращения: 23.04.2017).

Боборыкина Т. А. Достоевский и Ричардсон : крутой поворот сюжета // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015. №10-2. С. 124–128.

Бочаров С. Г. Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель») // Проблемы типологии русского реализма. М. : Наука, 1969. С. 210–240.

Ветловская В. Е. Роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди». Л. : Худож. лит., 1988. 208 с.

Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма : (Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов) // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы : Избранные труды. М. : Наука, 1976. С. 141–187.

[*Галич А. И.*] Картина человека: Опыт наставительного чтения о предметах самопознания для всех образованных сословий, начертанный А. Галичем. СПб. : В типографии Императорской Академии Наук, 1834. URL:

https://books.google.ru/books?id=kdULAAAIAAJ&pg=PA1&dq=%D0%B3%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%87+%D0%BA%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0+%D1%87%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0&hl=ru&cd=1&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 21.10.2017).

Достоевский Ф. М. Бедные люди // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1972. Т. 1. С. 13–108.

Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1973. Т. 6. 424 с.

Достоевский Ф. М. Записи литературно-критического и публицистического характера из записной тетради 1880–1881 гг. // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1984. Т. 27. Дневник писателя 1881. 465 с.

Елистратова А. А. Просветительский роман. Дефо. Ричардсон. Филдинг. Смолетт // История всемирной литературы : в 9 т. М. : Наука, 1988. Т. 5. С. 46–63.

Жилякова Э. М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского (1844–1849). Томск : Изд-во Томск. ун-та, 1989. 272 с.

Жуковский В. А. Ивиковы журавли // Жуковский В. А. Собр. соч. : в 4 т. М. : ГИХЛ, 1959. Т. 2. С. 37–42.

Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Исследования и разборы / Ин-т

филол. исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. 904 с.

Пушкин А. С. Table-talk // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1951. Т. 7. С. 514–519.

Леонард (Леонар) Н.-Ж. Тереза и Фальдони, или Письма двух любовников, живших в Лионе / пер. с франц. 2-е изд. М. : Унив. тип., 1816. Кн. 1. 127 с.
URL: <https://books.google.ru/books?id=PWTpAAAAcAAJ&pg=PA3&lpg=PA3&dq=%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%B4+%D0%9D.+%D0> (дата обращения: 21.10.2017).

Леонард (Леонар) Н.-Ж. Тереза и Фальдони, или Письма двух любовников, живших в Лионе. 2-е изд. М. : Унив. тип., 1816. Кн. 3 123 с.
URL:

<https://books.google.ru/books?id=k2tpAAAAcAAJ&printsec=frontcover&q=inauthor:%22%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D1%81+%D> (дата обращения: 21.10.2017).

Ричардсон С. Кларисса Гарлоу. URL: http://royallib.com/read/semyuel_richardson/dostopamyatnaya_gizn_devitsi_klarissi_garlov.html (дата обращения: 21.03.2017).

Одоевский В. Ф. Живой мертвец // Одоевский В. Ф. Повести / сост., вступ. ст. и прим. В. И. Сахарова. М. : Правда. 1987. С. 428–453.

Турьян М. А. Об эпиграфе к «Бедным людям» : Модификации рефлектирующего / «разорванного» сознания // Достоевский : Материалы и исследования : в 20 т. Л. : Наука, 1997. Т. 14. С. 88–95.

Фридлиндер Г. М. Примечания // Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Бедные люди : повести и рассказы. 1846–1847. Л. : Наука, 1972. Т. 1. С. 455–515.

Яблоков Е. А. Сын девушки, ставший словом (Мифопоэтические мотивы романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди» // Архетипические структуры художественного сознания. Екатеринбург, 1999. URL: <http://www.eajablokov.ru/article1.html> (дата обращения: 22.04.2017).

Якубович И. Д. Поэтика романа «Бедные люди» в свете европейской традиции эпистолярного романа : Н. Леонар-Пушкин-Достоевский // Достоевский : Материалы и исследования : в 20 т. СПб. : Наука, 2001. Т. 16. С. 80–96.

REFERENCES

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

Bibliya. Vetkhii i Novyy zavety. Sinoidal'nyu perevod. Bibleyskaya

entsiklopediya. arkh. Nikifora. 1891. URL:
<http://dic.academic.ru/dic.nsf/biblerus/64388/Voron> (data obrashcheniya:
23.04.2017).

Boborykina T. A. Dostoevskiy i Richardson : krutoy povorot syuzheta // Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk. 2015. №10-2. S. 124–128.

Bocharov S. G. Pushkin i Gogol' («Stantsionnyy smotritel'» i «Shinel'») // Problemy tipologii russkogo realizma. M. : Nauka, 1969. S. 210–240.

Vetlovskaya V. E. Roman F. M. Dostoevskogo «Bednye lyudi». L. : Khudozh. lit., 1988. 208 s.

Vinogradov V. V. Evolyutsiya russkogo naturalizma : (Roman Dostoevskogo «Bednye lyudi» na fone literaturnoy evolyutsii 40-kh godov) // Vinogradov V. V. Poetika russkoy literatury : Izbrannye trudy. M. : Nauka, 1976. S. 141–187.

[*Galich A. I.*] Kartina cheloveka: Opyt nastavitel'nogo chteniya o predmetakh samopoznaniya dlya vseh obrazovannykh sosloviy, nachertanny A. Galichem. Spb. : V tipografii Imperatorskoy Akademii Nauk, 1834. URL:

https://books.google.ru/books?id=kdULAAAAIAAJ&pg=PA1&dq=%D0%B3%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%87+%D0%BA%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0+%D1%87%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0&hl=ru&cd=1&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (data obrashcheniya: 21.10.2017).

Dostoevskiy F. M. Bednye lyudi // Dostoevskiy F. M. Poln. sobr. soch. : v 30 t. L. : Nauka, 1972. T. 1. S. 13–108.

Dostoevskiy F. M. Prestuplenie i nakazanie // Dostoevskiy F. M. Poln. sobr. soch. : v 30 t. L. : Nauka, 1973. T. 6. 424 s.

Dostoevskiy F. M. Zapisi literaturno-kriticheskogo i publitsicheskogo kharaktera iz zapisnoy tetradi 1880–1881 gg. // Dostoevskiy F. M. Poln. sobr. soch. : v 30 t. L. : Nauka, 1984. T. 27. Dnevnik pisatelya 1881. 465 s.

Elistratova A. A. Prosvetitel'skiy roman. Defo. Richardson. Filding. Smolett // Istoriya vseмирnoy literatury : v 9 t. M. : Nauka, 1988. T. 5. S. 46–63.

Zhilyakova E. M. Traditsii sentimentalizma v tvorchestve rannego Dostoevskogo (1844–1849). Tomsk : Izd-vo Tomsk. un-ta, 1989. 272 s.

Zhukovskiy V. A. Ivikovy zhuravli // Zhukovskiy V. A. Sobr. soch. : v 4 t. M. : GIKhL, 1959. T. 2. S. 37–42.

Leyderman N. L. Teoriya zhanra. Issledovaniya i razbory / In-t filol. issledovaniy i obrazovatel'nykh strategiy «Slovesnik» UrO RAO; Ural. gos. ped. un-t. Ekaterinburg, 2010. 904 s.

Pushkin A. S. Table-talk // Pushkin A. S. Poln. sobr. soch. : v 10 t. M. ; L. : Izd-vo AN SSSR, 1951. T. 7. S. 514–519.

Leonard (Leonar) N.-Zh. Tereza i Fal'doni, ili Pis'ma dvukh lyubovnikov, zhiivshikh v Lione / per. s frants. 2-e izd. M. : Univ. tip., 1816. Kn. 1. 127 s. URL: <https://books.google.ru/books?id=PWtpAAAACAAJ&pg=PA3&lpg=PA3&dq=%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%B4+%D0%9D.+%D0> (data obrashcheniya: 21.10.2017).

Leonard (Leonar) N.-Zh. Tereza i Fal'doni, ili Pis'ma dvukh lyubovnikov, zhiivshikh v Lione. 2-e izd. M. : Univ. tip., 1816. Kn. 3 123 s. URL: <https://books.google.ru/books?id=k2tpAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D1%81+%D> (data obrashcheniya: 21.10.2017).

Richardson S. Klarissa Garlou. URL: http://royallib.com/read/semyuel_richardson/dostopamyatnaya_gizn_devitsi_klarissi_garlov.html (data obrashcheniya: 21.03.2017).

Odoevskiy V. F. Zhivoy mertvets // Odoevskiy V. F. Povesti / sost., vstup. st. i prim. V. I. Sakharova. M. : Pravda. 1987. S. 428–453.

Tur'yan M. A. Ob epigrafe k «Bednym lyudyam» : Modifikatsii reflektiruyushchego / «razorvannogo» soznaniya // Dostoevskiy : Materialy i issledovaniya : v 20 t. L. : Nauka, 1997. T. 14. S. 88–95.

Fridlender G. M. Primechaniya // Dostoevskiy, F. M. Poln. sobr. soch. : v 30 t. Bednye lyudi : povesti i rasskazy. 1846–1847. L. : Nauka, 1972. T. 1. S. 455–515.

Yablokov E. A. Syn devushki, stavshiy slovom (Mifopoeticheskie motivy romana F. M. Dostoevskogo «Bednye lyudi» // Arkhetipicheskie struktury khudozhestvennogo soznaniya. Ekaterinburg, 1999. URL: <http://www.ejablokov.ru/article1.html> (data obrashcheniya: 22.04.2017).

Yakubovich I. D. Poetika romana «Bednye lyudi» v svete evropeyskoy traditsii epistolyarnogo romana : N. Leonar-Pushkin-Dostoevskiy // Dostoevskiy : Materialy i issledovaniya : v 20 t. SPb. : Nauka, 2001. T. 16. S. 80–96.

А. В. КУБАСОВ

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

УДК 821.161.1-43(Гончаров И. А.)
ББК ШЗЗ(Рос=Рус)5-8,444

«МОВИЗМ» ПОЗДНЕГО И. А. ГОНЧАРОВА: «МАЙ МЕСЯЦ В ПЕТЕРБУРГЕ»

Аннотация. Очерковое творчество И. А. Гончарова в последнее время становится предметом более пристального внимания. Проблематичной является оценка последних очерков Гончарова, потому что по своей манере письма они кажутся чересчур простыми и не лишенными очевидных недостатков. В работе предлагается анализировать эти тексты в двух аспектах: как произведения классика отечественной литературы и одновременно в отвлечении от его авторитета, произведения сами по себе. Это позволит дать более взвешенную оценку позднего творчества писателя. Понятие «мовизм» в литературном творчестве ввел в употребление писатель XX века В. П. Катаев. Полагаем, что и в отношении позднего Гончарова это понятие может быть употреблено. «Мовизм» – это стремление писать без учета существующей литературной моды и художественного диктата времени, «как будто без цели, а наслаждаясь только своей способностью петь» (слова самого писателя). Важно увидеть в «мовизме» проявление внутренней свободы писателя. В анализируемом очерке Гончаров размышляет над философскими проблемами, в своих истоках восходящих к 40-гг. позапрошлого века. Главная из них – неподвластность самодвижения жизни пониманию и волевым усилиям отдельного человека.

Ключевые слова: И. А. Гончаров; очерк; «мовизм»; самодвижение жизни.

Очерковое творчество И. А. Гончарова привлекает гораздо меньше внимания исследователей, чем его романы. Такое положение вещей оправдано тем, что именно романное наследие писателя представляет собой этапное явление в русской литературе, в отличие от очерков, за исключением книги «Фрегат “Паллада”». Однако для понимания системного единства творчества писателя внимательное изучение позднего очеркового наследия тоже важно. Отметим работы таких ученых, как Н. Л. Ермолаева, В. И. Мельник, В. А. Недзвецкий, А. А. Фаустов, внесших существенный вклад в это направление.

Для анализа взят очерк «Май месяц в Петербурге», опубликованный уже после смерти писателя. В очерке нет какой-либо очевидной фабульности, в нем практически ничего не происходит, а то, что происходит, трудно назвать событием. Это поток повседневности, лишенный какой-либо экстраординарности или занимательности. Если под-

ходить к очерку не как жанру, а как к более крупному и относительно разнородному образованию – *метажанру* (курсив здесь и далее мой – А. К.), то разбираемое произведение, скорее всего, можно отнести к жанровой разновидности физиологического очерка, новаторскому типу литературности в русской прозе 40-х гг. XIX века, но к началу 90-х гг. позапрошлого века воспринимавшемуся как консервативный тип литературности, во многом архаичный. Современный исследователь специального анализа очерка пишет по этому поводу: «Самое название “очерка” так и просится в известных альманахах “натуральной школы” “Физиология Петербурга” (1845), где были собраны произведения с уныло однообразными названиями, вроде: “Петербургская сторона”, “Петербургские шарманчики”, “Петербургские углы”, “Петербургский дворник” и пр. “Май месяц в Петербурге” почти идеально вписывается в указанный ряд названий» [Мельник 2016: 94]. Следует согласиться и с мнением В. А. Недзвецкого: «Общие истоки очеркового наследия Гончарова следует искать там же, где и его романа, – в эпохе 40-х годов и художественном мышлении натуральной школы» [Недзвецкий 1980: 416].

Исследователями замечено, что писатель к периоду конца 40-х – 50-х годов уже «представлял собой вполне сформировавшуюся творческую индивидуальность, устойчивую в своих убеждениях, воззрениях и вкусах» [Постнов 1997: 104]. По прошествии сорока с лишним лет ситуация не изменилась. Можно говорить об окончательном отвердении у Гончарова его «убеждений, воззрений и вкусов». Показательно, что М. М. Стасюлевич, автор некролога, помещенного в «Вестнике Европы», фактически ограничивает творчество писателя временем публикации «Обрыва»: «Целые десятки лет, прошедшие со времени появления лучших произведений И. А. Гончарова и составивших ему прочную славу и почетное имя в нашей новейшей литературе, очевидно, не могли ослабить в обществе того *впечатления, какое они производили в свое время, лет тридцать, сорок тому назад*. Действительно, последним произведением его литературного творчества следует считать роман “Обрыв”, появившийся в нашем журнале в 1869 г., когда автору его было не более 57 лет» [Стасюлевич 1891: 860].

В 1860 году, то есть за тридцать лет до «Мая месяца в Петербурге», в пору работы над «Обрывом», писатель признается в письме к А. В. Никитенко: «...пишу, или пою, по выражению Шиллера, как поют птицы, т.е. *как будто без цели, а наслаждаясь только своей способностью петь...*» [Письма к А. В. Никитенко]. Это самоценное наслаждение от «способности петь» совершенно свободно, не завися ни от чего и ни от кого, и обусловило то, что веком позже другой писа-

тель совершенно иного склада обозначит словом «мовизм», от французского *mauvais* – дурной. Синонимом «мовизму» может стать слово «плохописание» или «плохопись». Следует оговориться, что содержащееся во всех трех приведенных определениях оценочное значение в данном случае следует относить к семантической периферии слова. Вместо этого акцент должен быть сделан на отказе от следования литературной моде, на нежелании писателя подстраиваться под литературный «мейнстрим». Неизбежно возникает вопрос: «мовизм» Гончарова на фоне чего выделяется, на какую литературу проецируется? Для В. П. Катаева, который ввел понятие «мовизм» в литературный обиход, таким фоном выступает современная ему проза 70-х годов XX века [Литовская 1999: 312–328], а для автора «Мая месяца в Петербурге» – проза конца 80-х гг. XIX века. Очерк Гончарова был опубликован в 1892 году [Гончаров 1892: 259–276]. В это время в литературе работает уже совсем другое поколение: А. П. Чехов, Н. С. Лесков, заявляют о себе представители «серебряного века» – И. А. Бунин, А. И. Куприн, М. Горький, Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус и др. Даже П. Д. Боборыкину, родившемуся в 1836 году, Гончаров представлялся «знаменитым представителем старого поколения» [Боборыкин: 1965: 441]. В этой литературной среде и на этом литературном фоне писать языком прозы 40-х годов, не подстраиваясь под новые веяния и моду, было действительно смелостью и проявлением *внутренней свободы писателя*. Надо сказать, что и сам Гончаров хорошо понимал, что его время прошло. В письме к П. Г. Ганзену от 7 июля 1878 года он писал: «.. не легко отживающему старику являться в молодое общество и напоминать о себе, когда он уже пережил самого себя и несколько поколений, у которых новые вопросы, новые интересы, взгляды, нравы и т. д.» [Гончаров 1980: 466].

Начало очерка не просто типовое, но можно прямо сказать банальное. Такие зачины, как в «Мая месяца в Петербурге», воспринимались проницательными читателями уже в середине века как шаблонные и трафаретные. Так, П. В. Анненков за сорок лет до очерка Гончарова писал о том, что в беллетристике 40-х гг. используются привычные фабульные положения. Одно из них – найм квартиры, после чего автор неизбежно «переходит к перечету жильцов, начиная с дворника» [Анненков 1849: 32]. Автор «Мая месяца в Петербурге» пренебрегает установившимися представлениями об избитости форм и фабульных ходов. Он пишет так, как ему хочется и пишется, «наслаждаясь только своей способностью петь». Главным ценностным ориентиром для него становится простота. Именно она декларировалась как необходимое и самое трудное качество для пишущего в рецензии Гон-

чарова на книгу «Светский человек, или Руководство к познанию правил общежития, составленное Д. И. Соколовым. СПб., 1847»: «На свете, кажется, *всего мудрёнее – простота*. Странно, а между тем справедливо. Человеку, видно, на роду написано – добираться до простоты, или истины, или естественности не иначе как путем заблуждений, неловкости, ошибок, мудреных скачков и потом по достижении простой, истинной стороны дела, только дивиться, что яйцо так легко ставилось на гладком месте». И конечно, у читателя XX и XXI веков подобного рода декларация простоты не может не вызвать в памяти классические поэтические строки:

В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
*Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.*

Еретическая «неслыханная простота» и есть то, что можно обозначить как «мовизм», который можно представить в разных жанрово-стилистических и индивидуальных «изводах». Очевидно, что «мовизм» у разных художников будет разным.

Обратимся к тексту анализируемого произведения. Данное в очерке первоначальное указание на время можно охарактеризовать как неопределенное прошлое: «На одном из проспектов в Петербурге *был, а может и теперь есть, высокий дом*, который одною стороною выходил на какой-то канал, а другою в противоположную улицу» (193)¹. Смысл перенесения читателя в прошлое заключается в создании оттенка предания. Тут же определяется статус рассказчика, которого можно назвать «ненадежным», что проявляется в использовании им модальности предположительности. Для него прошедшее более реально, чем настоящее. Описываемый дом предстает как микромодель всего петербургского общества, так как в нем живут разные по социальному статусу и имущественному положению люди.

Рассказчик прибегает к избитому «перечету жильцов», начиная с социальных верхов и постепенно опускаясь ниже. Верх иерархической лестницы и соответствующий ему бельэтаж в доме занимает генерал-граф и его супруга. «С другой стороны в бельэтаже жил какой-то *важный чиновник*, а вверху над ними проживали *две девицы-сироты*, уже на возрасте» (193). Внизу дома был «ренсковый погреб», хозяином которого является «*купец Гвоздев*». «На дворе помещался *некто* Чиханов

¹ Здесь и далее цит по: [Гончаров 1980: VIII] с указанием страницы в круглых скобках.

с женой». «Над ним жили *три чиновника* холостых, с кухаркой. Над ними еще чиновники» (194). Есть и другие жители дома. Все вместе они составляют микросоциум, со своими связями, притяжениями и отталкиваниями.

От времени условного прошлого рассказчик переходит к точным хронологическим отсчетам – «Часов в семь дворник Архип вынес самовар...» (194). Утро – время слуг, когда хозяева жизни еще спят. Очевидно, Гончаров сознательно или бессознательно следует в русле художественного опыта Гоголя и его «Невского проспекта», в самом начале которого дан «портрет» проспекта, меняющего свой облик в разные часы.

Очерк «Май месяц в Петербурге» позволяет сделать интересные наблюдения над такой стороной поэтики писателя, как умение с помощью различных красок создавать речевые портреты персонажей, принадлежащих к различным социально-профессиональным кругам. Это было одним из открытий натуральной школы. Первый голос принадлежит кухарке, начинающей день с ругани: «Что вы пылите-то, черти! Я только поставила сливки на подоконник простудить, а вы намели пыли. – Она поперхнулась и закашлялась. – Право, черти! – прибавила она» (195). Выше дворников и кухарок по положению швейцары, ближе стоящие к господам. Их язык уже несколько иной, чем у дворников и кухарок, но все-таки и он отделен от языка высших слоев общества прочной стеной, роль которой играют иностранные языки: «Кто его знает, по-французски это или по-другому; кому это письмо, а кому другое? – говорил военный швейцар. – Уж я вам тысячу раз твердил, – заметил статский, – это по-французски, а это по-аглицки» (196). Два швейцара соотносятся один с графом (военный), а другой с графиней – статский. В их речи между собой уже мелькает вежливое обращение *Вы*, хотя во внутренней речи допускается *ты* своему визави. Вообще, все персонажи очерка не производят яркого впечатления. Это анахроничные и архаичные герои-знаки социального статуса. Автор замечает в жизни Петербурга, кроме них, новых людей, которых он не хочет «пускать» в свое произведение. Эта миссия в очерке возложена на управляющего Ивана Ивановича: «Как он отговаривал молодежь обоего пола, *стриженных девиц в синих очках, длинноволосых юношей с развязными манерами*, от найма квартиры в этом доме! Вообще у него был какой-то особый нюх на *благонадежных и неблагонадежных жильцов*» (197). Авторские симпатии здесь явно на стороне консервативного управляющего и «благонадежных жильцов». Как тут не вспомнить А. А. Фета, другого литературного должителя, который мог в старости со всей прямоотой заявить: «Я сам – Фамусов и горжусь

этим».

Отметим метонимически-синекдохический принцип моделирования художественного мира. Автором показан лишь один дом, вне его связи с остальным городом, который существует как бы за рамками изображенной действительности. Как будто откуда-то извне приезжает «сам», то есть частный пристав, куда-то уезжает граф и его сыновья, готовится к выезду в свет его дочь и т.д. Петербург омывает дом со всех сторон, но не очевидным образом влияет на него. Обитатели дома живут по преимуществу своей автономной жизнью. Собственно говоря, дом – это тоже герой, только специфический, отражающий бытие всех населяющих его жителей, но такой же статичный и статуарный, как и они. Он остался неизменным («был, а может и теперь есть»), хотя многие жители его, вероятно, уже исчезли. Образ дома создает амбивалентный образ провинциально-столичного Петербурга, в первую очередь провинциального и лишь отчасти столичного. Зададимся вопросом: что будет, если из заглавия очерка изъять слово «Петербург», а из текста некоторые детали, будет ли тогда изображенный локус опознаваться читателем как столица или как один из провинциальных городов? Ответ на этот вопрос по крайней мере неочевиден.

Творческому сознанию Гончарова свойственно то, что в современном литературоведении принято обозначать термином «автоинтертекстуальность» [Фатеева 2000: 91–119]. Можно сказать и так, что сознанию писателя довлели некоторые идеи, не отпускавшие его со времен творческой активности. Он находился во власти сознательного или бессознательного литературного припоминания своих и чужих произведений. Проявляется это в том, что ко многим фрагментам очерка можно отыскать смысловые параллели в других произведениях писателя. Отметим лишь две из них.

В «Обломове» читаем: «В десять мест в один день – несчастный! – думал Обломов. – И это жизнь! ... Где же тут человек? На что он раздробляется и рассыпается? ... несчастный! – заключил он, перевертываясь на спину и радуясь, что нет у него таких пустых желаний и мыслей, что он не мыкается, а лежит вот тут, сохраняя свое *человеческое достоинство и свой покой*». Антитеза пустой суеты и покоя есть и в очерке; княгиня Перская говорит графине, что «измучилась совсем, дела визиты»: «Представь, графиня: я нынче сделала двадцать два визита – это ужас! – с неподдельным ужасом говорила она» (200).

Гончаров – автор классической критической статьи, посвященной «Горю от ума». «Милльон терзаний» подчас выступает в функции связующего звена между текстом очерка и комедией Грибоедова. Известно, что для Фамусова тот, у кого есть «*души тысячи две родовых*, тот и

жених». У Чацкого же их всего триста или четыреста. К графине, в отсутствие ее мужа, приезжает «обыкновенный гость, высокий, лет шестидесяти, мужчина в белом батистовом жабо, в черном фраке, с прозрачными ногтями, накрахмаленный, державший себя прямо, как палка». А далее возникает указание, позволяющее спроецировать героев Гончарова на литературные прецедентные прототипы: «Когда-то он был равнодушен к графине в ее девичестве, но как у него было *каких-то триста, а у графа, тогда еще подполковника, тысячи три души*, то он скромно уклонился от сватовства, предоставив первому искать руки его предмета, а сам остался вечным обожателем графини» (200). Было бы упрощением утверждать, что граф – это литературный потомок Скалозуба, гость графини – постаревший Чацкий, а сама графиня – постаревшая Софья, но межтекстовые связи позволяют в какой-то мере вывести персонажей очерка за рамки трафарета, осветить их дополнительным смыслом, подключить читательскую активность.

Прогностические способности Гончарова реализовывались, прежде всего, в жанре романа. К 1891 году это чувство будущего, умение и желание предчувствовать и провидеть его, у Гончарова ушло. Поэтому (и не только поэтому, конечно) роман ушел из творчества писателя, а взгляд его обратился в прошлое, подобно тому, как читатель обращается к старой любимой книге, перечитывая знакомые ему страницы. Однако ценность произведения нам видится в том, что, несмотря на его простоту и незамысловатость, тут и там встречающиеся трафареты и штампы, оно обладает имплицитным итоговым экзистенциальным смыслом для писателя, доживавшим восьмой десяток лет. «Май месяц в Петербурге» можно включить в рубрику произведений под условным названием «Senilia» – старческое. В таком случае очерк предстает как своеобразный мемуар, только не в документальной, а в художественной форме. (Заметим в скобках, что цикл стихотворений в прозе с таким названием может быть интерпретирован как проявление «мовизма» И. С. Тургенева).

Проведем мысленный эксперимент: отвлечемся от того, что очерк подписан именем Гончарова и поставим под ним знак анонимного, условного автора, скажем, некоего N. N. Останутся ли наши оценки текста прежними? Думается, что вряд ли. То есть сам по себе очерк, в отвлечении от его автора, заслуживает одну оценку, а в случае атрибуции литературному мэтру – другую. Представляется, что в такой подход необходимо внести корректив. Высокая оценка Гончарова как несомненной классика русской литературы не изменится ни на йоту в том случае, если мы признаем, что «Май месяц в Петербурге» – текст, который нельзя признать произведением без недостатков. Показатель-

но, что Н. К. Михайловский не побоялся назвать очерк уже покойного Гончарова «произведением слабым» [Михайловский 1892: 174]. Понятие *творческой неудачи*, думается, должно войти в арсенал научного литературоведческого инструментария как вполне легитимное и отнюдь не порочащее классика или умаляющее его значимость [Феномен творческой неудачи 2011]. Надо сказать, что современники бывали достаточно суровы к своим почтенным писателям, по крайней мере в письмах. Так, например, А. Н. Плещеев писал об одной из повестей Д. В. Григоровича: «Я заранее уверен, что это очень плохо, как и все, что он пишет в последнее время, но у него есть имя» [Письма Плещеева к Чехову 1960: 328].

Произведения, подобные «Маю месяцу в Петербурге», следует рассматривать в перекрестье двух проекций: в отвлечении от авторитета автора и вместе с тем как произведение в контексте его творчества и художественной системности. В этом случае возможно избежать соблазна «подтянуть» и возвысить произведение до крупного явления и вместе с тем не выбросить его за борт творчества писателя.

Заключается очерк философским размышлением рассказчика. Главная мысль его – идея самодвижения жизни, ее саморазвития, независимо от человека. Мысль эта не нова, в своих истоках она восходит к философским взглядам Анаксимандра, Гераклита и Аристотеля, а во время молодости Гончарова получила глубокую разработку в работах Гегеля. Скорее всего, идея самодвижения жизни усвоена писателем через русское гегельянство все тех же 40-х гг. Вслед за немецким философом, оно трактовало всемирную историю как единый органический процесс, движущей силой которого является саморазвитие «мирового духа». Самое важное в транскрипции этой идеи Гончаровым – это неподвластность самодвижения жизни пониманию и волевым усилиям отдельного человека: «Жизнь все жизнь, все понемногу движется, куда-то идет все вперед и вперед, как все на свете, и на небе и на земле... » (210). Нечто сходное по амбивалентной простоте-сложности напишет на исходе своей короткой жизни Чехов в письме жене: «Ты спрашиваешь: что такое жизнь? Это все равно, что спросить: что такое морковь? Морковь есть морковь, и больше ничего неизвестно» [Чехов 1983: XII, 93].

Финал очерка отличает глубокое авторское переживание прозаической сущности жизни и связанного с нею метафизического холода. Вслед за автором «Евгения Онегина» Гончаров мог бы сказать, что тот блажен, «кто постепенно *жизни холод* / С годами вытерпеть умел». Резко критическая оценка А. П. Чеховым романа «Обломов» завершается словами о холоде, который отнесен им к холодности автора рома-

на, тогда как, скорее, уже в этом произведении передается именно экзистенциальный холод жизни: «Ольга сочинена и притянута за хвост. А главная беда – во всем романе холод, холод, холод...» [Чехов 1976: III, 201].

Для осмысления феномена «холода жизни» Гончаровым можно сопоставить настоящий «весенний» очерк с «зимним» поздним произведением – «По Восточной Сибири. В Якутске и в Иркутске» [Кубасов 2014: 111–119]. «Май месяц в Петербурге» можно трактовать как последнюю попытку автора преодолеть холод жизни, провозгласив торжество неизбежной весны над зимой. В. И. Мельник пишет, что анализируемое произведение «не очерковая зарисовка, а новелла о смысле и цене человеческого существования на фоне вечности, своеобразный итог размышлений Гончарова о жизни» [Мельник 2016: 102]. Нам представляется, что это произведение Гончарова жанрово неоднородно. Другой отличительной особенностью его является сочетание сдержанного оптимизма и горького скепсиса, при этом второе начало не менее важно, чем первое. По духу и вкусу финал «Мая месяца в Петербурге» созвучен тому, что выразил Г. Р. Державин в своем знаменитом стихотворении: «Река времен в своем течении уносит все дела людей...».

ЛИТЕРАТУРА

- Гончаров И. А.* Письма к А. В. Никитенко // ГПБ, ф. 206, № 21, лл. 10–11.
- Гончаров И. А.* Май месяц в Петербурге : Очерк : (Посмертное произведение) // Сб. «Нивы». СПб., 1892. № 2. С. 259–276.
- Гончаров И. А.* Собр. соч. : в 8 т. М. : Худож. лит., 1980. Т. 8. 559 с.
- Анненков П. В.* Заметки о русской литературе прошлого года // Современник. 1849. № 1. Отдел III.
- Боборыкин П. Д.* Творец «Обломова» (Из личных воспоминаний) // Боборыкин П. Д. Воспоминания. За полвека : в 2 т. М. : Худож. лит., 1965. Т. 2. С. 434–446.
- Кубасов А. В.* Ироническая палитра И. А. Гончарова-очеркиста // Уральский филологический вестник. Русская классика : динамика художественных систем. 2014. № 3. (Вып. 6). С. 111–119.
- Литовская М. А.* «Феникс поет перед солнцем» : Феномен Валентина Катаева. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. 604 с.
- М. С. (*Стасюлевич М. М.*) Иван Александрович Гончаров. Некролог // Вестник Европы. 1891. Книга 10-я. Октябрь. С. 860.
- Мельник В. И.* К вопросу о жанре и поэтике «Мая месяца в Петербурге» И. А. Гончарова // Вестник славянских культур. 2016. № 1.

Том 39. С. 93–104

Михайловский Н. К. Литература и жизнь // Русская мысль. 1892. № 6. Отд. II. С. 172–204.

Недзвецкий В. А. Гончаров-очеркист // Гончаров И. А. Собр. соч. : в 8 т. М. : Худож. лит., 1980. Т.7. С. 413–429.

Письма Плещеева к Чехову // Чехов. Литературное наследство. М. : Изд-во АН СССР, 1960. Т. 68. С. 293–362

Постнов О. Г. Эстетика И. А. Гончарова. Новосибирск : Наука, 1997. 240 с.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М. : Наука, 1976. Письма. Т. 3. 575 с.

Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире текстов М. : Агар, 2000. 280 с.

Феномен творческой неудачи : коллект. моногр. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011. 424 с.

REFERENCES

Goncharov I. A. Pis'ma k A. V. Nikitenko // GPB, f. 206, № 21, ll. 10–11.

Goncharov I. A. May mesyats v Peterburge : Ocherk : (Posmertnoe proizvedenie) // Sb. «Nivy». SPb., 1892. № 2. S. 259–276.

Goncharov I. A. Sobr. soch. : v 8 t. M. : Khudozh. lit., 1980. T.8. 559 s.

Annenkov P. V. Zametki o russkoy literature proshlogo goda // Sovremennik. 1849. № 1. Otdel III.

Boborykin P. D. Tvorets «Oblomova» (Iz lichnykh vospominaniy) // Boborykin P. D. Vospominaniya. Za polveka : v 2 t. M.: Khudozh. lit., 1965. T.2. S. 434–446.

Kubasov A. V. Ironicheskaya palitra I. A. Goncharova-ocherkista // Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Russkaya klassika : dinamika khudozhestvennykh sistem. 2014. № 3. (Vyp. 6). S. 111–119.

Litovskaya M. A. «Feniks poet pered solntsem» : Fenomen Valentina Kataeva. Ekaterinburg : Izd-vo Ural. un-ta, 1999. 604 s.

M. S. (*Stasyulevich M. M.*) Ivan Aleksandrovich Goncharov. Nekrolog // Vestnik Evropy. 1891. Kniga 10-ya. Oktyabr'. S. 860.

Mel'nik V. I. K voprosu o zhanre i poetike «Maya mesyatsa v Peterburge» I. A. Goncharova // Vestnik slavyanskikh kul'tur. 2016. № 1. Tom 39. S. 93–104

Mikhaylovskiy N. K. Literatura i zhizn' // Russkaya mysl'. 1892. № 6. Otd. II. S. 172–204.

Nedzvetskiy V. A. Goncharov-ocherkist // Goncharov I. A. Sobr. soch. : v 8 t. M. : Khudozh. lit., 1980. T.7. S. 413–429.

Pis'ma Pleshcheeva k Chekhovu // Chekhov. Literaturnoe nasledstvo. M. : Izd-vo AN SSSR, 1960. T. 68. S. 293–362

Postnov O. G. Estetika I. A. Goncharova. Novosibirsk : Nauka, 1997. 240 s.

Chekhov A. P. Poln. sobr. soch. i pisem : v 30 t. M. : Nauka, 1976.

Pis'ma. T. 3. 575 s.

Fateeva N. A. Kontrapunkt intertekstual'nosti ili intertekst v mire tekstov M. : Agar, 2000. 280 s.

Fenomen tvorcheskoy neudachi : kollekt. monogr. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2011. 424 s.

ТЕКСТ – ДИСКУРС – ПОЭТИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ

Г. В. МОСАЛЕВА

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

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

ВОПЛОЩЕНИЕ ХРАМОВО-ЛИТУРГИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ В РОМАНЕ «ОБРЫВ» И. А. ГОНЧАРОВА: СЮЖЕТЫ ЖИЗНИ И ИСКУССТВА

Аннотация. В данной статье рассматривается проявление храмово-литургической модели в сюжете романа «Обрыв» И. А. Гончарова, представляющего в творчестве писателя как самый почвенный из всех его романов. В качестве смыслообразующих пространственных символов романа «Обрыв» выступают топосы Русские Берега и Волга. Образ России как храма-корабля трансформируется в сюжете Веры в образ тонущей ладьи и запущенного храма. В статье отмечается зависимость проблематики и поэтики романа Гончарова от ортодоксальной догматики, проявляющейся в сюжете и основных мотивах романа, именной парадигме, в антонимичности пространственных образов храма-оврага, экзистенциальных символах (молитва, храм, иконы, исповедь, крестное знамение, колокольный звон). Обращается внимание на полисемантическую и символическую природу образа Татьяны Марковны Бережковой, его наполненность историческими и сакральными смыслами.

Прослеживается параллельное развитие двух сверхсюжетов романа: жизни и искусства. В финале романа сюжеты жизни и искусства объединяются топосом возвращения героев в храм. Аксиологически знаковым оказывается развитие сюжета Райского, совершающего путь от художника-дилетанта к художнику-почвеннику, что приводит героя к осознанию его личной нерасторжимой связи с семьей Бабушки-России.

Ключевые слова: И. А. Гончаров; «Обрыв»; храмово-литургические мотивы; топосы повествования; иконические экфрасисы; сюжет жизни и искусства.

Из трех романов Гончарова именно в «Обрыве» в большей степени акцентированы храмово-литургические мотивы. Образ храма-корабля как символа России, являющийся центральным образом «Фрегата “Паллада”», трансформируется в «Обрыве» в образ лодки или проходящих мимо берега Малиновки-России судов, закрепляя тем са-

мым в сюжете романа присутствие цивилизационно-природных топо-сов противопоставления: суши (почвы) и воды (океана). В «Обыкновенной истории» сюжет Александра Адуева зависим от топоса воды как бездны (хаоса, стихии), поэтому герой дезориентирован в пространстве и не видит прямого пути. Символом inferнальной бездны-стихии в «Обыкновенной истории» выступает Нева, несущая в себе, как и Петербург, стихию фантастичности и иллюзорности. В «Обломове», напротив, Илья Ильич сюжетно направляем топосом почвы и следует прямым путем, не изменяя своим идеалам и ценностям. Он путешествует не географически, а пневматически, духовно, как созерцатель-визионер.

В этом плане «Обрыв» – самый сухопутный или почвенный роман Гончарова: «Русский корабль» здесь находится в родной гавани. Главным пространственным образом романа является Берег русской жизни, или Русские Берега, символическая значимость которых нашла отражение в фамилии главной героини романа – Татьяне Марковне Бережковой. Русские Берега являются Кораблем спасения, ограждающим Россию от греха и соблазна, ведущих к катастрофе, символически обозначенной в романе топологическим образом Оврага, наделенного inferнальными смыслами.

По свидетельству И. А. Гончарова, план «Обрыва» родился у писателя в 1849 году, на Волге, когда он «после четырнадцатилетнего отсутствия, в первый раз посетил Симбирск, свою родину»: «Старые воспоминания ранней юности, новые встречи, картины берегов Волги, сцены и нравы провинциальной жизни – все это расшевелило мою фантазию» [Гончаров 1980: 6, 453].

Симбирские впечатления и истории, на наш взгляд, подчас являются ключом к прочтению некоторых «загадочных мест» «Обрыва». К примеру, знаменитый сон Татьяны Марковны о «щепке на снегу» связан с образом блаженного Андреюшки, Андрея Ильича Огородникова, о котором знал Гончаров, а не с образом М. Е. Салтыкова-Щедрина, зашифрованным, по мысли исследователя, в этих двух словах: «снег» и «щепка» [Пырков 2017: 51].

Воспроизведем фрагмент из романа «Обрыв»:

- «– Видите же и вы какие-нибудь сны, бабушка? – заметил Райский.
- Вижу, да не такие безобразные и страшные, как вы все.
- Ну, что, например, видели сегодня?
- Бабушка стала припоминать.
- Видела что-то, постойте... Да: поле видела, на нем будто лежит снег.
- А еще? – спросил Райский.

- А на снегу щепка ...
- И все?
- Чего же еще? И слава богу, кричать и метаться не нужно!» [Гончаров 1980: 6, 162].

«Кричать и метаться» – это реплика на сон, рассказанный Райским о целящемся в него из ружья Волохове. Бабушка советует молиться на ночь, чтоб «чепуха не лезла в голову».

Образ блаженного Андреюшки был настолько памятным для симбирян, что уже современный литературовед [Лошиц 1986: 5] первые строки биографии о Гончарове посвящает именно этому юрродивому. По рассказам его современников, молчаливик Андреюшка общался с симбирянами символически: если человеку предстояла смерть, подавал *щепку* или горсть земли, а если ожидала прибыль, то – денежку. О духовной связи семьи Гончаровых с этим удивительным святым подробно и полно написал В. Мельник [Мельник 2012: 48–51]: «Особенно часто простаивал он в снежных сугробах ночи перед алтарем Вознесенского собора, который находился на большой Саратовской улице, то есть прямо около дома Гончаровых. Там его не раз заставлял стоящим в снегу священник В. Я. Архангельский, который и был духовником блаженного» [Мельник 2012: 49].

Однако мы не согласимся с выводом В. И. Мельника о том, что Гончаров нигде, в том числе и в романе «Обрыв» не говорит о «живой легенде Симбирска» [Мельник 2012: 50]. Сон Татьяны Марковны в символическом виде через образ «щепки» и воспроизводит, на наш взгляд, образ блаженного Андреюшки. Образ «щепки» не просто символический, он религиозно-семиотический, а точнее, иконический: со щепками в руках блаженный Андреюшка Симбирский изображается на иконах. В метафорическом смысле образом «щепки» святой напоминает о бренности земной жизни, необходимости покаяния, о вечности. Сон Бабушки предваряет «падение» Веры, подготовленное ее духовным «отщепенством» от коренных основ русской жизни. Интересно, что сон Татьяну Марковну не пугает. Она передает его в простоте, отмечая, что «слава богу, кричать и метаться не нужно!» [Гончаров 1980: 6, 162]. «Крик» и «смятение» – это реакция Райского в его «страшном сне» о Волохове. Выход из «пограничной» ситуации Татьяна Марковна связывает с Богом и покоем в Нем.

Сакральным символом-гидронимом в «Обрыве» является Волга, воплощающая природную и национальную стихию русской жизни. Нева, изображенная в первой части романа, не нагружена такой семантикой. В «Обыкновенной истории» Нева и принадлежит миру демони-

ческому и сама является источником демонических сил. Александр Адуев черпает из созерцания Невы демоническое оживление и фантастическую восторженность, Нева вовлекает героя в мир честолюбивых иллюзий:

«Взглянул на Неву, окружающие ее здания – и глаза его засверкали... Ему стало весело и легко... Замелькали опять надежды... новая жизнь отверзала ему объятия и манила к чему-то неизвестному. Сердце его сильно билось. Он мечтал о благородном труде, о высоких стремлениях ипреважно выступал по Невскому проспекту, считая себя гражданином нового мира...» [Гончаров 1977: 1, 68].

Александр веселеет от осознания своей принадлежности к «гражданству» «нового», антихристианского, по своей сути, «мира».

Мотив Невы как источника некоей тайной силы встречается в «Слабом сердце» Достоевского. Аркадию, размышляющему о горькой судьбе сошедшего с ума его друга Васи Шумкова, в созерцании Невы открывается мистическая разгадка этой судьбы:

«Подойдя к Неве, он остановился на минуту и бросил пронзительный взгляд вдоль реки в дымную, морозно-мутную даль... казалось, *новые* здания вставали над старыми, *новый* город складывался в воздухе... Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих и раззолоченными палатами – отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и исcurится паром к темно-синему небу. Какая-то странная дума посетила осиротелого товарища бедного Васи... Он как будто только теперь понял всю эту тревогу и узнал, отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася. Губы его задрожали, глаза вспыхнули, он побледнел и как будто прозрел во что-то новое в эту минуту...» [Достоевский 1972: 47–48].

У Аркадия от осознания этой тайны, в отличие от Александра Адуева, пропадает «вся веселость». Кроме того, Достоевский отображает идею двойничества в самом Петербурге, умозрительно становящемся двойником самого себя. Трижды повторяющийся эпитет «новый» формирует образ фантастического города-двойника.

Волга как один из символических пространственных образов «Обрыва» входит в сюжетные линии главных героев романа, собирает их вокруг себя. Само действие второй – пятой частей романа распределяется между двумя ее берегами. Татьяна Марковна, Вера, Райский оказываются достойными ее величия, словно измеряются ею:

«Райский бросил взгляд на Волгу, забыл все и замер неподвижно, воззрясь в ее задумчивое течение, глядя, как она раскидывается по лугам широкими разливами.

Полноводье еще не сбыло, и река завладела плоским побережьем, а у крутых берегов шумливо и кругами омывала подножия гор. В разных местах, незаметно, будто не двигаясь, плыли суда. Высоко на небе рядами висели облака» [Гончаров 1979: 5, 182].

С Райским связан поэтический взгляд на Волгу, он цитирует отрывок из стихотворения И. И. Дмитриева «К Волге» (1794):

«О Волга пышна, величава,
Прости, но прежде удостой
Склонить свое вниманье к лире
Певца, не знаемого в мире,
Но воспоенного тобой...»

[Гончаров 1979: 5, 163].

У Дмитриева Волга выступает воспитательницей певцов-художников. Поэтический взгляд Райского на Волгу в дальнейшем обогащается новыми смыслами. Все они связаны с изменением его взгляда на жизнь, с его пробуждением и взрослением.

Марфенька оценивает Волгу в связи с красотой противоположного Малиновке берега: «Как там хорошо, на берегу! <...> Там бездна цветов» [Гончаров 1979: 5, 182]. Марфенька боится водной стихии, опасается переезда на лодке через Волгу. В сюжете Марфеньки Волга играет роль инициационного пространства: в связи с замужеством она преодолевает свой страх и переезжает через Волгу, в дом к своему мужу.

Вера не боится ни Волги, ни оврага, она часто ездит на лодке к своей подруге-попадье на другой берег Волги, демонстрируя свой независимый нрав. Зрелость Вера обретает в результате грехопадения, покаянием и страданиями искупая нарушение духовных законов.

Иные, мудрые отношения с Волгой у Татьяны Марковны, она сознает ее силу как творения Божия и пытается найти решение своих проблем, заглядывая в нее как в бездну своей души. Волга оказывается зеркалом души, окном в богоустановленный мир.

Волга описывается в полноводье, во время грозы, в мирное течение. Со стихией русской реки соотносится психологическое и духовное состояние героев. Волга изображается как русская река жизни, и она безопасна и тиха для тех, кто живет в согласии с ее духовными законами, не нарушает ее божественной природы. Гончаров свое отношение к герою проявляет через его соприкосновение с рекой. Волга, с

первых страниц знакомства читателя с Марком Волоховым, словно «наказывает» героя, не принимает его. Марк на рыбачьей лодке попадает «в тину»: «Марк почти по пояс был выпачкан в грязи, сапоги и панталоны промокли насквозь» [Гончаров 1979: 5, 263]. Сюжетная линия Марка Волохова, начавшись с мотива грязи, в дальнейшем обрастает мотивами зоологизма, воровства, подлости, моральной нечистоплотности.

Вместо двери Марк выпрыгивает в окно, и Райский думает о нем: «Не любит прямой дороги!» [Гончаров 1979: 5, 284]. Мотив поиска прямого пути, как мы помним, был характерен для Александра Адуева, никак не дававшегося ему.

Образ *тонущей ладьи* как метафоры жизненной катастрофы появляется в сюжете Веры в связи с ее падением:

«Она немного отдохнула, открыв все Райскому и Тушину. Ей стало будто покойнее. Она сбросила часть тяжести, как моряки в бурю бросают часть груза, чтоб облегчить корабль. Но самый тяжелый груз был на дне души, и ладья ее сидела в воде глубоко, черпала бортами и могла, при новом, ожидаемом шквале, черпнуть и не встать больше» [Гончаров 1980: 6, 314].

Пытаясь через любовь к себе вывести лже-апостола Марка из оврага в храм на горе, Вера едва сама остается живой. Марк не только не разделяет ценностей Веры, он смеется над ними, опошляя и очерняя мир света и идеала.

Проблематика и поэтика романа пропитаны православными смыслами, на многие из которых указал в своих работах В. И. Мельник¹. По мнению исследователя, важной темой «Обрыва» является «тема доверия Богу» [Мельник 2012: 267]. Само имя Вера воплощает собой основное субстанциальное свойство русского народа – сохранение веры во Христа, оно христоцентрично. В качестве одного из возможных названий романа Гончаров рассматривал имя этой героини [Краснощекова 2012: 407].

Но оно, по сути, и не ушло из названия, а осталось как подразумеваемое. Ведь символическое название «Обрыв» намекает не столько на пространную специфику inferнального топоса, сколько на причину, приведшую героиню к катастрофе. В основе сюжета последнего романа Гончарова лежит трагическая субстанциальная ситуация: пра-

¹ См.: [Мельник 2008], [Мельник 2012].

вославная вера русского человека оказывается у обрыва. В этом смысле романы «Обрыв» и «Бесы» типологически близки, разница, может быть, в том, что «Обрыв» – это все-таки реалистический роман, а «Бесы» – метароман, то есть реалистический «в высшем смысле этого слова», иноповествование.

Н. Н. Старыгина совершенно справедливо отмечает «главенствующее место» религии в «духовном мире» Веры [Старыгина 1998: 200], наличие молитвы и исповеди в религиозном опыте героини [Там же: 203].

Топос «оврага» как пространства грехопадения оказывается враждебным героям топосов традиции, среди которых главными пространственными символами являются часовня с ликом Спаса, Волга и цветущие русские берега и сады, прообразующие и ветхозаветный Рай и новозаветный Иерусалим. Почти все главные образы соотносятся с евангельскими. В имени Марфенька содержится прямое указание на одну из сестер Лазаря из Вифании. Отсутствие второй сестры Марии восполняется в романе Гончарова не сущностью, но лишь именем героини Веры, изменившей своему евангельскому предназначению – «седши при ногу Иисусову, слышаше слово Его» (Лк, 10, 38–42). Основной сюжет Веры соответствует сюжету другой евангельской Марии – «блудницы у ног Христа», сюжет которой Кирилов еще в Петербурге советовал Райскому изобразить вместо портрета «олимпийской богини»:

«Сделайте молящуюся фигуру!.. поставьте ее на колени, просто на камне, набросьте ей на плечи грубую мантию, сложите руки на груди ... и тогда сами станете на колени и будете молиться...» [Гончаров 1979: 5, 132].

Кирилов «предсказывает», по сути, появление сюжета Веры. Настоящее искусство, по Кирилову, сродни монашескому подвигу. Оно тоже требует труда, аскезы, жертвы и любви. Слова Кирилова об искусстве соединяются с произвольно переданными словами из Евангелия:

«...отдайте искусству все, молитесь и поститесь, будьте мудры и, вместе, просты, как змеи и голуби... Пусть вас клянут, презирают во имя его – идите: тогда только призвание и служение совершатся, и тогда будет “многа ваша мзда”, то есть бессмертие... Отдайте ваше имя нищим и идите вслед за спасительным светом творчества... А искусство не любит бар, оно тоже выбирает “худородных”»...» [Гончаров 1979: 5, 134].

На первый взгляд, Кирилов призывает Райского следовать не за

Христом, а за искусством, обращаясь к масонской символике и сравнивая общество художников с «каменщиками», но на самом деле речь идет об искусстве спасительном, отвергающем культ наслаждения. Отсюда и апелляция к евангельскому слову и сюжету «блудницы у ног Христа» – это достойный предмет настоящего искусства.

В статьях об «Обрыве» Гончаров проясняет свое отношение к искусству и к тем идеалам, которым оно должно следовать. «Серьезное искусство», по мнению Гончарова, «требует всей жизни» [Гончаров 1980: 6, 460], оно «не может изображать хаоса, разложения, всех микроскопических явлений жизни; это дело низшего рода искусства» [Гончаров 1980: 6, 457]. В отношении к искусству между позициями дилетанта-артиста Райского и художника-аскета Кирилова Гончаров выбирает золотую середину. Художников, улетающих «на высоты», «забывая землю и людей», как Кирилов, забывают «земля и люди». Не отрицая значения науки в открытии нового, Гончаров вместе с тем подчеркивает, что «в нравственном развитии дело состоит не в открытии нового, а в приближении каждого человека и всего человечества к тому идеалу совершенства, которое требует евангелие, а это едва ли не труднее достижения знания» [Гончаров 1980: 6, 440–441].

«Хаос» и «порядок», по Гончарову, – это неотъемлемые силы развития жизни, где под «хаосом» понимаются новые веяния современности, а под порядком «основы русской коренной жизни». «Лучшие надежды России» связаны с «молодым поколением», которому предстоит «упрочить и обеспечить навсегда новый порядок в России, выведя окончательно из хаоса и приведа в одно стройное гармоническое целое эти обильными волнами вторгшиеся в русскую жизнь новые стихии» [Гончаров 1980: 6, 437]. Важно, что слова о «новых стихиях-волнах», вторгшихся в русскую жизнь, Гончаров произносит в связи с романом «Обрыв».

Всем героям «Обрыва», которым Гончаров симпатизирует, присущ сюжет Пробуждения к истинной жизни, не возможной вне Христа. Самый прямой путь через послушание Бабушке, обеспечивающий радость и счастье, присущ Марфеньке и Викентьеву, они «божьи младенцы».

Свадьба Марфеньки приходится на осень – время начала нового церковного года – индикта; а также время созревания плодов природных и духовных – плодов послушания. Марфенька последовательно и неуклонно возрастает в меру своего физического и духовного возраста.

Самым драматичным оказывается сюжет Веры, справедливо назвавшей себя «мудреной», а не мудрой девою, всегда имеющей «елей» для брака с Христом. Этого еля у Веры не оказывается. Мудрость Ве-

ра приобретает через страдание, покаяние и искупление Бабушки. Подлинным Искупителем, конечно, является Христос: «трагическая старуха» следует Его заповедям. Примечательна и фраза Татьяны Марковны, произнесенная ею после того, как она узнает от Райского о беде с Верой: «Поздно послала она к бабушке, – шептала она, – Бог спасет ее!» [Гончаров 1980: 6, 316].

Вера обращается к Богу до своего падения, но ее собственная воля, истощенная маловерием (не оказалось ея) оказывается слабой, а принять благую волю Бога не достало мудрости. Горделивая надежда Веры через любовь к себе очеловечить «волчью» сущность Марка терпит ожидаемую катастрофу. Лишь на некоторое время в процессе неравной борьбы с волчьим нравом Марка она обретает покой, черпая его в молитвах перед ликом Спасителя в деревянной часовне. Важен еще один храмовый образ, связанный с Верой, но в этом случае речь идет о метафорически храмовом образе. Душа Веры после падения сравнивается с «запущенным храмом». До падения, как она ни старается найти свое место в храме, ее сердце и силы души связаны с топом «оврага», оттого она и не получает ни ответа, ни благословения от Бога: нельзя служить двум господам. Бог молчит, потому что Он ждет ее выбора и решимости отторгнуть зло, воплотившееся в «овраге» – месте ее падения. Только после личной катастрофы она совершает безусловный выбор, и только тогда преображается храм ее души, и Бог отвечает ей подлинной любовью через ее ближних:

«Вере становилось тепло в груди, легче на сердце. Она внутренно встала на ноги, будто пробуждалась от сна, чувствуя, что в нее льется волнами опять жизнь, что тихо, как друг, стучится мир в душу, что душу эту, как темный, запущенный храм, осветили огнями и наполнили опять молитвами и надеждами. Могила обращалась в цветник» [Гончаров 1980: 6, 339].

В этом фрагменте храмово-литургические мотивы (храм, молитва) соединяются с пасхальными: героиня рождается от смерти в жизнь, которой сопутствуют омывающие от греха волны жизни, теплота, легкость, мир, свет, надежда.

Признание Бабушки в «потере чести» и тем самым искупающее грех Веры обозначило цель ее жизни:

«Стало быть, ей, Вере, надо быть бабушкой в свою очередь, отдать жизнь другим, и путем долга, нескончаемых жертв и труда, начать “новую жизнь”, не похожую на ту, которая стащила ее на дно обрыва ... любить людей, правду, добро...» [Гончаров 1980: 6, 339].

Субстанциальным символом романа является *мотив крестного знамени*, довольно часто звучащий на протяжении всего повествования. Попеняв бабушке за неудачно выбранную для общего чтения назидательную книгу, Вера на вопрос бабушки, чем же она может ее уберечь, неожиданно просит: «Перекрестите меня!» [Гончаров 1980: 6, 120].

Пик событий, связанных с историей взаимоотношений Веры с псевдо-апостолом Марком приходится на Успенский пост, о котором читатель узнает из иронически-лукавых слов Марка, обращенных к Вере: «Вы, должно быть, боитесь Успенского поста?» [Гончаров 1980: 6, 172]. Нужно отметить, что в романе почти нет явных богородичных мотивов. И Татьяна Марковна, и Вера обращаются к лику Спасителя, что, конечно, не случайно: сюжеты обеих героинь приобретают христоцентричное измерение. В «Обрыве» можно выделить сюжетные иконические экфрасисы, связанные с образом Спасителя и самой часовней, где и находится этот Образ:

«Между рощей и проезжей дорогой стояла в стороне, на лугу, уединенная деревянная часовня, почерневшая и полуразвалившаяся, с образом Спасителя, византийской живописи, в бронзовой оправе. Икона почернела от времени, краски местами облупились; едва можно было рассмотреть черты Христа: только веки были полуоткрыты, и из-под них задумчиво глядели глаза на молящегося, да видны были сложенные в благословение персты» [Гончаров 1980: 6, 122].

Икона увидена глазами художника Райского, потому в ее описании преобладают искусствоведческие подробности: византийское письмо, материал оправы, состояние иконы. Вместе с тем Райский отмечает и главную функцию иконы, ее молитвенное предназначение и момент, который мог заметить только молящийся: «задумчиво» глядящие на него глаза Христа. А это уже говорило о духовной перемене, совершившейся в герое, которому поначалу «трезвон у Спаса» (речь идет уже о третьей части романа) мешает спать.

Сюжет Веры, Татьяны Марковны и Райского завершается временем, близким к Рождеству, символизирующим Время Пробуждения и Рождения героев к жизни во Христе. Икона Спасителя в деревянной часовне сюжетно объединяет как раз три образа: Веры, Бабушки и Райского. Если Вера сознательно идет в часовню, чтобы там помолиться и получить помощь и указание свыше, то Бабушка оказывается там бессознательно и говорит только о своем грехе: «Она, как раненый

зверь, упала на одно колено, тяжело приподнялась и ускоренными шагами, падая опять и вставая, пронеслась мимо, закрыв лицо шалью от образа Спасителя, и простонала: “Мой грех!”» [Гончаров 1980: 6, 321]. Бабушка приносит покаяние природе (саду, цветнику, лесу, полям, Волге). И в этом покаянии природе она сама уподобляется отприродным образам: орлице, раненому зверю. Бабушка спускается в «овраг» и поднимается в гору, принимая на себя чужую греховность как личную и избывая ее в процессе своего странствия-покаяния.

В финале романа Райский видит три величавые фигуры: «природу, искусство, историю». Образ Бабушки в большей мере связан с природой и историей, поскольку в нем воплощается «исполнинская бабушка» Россия. Что касается искусства, то Бабушка – воплощение «бронзового монумента», вставшего с пьедестала, она сравнивается с великой статуей, пролежавшей тысячелетия в земле, но сияющей вечной красотой великого мастера», хранящей величие духа среди труда и горя. Не Бабушка восхищается искусством, оно восхищается ею и избражает ее как вечную идею.

Образ Бабушки представляет собой персонификацию не только Русской, но и Священной истории. Райскому она видится то в образе древней еврейки, иерусалимской госпожи, родоначальницы племени, то в образе новгородской Марфы, то в образах русских цариц, боярынь и княгинь, оказывающихся в водовороте истории и теряющих все, кроме духа и силы.

Райский пробуждается к истинной жизни и находит прямой путь через сострадание к ближним, открывшемся ему в Малиновке-России: «Думал ли я, что в этом углу вдруг попаду на такие драмы, на такие личности? Как громадна и страшна простая жизнь в наготе ее правды и как люди остаются целы после такой трескотни! А мы там, в куче, стряпаем свою жизнь и страсти, как повара – тонкие блюда!..» [Гончаров 1980: 6, 325].

Райский в большей степени близок Александру Адуеву, нежели Обломову: он бросается от одного увлечения к другому, погружаясь в «омут неизвестности» и «омут мыслей». Разбросанность Райского проявляется в частой «перемене мест», отражая его неудовлетворенность жизнью. Сюжет Райского начинается в Петербурге, развивается и достигает своего апогея в Малиновке и завершается в Риме, хотя ментально он остается в России. Райский ищет истинного пути как в жизни, так и в искусстве, причем последний ему дается тяжелее всего. На протяжении романа Райский бросается от занятий музыкой к портретной живописи, а от нее к писательству. Оставив незаконченным роман «Вера», Райский, в конце концов, выбирает скульптуру:

«Мое дело – формы, внешняя, ударяющая на нервы красота... Творчество мое не ладит с пером. Не по натуре мне вдумываться в сложный механизм жизни! Я пластик, повторяю: мое дело только видеть красоту – и простодушно, не “мудрствуя лукаво”, отражать ее в создании» [Гончаров 1980: 6, 415].

К выбору скульптуры Райский приходит бессознательно: ему снится статуя, и он уже рационально осознает свое призвание, о чем сообщает в письме Кирилову:

«Да, скульптор... Я только сейчас убедился в этом, долго не понимая ... отчего мне и Вера, и Софья, и многие, многие – прежде всего являлись статуями!» [Гончаров 1980: 6, 416].

Райский сообщает Вере о своем желании сделать ее статую из мрамора, просит Кирилова помочь ему стать «на новый путь, на путь Фидиасов, Праксителей, Кановы» и отправиться в Рим, где «искусство – не роскошь, а труд, наслаждение, сама жизнь!» [Гончаров 1980: 6, 416]. В финале романа Райский отказывается от дилетантского отношения к искусству, при котором творчество воспринимается как легкая забава.

Тем не менее, эстетическое начало в Райском доминирует над духовным почти до самых последних страниц романа. Вернувшись в Петербург из Малиновки и пережив опыт страданий, Райский с особым жаром увлекается скульптурой, ходит в Исаакиевский собор, чтобы изучить работы Витали, «вглядываясь в приемы, в детали». За границей Райский, переезжая из одной страны в другую, «набираясь вечной красоты природы и искусства», вместе с тем чувствует, что «три самые глубокие его впечатления, самые дорогие воспоминания, бабушка, Вера, Марфенька – сопутствуют ему всюду». Он видит их в картинах природы («седой вал на море», «снежная вершина горы в Альпах» напоминают ему бабушку) и в живописных полотнах западных мастеров: «седая голова бабушки» «выглядывала из портретов Веласкеса, Жерардова», «Вера из фигур Мурильо, Марфенька из головок Грёза, иногда Рафаэля...» [Гончаров 1980: 6, 421].

В приведенных цитатах интересен следующий момент: Райский не отождествляет любимые образы с портретами западных мастеров, напротив, любимые образы «выглядывают» из них, обладая собственной бытийностью.

Образы Бабушки, Веры, Марфеньки иконичны, что подтверждается евангельской прототипичностью их сюжетов. Бабушка, ставшая

мудрой матерью для своих внучатых племянниц, прообразует образ Богородицы, молящейся за весь человеческий род и по преданию ведущей грешников в Рай. Иконические образы выступают из живописных полотен западных мастеров, обнаруживая более древний источник своего происхождения, иконический. Этот пример – один из распространенных случаев «иконизации» экфрасиса [Есаулов 2004: 147] в русской литературе, свидетельствующих о ее верности своему «иконному сакральному инварианту» [Там же: 135].

В Англии Райский был подавлен «грандиозным оборотом общественного механизма жизни», в Париже он видел не только Лувр, но и «вечную оргию» жизни, наконец, в Риме он запылился и работал в мастерской, но уже «везде, среди этой артистической жизни, он не изменял своей семье, своей группе, не встал в чужую почву, все чувствовал себя гостем и пришельцем там» [Гончаров 1980: 6, 422].

Духовный переворот с Райским происходит стремительно и фиксируется Гончаровым буквально в последних абзацах романа, а это знаменует собой превращение Райского из художника-артиста в художника-почвенника, стремящегося унести «в свою Малиновку» впечатления западной красоты. За горячо звавшими Райского образами более всего его влекла к себе «еще другая, исполинская фигура, другая великая “Бабушка” – Россия» [Гончаров 1977: 6, 422]. Таким образом, два сверхсюжета романа: сюжет жизни и искусства обогащаются христианскими смыслами. «Русская жизнь» может выйти из «родных берегов», но последствия катастрофических «обрывов», приносящих горе и страдания, будут врачеваться одним коренным средством – покаянием и возвращением в храм. Подлинное национальное искусство возможно при условии верности «родным берегам». Обогатившись лучшим из знакомства с иными берегами, оно должно вернуться в храм народной души, хранящий святыню веры.

ЛИТЕРАТУРА

Гончаров И. А. Собр. соч. : в 8 т. М. : Худож. лит., 1977-1980. Т. 1 : Обыкновенная история. Произведения 1838-1842 гг. : Роман. 1977. 526 с.; Т. 5 : Обрыв : роман в 5 ч. Ч. 1–2. 1979. 383 с.; Т. 6 : Обрыв. Статьи об «Обрыве» : роман в 5 ч. Ч. 3–5. 1980. 517 с.

Достоевский Ф. М. Слабое сердце // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1972. Т. 2. С. 47–48.

Есаулов И. А. Экфрасис в русской словесности нового времени : икона и картина // Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М. : Круг, 2004. С. 135–154.

Краснощекова Е. В. Гончаров. Мир творчества. СПб. : Изд-во Пушкинского фонда, 2012. 528 с.

Лоциц Ю. Гончаров. М. : Молодая гвардия, 1986. 367 с.

Мельник В. И. Гончаров и православие. М. : Дарь, 2008. 544 с.

Мельник В. И. Гончаров. М. : Вече, 2012. 452 с.

Пырков И. В. «... А на снегу – щепка». Образ Салтыкова-Щедрина в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2017. № 8 (77) : в 2 ч. Ч. 2. С. 48–52.

Старыгина Н. Н. «Душа в мятущихся страстях» // Материалы Межд. конф., посвященной 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск, 1998. С. 195–206.

REFERENCES

Goncharov I. A. *Sobr. soch.* : v 8 t. M. : Khudozh. lit., 1977-1980. T. 1 : *Obyknovennaya istoriya. Proizvedeniya 1838- 1842 gg.* : Roman. 1977. 526 s.; T. 5 : *Obryv* : roman v 5 ch. Ch. 1–2. 1979. 383 s.; T. 6 : *Obryv. Stat'i ob «Obryve»* : roman v 5 ch. Ch. 3–5. 1980. 517 s.

Dostoevskiy F. M. *Slaboe serdtse* // *Dostoevskiy F. M. Poln. sobr. soch.* : v 30 t. L. : Nauka, 1972. T. 2. S. 47–48.

Esaulov I. A. *Ekfrasis v russkoy slovesnosti novogo vremeni : ikona i kartina* // *Esaulov I. A. Paskhal'nost' russkoy slovesnosti.* M. : Krug, 2004. S. 135–154.

Krasnoshchekova E. V. *Goncharov. Mir tvorchestva.* SPb. : Izd-vo Pushkinskogo fonda, 2012. 528 s.

Loshchits Yu. *Goncharov. M. : Molodaya gvardiya,* 1986. 367 s.

Mel'nik V. I. *Goncharov i pravoslavie.* M. : Dar", 2008. 544 s.

Mel'nik V. I. *Goncharov. M. : Veche,* 2012. 452 s.

Pyrkov I. V. «... А на снегу – щепка». Образ Салтыкова-Щедрина в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki.* Tambov : Gramota, 2017. № 8 (77) : v 2 ch. Ch. 2. S. 48–52.

Starygina N. N. «Dusha v myatushchikhsya strastyakh» // *Materialy Mezhd. konf., posvyashchennoy 185-letiyu so dnya rozhdeniya I. A. Goncharo-va.* Ul'yanovsk, 1998. S. 195–206.

О. Н. ТУРЫШЕВА

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

УДК 821.161.1-31(Достоевский Ф. М.)
ББК ШЗЗ(Рос=Рус)5-8,44

МЫСЛЬ О ВИНЕ В САМОСОЗНАНИИ ГЕРОЯ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

Аннотация. В статье предлагается оригинальный подход к решению вопроса о вине центрального героя романа Ф. М. Достоевского «Идиот». Акцент в анализе переносится с традиционного вопроса о том, в чем виноват князь Мышкин, на вопрос о том, как он относится к своей вине. Предметом анализа становятся конкретные эпизоды романа, свидетельствующие о драматизме внутренней жизни героя, обусловленном борьбой «двойных мыслей». Среди них – разговор с Е. П. Радомским и эпизод борений князя с внутренним демоном. Доказывается, что содержание этих эпизодов непосредственно связано со стремлением князя выгнать мысль о собственной вине, заменив ее мыслью оправдательной. Идея о неспособности князя вынести знание о собственной виновности позволяет выстроить полемику с «теорией двойных мыслей» Г. С. Померанца, предложить новую трактовку финала романа, а также новую трактовку образа демона, в борьбу с которым князь вступает накануне покушения Рогожина. Предметом интерпретации также становится странное грамматическое построение реплики, произнесенной князем в ответ на обвинения со стороны Радомского. Его парадоксальность, состоящая в местоименной инверсии, связывается с тем, как князь взаимодействует с мыслью о собственной вине.

Ключевые слова: Достоевский; «Идиот»; тема вины; отношение к вине; «двойные мысли»; образ демона; инверсия.

В рамках данной статьи мы хотели бы вернуться к проблеме, уже получившей свое первоначальное осмысление в предыдущих наших публикациях, посвященных вопросу о вине князя Мышкина [Турьшева 2016, 2017]. К продолжению темы нас настоятельно вынуждает как принципиальная серьезность самого вопроса, так и вряд ли окончательный формат его решения в вышеназванных работах, за рамками которых осталось важное, с нашей точки зрения, наблюдение. Оно касается специфики самовосприятия князя, в авторской концепции непосредственно связанной, как нам представляется, с характером развития романного действия. Важный аспект самосознания героя позволяет реконструировать внимание к странной реплике, произнесенной князем в разговоре с Евгением Павловичем Радомским, когда тот упрекает Мышкина в страданиях Аглаи. Принимая обвинение, князь в то же

время надеется на то, что «Аглая Ивановна поймет»: «О я всегда верил, что она поймет!». При этом, допуская трудность предстоящего объяснения с ней, он свою тревогу облакает в парадоксальную формулу: «Почему мы никогда не можем всего узнать про другого, когда это надо, когда этот другой виноват!» [Достоевский 1989: 579].

Парадоксальность данной реплики князя связана с тем, что он выстраивает ее от имени того, перед кем виноват кто-то другой. Используя местоимение первого лица, он как будто сожалеет о том, что сам не сможет всего понять о вине другого человека. Но ведь на самом деле Мышкин подразумевает здесь свою собственную вину, и беспокоится он о том, что это другой (Аглая) не сможет так глубоко проникнуть в его натуру, чтобы все про него понять и его оправдать! Очевидно, что фраза, если ее выстраивать согласно подлинному переживанию князя, должна представлять собой сетование на то, что «другие никогда не могут всего узнать про нас, когда это надо, когда мы перед ними виноваты».

Как следует понимать предпринятую князем местоименную подмену? Может ли быть, что он эмпатически ставит себя на место Аглаи, предвосхищая ее непонимание и в то же время отчаянно надеясь на него? Или, может, он сострадательно ставит себя на место любого обиженного человека, подразумевая драматизм его положения и связывая освобождение от обиды с проникновением в глубинные причины поведения обидчика? Но почему тогда понимание тяжести той внутренней работы, которую должно проделать разбитое другим сердце, оказывается для Мышкина первостепенным предметом боли по сравнению с переживанием того, что он и есть источник страдания другого? А может быть, можно объяснить грамматическую инверсию, предпринятую князем, той его склонностью к «двойным мыслям», в которой он признается Келлеру («Две мысли вместе сошлись, это очень часто случается. Со мной непрерывно»)? Какие же это мысли и каково их соотношение в сознании князя?

Вспомним, как Г. С. Померанц достраивает «теорию двойных мыслей», дополняя роман «Идиот» данными других романов Достоевского. С точки зрения философа, двойные мысли есть осознание собственной расколотости между идеалом Мадонны и идеалом содомским, они автономны в душе человека и неравноправны: «ведущей может быть благородная мысль ... ведущим может быть грубый чувственный помысел» [Померанц 1990: 227]. При этом осознание борющихся помыслов – это неременное условие преодоления двойственности и «естественный стимул обратиться к небу»: «Дорога в рай проходит через ад двойных мыслей», – пишет Г. С. Померанц. И далее:

«Постоянное наблюдение за потоком двойных мыслей означает постоянное сосредоточение на мыслях первичных, внутренних, без их называния и опошления. Двойные мысли предполагают некоторую первичную глубину, некоторую подлинность, как физическая тень предполагает свет и немислима в совершенной тьме... Поэтому двойные мысли – не подлость, как думает Келлер... Знание двойных мыслей – это самосознание реальной двойственности. Без него нет надежды на выход из двойственности» [Там же: 233–234].

Предложенная «теория» позволяет философу связать феномен двойных мыслей с осознанием собственной виновности: «У Мышкина ... есть способность различать двойные мысли в зародыше, и от этого постоянная потребность в покаянии. Отсюда чувство вины Мышкина за все, что происходит: не от повышенной виновности в объективном смысле слова, а от совершенной прозрачности своего восприятия вины. Он чувствует свою вину, как принцесса – горошину» [Там же: 234].

Можно ли на почве этой «теории» объяснить тот грамматический перевертыш, который Мышкин предпринимает в разговоре с Радомским? Кажется, да: под двойными мыслями князя в этом разговоре возможно подразумевать, во-первых, мысль о том, что он виноват, а во-вторых, мысль противоположную – о том, что он не виноват, но может случиться так, что его не поймут, ведь «мы [то есть все люди] никогда не можем всего узнать про другого». Действительно, с одной стороны, Мышкин в ответ на упрек Радомского несколько раз признается в том, что заставил страдать Аглаю, а с другой стороны, оправдывает себя тем, что не может не сострадать «той, другой, разлучнице». Конечно, перед нами случай двойных мыслей, случай, когда герой осознает про себя «все» – в полном соответствии с теорией двойных мыслей, выведенной Г. С. Померанцем. Отличие одно – и очень серьезное: чувство вины у Мышкина есть не следствие осознания собственной расколотости, а присущий ей элемент. И не только в этом эпизоде. Двойные мысли Мышкина, как правило, формируются вокруг мысли о своей виновности. И противостоит ей, как правило, мысль противоположная – о том, что он не виноват. Подчеркнем: первичной мыслью князя является именно мысль о собственной вине, это его обыкновенная мысль («он обвинял себя во многом, по обыкновению» [Достоевский 1989: 305]) «Двойное» измерение возникает в усилии князя эту мысль подавить или отменить, подыскав извинительное объяснение тому, в чем он себя упрекает. В этом плане выскажем прямое возражение в отношении мнения цитируемого исследователя о том, что способность различать двойные мысли является почвой осознания

собственной вины. В случае с князем это не так.

Напомним некоторые эпизоды, которые убедительно об этом свидетельствуют. Виновато предложив возмещение «злым мальчишкам», он убеждает себя в том, что Лизавета Прокофьевна не должна на него «серьезно сердиться». Мысли о своей вине князь также сопротивляется, размышляя над выходкой Настасьи Филипповны по адресу Радомского: «...приключение <...> приняло в уме его устрашающие и загадочные размеры. Сущность загадки, кроме других сторон дела, состояла для князя в скорбном вопросе: он ли именно виноват и в этой новой “чужовищности”, или только... Но он не договаривал кто еще» [Там же]. И в ответ на прямой вопрос Лизаветы Прокофьевны «Виноват или нет?» он отвечает: «Ни я, ни вы, мы оба ни в чем не виноваты умышленно» [Там же: 320]. Еще один пример касается реакции князя на «наполеоновский» рассказ генерала Иволгина: почувствовав укол вины за смех, которым он разразился после ухода старика, Мышкин «тут же понял, что не в чем укорять, потому что ему было бесконечно жаль генерала» [Там же: 503]. Во всех случаях первичная мысль князя – это мысль о собственной вине, и во всех случаях ее сопровождает «двойное», как говорит князь, – мысль, которая может извинить, отменить первичную: это может быть мысль о том, что в поступке не было злого умысла, а только сочувственное понимание (как в истории со «злыми мальчишками»), или мысль о том, что в произошедшем виноват не он, а другой (как в истории об эксцентрическом поступке Настасьи Филипповны), или мысль о том, что сострадание другому оправдывает вину перед ним (как в истории с генералом Иволгиным). Этот последний случай представляется нам совершенно идентичным (в содержательном плане, за исключением, конечно, его комической модальности) тому, который вылился в странную фразу с местоименной инверсией: одновременно принимая и отрицая свою вину перед Аглаей в разговоре с Радомским, князь имеет в виду и то, что виноват перед ней, и то, что его вина извинительна – ведь в основе его виновности перед Аглаей лежит сострадание Настасьи Филипповне, и Аглая, как надеется князь, сможет это понять. Здесь, как и в случае с генералом Иволгиным, в борьбу помыслов вступает мысль о собственной вине и мысль о том, «что не в чем укорять [самого себя], потому что ему было бесконечно жаль» «другую». Радомский в анализируемом диалоге хорошо почувствовал конфронтацию двойных мыслей князя: «Да разве этого довольно? – вскричал Евгений Павлович в негодовании, – разве достаточно только вскричать: “Ах, я виноват!”. Виноваты, а сами упорствуете! И где у вас сердце было тогда, ваше “христианское”-то сердце!» [Там же: 579].

Однако самый трагический пример выяснения взаимоотношений князя с мыслью о собственной вине – это его спор со «страшным и ужасным демоном». Здесь конфликт помыслов принимает совершенно особый характер, уже не сводимый к простому противостоянию, к простому «упорствованию», как говорит Радомский.

Данный эпизод чаще всего рассматривается как свидетельство драматизма внутренней жизни героя, пытающегося подавить страшные предчувствия, противопоставив им свою веру в добро и страстное желание его осуществления (например: [Мановцев 2001]). Впрочем, есть и другая трактовка, прямо реализующая метафорическое содержание сцен, связанных с упоминанием демона. В рамках этой трактовки они рассматриваются как свидетельство одержимости князя воплотившейся в нем темной силой. Эта интерпретация принадлежит Т. А. Касаткиной. Ее аргументация базируется, во-первых, на выявлении роли демона в поведении князя, как оно описано в событиях пятой главы II части: «Демон заставляет князя провоцировать Рогожина, изменяя своему слову и намерениям, демон же мешает князю подойти к только что обретенному брату и прояснить недоумения» [Касаткина 2001: 82]. Во-вторых, данная интерпретация находит свою поддержку в анализе сцены припадка князя, которая, с точки зрения исследовательницы, свидетельствует о том, что посредством болезни «демон проникает в [Мышкина] и захватывает его» [Там же]. Это же подтверждает и результат припадка – «сползание», «нисхождение» бьющегося в конвульсиях князя по ступеням гостиничной лестницы, что трактуется в разборе Т. А. Касаткиной как символическое проявление «деградации, перехода личности в более низкие слои реальности» [Там же: 83]. Присутствием демона в природе князя объясняются и все те «двойные мысли», которые мучают и терзают Льва Николаевича» [Там же], и, наконец, его переживание эпилепсии как «гармонии, красоты и молитвы», «слияния с высшим синтезом жизни».

Однако совокупность этих сцен содержит в себе и иной герменевтический заряд, позволяющий трактовать их не как событие подчинения князя демону, но как событие совсем иного рода. Касаткина как раз допускает противоположное толкование сцены припадка: она «могла бы быть истолкована и иным образом (прямо противоположным), как схватка с демоном, вопящим от противостояния ему человека» [Там же: 82]. Мы предлагаем еще один вариант расшифровки взаимоотношений Мышкина с демоном: не как схватку противостояния и не как допущение внедрения демона в собственную личность, но как искушение. Т. А. Касаткина описывает состояние Мышкина скорее как одержимость вселившимся в него демоном, однако, важнейший

атрибут злого духа – не только проникновение в ход мыслей и психическую сферу человека, но и искушение, соблазн его духа [Аверинцев 1997; Махов 2015].

Ситуация искушения – ситуация евангельская. У Достоевского она является предметом изображения в «Легенде о Великом инквизиторе» и в «Бесах» (в диалоге Шатова и Ставрогина). В «Идиоте» объект искушения – не Христос, а христоподобный человек, а искуситель – не внеположное ему существо («потайное главное действующее лицо» романа, как ее характеризует Т. А. Касаткина), а то, что произведено им самим, его собственным сознанием¹.

О каком же искушении идет речь в эпизодах, изображающих сопротивление князя демону? И как же следует понимать образ демона? Что подразумевает эта номинация? Начнем с последнего вопроса.

В данном эпизоде в сознании героя очевидно представлена борьба противоположных помыслов, один из которых, как нам представляется, он сам и именуется демоном. Есть все основания считать, что номинация «демон» принадлежит именно Мышкину, а не повествователю: это от самого героя исходящее обозначение преследующей его мысли, имя переживаемой им внутренней коллизии, метафора отвратительных ему помыслов. Об этом прямо свидетельствует и нарративная форма, использованная Достоевским в описании борений героя с демоном в следующем повествовательном фрагменте: «Да, болезнь его возвращается, это несомненно; может быть припадок с ним будет именно сегодня. Через припадок и весь этот мрак, через припадок и “идея”! Теперь мрак рассеян, демон прогнан, сомнений не существует, в его сердце радость!» [Достоевский 1989: 231]. Этот пассаж вне всяких сомнений исполнен в форме несобственно-прямой речи: это разговор героя с самим собой, убеждение себя самого относительно происхождения отвратительной идеи. И именно в нем впервые появляется слово «демон».

Присмотримся к содержанию этой ужасной мысли, вызывающей у князя «тоску» и «мрак». Это «внезапная идея» о том, что «Рогожин убьет». Очень важно, что эта идея рождается из вопроса Мышкина о собственной виновности: «Что же, разве я виноват во всем этом?» – «в мучительном напряжении и беспокойстве» спрашивает себя Мышкин, имея в виду метания Настасьи Филипповны, о которых он только что узнал от Рогожина [Там же: 225]. «Ужасное предчувствие» о том, что «Рогожин убьет», и оформляется во внутренней речи князя в метафору

¹ О том, что именно сознание героя является первостепенным предметом анализа у Достоевского см.: [Щенников 2001 а, 2001 б].

терзающего его демона. Демон Мышкина (а вернее, то, что он называет демоном) – это «отвратительное», «низкое» и «бесчестное», по его собственным словам, подозрение Рогожина в возможной расправе над мучительницей Настасьей Филипповной. На протяжении всей сцены – от момента, как Рогожин захлопнул за ним дверь своего дома, до припадка на лестнице гостиницы – Мышкин пытается «прогнать демона», связывая с его вмешательством «какое-то внутреннее непобедимое отвлечение» [Там же: 227].

При этом Мышкин находит способ хотя бы на некоторое время «рассеять мрак». Это происходит в минуту, когда он внушает себе, что «Рогожин способен к свету», он простит все свои мучения Настасье Филипповне и станет для нее «служгой, братом, другом, провидением». Поэтому, думает Мышкин, «сердце его чисто» перед Рогожиным, и единственное, в чем он может упрекнуть себя, – это «бесчестное» подозрение, возникшее, как он уверяет себя, на почве приближающегося припадка. Однако, не застав дома Настасью Филипповну, Мышкин вновь переживает возвращение демона. «Он опять верил своему демону!», «странный и ужасный демон привязался к нему окончательно и уже не хотел оставлять его более» [Там же: 233], сложив в его сознании «совершенно цельное и неотразимое впечатление, невольно переходящее в полнейшее убеждение» [Там же: 234]. Но, как и минутой раньше, князь подавляет «возмущающие нашептывания демона», присваивая себе вину перед Рогожиным за «низкие» мысли: «О, как мучила князя чудовищность, “унизительность” этого убеждения, “этого низкого предчувствия” и как обвинял он себя самого! <...> О, я бесчестен! – повторял он с негодованием и краской в лице. – Какими же глазами буду я смотреть теперь всю жизнь на этого человека! О, что за день! О Боже, какой кошмар! <...> пойти сейчас к Рогожину, дожидаться его, обнять его со стыдом, со слезами» [Там же: 234–235].

Мышкин, таким образом, называет демоном предчувствие трагической развязки. Очевидно, что эта мысль – мысль о том, что «Рогожин убьет» – могла бы быть спасительна: признав правоту своего подозрения, Мышкин смог бы не допустить финальной катастрофы. Однако спасительной мысли он приписывает демонический статус и в мучительном напряжении душевных сил пытается ее преодолеть. Почему?

Текст вполне позволяет реконструировать ответ на этот вопрос: предчувствие трагедии делает очевидной собственную причастность Мышкина к возможности трагического исхода. Эта причастность становится для Мышкина явственной (или, как он говорит, «действительной», «насущной», «настоящей»), именно тогда, когда возникает ужасное предчувствие. Ведь если им, Мышкиным, «решено, что Рого-

жин убьет» [Там же: 230], то он сам непременно виноват; если же Рогожин «способен к свету» [Там же: 231] и предчувствие трагедии – всего лишь козни демона, то и нет его вины. Потому Мышкин и пытается пресечь нашептывания демона и уговаривает себя в несправедливости своих подозрений, вместо настоящей вины внушая себе веру в то, что Рогожин умеет «страдать и сострадать», что им руководит не только страстность и «безумная ревность»¹.

Фактически, сражаясь с демоном предчувствия, Мышкин формулирует другую вину вместо той, которая его вызвала. Если в начале сцены вина очевидно связывается им с тем, что он неизбежно причастен к страданию Рогожина и Настасьи Филипповны, то противостояние демону (мысли о возможности того, что «Рогожин убьет») глушит мысль о собственной вине в страданиях других, подменяя ее мыслью о вине за «низкое» подозрение Рогожина. Так упреки в собственном бесчестии перед лицом Рогожина *искушают его к забвению настоящей виновности*. И в рамках этой сцены он это искушение – в мучительных борениях духа – принимает. Кстати, мысль о том, что демонизация голоса вины есть не что иное, как искушение и соблазн, непосредственно звучит в тексте: «Чрезвычайное, неотразимое желание, почти соблазн, вдруг оцепенили всю его волю. <...> мрачное, мучительное любопытство соблазняло его. Одна новая, внезапная идея пришла ему в голову» [Там же: 229]. Таким образом, искушение исходит вовсе не от той мысли, которую сам князь именуется демонической. Анализ переживаемого им внутреннего события показывает, что подлинно демоническим началом обладает мысль, купирующая в сознании князя вину (мысль о напрасном подозрении Рогожина), искушающая его к подавлению чувства вины, а вовсе не мысль о том, что «Рогожин убьет». Последняя, в случае ее принятия князем, наоборот, могла бы воспрепятствовать трагической развязке. Но только в случае признания Мышкиным собственной вины.

Следствием этих борений становится приближающийся припадок. Именно так: припадок есть следствие «мрака», хотя сам Мышкин приписывает происходящему противоположную логику. Предчувствуя в начале этой сцены возвращение болезни, он связывает возникновение демона именно с ней: «Через припадок и весь этот мрак, через припадок и “идея”» [Там же: 231], – восклицает он. Однако анализ вы-

¹ А ведь о неизбежности трагедии он знает с самого начала: рассматривая портрет Настасьи Филипповны, Мышкин говорит об исходе ее брака с Рогожиным: «Женился бы, а через неделю, пожалуй, и зарезал бы ее».

являет обратную зависимость: здесь не болезнь вызывает демона ужасных предчувствий и подозрений, а наоборот, внутреннее сопротивление чувству вины, сочтенному за терзания демона, оборачивается припадком. Князь очевидно скрывает от себя настоящие причины подступающей эпилепсии, будучи не в силах выдержать свою виновность.

На подобной трактовке позволяют настаивать и встроенные в рамки данной сцены размышления князя о состоянии перед припадком, которое характеризуется им как «необыкновенное усилие самосознания». Не справедливо ли в рамках этих размышлений князя видеть в приближающемся припадке «усилие самосознания», потребность в разрешении мучительного самообмана, в который он сам вводит себя, стремясь избегнуть мысли о вине: «Все волнения, все сомнения, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясной, гармоничной радости и надежды, полное разума и окончательной причины» [Там же: 227]. Припадок и приближается, когда герой, в надежде скрыть от себя «окончательные причины», направляет свои внутренние усилия на борьбу с демоном ужасного предчувствия – вместо того, чтобы признать реальность своей вины в возможном свершении этих предчувствий¹. В припадке вытесненная вина и рвется наружу, заявляя о себе и требуя своего включения в сознание, в «разум».

Особенное внимание обращает на себя то, что разговор князя с Радомским, в ходе которого он также «упорствует» в своей невинности, также готов завершиться припадком: князь переживает такую же «невыразимую и ужасную тоску», как перед припадком, завершающим «демонический» эпизод, и у него «опять начинает болеть голова». Представляется, что эта симметрия в структуре эпизодов, связанных с отказом от признания вины, поддерживает нашу интерпретацию важнейшего аспекта внутренней жизни героя.

В рамках этой герменевтической версии нам представляется вполне возможным и итоговое безумие князя трактовать как следствие невозможности вынести мысль о том, что «окончательной причиной»

¹ О том, что Мышкин не желает прислушиваться к голосу сердца, отказывается верить предчувствиям, отрицает происходящее, пишет А. Мановцев в статье «Свет и соблазн». Эту особенность сознания героя исследователь объясняет его нежеланием взаимодействовать с реальной действительностью: «Мышкин так сильно желает другим добра, что это желание приобретает у него характер страсти, застилающей взор... Князь отказывается видеть и ... предпочитает мечтание трезвому, спасительному взгляду» [Мановцев 2001: 254]. Мы это качество героя связываем с его неспособностью принять ответственность.

трагедии является он сам, а именно, его сопротивление «зову вины» (И. Ялом). Не только «испепеляющее» сострадание [Бердяев] (как принято считать) убивает разум Мышкина, но и (наконец!) невыносимое для рассудка признание того, что он все и «допустил». Очевидно, это последнее откровение, дарованное ему болезнью – перед окончательным погружением в полный мрак.

Итак, анализ позволяет настаивать на том, что «двойное» в мыслях князя, как правило, связано с попыткой вытеснения чувства вины, с подменой его другим переживанием (бесчестия перед лицом Рогожина – в «демоническом» эпизоде, состраданием – в целом ряде других сцен). Все, описанное здесь Достоевским, впоследствии получило вполне определенное наименование в психоаналитическом толковании такого защитного механизма, как инверсия, т. е. переименование, подмена травмирующего переживания иным, часто прямо противоположным. Причем у Достоевского мы находим и описание того, что психоанализ называет «образованием симптома» [Фрейд]. Припадок князя и есть тот симптом, который является следствием инверсивного усилия страдающего сознания, реакцией на самообман и вытеснение тягостного актуального чувства.

Такое же «выдавливание» чувства вины, думается, и лежит в основе той грамматической замены, которая так парадоксализирует фразу из мучительного для князя разговора с Радомским: будучи не в силах признать свою вину («Я, ей-богу, ничего не допускал. Я до сих пор не понимаю, как это все случилось»), князь трансформирует ее переживание в сожаление о том, как трудно понять все о вине другого, при этом отождествляя себя не с тем, на кого возлагается труд признания вины, а с тем, на кого возлагается труд понимания виновного. Мы склонны трактовать эту особенность сознательной жизни Мышкина как трагический пример того, насколько сложно ему удержать позиции своего внутреннего человека. Да, Мышкин способен осознавать свое «двойное», да, он чувствует свою вину, но важнейшие эпизоды его романной истории свидетельствуют о том, что он противится осознанию своего подлинного демона, которым является вовсе не бесстыдное подозрение другого (в чем он себя убеждает), а стремление заглушить мысль о собственной вине и ее переживание – как невыносимые. В этом принципиальное отличие хриstopодобного человека Достоевского от Христа. Двойные мысли Христа, как называет Г. С. Померанц Гефсиманское моление о чаше, есть «одновременно сознание человеческой слабости и возвышение над ней (сознание слабости внешнего человека и силы внутреннего)» [Померанц 1990: 231]. В структуре образа Мышкина акценты расставлены по-другому: это и сознание соб-

ственной виновности, и подчинение соблазну самооправдания, механизмом которого становится инверсия, в том числе речевая, грамматическая. Поэтому путь Мышкина, в отличие от пути Христа, и есть «сползание», «нисхождение» во мрак.

О том, что Мышкин является носителем сущностной вины, писали многие, выдвигая разные концепции его виновности [Ермилова 2001; Лебедева 1996; Меерсон 2001 и др.]. В рамках предпринятой нами постановки вопроса вину Мышкина следует связать с тем, как он сам взаимодействует с переживанием этого чувства. Мартин Бубер вывел трагедию Ставрогина из «ложного отношения [героя] к собственной виновности» [Бубер]. Данное определение вполне приложимо и к трагедии Мышкина, хотя искажение этого переживания носит у него совершенно иной характер: если Ставрогин подменяет вину «горделивым вызовом» (как Тихон характеризует интенцию ставрогинского саморазоблачения), то Мышкин – самооправдательным состраданием и отказом винить других.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С. С. Бесы // Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. М. : Сов. энциклопедия, 1997. Т. 1. С. 169–171.

Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. М. ; Берлин : Директ-Медиа, 2015. 209 с.

Бубер М. О вине и чувстве вины // Московский психотерапевтический журнал. М., 1999. № 1. С. 59–86. URL: <http://doc.knigi-x.ru/22meditsina/329391-1-moskovskiy-psihoterapevticheskiy-zhurnal-1999-1-vina-chuvstvo-vini-martin-buber-lon.php> (дата обращения: 20.09.2017).

Достоевский Ф. М. Идиот // Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 15 т. Л. : Наука, 1989. Т. 6. 670 с.

Ермилова Г. Трагедия «русского Христа», или О неожиданности окончания «Идиота» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот» : современное состояние изучения. М. : Наследие, 2001 С. 446–462.

Касаткина Т. А. Роль художественной детали и особенности функционирования // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот» : современное состояние изучения. М. : Наследие, 2001. С.60–99.

Левина Л. А. Некающаяся Магдалина, или Почему князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну // Достоевский в конце XX века. М. : Классика плюс, 1996. С. 343–368.

Махов А. Е. Какой-то демон обладал моими играми : Пушкин и традиции христианской демонологии // IN UMDRA : Демонология как

семиотическая система. Альманах. М. : РГГУ, 2015. С. 331–358.

Мановцев А. Соблазн и свет // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот» : современное состояние изучения М. : Наследие, 2001. С. 250–290.

Меерсон О. Христос или «Князь Христос» : Свидетельство генерала Иволгина // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот» : современное состояние изучения. М. : Наследие, 2001. С. 42–59.

Померанц Г. С. Двойные мысли у Достоевского // Померанц Г. С. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М. : Сов. писатель, 1990. С. 225–234.

Турьшева О. Н. Между виной и состраданием : штрихи к портрету князя Льва Николаевича Мышкина // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2016. № 6 (44) С. 128–138.

Турьшева О. Н. Вина как предмет художественной мысли : Ф. М. Достоевский, Ф. Кафка, Л. фон Триер. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2017. 152 с.

Фрейд А. Психология Я и защитные механизмы / пер. с англ. М. : Педагогика, 1993. 144 с.

Щенников Г. К. К проблеме художественной метафизики Ф. М. Достоевского // Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыты феноменологического анализа) : сборник научных трудов. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001а. С. 149–163.

Щенников Г. К. Метафизика романа «Идиот» // Щенников Г. К. Целостность Достоевского. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001б. С. 23–64.

REFERENCES

Averintsev S. S. Besy // Mify narodov mira. Entsiklopediia : v 2 t. M. : Sov. entsiklopediia, 1997. T. 1. S. 169–171.

Berdyaev N. Mirosozertsanie Dostoevskogo. M. ; Berlin : Direkt-Media, 2015. 209 s.

Buber M. O vine i chuvstve vini // Moskovskiy psikhoterapevticheskiy zhurnal. M., 1999. № 1. S. 59–86. URL: <http://doc.knigi-x.ru/22meditsina/329391-1-moskovskiy-psihoterapevticheskiy-zhurnal-1999-1-vina-chuvstvo-vini-martin-buber-lon.php> (data obrashcheniya: 20.09.2017).

Dostoevskiy F. M. Idiot // Dostoevskiy F. M. Sobr. soch. : v 15-ti t. L. : Nauka, 1989. T. 6. 670 s.

Ermilova G. Tragediya «russkogo Khrista», ili O neozhidannosti okonchaniya «Idiota» // Roman F. M. Dostoevskogo «Idiot» : sovremennoe sostoyanie izucheniya. M. : Nasledie, 2001 С. 446–462.

Kasatkina T. A. Rol' khudozhestvennoy detali i osobennosti funktsionirovaniy // Roman F. M. Dostoevskogo «Idiot» : sovremen-noe sostoyanie izucheniya. M. : Nasledie, 2001. S.60–99.

Levina L. A. Nekayushchayasya Magdalina, ili Pochemu knyaz' Myshkin ne mog spasti Nastas'yu Filippovnu // Dostoevskiy v kontse XX veka. M. : Klassika plyus, 1996. S. 343–368.

Makhov A. E. Kakoy-to demon obladal moimi igrami : Pushkin i traditsii khristianskoy demonologii // IN UMDRA : Demonologiya kak semioticheskaya sistema. Al'manakh. M. : RGGU, 2015. S. 331–358.

Manovtsev A. Soblazn i svet // Roman F. M. Dostoevskogo «Idi-ot» : sovremennoe sostoyanie izucheniya M. : Nasledie, 2001. S. 250–290.

Meerson O. Khristos ili «Knyaz' Khristos» : Svidetel'stvo gene-rala Ivolgina // Roman F. M. Dostoevskogo «Idiot» : sovremennoe so-stoyanie izucheniya. M. : Nasledie, 2001. S. 42–59.

Pomerants G. S. Dvoynye mysli u Dostoevskogo // Pomerants G. S. Otkrytost' bezdne. Vstrechi s Dostoevskim. M. : Sov. pisatel', 1990. S. 225–234.

Turyshcheva O. N. Mezhdru vinoy i sostradaniem : shtrikhi k portre-tu knyazya L'va Nikolaevicha Myshkina // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. 2016. № 6 (44) S. 128–138.

Turyshcheva O. N. Vina kak predmet khudozhestvennoy mysli : F. M. Dostoevskiy, F. Kafka, L. fon Trier. Ekaterinburg : Izd-vo Ural. un-ta, 2017. 152 s.

Freyd A. Psikhologiya Ya i zashchitnye mekhanizmy / per. s angl. M. : Pedagogika, 1993. 144 s.

Shchennikov G. K. K probleme khudozhestvennoy metafiziki F. M. Dostoevskogo // Evolyutsiya form khudozhestvennogo soznaniya v russkoy literature (opyty fenomenologicheskogo analiza) : sbornik nauchnykh trudov. Ekaterinburg : Izd-vo Ural. un-ta, 2001a. S. 149–163.

Shchennikov G. K. Metafizika romana «Idiot» // Shchennikov G. K. Tselostnost' Dostoevskogo. Ekaterinburg : Izd-vo Ural. un-ta, 2001b. S. 23–64.

С. А. КОМАРОВ

*(Тюменский государственный университет,
г. Тюмень, Россия)*

УДК 821.161.1-2(Чехов А. П.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,46

«ВИШНЁВЫЙ САД» А. П. ЧЕХОВА В АСПЕКТЕ НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

Аннотация: в статье автор пытается системно представить аргументы в пользу модернистской природы поэтики итоговой пьесы А. П. Чехова, показать элементы его индивидуального мифа о России и человеке, нереалистическую основу персонажеобразования и психологизма. Кроме того, им выявляются источники из ближайшего А. П. Чехову и его современникам контекста, которые вовлекаются комедиографом в диалог с читателем-зрителем. Создатель «Вишнёвого сада» мыслится в качестве именно художника-модерниста, и с этим, в частности, связывается его всевозрастающее воздействие на мировую культуру XX–XXI столетий. Персонажи и сюжет конструируются драматургом из разноплановых культурных знаков, что делает миметическую эстетику лишь одним из словё текстовых реалий пьесы, хотя и сохраняет её в кругозоре наивного и традиционного восприятия.

Ключевые слова: модернизм; комедия; А. П. Чехов; «Вишнёвый сад»; индивидуальный миф; сюжет и система персонажей.

В переписке ироничного А. П. Чехова (март 1890 года) «четвёртое измерение» выступает как элемент общего знания современников, как актуальный инструментарий проектирования реальности: «в Вашу старость я верю так же охотно, как в четвёртое измерение» [Чехов П. IV: 34]. Комедия «Вишневый сад» (вслед за «Чайкой») задумана и написана как текст, имеющий не три, а четыре измерения. Только восстановив четвертую координату, можно приблизиться к тайне чеховской пьесы. Именно непрочитанность этого культурно-метафизического плана комедии современниками вызвала у автора раздражение, горечь: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы. Прости, но я уверяю тебя» [Чехов П. XII: 81]. Создав «Вишневый сад», комедиограф осуществил свою мечту: «А я все мечтаю написать смешную пьесу, где бы черт ходил коромыслом» [Чехов П. X: 143]. Грандиозность и красота замысла не были поняты, оценены [Комаров 1998; Комаров 2009; Комаров 2010]. Это относится не только к со-

временникам драматурга, но и к читателям XX века.

Попытаемся реконструировать системные выходы Чехова в четвертое измерение, создающие пульсацию и объемность семантики комедии, а также наличие символично-мифологического психологизма, который якобы характерен именно для постчеховской культуры [Колобаева 1999: 8, 11]. Начнем с самого, казалось бы, трагического момента произведения – финала: больного, верного хозяевам старика-слугу забывают, заколачивают в оставленном доме. Имя персонажа – Фирс, а происходит оно от Тирс. Тирс – это палка с сосновой шишкой, которую носили во время дионисийских празднеств. Из них, как известно, «выросли» комедия и трагедия. Покинутостью героя в финале «Вишневого сада» Чехов говорит читателю: праздник закончен – потому и атрибут его (палка) оставлен, а через год будет следующий праздник. Вот почему к забыванию Фирса причастны по-своему все персонажи. Образ Фирса не сводим ни к человеку почтенного возраста, ни к социальной функции слуги. Он удерживает, соединяет и выражает весь набор значений. Но непрочитанность его культурно-метафизического плана значительно обедняет и искажает авторское послание.

Структурно сложен образ Трофимова. В пьесе сообщается, что Петю дважды исключали из университета [Чехов С. XIII: 232]. Очевидно, по своим воззрениям он не вписывается в государственную систему культуры, образования. Первое, что должно насторожить читателя, сообщение Дуняши о Трофимове: «*В бане спят, там и живут*» [Чехов С. XIII: 200]. Баня – место, где водится нечистый, герой же может спать в этом месте, чувствовать себя спокойно: он сам выбрал его. Второй «настораживающий» момент – все боятся, что Петя своим появлением напомнит Раневской о погибшем сыне (мальчик утонул), учителем которого он был. По поверьям, крадет, уносит детей нечистая сила, например, лешие [Афанасьев 1995: III; 154-157]. Кроме того, христиански настроенная Раневская по приезду в имение узнает всех сразу, кроме Трофимова [Чехов С. XIII: 210]. Третий момент – слово «черт» лишь дважды произнесено в пьесе. Один раз это делает Лопухин («*Холодно здесь чертовски*»), другой раз – Трофимов («*Черт его знает*») [Чехов С. XIII: 243]. Показателен способ признания Пети в своих симпатиях к Лопухину: «*Как-никак, все-таки я тебя люблю. У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...*» [Чехов С. XIII: 244]. История пьесы свидетельствует: это поздняя цельная чеховская вставка в речь Трофимова [Чехов С. XIII: 333]. В логике героя артист – высшая оценка человека. Переводчик Трофимов – нищанец, а, по Ницше, артист – тип человека

будущего. И черты этого человека будущего «вечный студент» столь и ценит в новом «хозяине» вишневого сада.

Не случаен род занятий Трофимова – учительство. Так как социальный статус его вряд ли изменится («*Должно быть, я буду вечным студентом*» [Чехов С. XIII: 211]), герой обречен быть свободным учителем. Он как бы призван вести «долгие» и серьезные разговоры – споры, проявлять компетентность в разных вопросах («*Вы, Петя, расскажите лучше о планетах*» [Чехов С. XIII: 222]). Чеховым символично выбран предмет спора Трофимова с Раневской и Гаевым – «*о гордом человеке*», причем герой отстаивает несмирненную, по сути, антихристианскую позицию по данной проблеме. Персонажи хотят спорить, спорят об этом и подолгу, днями, но так «*ни к чему не пришли*» [Чехов С. XIII: 222]). Если в сравнении со старшим поколением подходы к жизни у Трофимова неизменно противоположны, то на младшее поколение герой оказывает переориентирующее воздействие: «*Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде. Я любила его так нежно, мне казалось, на земле нет лучше места, как наш сад*» [Чехов С. XIII: 227]. В финале голоса Пети и Ани вторят друг другу, сливаются в согласном хоре любви и взаимопонимания. Осуществилось то, чего и добивался Трофимов: «*Верьте мне, Аня, верьте!*» [Чехов С. XIII: 228]. Иными словами, в качестве проповедника и учителя герой вполне эффективен. Но комедиограф фиксирует и иное – проповедь Трофимова уводит «детей» от «отцов», разрывает их связи, причем физически (Гриша) и духовно (Аня).

Показательно, как Чехов организует появление Пети перед его главным оппонентом в пьесе – Раневской. Героине кажется, что по саду идет «*покойная мама*», она сравнивает белое деревце в саду с женщиной. В этот момент, появляясь из-за спины, ее окликает Трофимов («*Она оглянулась на него*», «*Любовь Андреевна смотрит с недоумением*» – таковы ремарки). И только после упоминания о погибшем Грише Раневская адекватно прореагирует на Петю. В разговор об утонувшем сыне Чехов вдруг вплетает слова героини о спящей Ане, которую в финале уведет за собой Трофимов. Очевидно, что вся процедура появления учителя (природный фон, разговор о смерти, кажимость, оклик из-за спины, незнание, связь с покойником, именование следующей жертвы, предчувствие потери) создана Чеховым с учетом алгоритма поведения нечистой силы по отношению к человеку. Этот алгоритм зафиксирован в классических исследованиях о народных верованиях.

По логике Чехова, дело только в «учителях», своей «верой» соблазняющих «детей», а и в заразительности и распространенности новой веры. У соседа Раневской помещика Симеонова – Пищика есть

дочь Даша. В семье соседа также ведутся разговоры между отцами и детьми о Ницше. В чеховской пьесе Варя настойчиво следит за отношениями Пети и Ани, стараясь уберечь дочь Раневской от возможных последствий ее бурного и, видимо, первого увлечения молодым человеком. Делается это героиней демонстративно и назойливо. Трофимов утверждает, что они «выше любви», то есть их отношениями руководит некая метафизическая логика. И, скорее всего, это действительно так. Единственное любовное признание, которое читатель слышит от Трофимова (финал первого действия), произносится в пространство, себе самому (Аня «*в полусне*», на сцене – никого). Построено оно так: «*Солнышко мое! Весна моя!*» [Чехов С. XIII: 214]. Обстоятельства подчеркивают искренность, невынужденность признания. Если принять во внимание нищеванскую (дионисическую) закрепленность Трофимова, то его умиление (чеховская ремарка – произносит «*в умилении*») явно направлено на свою противоположность, имеющую аполлонические знаки (сон – признак аполлонизма, полусон дочери Раневской – свидетельство промежутка, возможного перехода). Реплика героя фиксирует, что в финале первого действия Аня и Петя принадлежат противоположным знаковым культурам и что дионисическое начало активно стремится к контакту, слиянию с началом аполлоническим. Иными словами, отношения Ани и Пети уже в первом действии нельзя воспринимать как трехмерные.

Возраст Трофимова не случайно обозначен Чеховым достаточно точно – 26–27 лет [Чехов С. XIII: 228,234]. В разговоре героя с Раневской данный возраст фигурирует в качестве предела, за которым Петя должен изменить свою жизнь, чего персонаж делать явно не собирается. Двадцать семь лет – такая цифра в значении символического возрастного рубежа была впервые обозначена в работе В. В. Розанова «Несколько замечаний по поводу студенческих беспорядков» в журнале «Русское обозрение» (1898. №1. С. 411–420). Работа вошла в сборник Розанова «Религия и культура», который при жизни Чехова издавался дважды (1899, 1901 годы). В этом материале автором обоснована и описана оригинальная национальная мифология возрастного деления человеческой жизни. Двадцать семь лет – граница между детской и взрослой фазами существования индивида, фазами, имеющими свою законченную философию, психологию, политику, культуру и литературу. Взаимосвязь Ани Раневской, Даши Симеоновой-Пищик и Пети Трофимова в комедии Чехова воплощает единую – детскую – фазу жизни, ее стержень и духовный ориентир – Ницше. По логике Розанова, студенческие волнения конца 1890-х годов объясняются особенностями именно детской фазы жизни, ее политической составляющей, а

значит, они имеют не трехмерную природу. Очевидно, Чехов разделял данный подход (не оценку) и адресовал читателя к нему. Не случайно в переписке, говоря о волнениях, нестуденческую сторону художник именует «взрослыми», причем дважды [Чехов П. VIII: 130].

Кратко изложим мифологическую схему Розанова, поскольку она важна в деталях для адекватного понимания чеховской комедии [Розанов 1990: I; 121–128]. Детская фаза жизни, по Розанову, – с 16 до 27 лет, когда «почти каждый образованный русский «отрицает» и волнуется». Это «болезнь возраста» – «не упорная и не опасная». Розанов четко обозначает «собственно предмет отрицаний»: «Отрицается Бог, семья, отчество “в том нелепом виде, как оно существует”, мир невидимый и видимый, но как один, так и другой – пока неувиденный и насколько он не увиден. Отрицается все неиспытанное, не перешедшее в живое ощущение...». Психологическая доминанта данной фазы жизни в том, что это пора «увлечений, воевания, погружения исключительно в свое “я” и противопоставление этого “я” всему миру». Политические характеристики детской фазы таковы: «В 16–27 лет каждый, т. е. почти каждый, русский бывает не только парламентаристом и республиканцем – этого еще мало, – он непременно бывает дарвинистом, позитивистом, социалистом; он бывает политиком и философом в политике, к которой вплотную не подошел, и в философии, которую только что начал читать». Литература данной фазы жизни своеобразна «по колориту, по точкам зрения на предметы, приемам нападения и защиты». Она содержит «целый обширный эпос, романы и повести исключительно из юношеской жизни, где взрослые вовсе не участвуют, исключены, где нет героев и даже зрителей старше 35 лет, и все, которые подходят к этому возрасту, а особенно если переступают за него, окрашены так дурно, как дети представляют себе «чужих злых людей...». Но литература лишь часть «целой маленькой культуры» детской фазы жизни, потому что фаза охватывает «почти все формы творчества». Розанов обозначает ряд составляющих данной культуры: свои праведники и грешники, мученики и «рenegаты», своя песня, суждения, начатки почти всех наук. Ее носители «удалые чайки» (Ср.: Тrepлев-Трофимов).

Возраст с 28 до 35 лет мыслится в розановской мифологии как переход к взрослой (зрелой) фазе жизни. Суть ее – в успокоении и не-отрицании, в признании «этого громадного улья, где вот уже тысяча лет роится громадный народный рой». Взрослый человек признает его «необходимость и целесообразность», его «священность» и «поэзию», находит свою «ячейку» в нем. Путь взросления, по Розанову, обуславливают не «какие-то проблематические выгоды», а «простой образ

жизни, расширение сферы наблюдений и самой наблюдательности, завязавшиеся живые связи с обществом и жизнью исторической через семью, детей, наконец, через труд».

Существенно, что публицист мыслит данную мифологию не как общеевропейский, а национальный (русский) феномен, противопоставляя его «стареющей жизни Западной Европы». Розанов пишет: «Соответственно юному возрасту нашего народа, просто юность шире у нас раскинулась, она более широкою полосой проходит в жизни каждого русского, большее число лет себе подчиняет и вообще ярче, деятельнее, значительнее, чем где-либо».

Автор статьи «Несколько замечаний по поводу студенческих беспорядков» настаивает, что «это все-таки культура, все-таки некоторая цивилизация, ибо это есть, несомненно, некоторая любовь и мысль, которая выдерживает себя от первой строки и до последней, которая в стихотворении продолжает то, что было начато в якобы ученом трактате, в романе начинает и кончает в критике». В данной культуре «все связано и цельно; все здесь проникнуто верой в себя; все представляет определенный строй мыслей». Такова в главных чертах мифологическая схема фазности жизни русского человека, предложенная Розановым.

Что в ней могло быть близко мировидению Чехова? Во-первых, естественная соединенность природного и культурного факторов (рядов) в понимании и объяснении человека. Во-вторых, национальная ориентированность взгляда, не отвергающая культурных контекстов. В-третьих, глобальность и открытость схемы, учет в ней процессуальности и индивидуальных вариантов, исторических реалий разного уровня. Главный оппонент Трофимова в чеховской комедии Раневская по сути повторяет розановские характеристики детской фазы жизни, когда в полемике, в порыве пытается задеть Петю: *«Вы смело решаете все важные вопросы, но скажите, голубчик, не потому ли это, что вы молоды, что вы не успели перестрадать ни одного вашего вопроса? Вы смело смотрите вперед, и не потому ли, что не видите и не ждете ничего страшного, так как жизнь еще скрыта от ваших молодых глаз?»*; *«Вам двадцать шесть лет или двадцать семь, а вы все еще гимназист второго класса»*; *«Надо быть мужчиной, в ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить... надо влюбляться»* [Чехов С. XIII: 233–235].

Случайно ли Чехов объединяет персонажей комедии, по возрасту вписывающихся в детскую фазу жизни, через их увлеченность философией Ницше? Нет ли здесь коренной переоценки автором «Вишневого сада» наследия немецкого титана по сравнению с периодом рабо-

ты над «Чайкой»? Можно сказать определенно: коренной переоценки не произошло. В письме А. С. Суворину 25 февраля 1895 г. (время работы над «Чайкой») Чехов давал двойственную характеристику философии Ницше. Причем это единственная характеристика, сохранявшаяся в переписке. С одной стороны, Чехов именно с Ницше – лично, без посторонних, без отвлекающих и мешающих обстоятельств – выражает желание, стремление пообщаться, вступить в непосредственный диалог: «С таким философом, как Нитче, я хотел бы встретиться где-нибудь в вагоне или на пароходе и проговорить с ним целую ночь» [Чехов П. VI: 29]. В этой формулировке любопытны не только готовность к диалогу, но и расположенность Чехова к погружению в дионисическую (ночную, лунную) атмосферу, желание быть соприродным немецкому философу. Однако в данном письме делается важное признание: «Философию его, впрочем, я считаю недолговечной. Она не столь убедительна, сколь бравурна» [Чехов П. VI: 29]. «Бравурность» философии Ницше, ее расчет не на убеждение, а на увлечение читателя за собой, на захват природы и воображения, ее установка на «воевание», «отрицание» и «волнение» (уже в розановской терминологии) позволили Чехову знаково закрепить философию Ницше за детской фазой жизни в комедии «Вишневый сад». В «Чайке» она была ориентирована в большей степени также на судьбы молодых людей, ищущих путь к себе (Нина и Константин), ведь «человек будущего», по Ницше, немислим без дионисичества, готовящего обновление.

Образ взрослой фазы жизни в «Вишневом саде» контрастен образу фазы детской. Его центр – брат и сестра Гаев и Раневская (она же в девичестве Гаева). Напомним, что Раневская была задумана и написана Чеховым как «комическая старуха». Это амплуа не было близко О. Л. Книппер-Чеховой, первой исполнительнице роли. Автор комедии предполагал, что театр на данную роль пригласит актрису, соответствующую амплуа [Чехов С. XIII: 493]. «Старуха» – это и возрастная характеристика героини. Если ее брату в пьесе 51 год и он говорит, что когда-то с сестрой спал в одной детской, значит, по возрасту эти персонажи должны быть соотносимы [Чехов С. XIII: 203]. Они почти вдвое старше Трофимова.

Первый культурный параметр, объединяющий брата и сестру, – слух на далекую музыку, ее распознавание: «*Любовь Андреевна. Слово где-то музыка. (Прислушивается). Гаев. Это наш знаменитый еврейский оркестр. Помнишь, четыре скрипки, флейта и контрабас. Любовь Андреевна. Он еще существует? Его бы к нам позвать как-нибудь, устроить вечерок. Лопахин. (прислушивается). Не слышать...*» [Чехов С. XIII: 220]. Неслышанье Лопахиным той музыки, которую

улавливают брат и сестра Гаевы, у Чехова знаково, как, впрочем, и именование комедиографом героини не по фамилии, которую она носит. Чеховым подчеркивается семантика имени-отчества персонажа перед каждой репликой по ходу всей пьесы: Любовь Андреевна = любовь + мужество. Акцентируется вторичность фамилии Раневская, хотя значения ее (для понимания хозяйки усадьбы) должны быть учтены. Во-первых, это рана, ранимость. Во-вторых, это ранет (сорт мелких и сладких яблок) – фиксируется привлекательность героини и ассоциативно указывается на первогрех Адама и Евы в райском саду. Брат свидетельствует: *«Вышла за не дворянина и вела себя нельзя сказать чтобы очень добродетельно»* [Чехов С. XIII: 212], то есть не соответственно родовой традиции. Важно, что музыка, слышимая Гаевыми, далекая и что исполняется она именно еврейским оркестром. Эти признаки (в их связности) отсылают к одному культурному источнику-христианству. Ремаркой, открывающей третье действие, Чехов укрупняет знак: *«слышно, как в передней играет еврейский оркестр, тот самый, о котором упоминается во втором акте»* [Чехов С. XIII: 229]. В пьесе автором подчеркнута изображено, что до покупки имения Лопухиным музыка как бы исходит из мира, является его частью и слышится персонажами как льющаяся свободно. С приходом Лопухина – хозяина отношение «музыка – человек» меняется. Оркестр только *«настраивается»*, но заказ на неподготовленную музыку уже дается: *«Эй, музыканты, играйте, я желаю вас слушать!»*; *«Музыка, играй!»*; *«Музыка, играй отчетливо! Пускай все, как я желаю!»*; *«За все могу заплатить!»* [Чехов С. XIII: 240–241]. И музыка играет. Очевидно, что после Ницше категория «музыка» является своеобразным критерием различения и оценки персонажей. Чехов работает с этим критерием, вовлекая в процесс и читателя.

Если для Любовь Андреевны Лопухин – *«хороший, интересный человек»* [Чехов С. XIII: 232], то для ее брата он *«хам»* [Чехов С. XIII: 204, 209] – и это ближе к самохарактеристикам Ермолая Алексеевича: *«болван и идиот», «малограмотный»* [Чехов С. XIII: 221, 240]. Уже в самом начале комедии Лопухин соотносится с Гамлетом (знаковая ситуация «человек с книгой» – напомним о связке «дионисичество – Гамлет» у Ницше), но для героя результат сопоставления не утешителен: *«Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул»* [Чехов С. XIII: 198]. Для семейства Гаевых книжная культура, как и культура музыкальная, это прикосновение к живому и родному: *«Любовь Андреевна. Шкафик мой родной...(Целует шкаф)»*; *«Гаев. (оцупав шкаф). Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было на-*

правлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (сквозь слезы) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания» [Чехов С. XIII: 206–208]. Одушевленность шкафа и его участие в жизни всего рода для героев несомненны: *«Предмет неодушевленный, а все-таки, как-никак книжный шкаф»*; *«твой молчаливый призыв... не ослабевал»* [Чехов С. XIII: 206–208].

Речевой строй Гаева ориентирован на европейскую ретиорику. В обращении героя к книжному шкафу это очевидно. Речевой строй общения с родными и близкими Гаева максимально приближен к духовной норме героя, является базовым, опорным для него. С Лопахиним и Яшей, например, стиль общения у Гаева, включая речевой аспект, иной. Для Любови Андреевны речевая поведенческая доминанта смещена Чеховым в сторону христианской ретиорики. Категориальный стержень речевой ценностной системы героини: судьба – грех – наказание – покаяние – прощение – жалость – любовь – чистота – мольба – доброта. Способность верить как дети подчеркивается в Гаевых уже при первом их появлении. Это не наивность, а культура детскости в героях – культура, опирающаяся в проговаривании на европейскую ретиорическую традицию. В финале третьего действия комедии Аня скажет матери, что хотя вишневый сад продан, но *«осталась жизнь впереди, осталась твоя хорошая, чистая душа»*, что *«в новом саду» «радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу»*. Дочь в качестве вестницы иной веры благословит мать (*«я благословляю тебя»*). Однако вера будет не традиционная (не аполлоническая, то есть не солнечная, христианская, дарующая тишину и покой), а дионисическая. Она опустится *«как солнце»*, но уже *«в вечерний час»*. Мать ее увидит и только *«поймет»*, принять же не сможет [Чехов С. XIII: 241]. В силу того, что Гаев и его сестра «представляют» в пьесе аполлоническую культуру, устремленную к покою и самодостаточности, продажа вишневого сада возвращает их в привычное состояние: *«Гаев (в село). В самом деле, теперь все хорошо. До продажи вишневого сада мы все волновались, страдали, а потом, когда вопрос был решен окончательно, бесповоротно, все успокоились, повеселели даже... Любовь Андреевна. Да. Нервы мои лучше, это правда»* [Чехов С. XIII: 247].

Покой и сон в качестве знаков аполлонической культуры закреплены за всеми членами семьи Гаевых, а также в обращениях к ним иных по культурной ориентации персонажей. Аня до своего ухода в «веру» Трофимова восклицает: *«О если бы я могла уснуть!»*; *«Я теперь покойна. ...но все же я покойна»* [Чехов С. XIII: 200, 214]. Варя

как бы вторит ей: *«А на самом деле ничего нет, все как сон»; «И я бы тогда была покойной...»; «Она спит... спит...»* [Чехов С. XIII: 201, 202, 214]. Аня доверительно озвучивает устремления брата матери: *«тебе самому будет покойнее»*, как Лопахин проговаривает устремления Любовь Андреевны: *«но вы не беспокоиться, моя дорогая, спите себе спокойно»* [Чехов С. XIII: 205, 213]. Речь Раневской также пронизана знаками сна и покоя: *«А вдруг я сплю!»; «Кофе выпит, можно на покой»; «ничто не изменилось»; «покойная мать идет по саду»; «а я точно потеряла зрение, ничего не вижу»* [Чехов С. XIII: 204, 209, 210, 233]. Лопахин и Трофимов, зная устремленность Любовь Андреевны, призывают ее успокоиться, сообщая вещи, которые с точки зрения собственно психологической (трехмерной) никак не могут этому способствовать: *«И не заплатите вы проценты, будьте покойны»; «Успокойтесь, дорогая. Не надо обманывать себя, надо хоть раз в жизни взглянуть правде прямо в глаза»* [Чехов С. XIII: 222, 233]. Причем, в их словах нет желания задеть Раневскую, а наоборот, есть искреннее желание помочь ей. Даже Дуняша воспроизводит духовную устремленность хозяев: *«а теперь оставьте меня в покое. Теперь я мечтаю»; «И если вы, Яша, обманете меня, то я не знаю, что будет с моими нервами»* [Чехов С. XIII: 217, 238].

Замысел комедии «Вишневый сад» (его движение) связан с особым именованьем героев. Это зафиксировано в переписке Чехова. После очередной паузы в работе над пьесой комедиограф вдруг обращается к сестре с просьбой срочно прислать ему забытую заготовку со списком имен: *«Отпри мой стол, и если в передней части ящика найдется осьмушка бумаги (или $\frac{1}{2}$ листа почтовой бумаги), исписанной мелко, для будущей пьесы, то пришли ее мне. На этом листке записано, между прочим, много фамилий. Если нет, то и не нужно. Бумажка эта не в письмах, лежит свободно»* [Чехов П. X: 241]. Детальность описания, необычный для Чехова как бы задышающийся ритм обращения выдают особую значимость забытой записки для будущего «Вишневого сада».

В центре комедии семейство Гаевых. Гай в «Житиях всех святых», составленном И. Бухаревым, переводится «земной» [Жития 1900: 744]. Это значение важно как итог «комического переворачивания» (Шеллинг) неземного, сакрального. В словаре Даля зафиксированы две группы значений лексемы «гай». Первая группа – «дубрава, роща, чернолесье; небольшой отъемный лиственный, не хвойный лес, особенно в низменных местах, в лугах; остров, отъемный чистый лесок в кустовых зарослях; поемный лесок, кустарник; иногда лес уже ис-

треблен, а остается одно лишь название гая, да кочегуры и кочкарник с промоинами, неудобный для косьбы; отдельная камышевая топь, плавня или кустистый кочкарник; сор в зерновом хлебе, хвостец, охоботь с сурепицей и обивками колоса» [Даль 1955: I; 340]. Выделим в данной группе ряд смыслов, соотносимых с образом Гаевых в комедии Чехова. Во-первых, лесное начало позволяет вписать это семейство в мифологемную схему Ницше, зафиксированную в «Рождении трагедии». Но уже вписан как русскую мифологию, отложившуюся в живом слове. Во-вторых, ограниченность (отъёмность) территории подчеркивает особое качество культуры, на которое опирается род Гаевых. В-третьих, «засоренность» явления может толковаться как результат его истории, древности происхождения, подверженности воздействию преходящих факторов. Следующая группа значений лексемы «гай» в словаре Даля такова: «крик, гам, шум, рев; окрик на скотину, которую гонят». Производные от «гай» глаголы привносят ряд смысловых деталей: «звать, кликать»; «аукать в лесу»; «окликать или опрашивать о чем встречное в море судно» [Даль 1955: I; 340]. Во-первых, характер звуков указывает на повышенную эмоциональность, которая может быть связана с остротой событий, неумением справляться с обстоятельствами или же сознательным аффектированием реакций, что свойственно театральной культуре. Во-вторых, природно-лесная сфера второй группы значений вновь адресует к значениям первой группы. В-третьих, глухота, разъединенность голосов и одновременно их устремленность к встрече друг с другом в огромном пространстве истории и жизни наличествует в данных значениях. В-четвертых, объективность театральных ассоциаций фамилии Гаев и присутствие их в лексеме «гай» подтверждается прямым значением слова «гаер» (гаерка) – «шут в народных игрищах, который смешит людей пошлыми приемами, рожами, ломаньем; арлекин, паяц, площадный шут» [Даль 1955: I; 340]. Это приоткрывает программность шутовского начала в брате и сестре Гаевых у Чехова, их вписываемость в эстетику народной комедии. Не случайно черты беспомощности, непрактичности, рассеянности, неуместности и штампованности речи в утрированном варианте удерживаются комедиографом в структуре данных персонажей.

Для прочтения «Вишневого сада» существенно понимание идеи рода (семейства) как концептуального способа группировки героев. Гаев мыслит в масштабах *«поколений нашего рода»* [Чехов С. XIII: 208]. Выход сестры замуж за не дворянина, с его точки зрения, – поступок, достойный осуждения и даже жесточе – презрения. Для Любови Андреевны вписанность в род – это основа понимания

своей жизни: *«Ведь я родилась здесь, здесь жили мои отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни...»* [Чехов С. XIII: 233]. Мысль о родовых корнях то и дело возникает в монологах Лопахина: *«Мой папаша был мужик, идиот, ничего не понимал, меня не учил, а только бил спьяна и все палкой. В сущности, и я такой же болван и идиот. Ничему не обучался, почерк у меня скверный, пишу я так, что от людей совестно, как свинья»*; *«Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню»* [Чехов С. XIII: 220-221, 240]. Симеонов-Пищик также акцентирует в разговоре вопрос о корнях своего рода: *«Здоровье-то у меня лошадиное. Мой покойный родитель, шутник, царство небесное, насчет нашего происхождения говорил так, будто древний род наш Симеонов-Пищиков происходит будто бы от той самой лошади, которую Калигула посадил в сенате...»*; *«Что ж... лошадь хороший зверь... Лошадь продать можно...»* [Чехов С. XIII: 229]. Трофимов замечает, что в фигуре данного героя *«в самом деле есть что-то лошадиное»*. Шарлотта по-своему заостряет идею рода в комедии, фиксируя тяжесть незнания для человека корней собственной жизни: *«А откуда я и кто я – не знаю... Кто мои родители, может, они не венчались... не знаю. (...) Ничего не знаю. (Пауза) Так хочется поговорить, а не с кем... Никого у меня нет»* [Чехов С. XIII: 215]. По древности корней в комедии с родом Гаевых сопоставим род Симеонов-Пищиков. Не случайно его семейное предание отсылает к античности. Не случайно «здоровье» и «внешность» представителя этого рода подтверждают косвенно данную версию происхождения. Но уже в корнях роды Симеоновых-Пищиков и Гаевых разнятся. Род Гаевых опирается и развивает традицию античности в плане книжности, риторики, самодостаточности, преемственности общественных идеалов, трансформируя ее в культуру христианства. Род же Симеоновых-Пищиков в истоке своем опирается на опыт третирования общественных институтов, игры с соблазном, на прецеденты проявления своеволия, крайних, радикальных решений. Светоний в «Жизни двенадцати цезарей» так упоминает факт, лежащий в основе семейного предания Симеонов-Пищиков: «он даже собирался сделать его (своего коня Быстроногого. – К. С.) консулом». Сам же Калигула был «певец и плясун», «пением и пляской он так наслаждался, что даже на всенародных зрелищах не мог удержаться, чтобы не подпевать трагическому актеру и не вторить у всех на глазах движениям плясуна, одобряя их и поправляя». Светоний сообщает: «Как кажется, в самый день своей гибели он назначил ночное празднество именно с тем, чтобы воспользоваться его обычной вольностью для первого выступления на сцене. Плясал он иногда даже

среди ночи...» [Светоний 1988: 166, 167]. Историк, заканчивая повествование о Гае Калигуле, не упускает возможность напомнить об известной закономерности: «Но прежде всего было замечено и отмечено, что все цезари, носившие имя Гай, погибли от меча...» [Светоний 1988: 169]. Выбор фамилии рода у Чехова не случаен. Симеон в «Житиях всех святых» означает «услышание» [Жития 1900: 758]. Современные энциклопедические источники подтверждают данное толкование: «бог услышал» [Нестерова 1982б: 436]. Показательно, что Чехов выстраивает основные характеристики – суждения персонажа именно через его слух, через пересказ, трансляцию услышанного. О происхождении рода Симеонов-Пищик слышал от отца и воспроизводит эту версию как значимую. О Ницше он слышал от дочери, но использует эту информацию как авторитетную, достоверную: «*Ницше... философ... величайший, знаменитейший... громадного ума человек, говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно*»; «*Ну... Мне Дашенька говорила*» [Чехов С. XIII: 230]. В последнем действии комедии Симеонов-Пищик вновь заговаривает о Ницше, только теперь это будет со слов случайного попугайчика: «*Сейчас один молодой человек рассказывал в вагоне, будто какой... великий философ советует прыгать с крыш... "Прыгай!", говорит, и в этом вся задача*» [Чехов С. XIII: 249]. На первый взгляд герой вслед за другими приписывает Ницше достаточно абсурдные идеи. Но, если вдуматься, здесь нет искажения логики его учения. Прыжок с крыши чреват самоубийством, он атрибут нетрадиционного поведения, полета с максимальной для человека высоты, результат преодоления страха, практический выход за грань. Это вполне вписывается в антихристианский пафос сверхчеловеческого поведения, где заповедь «не убий» не актуальна. Рисование фальшивых денег – тоже способ третирования официальных, принятых всеми ценностей. Вновь, как и в случае с прыганьем с крыш, здесь сниженный, но броский образ рецептурности ницшевской философии. У Симеонова-Пищика не случайно острый слух на антиофициальную логику поведения. Ведь и рецепты, призывы, приписываемые Ницше, сродни акту ввода лошади Калигулой в сенат в качестве признанного обществом функционера. Иными словами, это возвращение к пройденному, а ведь вечное возвращение событий – идея вдохновенного певца Заратустры. Так суждения героя, его фамилия, поведение, происхождение увязаны в комедии Чехова. Известно, что в библейской традиции первоначальным именем апостола Петра было Симон. В судьбе Симона-Петра есть изначальная двойственность: трижды отрекался от Христа, но после троекратного вопрошания о любви, был облечен папской властью [Нестеро-

ва 1982а: 307–309]. Петром, напомним, в комедии Чехова именуется Трофимов, который о камень новой веры (дионисической) разбивает головы «младенцев» (Аня, Гриша), уводит их духовно и физически из мира аполлонизма, ориентированного на христианство. Не случайно Симеонов-Пищик в начале третьего действия ведет разговор о происхождении своего рода именно с дионисийцем Трофимовым, а он, в свою очередь, фиксирует сходство собеседника с прародителем (лошадью, введенной в сенат). Очевидно, что персонажи ценностно контактны.

Отношение к деньгам – знаковая характеристика героя в «Вишневом саде». Чехов акцентирует данный параметр в речи помещика: *«Голодная собака верует только в мясо... (Храпит и тотчас же просыпается). Так и я ... могу только про деньги»; «Что ж... лошадь хороший зверь... Лошадь продать можно...»; «Сдал им участок с глиной на двадцать четыре года»* [Чехов С. XIII: 229, 249]. Комедиограф «выдает» читателю «веру» персонажа – «мясо» (то есть нечто максимально приземленное, осязаемое, антисакральное) и деньги как способ измерения всего (земли, лошади), о чем можно говорить всегда и в любом состоянии (без риска сбиться даже после сна на ходу). Для Гаевых самым продать сад и имение – все равно что нарушить главное христианские заповеди. Поэтому столь искренне и не опровергаемо звучат слова Любовь Андреевны из третьего действия: *«...и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом»* [Чехов С. XIII: 233]. Для Симеонова-Пищика продажа земли – акт естественный, не самоубийственный. Чехов сообщение героя о продаже участка в аренду соединяет с рассуждениями, приписываемыми Ницше, о полезности прыганья с крыш, а значит, и о риске самоубийства. Очевидна трагикомическая параллель: непродаж сада Гаевыми и их горе – продажа участка Симеоновым-Пищиком и его ощущение счастья, жизненной удачи. Для Симеонова-Пищика перезанимание денег, жизнь в долг – норма. Кроме того, он легко создает себе авторитеты, что может служить аналогом языческого (античного) многобожия. Трофимов же готов идти по сверхчеловеческому пути, верует в гордого человека и за каждым признает это право. Для него нет ни единого бога, ни множества богов. Он настроен на независимый, антиофициальный путь жизни. Петя принципиально отказывается от денег, предлагаемых Лопахиним. Герой свободен от счастливых случайностей (вроде покупки участка англичанами), потому что не имеет ничего и (главное) не хочет иметь ничего, что связывало бы его. Как знаток Ветхого и Нового Заветов [Собенников 1997] Чехов должен был учитывать, что первоначальное имя Петра – Симон. Это обстоятельство

объясняет статус носителя особой веры у Симеонова-Пищика, анти-тезность героя наряду с Петей Трофимовым по отношению к Гаевым, а также их (Пети и Пищика) обоюдное понимание Ницше при знаковой закреплённости за разными стадиями духовной истории человечества (дохристианство – постхристианство).

Самыми проблемными персонажами пьесы у автора являются Лопахин и Епиходов: «Ведь роль Лопахина центральная»; «большая роль»; «роль комическая» [Чехов П. XI; 172, 248, 290]. В этой проблемности они связаны Чеховым. Во-первых, сюжетно: Лопахин – хозяин избирает новым управляющим Епиходова. Во-вторых, способом именования – составным характером фамилий: Лопа-хин, Епи-ходов. В-третьих, знаковым отношением к книге: Лопахин читает, не понимает и признается в этом; Епиходов начитан, но в чтении эклектичен, ищет прямого и действенного применения вычитанному в жизни. Трофимов видит в Лопахине черты человека будущего (тонкие от природы пальцы, как у артиста). В логике дионисичества (Петя – нищепанец) – это знаковая и высокая оценка. Одновременно Трофимов, пытаясь достойно ответить на жест с деньгами, предлагаемыми ему Лопахинным, подчеркивает опасность для нового хозяина сада размахивать руками. Совет «*не размахивать руками*» следует понимать, как возможное сомнение в готовности Лопахина к сверхчеловеческому пути, ведь этот путь – путь танцора на проволоке, который должен быть сдержан, осторожен, идя над пропастью, должен искать равновесие, чтобы не упасть, хотя работа крыльями (ср. размахивание руками), как птице, ему необходима. В данной логике Лопахин – это мост от прошлого к будущему, от христианства к сверхчеловеку. Поэтому понятно, почему он уже не слышит музыки еврейского (христианского) оркестра – в его душе музыка иная. Шутки, которые отпускает Лопахин, – шутки вполне дионисические. Варю, мечтающую выйти за него, он дважды именует Охмелией [Чехов С. XIII: 226]. Это подчеркивает гамлетизм самого Лопахина (в Гамлете, по Ницше, есть черты сверхчеловека), а также естественность в его устах дионисической категории опьянения (хмель – Охмелия). Кроме того, здесь очевидно указание на символическую невозможность для героев равнодушных друг к другу быть вместе (ср. Гамлет – Офелия). Не случайно комедиограф в письме Станиславскому будет подчеркивать: «При выборе актера для этой роли не надо упускать из виду, что Лопахина любила Варя, серьезная и религиозная девица; кулечка бы она не полюбила» [Чехов П. XI; 291].

Выстраиваемое Чеховым внесловесное, непроговариваемое Лопахиным уклонение от брака с Варей является органичной реализацией символично-мифологического типа психологизма, в частности нового

понимания любви, где чувство нескованности, незавоеванности себя другим, отсутствия формальных связей (оков, цепей) маркирует дионисичество. Имя Варвара, означающее «чужеземная», также свидетельствует о неслучайности брачного несоединения нового хозяина земли (сада) с героиней. Животное «мычание» Лопихина («*Ме-е-е...*» [Чехов С. XIII: 201]) выдает в нем человекокозла, сатира современности. И это при любви Ермолая Алексеевича к Раневской больше, чем к родной, при сочувствии к ней, искреннем желании и готовности помочь.

Фамилия Лопухин содержит и удерживает целый комплекс значений, их источник – словарь Даля. Сначала о значениях «лопух» [Даль 1955: II; 266–267]. «Басурман, нехристь», «род водяного», «хлопать крыльями» указывают на дионисическую природу героя. «Пиковая масть», «колодезь на топи, на болоте», «ломка от гнета, разрыв», «треск, крик, ор» подчеркивают неоднозначность, трудность, беспокойность миссии, судьбы, выпавшей на его долю. «Всякая веревка, продернутая в блоки», «снаряд для копки, выгребу, навалки и пересыпки сыпучих тел», «землекоп», «верхняя одежда, особенно рабочая, простая», «широкий и плоский конец», «выбиваться, продираться силою» – эти семы фиксируют высокую работоспособность, целеустремленность, строительность, методичность и силу персонажа. «Лабаз, сеновал», «подводная коса», «устье оврага, залив», «обжора», «врун, пустомеля, болтун; разиня, зевать» – данные значения свидетельствуют о наличии скрытых слабостей, комплексов, сопутствующих желаний, о возможности нереализованных проектов, несовпадений между заявленным и сделанным, достигнутым и доставшимся. Теперь о семах второй части фамилии персонажа – «хин» [Даль 1955: IV; 458].

Первое значение (кора американского дерева, аптечное снадобье, выделяемое из хины), подчеркивает способность героя к оздоравливающему эффекту при воздействии на среду (страну и т. п.), а также его установку на деловитый (американский) подход к решению всех проблем, включая деланье больших денег на высаживании мака (наркобизнес). Второе значение (способность лукавить и бранить, нести вздор) стыкуется с семами первой части фамилии (крик, ор, врун, болтун) и закрепляет их, намекает на свободу природного поведения современного сатира. Третье значение (хныкать, плакать про себя) фиксирует сложность судьбы героя, его недовольство реальностью при внешнем успехе («*О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь*» [Чехов С. XIII: 241]), служит основой истории о плачущем мальчике – мужичке, обиженном отцом и утешаемом молодой барыней (призыв не плакать – мол, до свадьбы заживет, а свадьбы все нет и не предвидит-

ся).

Фамилия нового управляющего именем, назначенного Лопахиным, конторщика Епиходова строится на совмещенности значений. Первая ее часть (Епи) объединяет набор лексем в словаре Даля, содержащих данный компонент [Даль 1955: I; 520]. Лексемы, начинающиеся на «епис», легко группируются. Это «эпиграф» и «эпилог» – семы «пословия» в начале и в конце, их можно сопоставить с формулой «двадцать два несчастья». «Эпизод», означающий «происшествие, случайное или побочное, состоящее однако в причинной связи с главным событием», реализуется посредством репризного появления персонажа параллельно событиям с продажей имения. В финале герой перемещается с периферии действия в центр (из конторщика в управляющего), тем обнаруживает свою неслучайность и значимость, причастность к главному. «Эпидемия», «эпилепсия», «эпистиль», «эпитимья», «эпитафия» – эти лексемы объединяются значениями болезни, падения, конца, смерти, наказания, тяжести, накрывания плитой, обнажают природу не-счастья, носителем и выразителем которой является Епиходов. «Епископ», «эпитрахиль», «эпифаньевщина» акцентируют наличие в персонаже религиозного статуса и претензий, готовность представлять от «новой веры». «Эпиталама» фиксирует серьезность жениховских намерений героя по отношению к Дуняше.

Имя персонажа Семен Пантелеевич (слышащий, совершенство, высшая ступень) усиливает чеховскую иронию, выражающую понимание нерадужности перспектив, связанных с планами исторического хозяйствования в России «Епиходовых-Витте». Не случайно Чехов оставил в «Записных книжках» эту масштабную и четкую параллель: «“Конец мечтам”– Витте Епиходов» [Чехов С. XVII; 148]. Она органична в логике мифа о России, созданного автором в комедии «Вишневый сад». Епиходов у Чехова – фигура многослойная. Л. В. Карасевым отмечено, что «он единственный, у кого есть оружие», что его прозвище «двадцать два несчастья» по числу совпадает с датой аукциона (22 августа), что он синхронно появляется и исчезает с упоминанием звука лопнувшей струны, то есть он «ближе всех связан с садом, с его гибелью» [Карасев 1998: 84]. Кстати, 22 августа, по народному русскому календарю, – это день, который расположен между несчастливыми для дел, брака и любви днями (21 и 23 августа). Комедиографом выбраны такие сроки, где счастье и несчастье сложно сочетаются. Формула «*Епиходов идет*» при повторе (ход – идет) выражает неотвратимость событий и двойственность (смех и слезы) предчувствий героев, концентриацию и объективизацию некой сущности в Семене Пантелеевиче, остающемся управляющим в имени.

Происходящие в комедии события вписаны автором в цикл «весна–осень–весна». В первом действии Епиходов, принося в дом цветы от садовника, сообщает: «мороз в три градуса» [Чехов С. XIII: 198]. В четвертом действии Лопухин как бы вторит ему: «Градуса три мороза» [Чехов С. XIII: 251]. Однако цикл пройден: «до самой весны» [Чехов С. XIII: 252]; «Значит, до весны. Выходите, господа...» [Чехов С. XIII: 253]. На «входе» и «выходе» из пьесы разными персонажами проговаривается личное ощущение холода. В первом действии об этом говорят Вари («как холодно, у меня руки заочнели») и Аня («теперь озябла очень», «тогда было холодно», «там холодно, снег»). В четвертом действии им вторит новый хозяин сада («Холодно здесь чертовски», «только вот что холодно»). Такова рамочность событийного ряда. Внутри ее сначала возможно и другое ощущение, например, у Вари: «Уже солнце взошло, не холодно» [Чехов С. XIII: 209]. В финале пьесы вопрос не в отсутствии солнца, ведь в пространстве «тихо и солнечно», а в знаковости холода, обрамляющего действие комедии. Если сначала (в первом действии) ночь сменяется утром и холод при появлении солнца отступает, то в последнем – холод при наличии солнца остается. Знаки аполлоничества (солнце, тепло) и дионисичества (ночь, холод) сосуществуют в комедии с первого до четвертого действия. Аполлоническое постепенно утрачивает свой статус в определенной ситуации, а дионисическое, наоборот, его утверждает и укрепляет.

Сцена танцев и бала в третьем действии является символической. Раневская сообщает обстоятельства, вызвавшие танцы: «И музыканты пришли некстати, и бал мы затеяли некстати...» (230). Значит, хозяева просто подчинились приходу музыкантов. Наличие музыки повлекло неуместное празднество. Музыка как бы выходит из-под контроля людей, вовлекает их в свое действие. Строго говоря, приход музыкантов в дом Гаевых мотивирован репликой Раневской во втором действии о еврейском оркестре: «Его бы к нам зазвать как-нибудь, устроить вечерок» [Чехов С. XIII: 220]. Однако срок прихода не спланирован. Чехов показывает: музыка живет в своем календарном режиме. Она делает действующих лиц танцорами (третье действие), ведет в дионисическую сферу. Новый хозяин вишневого сада, входя в среду танцующих и повествуя о процессе приобретения имения, также оперирует нищевскими значениями: «Скажите мне, что я пьян, не в своем уме, что все это мне представляется... (Топочет ногами)»; «Я сплю, это только мерещится мне, это только кажется... Это только плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности...» [Чехов С. XIII: 240].

Мотив опьянения выходит наружу, в символический план уже во втором действии. Здесь принципиальна встреча персонажей с Прохожим. *«Он слегка пьян»* – сообщает Чехов в ремарке. Приход его фиксирует именно нищееанец Трофимов, реплика знака: *«Кто-то идет»* [Чехов С. XIII: 226]. Позднее она трансформируется в формулу *«Епиходов идет»*. После встречи с Прохожим (на «выходе» из нее) сразу прозвучат дионисические шутки Лопахина в адрес Вари: *«Охмеля, иди в монастырь...»*, *«Охмеля, о нимфа, помяни меня в твоих молитвах!»* [Чехов С. XIII: 226]. Набожная Варя во время встречи с Прохожим – в испуге. Чехов несколько раз фиксирует это: сначала ремаркой *«Варя испугалась, вскрикивает»*, потом репликой самой героини *«Напугал он меня. Сердце так и стучит»*, далее радостным возгласом Ани, сопровождаемым смехом, *«Спасибо прохожему, напугал Варю, теперь мы одни»*. Тут же Лопахин напоминает всем о сроке продажи сада, и все демонстративно уходят со сцены, кроме Трофимова и Ани. Петя увлекает окончательно своими монологами дочь Раневской в сферу дионисичества. И так до конца второго действия, переходящего в дионисический танец всех. Только голос набожной Вари, но издалека, за сценой будет звать и искать Аню. Чехов трижды ремарками выделит этот зов [Чехов С. XIII: 228], на который ответа уже не будет.

Танец – знаковый ход к продаже и вырубке сада, смене хозяина и управляющего этим участком земли. Сада в качестве сакрального христианского хронотопа уже не будет. Осуществится иной, нехристианский жизнестроительный проект. Свершенность этого зафиксирует повтор в финале комедии пародийного «шума» с небес: *«Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву»*. Струна овеществляла собой вертикаль неба и земли, эта вертикаль была по-своему музыкальной. Чехов говорит: прежней музыки уже не будет, не будет прежней связи неба и земли, а будут новая земля и новое небо – и музыка, овеществляющая их связь, будет иной. Но это предмет новой комедии жизни. Прежняя комедия закончена. Фирс (тирс) как ее символ уже не функционален, не нужен, забыт. Христианский проект отказа от имений, от собственности не осуществим. За собственность в современности (а современность – мост, переход) идет борьба, драка. И только торжество новой веры, возможно, приведет к торжеству каких-то новых ценностей. Но эти ценности не ясны, потому что нищееанство (Трофимов – Аня – Даша) – для Чехова стадия детской фазы жизни. Взрослая жизнь человечества иная.

В чем оптимистичность чеховской версии судьбы России? Во-первых, в указании на природно-космический цикл жизни, совпадающий с комедийным прасмыслом: весна–осень–весна; жизнь–смерть–воскрешение–жизнь. Во-вторых, в самом изображении перехода, моста в будущее при отказе это будущее разворачивать в тексте. В-третьих, в опоре на авторитетные смыслы, накопленные человечеством, (античность, христианство, неомифология второй половины XIX века) при их пародировании. В-четвертых, в самой остроте спора, с одной стороны, с Толстым, с другой стороны, с Соловьевым. Спор с Соловьевым воплощен при сохранении мистериального плана в относительной открытости и комедийной форме исторической схемы человеческой истории.

Согласие Чехова с философом определяется чувством опасности являющегося нового государственного чиновничьего управления, осознанием его антихристианской природы. Неопределенность ценностных ориентиров власти при общем «головном знании» способна страшить. Не случайно независимая Шарлотта скажет об Епиходове: *«Ты, Епиходов, очень умный человек и очень страшный»*. И сам будущий управляющий не скроет от себя и других возможность саморазрушения, уничтожения: *«Я развитой человек, читаю разные замечательные книги, но никак не могу понять направления, чего мне собственно хочется, жить мне или застрелиться, собственно говоря, но тем не менее я всегда ношу при себе револьвер... Вот он... (показывает револьвер)»* [Чехов С. XIII: 216]. О том, что автор «Вишневого сада» при мистериально-буффонном синтезе в пьесе мыслит и социально-историческими проекциями, свидетельствует целый ряд элементов текста – например, та же сцена с Прохожим, ведущая в конечном счете к возвышению Лопухина и Епиходова. Еще раз вспомним чеховскую запись: *«“Конец мечтам” – Витте Епиходов»* [Чехов С. XVII; 148]. Знаками реформаторской государственной деятельности С. Ю. Витте, потомственного крупного чиновника, при жизни Чехова (то есть до 1904 года) были строительство железных дорог, рост горной и добывающей промышленности, развитие акционерного капитала, банков, ввод винной монополии, проведение денежной реформы на основе золотого обращения [Плимак, Пантин 2000: 242–243, 249–250]. В пьесе Чехова фиксируется большинство этих примет. Наличие перемет впрямую отмечают Фирс и Варя, они их чувствуют острее других, ведь в их руках быт дома Гаевых: *«Прежде у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а теперь посылаем за почтовым чиновником и начальником станции, да и те не в охотку идут»; «Только и знаешь,*

что ходишь с места на место, а делом не занимаешься. Контрорщика держим, а неизвестно – для чего» [Чехов С. XIII: 253, 238]. Неделовой Гаев пристроился в растущей банковской сфере: *«Я банковский служака, теперь я финансист...»* [Чехов С. XIII: 247]. *«Звук лопнувшей струны»*, кажущийся Лопахину сорвавшейся в шахте бадьей, – примета функционирования добывающей горной промышленности. Проект выгодной продажи имения осуществим в силу его *«чудесного месторасположения»*, одним из признаков его является близость к новой железной дороге: *«Ваше имение находится только в двадцати верстах от города, возле прошла железная дорога»* [Чехов С. XIII: 205]. Состояние подвыпитости у Прохожего, направленность его пути на станцию, получение вместо тридцати сребреников золотого – это пародийные аналоги винной монополии, золотого рубля, железнодорожного бума.

Энергичный Лопахин может быть вполне очарован начитанностью Епиходова (*«Вы читали Бокля?»*) [Чехов С. XIII: 216], который вслед за английским интеллектуалом, автором *«Истории цивилизации в Англии»*, мог пропагандировать зависимость экономического благосостояния России и ее отдельных граждан «не от благодати природы, а от энергии человека» [Бокль 1895: 18]. Энергичность – определяющее свойство натуры Лопахина: *«Я все болтался с вами, замучился без дела. Не могу без работы, не знаю, вот что делать с руками; болтаются как-то странно, точно чужие»* [Чехов С. XIII: 243]. Епиходов транслирует хозяину обоснование этого органического признака в качестве главного фактора прогресса страны, что должно особенно располагать Лопахина к нему. Не случайно Чехов выстраивает перед зрителем деловой треугольник Варя – Епиходов – Лопахин, где последнему напрямую прилетает палкой за деяния его будущего управляющего [Чехов С. XIII: 238–239]. В заглавной ремарке четвертого действия драматург подчеркнет кольцевое построение пространства повтором *«декорации первого акта»*, но обозначит новое состояние жизни: *«Чувствуется пустота»* [Чехов С. XIII: 242]. В выборе, указанном Соловьевым, (благая весть или пустота) пока торжествует пустота, а значит, и царство Антихриста, механизм новой государственности, новой власти, подчиняющей пространство и контролирующей его. Возникает новая *«циркуляция дела»*, если воспользоваться формулой Лопахина [Чехов С. XIII: 246].

Классическая комедия строилась на оппозиции «норма–отклонение». Неклассическая комедия уходит от мышления оппозициями, она исследует субъективизм в его встрече с

бесконечным. Субъективизм для нее нормален и обыкновенен, не порочен заведомо. Отсюда динамичность и сложность отношений автора и героя, ценностная диалогичность их. Результатом данного процесса становится доминирование трагикомедии в системе разновидностей жанра комедии.

В силу того, что объективно изменяется статус субъективного (из греховой сферы переходит в онтологическую норму), комедия получает возможность исследовать пределы и готовности жизнетворческой идеи, носителями которой становятся герой или группа героев. Но комедия всегда так или иначе пользовалась действенным испытанием субъективизма персонажа, хотя специально и не проявляла интерес к этому феномену. Русская комедия XX века получила возможность внедрять в сознание героя различные социально-культурные доктрины и их испытывать. Герой комедии обнаружил свою природу жизнотворца.

Развито и развернуто это впервые в чеховской «Чайке», в зачаточном виде есть уже в «Иванове», где окружающие создают из обыкновенного человека миф о нем как о необыкновенном, а затем распинают героя за несоответствие коллективному проекту-мифу. В данном смысле «Иванов» – жанровая транскрипция гоголевского «Ревизора», но уже с постхристианским трагикомическим заданием. Ситуация «безотцовщины» здесь мыслится как всеобщая. Это создает свободу игрового использования некрасовского и гамлетовского контекстов, их сопряжения.

Вторая крупноформатная комедия ввела «язык» природы, категорий природного ряда в сферу драматургического мышления Чехова. Она дала опыт выстраивания многолинейной пьесы с повышенной мерой условности, где каждый герой по-своему оказывается «лешим» в «лесу» жизни, хотя риторически мысль о «лешем» ищет в другом, поддерживая общий миф. Так в творчестве Чехова открылся путь к свободной полемике с христианством Толстого и к диалогическому согласию с постхристианскими моделями человека и мира.

В России их знаково воплощали деятели нового поколения – Соловьев, Розанов, Мережковский, за ее пределами – Ницше и Мопассан. Чехов, жестово опираясь на данный опыт, оригинально синтезирует его. Исходную опору, сомасштабную христианству, автор «Чайки» видит в национальном народном слове: оно проверено веками, сохраняет мифообразные смыслы, которые могут быть развернуты художником заново в текст. Это убеждение порождает линию диалога Чехова с Потебней, Афанасьевым, Далем. Комедия

«Чайка» стягивает все обозначенные элементы, выявляет их в качестве диалогического жеста автора. В пьесе оформляются чеховский миф о России, диалогически близкий воззрениям Соловьева второй половины 1880-х – первой половины 1890-х годов, а также космоэстетическая концепция человека.

Комедия «Вишневый сад» фиксирует углубление Чеховым концепции «человека-стихий», развернутой в пьесе «Чайка», и вписывает ее в миф о современной России. Этот миф базируется на ряде элементов. Первый: мифема «моста» – «перехода» с одного исторического берега на другой. Ее источник – эссеистика Мережковского, который осваивает и «преодолевает» ницшевский концепт. Второй: мифема «детской» и «взрослой» фаз жизни человека, включая специфику этих фаз в России. Здесь источник – эссеистика Розанова. Третий элемент исходит из этого же адреса: мифема «кроткого демонизма». Утверждается нормальность подхода к человеку с данной меркой, как следствие – доказываются значимость новозаветного опыта для современности, допустимость художественной игры с ним. Поэтому так свободно и оригинально Чехов смыкает в пьесе «Вишневый сад» ницшевские концепты аполлонического и дионисического начал с пародированием новозаветных «Деяний апостолов». Здесь же он программно полемизирует с толстовской мифологией «хозяина» и «работника», с рецептурностью притчи о виноградарях в «Воскресении» и в целом с мифопоэтикой данного романа.

Направление развития страны, задаваемое реформами Витте, Чехов начала XX века воспринимает в логике постхристианского пессимизма соловьевских «Трех разговоров» – как реальность выбора «пустоты» Антихриста, уничтожающего сакральное пространство. Цветовая гамма (вишневый), избираемая комедиографом, подчеркивает итоговость, завершенность (ситуация плодоношения) фазы духовно-исторического развития, кровавость пути обретения «новой веры» в России и в то же время возможность утверждения позитивных начал и качеств (например, пылкости и небесной мудрости, нежности и чистоты чувств, дружелюбия и бескорыстия, доброты нравов) в конечном счете. Позитивную перспективу закрепляют генетическая схема комедии (жизнь–смерть–воскрешение–жизнь), а также циклическая открытость природной хронологии пьесы (весна–осень–весна).

Показательно, что в условиях широкого овладения умами жизнетворческой идеи в начале XX века историки эстетических учений искали не различия, а общности в представлениях отечественных власти-

телей дум. Так, Е. Аничков выделял два этапа развития русской эстетики: первый – от Чернышевского до Льва Толстого, второй – Владимир Соловьев и «новые веяния». Но «основной чертой русской эстетики», характерной для обоих этапов, историк называл понимание художественного творчества в качестве «величайшего стимула жизни» [Аничков 1915: 215–216]. В результате зона между искусством и жизнью размывалась, устранилась. Искусство встраивалось в жизнь как ее мотор, стимул, освященный авторитетом выдающихся представителей нации. Оно предлагало жизни свои критерии измерения – эстетические. Теперь каждый, ориентируясь на доступные ему художественные образцы, мог сотворять и пересотворять окружающее, производить новые «вещи», делать «вещью» себя, свою жизнь. Он должен был находиться в двойственной позиции: и вовне и внутри создаваемого предмета – жизни. Это порождало кризис и пересмотр традиционных способов эстетического завершения (извне), что ярко описано М. М. Бахтиным [Бахтин 1979: 176–179]. Но главное – это утверждало стилизацию как магистральный способ мышления, сохраняющий эстетическую природу, то есть удерживающий от крайностей (первой – этико-религиозной: взгляд только изнутри; второй – эстетской: взгляд только извне). Стилизация сохраняла связь с традиционными культурными смыслами, требовала их оригинального учета, превращая сознание в своего рода сейф для ценностей. И одновременно она заставляла искать способы трезвого, утонченного, технологичного и конвенционального использования их. Здесь существенно понимание одновременности и слаженности означенных функций. Это был порожденный эпохой механизм художественного творчества для перехода от христианской к постхристианской стадии существования человечества, механизм, естественно соединяющий взгляд изнутри и извне, гарантирующий высокий статус новой субъективности как единственно возможного и реального в действительности.

ЛИТЕРАТУРА

Аничков Е. В. Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 3–242.

Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. М. : Современный писатель, 1995.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Худож. лит., 1979. 341 с.

Бокль Г. Т. История цивилизации в Англии. СПб. : Издание Ф. Павленкова, 1895. 552 с.

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М. : Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1955.

Жития всех святых, празднуемых православной греко-русской церковью и сказания о всех праздниках православной церкви и чудотворных иконах пресвятой богородицы / сост. священник и законоучитель Иоанн Бухарев. М. : Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1900. 767 с.

Карасев Л. В. Пьесы Чехова // Вопросы философии. 1998. № 9. С. 79–91.

Колобаева Л. А. «Никакой психологии», или Фантастика психологии? (о перспективах психологизма в русской литературе нашего века) // Вопросы литературы. 1999. Вып. 2. С. 3–20.

Комаров С. А. Новая русская комедия (опыт обоснования понятия) // Вестник Тюменского государственного университета. 1998. № 1. С. 159–164.

Комаров С. А. О «сложности» простоты» А.П. Чехова – драматурга // Филологический класс. 2010. № 24. С. 25–29.

Комаров С. А. Переход от классической к неклассической комедии в аспекте феномена поколения // Русская классика: динамика художественных систем. Екатеринбург, 2009. Вып. 3. С. 163–184.

Нестерова О. Е. Петр // Мифы народов мира: в 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 307–309.

Нестерова О. Е. Симон маг // Мифы народов мира : в 2 т. М. : Сов. энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 436.

Плимак Е. Г., Пантин И. К. Драма российских реформ и революций (сравнительно-политический анализ). М. : Изд-во «Весь Мир», 2000. 360 с.

Розанов В. В. Сочинения : в 2 т. М. : Правда, 1990. Т. 1. Религия и культура. 636 с.

Светоний Г. Т. Жизнь двенадцати цезарей / пер. М. Л. Гаспарова. М. : Правда, 1988. 512 с.

Собенников А. С. Между «есть Бог» и «нет Бога»... (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова). Иркутск : Изд-во Иркутского госуниверситета, 1997. 222 с.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М. : Наука, 1974–1988 (С - Сочинения : в 18 т.; П - Письма : в 12 т.).

REFERENCES

Anichkov E. V. Ocherk razvitiya esteticheskikh ucheniy // Voprosy teo-rii i psikhologii tvorchestva. Khar'kov, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 3–242.

Afanas'ev A. N. Poeticheskie vozzreniya slavyan na prirodu: v 3 t. M. : Sovremennyy pisatel', 1995.

Bakhtin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva. M. : Khudozh. lit., 1979. 341 s.

Bokl' G. T. Istoriya tsivilizatsii v Anglii. SPb.: Izda-nie F. Pavlenkova , 1895. 552 s.

Dal' V. I. Tolkovyy slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka: v 4 t. M. : Gos. izd-vo inostrannykh i natsional'nykh slovarey 1955.

Zhitiya vsekh svyatykh, prazdnuemykh pravoslavnoy greko-rossiyskoy tserkov'yu i skazaniya o vsekh prazdnikakh pravoslavnoy tserkvi i chudo-tvornyykh ikonakh presvyatoy bogoroditsy / sost. svyashchennik i zakonouchi-tel' Ioann Bukharev. M. : Tip. t-va I. D. Sytina, 1900. 767 s.

Karasev L. V. P'esy Chekhova // Voprosy filosofii. 1998. № 9. S. 79–91.

Kolobaeva L. A. «Nikakoy psikhologii», ili Fantastika psikholog-gii? (o perspektivakh psikhologizma v russkoy literature nashego veka) // Voprosy literatury. 1999. Vyp. 2. S. 3–20.

Komarov S. A. Novaya russkaya komediya (opyt obosnovaniya ponyatiya) // Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. 1998. № 1. S. 159–164.

Komarov S. A. O «slozhnosti» prostoty» A.P. Chekhova – dramaturga // Filologicheskiy klass. 2010. № 24. S. 25–29.

Komarov S. A. Perekhod ot klassicheskoy k neklassicheskoy komedii v aspekte fenomena pokoleniya // Russkaya klassika: dinamika khudozhestvennykh sistem. Vyp. 3. Ekaterinburg, 2009. S. 163–184.

Nesterova O. E. Petr // Mify narodov mira: v 2 t. M.: Sov. entsiklopediya, 1982. T. 2. S. 307–309.

Nesterova O. E. Simon mag // Mify narodov mira : v 2 t. M. : Sov. entsiklopediya, 1982. T. 2. S. 436.

Plimak E. G., Pantin I. K. Drama rossiyskikh reform i revolyutsiy (sravnitel'no-politicheskiy analiz). M. : Izd-vo «Ves' Mir», 2000. 360 s.

Rozanov V. V. Sochineniya : v 2 t. M. : Pravda, 1990 T. 1. Religiya i kul'tura. 636 s.

Svetoniy G. T. Zhizn' dvenadtsati tsezarey / per. M. L. Gasparova. M. : Pravda, 1988. 512 s.

Sobennikov A. S. Mezhdu «est' Bog» i «net Boga»... (o religiozno-filosofskikh traditsiyakh v tvorchestve A. P. Chekhova). Irkutsk : Izd-vo Irkutskogo gosuniversiteta, 1997. 222 s.

Chekhov A. P. Poln. sobr. soch. i pisem : v 30 t. M. : Nauka, 1974–1988 (S - Sochineniya : v 18 t.; P - Pis'ma : v 12 t.).

Н. В. АЛЕКСЕЕВА

*(Ульяновский государственный педагогический университет
им. И. Н. Ульянова, Ульяновск, Россия)*

УДК 821.161.1-31 (Ремизов А.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)63-8,44

«ВЗВИХРЕННАЯ РУСЬ» А. РЕМИЗОВА: ИГРОВОЕ ПРОСТРАНСТВО И ФОРМЫ ЕГО ВОПЛОЩЕНИЯ

Аннотация. Интерес к постановке и изучению проблемы объясняется ее недостаточной изученностью в теории литературы, в практике анализа прежде всего, а также возможностью использовать старый инструментарий в новых целях. Цель исследования – выявление и анализ форм и способов игрового модуса повествования, создающих уникальное игровое пространство «Взвихренной Руси», благодаря которому хроникальное повествование обретает характер подлинно художественного, новаторского явления русской прозы XX-го столетия.

Магистральным принципом, организующим в хроникальном повествовании универсальное игровое поле, является принцип взаимной обратимости жизни и игры. При этом та или иная игровая форма, возникая, казалось бы, спонтанно по ходу линейного движения, всегда строго выверена и ассоциативно адекватна исторически событийному ряду.

Синтез разнообразных игровых приемов, осмысление «игровой функции как функции поэтической» рассмотрен на анализе повести-«хождении» «Лошадь из пчелы». Открыто травестируя канонический жанр древнерусской литературы, Ремизов выстраивает качественно новое жанровое образование, структурированное в формах художественного примитива и балагана. Актуализированные формы народного площадного действия открывают безграничные возможности игры на самых разных ее уровнях: авантюрного сюжета, игровой ситуации, парадоксального смещения виртуальной и реальной действительности, литературных традиций и народной смеховой культуры. Смоделированная в духе примитивного балагана реальность адекватна абсурдному содержанию заглавной метафоры. Игровые приемы и средства как безусловно «романные» формы изображения в хроникальной летописи революции воссоздают ярчайшую и неоднозначно прочитываемую картину авторского «вихревидения».

Игра в романе-хронике А. Ремизова «Взвихренная Русь» – это целенаправленная, творчески индивидуальная поэтическая стратегия художника. Смысловый потенциал игрового пространства романа-хроники неисчерпаем.

Ключевые слова: Ремизов; роман-хроника; игра; игровые формы; жанровое образование; балаган; площадное действие; мистификация.

*Очень я не подходил ни к кому,
с кем привела судьба жить...
«Ни-куда – ни подо что – ни под кого».*

А. Ремизов

На рубеже XX–XXI-го столетий творчество Алексея Ремизова явилось предметом пристального внимания историков и теоретиков литературы, фольклористов, культурологов, искусствоведов. В литературоведении изучение ремизовской поэтики шло по двум основным, относительно сложившимся направлениям. Первое, по времени возникновения и количеству публикаций, – исследование жанрово-композиционных новаций, признание фрагментарно-монтажного принципа как магистрального принципа структурной организации новой прозы писателя. Встраивая «старые тексты» в контекст нового произведения, Ремизов раздвигал «нормы» традиционно устойчивой «культуры границ» [Бахтин 1986: 187], импровизировал, «разыгрывал» варианты жанрово-композиционных образований, открывая неограниченные возможности их комбинаторики. Второе, динамично развивающееся направление, – постижение уникально-неповторимых форм воплощения ремизовского «я», «самого удивительного и особенного из всех его созданий» (К. Мочульский). В сложнейшей архитектонике произведений авторское «я» рассматривается как: «интерсубъективность» и «“Я”-центризм» [Обатнина 2008], «литературная маска... на правах самостоятельного мифического литературного персонажа» [Снявский 2003], «автобиографическое пространство» [Д’Амелия 9: 449–464] и др. На стыке этих направлений находится проблема игрового начала, «игрового элемента культуры» [Хёйзенга 2001: 79], востребованного литературой и искусством русского модернизма и авангарда и глубоко созвучного природе человеческого и художественного дара Алексея Ремизова.

В литературном Петербурге Ремизов, как известно, славился своими розыгрышами, причудливыми выдумками, страстью к мистификациям, склонностью к игровому шутовству. Его «экивоки, смешочки... всегда не случайны: не то – безобидны, не то – очень злы, а он сам не то – добренький, не то – злой, не то – прост, не то – хитрая “бестия”», – вспоминал Андрей Белый и тут же добавлял, ссылаясь на З. Гиппиус: «Алексей-то Михайлович? Да это – добрейший, чистейший, серьезнейший человек, видящий насквозь каждого; коли он “юродит” – так из ума» [Андрей Белый 1990: 65].

Ремизов-художник – это «уникальный тип творческой личности в истории культуры, определяемый как Homo Ludens (человек играю-

щий)» [Обатнина 2001: 6]. Игра для него – особый, генетически присущий способ художественного мышления и коммуникации. Принадлежит к племени «веселых людей», писатель в искусстве высоко ценил шутку, чудодейственные превращения, метаморфозы и острое словцо народной смеховой культуры: *без обиды для всех – на потеху – по-смех*. «В смуту, разбой и пропад <...> шли под звон, гуд и писк скomorохи... а за ними катила волна – русская правда» (Гулумбас 7: 26). Голос народной и авторской «русской правды» нельзя не услышать и в «скоморошьях лясак» сбежавшего из Эрмитажа кафтана Петра Великого: что де «великий преобразователь России был тоже скomorох» и что де «не было дела, которое не переделывалось бы в шутку, и не было шутки, которая не претворялась бы в дело – скomorошьей дубиной дубилась Россия»¹ (Кафтан Петра Великого 7: 27). «Мир писательства», по Ремизову, – это «вийный мир», «веселость духа», «волшебный мир красок» и «чудесный мир легенд». «Когда я его покину и перестану “играть”, – это будет значить, что наступил мой конец и сердце перестало биться» (Подстриженными глазами 8: 115).

«Игра» в разнообразных лексико-семантических формах ее выражения нередко, но, как правило, попутно, упоминается во многих научно-критических работах о творчестве Ремизова. Убедительно выявлены истоки игровой природы творчества писателя в исследованиях Е. Р. Обатниной [Обатнина 7: 476–501; 3: 572–591], А. д’Амелия [Д’Амелия 9: 449–464], А. М. Грачевой [Грачева 2000], А. Д. Синявского [Синявский 2003]; уникальному игровому приему сна посвящена монография Т. В. Цивьян «О ремизовской гипнологии и гипнографии» [Цивьян 2003].

Однако игровое начало как «функция поэтическая», открывающая возможность изучения конкретных форм и средств игровой поэтики, присущих произведениям Ремизова в целом, «Взвихренной Руси» в частности, пока еще не стала предметом специального изучения. Опираясь на личный опыт анализа игрового начала у Андрея Белого [Алексеева 2016: 2; 2016: 3], особенностей поэтической системы Ремизова [Алексеева 2014: 4; 2015: 9], в статье делается попытка приблизиться к решению поставленной задачи. Проблемное поле исследования – рассмотрение «игровой функции как функции поэтической» [Хейзинга 2011: 45], выявление и анализ форм и способов, создающих уникальное игровое пространство «Взвихренной Руси», благодаря которому хроникальное повествование обретает характер подлинно ху-

¹ Во «Взвихренной Руси» Петр – это уже «воля к деянию»; такая страсть действует и после смерти» (352); «он рушил старую Русь, он подымет и новую из пропада» (147).

дожественного, новаторского явления русской прозы XX-го столетия. Методология исследования: приемы сравнительно-исторического, структурно-семиотического методов, рецептивной эстетики. Метод анализа – принцип «медленного чтения».

Во «Взвихренной Руси» (Париж – 1927, Россия – 1990) впервые в истории русской литературы февральские и октябрьские события 1917 года, которые сегодня именуются как Великая российская революция, представлены в исторически неразрывном единстве. В эстетической целостности произведения это просматривается: а) в непрерывном линейном движении времени: с октября 1916 по август 1921; б) в единой эмоционально-экспрессивной и лексико-семантической характеристике событий: «вздвиг и взьерш» применительно к февралю (67), «взвив и встряс» – к октябрю (129); в) в равной включенности автора в атмосферу событий февраля и октября и одновременно в дистанцированности от их политических «пряников». Принципиальным и неизменным для Ремизова было восприятие Революции подобно стихийному природному катаклизму. «Отвергать революцию – стихию – как можно говорить, что вот ты отвергаешь грозу, не признаешь землетрясения, пожара или не принимаешь весну, зачатие?» (89). Граждански мощный темперамент писателя, его нравственно-эстетическая позиция определялись не политическими соображениями (он был вне политических партий и в России, и в эмиграции), а пронзительным чувством любви к России, индивидуально-самобытным пониманием ее истории как бесконечно трагического пути, но с неколебимой надеждой «на вольный белый свет» (61) и на «Спасов огонек» веры¹. «Много было чудесного и чудодейственного в России в эти годы... <...> и мечты зазвездные и шибанущая явь, и самая дикая расправа человека над человеком, и горячее дарящее сердце» (269). Осознавая, что в вихре «очистительного огня» неизбежно гибнет старое и рождается новое (гл. «О судьбе огненной»), Ремизов глубоко страдал от разрушения «святой Руси» – незыблемой основы христианского мирозерцания, своего собственного и народного. «Ответственность, которую взял на себя русский народ, – пишет он в третий месяц революции, – и на мне ведь легла тысячепудовая...» (86).

В создании исторически достоверной и одновременно глубоко личной, художественно субъективной картины катастрофического «разлома» России Ремизов опирается на одно из важнейших слагаемых своей поэтики – «голос, который говорит: это – так, а это – не так.

¹ Святой огонек свечи, который уносят с собой прихожане, расходясь по домам после Всенощной в Великий Четверг. См. рассказ «Спасов огонек» (Т. 3. С. 174–178).

Стало быть, прежде всего надо найти в себе этот голос и уметь на свое взгляднуть, как на чужое. Самое трудное – найти – вызвать этот “корректирующий” голос» [Грачева 2000: 325]. Во «Взвихренной Руси» таким «корректирующим голосом» является иронично-игровое начало. Оно рождается из взаимодействия чудодейственной фантазии писателя с историческим фактом, бытовой ситуацией, апокрифическим описанием, легендарно-мифологическими образами и сказаниями.

Природа ремизовской «игры» полисемантическая и обнаруживает себя практически во всем: в комбинаторике жанровых образований, в смене игровых модусов повествования, в структуре неомифологических и фольклорных образов, в ритмико-звуковой организации речевого слова. Магистральным принципом, организующим в хроникальном повествовании универсальное игровое поле, является принцип взаимной обратимости жизни и игры, «театра для себя» (Н. И. Евреинов) и театра жизни. При этом та или иная игровая форма, возникая, казалось бы, спонтанно по ходу линейного движения «записи о Великой Русской Революции» (Д. П. Святополк-Мирский), всегда строго выверена и ассоциативно адекватна исторически событийному ряду. Так, всё в тексте первой главы «Весна-красна» предвещает ожидаемость и неизбежность Революции: растущая уверенность, что «войне скоро конец»: «даже срок ставили: весна!» (40); различные «знамения» (53, 56, 58), символично-мистифицированный сон (54); повсеместные разговоры о революции, предсказан даже день ее начала: «на следующей неделе в четверг», т.е. «23-го» (49, 50). Но сам факт свершения революции оказывается неожиданным («Забыл, забыл я о 23-м!»), «невсамделешным». Отсюда игровая форма восприятия происходящего «за окном», «на воле» сквозь призму детского сознания, в как бы случайно возникающих звуковых аналогах детской игры в шарики: «точно ребятишки что-то перекатывают – шарики?» (55). «Вдруг совсем рядом над самым ухом закатались эти шарики и, как на зов, откуда-то выскочили солдаты – ружья на перевес. И было чудно смотреть, как они бежали, и словно не по-настоящему, а в игру такую играли. Они остановились напротив соседнего дома, подняли ружья – и ахнули в окно» (56). Многократно повторяемые фрагменты детской игры (55,56,57,58), как бы случайно «рассыпанные» по предельно экономному тексту имитируют наивное («понарошку»), «веселое» восприятие вихря пока еще непонятных грозовых событий. «И от этих слепых игрушечных шариков, суд творивших непосужаемый, сердце робко дрожало» (55).

В ином игровом пространстве «работают» аллегорические образы «пряников» (подгл. «Пряники»), щедро раздаваемых в «медовый ме-

сяц» революции, и «палочек», вертящихся в вихревом потоке и «разносящих по белу свету семена революции» (подгл. «Палочки»). Оно напоминает ярморочно-балаганную атмосферу площадного действа: «автомобили со всяким сбродом, увешанным красными лоскутками»; безграмотно-нелепые лозунги типа «Долой царя, да здравствует самодержавие! (92), «Царь вампир из тебя тянет жилы» и – «Бо-же царя...» (66); «Демонстрации с пением и музыкой ежедневно. Митинги – с “пряниками” – ежедневно и повсеместно» (63). Бесконечно продолжающийся праздник: «Народ валил к Думе как к празднику» (58), «К Таврическому дворцу с музыкой водили войска» (62), демонстрировали на Марсовом поле (71), на вокзалах (79, 80), демонстрировали дети! (73), демонстрировали с красными и с черными флагами (77)... грозит превратиться в празднество – «Так всё и распряднут» (73). Настроения праздности охватили даже православных верующих: «Благовещение праздновали три дня», «Пасху, кто сколько хотел» (73).

Разгул стихии обретает чудовищные по своей дикости и анекдотичности формы невиданного «порядка» по-русски: «хвосты – очередь – перед публичными домами – публичные солдатские хвосты» (72); «хвост – очередь... плевать в лицо умирающему – хвост плевательный» (72); три вдовы, содержащиеся в хлеву, пока, согласно постановлению, не выйдут замуж за вдовцов с детьми и внуками (109). Все это в контексте «кровавой железной игры “до победного конца”» (134) открывает бездну «пропада», в котором оказался человек.

– *Человек или стихия?*

– *Революция или чай пить?*

А! безразлично! – стихии б е з р а з л и ч н о: вскрутить, попадешь – истопчет, сметет, как и не было (89).

В организации пространства игрового дискурса чрезвычайно важную роль выполняют такие «игровые элементы» как реконструкция фольклорно-апокрифических и древнерусских жанров: легенда («Рука Крестителява», «Святой ковчежец»), хождение («Обезвельволпал»), плач («О, моя обреченная родина...»), сказка («Турка»), анекдот («Портреты», «Катя»); виртуозно разыгранные литературные архетипы: гоголевские коллизии и образы («Саботаж», «Сережа»), пушкинский сюжет о рыбаке и рыбке («Сережа»), дантовский ад («Четвертый круг»); игра масками, каскад комедийно-фарсовых метаморфических превращений: персонажа реального в сказочного, раздваивающегося и вновь возвращающегося в прежний статус («Турка»), женщины в мужчину («Катя»), Нюшки Засухиной в Анну Каренину («Анна Каре-

нина»), Розы Люксембург и Карла Либкнехта в Марью Федоровну и Петра Петрова и обратно («Портреты»); приемы амплификации и актуализации, а также многочисленные игровые аллюзии, реминисценции, скрытые и явные цитаты¹. Словом, энциклопедический набор игровых приемов и средств, воссоздающих ярчайшую картину «вихревидения». «Правила игры» – что, как, в каких формах – устанавливает автор, его интуиция и мастерство. «“Mimicry” – это непрерывная выдумка, в такой игре есть единственное правило для актера (в нашем случае – для писателя) – очаровывать зрителя (читателя), чтобы ни одной ошибкой не заставить его отвергнуть иллюзию, а для зрителя (читателя) – поддаваться иллюзии, не отвергая с ходу декорации, маски, условные приемы, в которые ему предлагают на время поверить как в некую реальность, более реальную, чем настоящая» [Кайуа Роже 2007: 60].

Проследить взаимодействие (синтез) различных форм и приемов игрового начала в художественной структуре «Взвихренной Руси» позволяет анализ самой «игровой» ее главы – «Обезвельволпал».

Композиционно «Обезвельволпал» располагается вслед за «Четвертым кругом», небольшой, в полторы странички, главой, которую можно рассматривать как своеобразную «критическую точку» в фабульной игре со смыслами. Её заглавие («Четвертый круг») и эпиграф («Вошли мы в щель четвертую – – »), не являясь цитатой в классическом варианте, отсылают читателя к Дантовым кругам Ада и ассоциативно соотносятся как с предшествующими ей, «октябрьскими», главами («Саботаж», «Современные легенды», «Голодная песня», «Знамя борьбы»), так и с содержанием самой этой главы. В первом случае символика нисхождения в Ад итожит настроение «пропада», которое возникает из множества бытовых, политических, уличных, вагонно-дорожных «непосужаемых» фактов, самодовольства «свиной толпы с пятаками» и «голодного звона» слепого китайца: « – тла-да-да-да – »...

Дантовский код, создавая сверхтекстовое ассоциативное поле, позволяет говорить о диалоге философии ремизовского «пропада» с дантовским «провалом»: «Здесь жив к добру тот, в ком оно мертво» [Данте 1986: 85] «В Аду, – комментирует М. Лозинский парадоксальность дантовской аллегории, – добро состоит в том, чтобы не быть добрым, не чувствовать сострадания к наказуемым грешникам» [Данте 1986: 470]. Земной ад Ремизова, при всей трагичности, наполнен светом, добротой² и состраданием. Чувство пронизывающей боли и со-

¹ Игровой прием сна не рассматривается в силу его разработанности.

² «Свет» в его многочисленных лексико-семантических формах: «свет совести», «свет

ставляет содержание главы «Четвертый круг». «День – наполненный голодными порываниями и самыми хитрыми изобретениями добыть какую-нибудь снедь»; ночь – «ни огонька»; дом – «мертвый каменный мешок» (202-203) ассоциируются с преисподней («четвертой щелью»), в которую заточен «автобиогерой». «... И все, что я вижу, и все, что я слышу, проникнуто болью. Улица, встречные – люди, звери, машины – больно бьют меня по сердцу» (202). Жить с этим невозможно. Прямое, трагически надрывное обращение в финале к Достоевскому: «Федор Михайлович! Что я сегодня видел! – видел я издыхающую собаку: она сидела под забором как-то по-человечески и в окровавленных зубах жевала щепку» (203), делает привычную форму повествования практически исчерпанной.

И Ремизов резко меняет характер нарратива, ошеломляя рядового читателя (и своего современника, и нынешнего) загадочным и трудно произносимым «ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛ». Следующая за этим расшифровка сотворенной аббревиатуры: «обезьянья-великая-и-вольная-палата» мало что объясняет. Зато балагурно-скоморошья манера, заданная в разговоре об устройстве Обезвелволпала: «общества тайного» – «происхождения – темного», с царем обезьяньим – Асыкой-Валахтантарах...

*о нем никто ничего не знает,
и его никто никогда не видел (204),*

и о многом тому подобном, резко переключает повествование на полярно противоположную форму коммуникативного общения с читателем. Предмет изображения не меняется: «этот вихрь и есть то, в чем я только и могу жить» (127). Меняется форма общения с читателем. Голос прежнего автобиоповествователя, болезненно реагирующего на все происходящее, уходит. С новым повествователем под маской бывшего канцеляриста – «человека играющего» в произведении появляется новый, игровой модус повествования: ироничный, пародийно-балагурный, скомороший, связанный с литературной игрой, но не идентичный ей. В контексте ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛ-а как историко-литературного артефакта одноименная глава из «Взвихренной Руси» – одна из страниц его истории и только [Обатнина 2001]. В контексте «Взвихренной Руси» как художественного произведения эта глава –

души», «тихий свет уверенной веры», «белое сердце», «звезда сердца» – «свет и в самую темь нашей, от всего света “затворенной”, жестокой жизни» (267) – эмоционально-психологическая доминанта нравственно-эстетической позиции писателя.

один из фрагментов эстетической целостности, органически вписанный в поэтику игрового дискурса. Об этом свидетельствует и ее место в композиционной структуре книги, о чем шла речь выше, и структура самой главы.

Центральное место в ее текстовом пространстве занимает повесть-«донесение» – «Лошадь из пчелы», художественно решенная в авангардно-модернистских формах площадного народного действия. Рецепции балаганной эстетики [Шевченко 2000; Поспелов 1990] отчетливо проявляются в заглавном образе «в духе народного абсурдизма» [Обатнина 2001: 92]. Обратившись к «Сказаниям русского народа, собранным Иваном Петровичем Сахаровым», откуда взят этот образ, видим, как «само выбиралось, что было в веках и шло под руку» писателю (Подстриженными глазами 8: 40). В Сказаниях о знахарстве (Пчельное дело) читаем: «Знахари полагают, что все пчелы первоначально отроились от лошади, заезженной водяным дедушкою и брошенной в болото. Когда рыболовы опустили невод в это болото, то вместо рыбы вытащили улей с пчелами» [Сахаров 1997]. Каламбурно-эксцентричный образ «пчелы от лошади», рожденный народной смеховой культурой и перекодированный в «лошадь из пчелы» (вывернутый наизнанку) по законам эстетики авангардизма, вызывает поначалу состояние ступора, эстетического шока. И лишь по мере того, как из разнородных пазлов складывается картина абсурдистской реальности, проясняется смысл и характер гротесковой метафоры заглавного образа.

На прочтение повести в ключе буффонного, иронически-сатирического пародирования ориентирует и подзаголовок повести *«Хождение по Гороховым мукам б. канцеляриста и трех кавалеров обезвелволтала»*. Парадокс заложен уже в семантике «гороховых мук»: балаганно-шутовских, отсылающих к языческим народным обрядам ряжения¹, и в то же время смертельно опасных². В стилистике иронического парадокса представлены и реальные обыски и аресты, проходившие то ли «по замыслу нечистой силы», то ли «от великого ума человеческого» (205) и саркастически приравненные к ликвидации «востания “левых с-р-ов” в Петербурге» (206).

Ремизов открыто травестирует канонический жанр древнерусской литературы, сохраняя некоторые внешние жанровые приметы «хождения» («хожения») [Опарина]. Композиционно – это цепочка

¹ Среди действующих лиц святочных забав был ряженный, окутанный гороховой соломой (шут гороховый); в конце Масленицы возили чучело шута горохового.

² Исторически по Гороховой улице в доме № 2 находилась Всероссийская чрезвычайная комиссия (ВЧК).

«путевых» зарисовок – этюдов, сценок, событий, соединенных и топографически: по улицам и домам Петербурга, и хронологически: всё началось «В ночь на *Сретение* в великую метель и вьюгу» (205), а закончилось в *сретенскую* лунную ночь (216). При этом чрезвычайно важно акцентировать внимание, что хронологическое время изначально «нагружено» временем мифологическим. Сретение, по древнеславянским поверьям, одна из пограничных, «пороговых» ситуаций, опасных разгулом злых сил. На этих опорах Ремизов выстраивает качественно новое жанровое образование, структурированное в формах художественного примитива и балагана. Актуализированные формы народно-площадного действия, в котором автор выступает в игровой роли бывшего канцеляриста, открывают безграничные возможности игры на самых разных ее уровнях: авантурного сюжета, игровой ситуации, парадоксального смешения виртуальной и реальной действительности, литературных традиций и народной смеховой культуры.

Трагедийно-фарсовые мытарства трех обезьяньих кавалеров и бывшего канцеляриста выстраиваются в своеобразный авантурный сюжет: от комнаты с «серебряной стеной с игрушками» – «под лестницу в совдепе», по ней – «к Сологубу», от «Сологуба» – по улице Гороховой – «повели на Гороховую». И не в окружении «вооруженных до зубов чекистов», как мерещилось арестованным, а на трамвае, как простых обывателей. И ни тебе ореола мучеников, ни легенды, подобной истории об известном всему Питеру «книгочее василеостровском», который вел матросов по Большому проспекту показывать Публичную библиотеку, а встречные говорили с сокрушением: «Якова Петровича видели, говорят, на Большом проспекте, борода развеивается: вели его, несчастного, матросы расстреливать» (211). Реальность, с которой столкнутся в своих «хождениях по мукам» герои, то и дело будет разрушать стереотип «вооруженных до зубов» чекистов и матросов. У «очень страшных» – «до зубов» матросов перед «серебряной стеной с игрушками» оказались «простые лица и совсем не страшные» (206). А «китаец» из охраны (по слухам, именно китайцы расстреливали), говорит на «чистом русском языке» (211). И арестованных, «хоть и в полночь», а накормят обедом (213), а какой-то служитель окажется «с добрыми глазами», принесет «кипяток и чай – и такой горячий, губы обожжешь» (215). Все так – и все не совсем так.

Сама «Гороховая» (ВЧК) – это особый игровой сюжет. И особое, «вильное» пространство – «заколдованное место», «нечистая сила», чреватая метаморфическими превращениями, пропитанная неизбежным чувством страха. «Страх гнался и цапал со всех сторон, и не пулеметы, а сами нюрнбергские бутафорские машины и снаряды пыток

лезли в глаза, цепляя, вывертывая и вытягивая» («По лестнице на Гороховой», 212). Страх перед Гороховой, как перед кознями Нечистой силы (напомним, события происходят в сретенскую ночь), разлит в воздухе, порождает слухи и небылицы, материализуется в неодушевленных предметах и явлениях: «автомобиль пары выпускает, известно: расстреливают» («Контрреволюция и саботаж», 213); «надзиратель, петухом кричит: расстреливал и помешался – петухом кричит» (214). А никому неизвестный «президиум», о котором никто ничего не знает, кроме того, что «там решается судьба», – олицетворенная над-мирная дьявольская сила в духе «Капричос» Гойи: «это зубы и пилы и крюки и ножи и стрелы и глазатые уши и зубатые лапы, это нос пальчатовидный и пальцы с зубами – синее, желтое, красное, и черное, это – судьба!» («Президиум», 215). Это – вековечное «лихо», «горе-злочастие», непредсказуемое и необоримое.

В оформлении игрового пространства Ремизов не стремится к достоверности, ему важно создать карикатурно-пародийный фон, на котором человек сталкивается не с другими людьми, а с «обезличенным» миром – со стихией, которой, как уже цитировалось, «б-е-з-р-а-з-л-и-ч-н-о: попадешь – *истопчет, сметет, как и не было*». Моделируя обобщенно-конкретный образ тех, кому суждено было в те годы пройти и по «этой не-обходимой лестнице» на Гороховой, и через «этот не-отвратимый прием» в Гороховой канцелярии (212), Ремизов создает картину алогического гротеска в стиле балаганного примитива. Это и «память» стены, «исписанной и карандашом и углем и мелом: телефоны, фамилии и всякие “нужные” и так изречения» типа

*здесь сидел Иван Степанов Петров
лошадь из пчелы за спекуляцию
Яика Трепач
чека-лка (209);*

и томящиеся в ожидании своей участи

*«обезьяны кавалеры»: «Алексей Ремзов», «Петр Водкин», и
Штейнберг в женской шубе, и Лемке с чемоданом, какие только в
багаж сдают¹;
баба с живым поросенком: шла баба по спекуляции,
попала на обыск и угодила в контрреволюцию;*

¹ В многократно варьируемой аллюзии на стихотворение С. Маршак «Багаж» (опубликовано 24.01.1911) обыгрывается детски наивная беспомощность «заговорщиков».

*дама с искусственными цветами: «дверью ошиблась»
и попала в засаду;
балт-мор: наскандалил чего-то;
красноармеец из «загородительного отряда»: бабу
прикончил, загорождая (213).*

При этом используются как элементы игровой лубочной эстетики, так и вербально-визуальные возможности текста: гротескные языковые приемы, каламбуры, несовпадение игрового слова с бытовым и др. Виртуальные персонажи совмещаются с конкретными, непосредственно наблюдаемыми, траги-фарсовые ситуации рождаются из игры слов и смыслов Сатира обретает гротескно-карикатурные формы, на грани абсурда и за его пределами.

«Обесмысленные слова» заглавного образа «Лошадь из пчелы» обретают эстетически убедительные «ореолы смыслов» (В. Шкловский).

Итоги проведенного исследования убеждают прежде всего в безусловной историчности и продуктивности теории «игровой функции как функции поэтической». Игра в романе-хронике «Взвихренная Русь» – это целенаправленная, творчески индивидуальная поэтическая стратегия художника. Эстетическая установка А. Ремизова на игровые формы изображения, на зрелищность и лицедейство, на парадоксальное смешение визуальных и вербальных рядов, виртуальной и реальной действительности очевидна. В поэтической системе Ремизова органично взаимодействуют традиционные классические, авангардно-модернистские приемы изображения с «подпочвенными корнями народного слова» (Вяч. Иванов: 45), с русской смеховой культурой.

Игровое начало «Взвихренной Руси», являясь синтезом разнообразнейших игровых приемов и средств, активно работает на сотворение авторской картины русской жизни в эпоху Великой Русской Революции. Игровое пространство как «романный», ситуативно-образный пласт хроникального повествования актуализирует смысловой потенциал произведения, позволяет уйти от его однозначного, порой откровенно политизированного прочтения. Роман-хроника «Взвихренная Русь» подобно симфонической партитуре способен при каждом новом прочтении открывать возможности новых интерпретаций, затрагивать чувства и мысли. Диалог уникальной книги Алексея Михайловича Ремизова с читателем продолжается.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеева Н. В. Игровой модус повествования в романе Андрея Белого «Маски» // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2016. №2. С. 127–136.

Алексеева Н. В. Роман Андрея Белого «Маски»: игровое начало и формы его воплощения // Уральский филологический вестник. Серия «Русская литература XX–XXI веков: направления течения». Екатеринбург, 2016. №3. С. 108–115.

Алексеева Н. В. Цикл А. Ремизова «Жерлица Дружинная»: жанрово-композиционное своеобразие // Уральский филологический вестник. Серия «Русская литература XX–XXI веков: направления течения». Екатеринбург, 2014. №4. С. 107–119.

Алексеева Н. В. «Ункрада» Рериха – Ремизова: автономность и взаимопроникновение слова и краски // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Киров, 2015. № 9. С.100–107.

Д'Амелия Антонелла. Автобиографическое пространство Алексея Ремизова // Ремизов А. М. Собр.соч. : в 10 т. М. : Русская книга, 2000. Т. 9. С.449–464.

Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986. 445 с.

Белый Андрей. Между двух революций. Воспоминания : в 3-х кн. М. : Худож. лит. 1990. Кн. 3. 670 с.

Грачева А. М. Ремизов и древнерусская культура. СПб. : Изд-во Дмитрия Буланина, 2000. 334 с.

Грачева А. М. Между святой Русью и советской Россией. Алексей Ремизов в эпоху второй русской революции // Ремизов А. М. Собр. соч. : в 10 т. М. : Русская книга, 2000. Т. 5. С. 589–602.

Данилова И. Ф. О сказках Алексея Ремизова. Послесловие. Примечания // Ремизов А. М. Собр. соч. : в 10 т. М. : Русская книга, 2000. Т.2. С. 611–617, 652.

Данте Алигьери. Божественная комедия / пер., ст. и примеч. М. Лозинского. М. : Московский рабочий, 1986. 575 с.

Дронов А. В. Рецептивная эстетика. // Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. М. : «Интрада» – ИНИОН РАН, 1995. С. 134–135.

Зотов С. Н. Игровое начало в литературоведении (в соавторстве с А. А. Ефимовым). URL: <https://hl.mailru.su/meached?q=chotov.ru/content.php?id=10261> (дата обращения: 04.08.2015).

Кайуа Роже. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культу-

ры. М. : ОГИ, 2007. 393 с.

Лавров А. В. «Взвихренная Русь» Алексея Ремизова : символистский роман-коллаж // Ремизов А. М. Собр. соч. : в 10 т. М. : Русская книга, 2000. Т. 5. С. 544–577.

Морозов И. А., Слепцова И. С. Игра : Образ мышления. Стиль поведения. Конструирование реальности // Личность : игра и реальность. Л. : ИЭА РАН, 2010. С. 5–22

Мочульский К. О творчестве Алексея Ремизова // Мочульский К. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Рецензии. Омск : Изд-во «Водолей», 1999. С. 116–120.

Обатнина Е. Р. «Магический реализм» Алексея Ремизова // Ремизов А. М. Собр. соч. : в 10 т. М. : Русская книга, 2000. Т.3. С. 572–591.

Обатнина Е. Р. Творчество памяти. Мифологическое пространство художественной прозы Алексея Ремизова // Ремизов А. М. Собр. соч. : в 10 т. М. : Русская книга, 2002. Т. 7. С. 476–501.

Обатнина Е. Р. «Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах». СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 384 с.

Опарина Л. А. Эволюция жанра древнерусского хождения и проблема интертекста в паломнической литературе XVI–XVII вв. // Материалы Международного научного симпозиума «Восьмые леонтьевские чтения». СПб., 2002. С. 146–150 (anthropology.ru/text/oparina-aa).

Поспелов Г. Г. Бубновый валет : Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М. : Сов. художник, 1990. 272 с.

Сахаров И. П. Русское народное чернокнижие. СПб. : Литера, 1997. 416 с

Синявский А. Д. Литературная маска Алексея Ремизова // Синявский А. Д. Литературный процесс в России. М. : РГГУ, 2003. С. 299–313.

Ремизов А. М. Взвихренная Русь. М. : Сов. Россия, 1990. С. 30–373 (Цитаты в тексте даются по этому изданию с указанием страницы в круглых скобках.)

Ремизов А. М. Собр. соч. : в 10 т. М. : Русская книга, 2000–2003. (На все художественные произведения, кроме «Взвихренной Руси», ссылки даются в тексте в круглых скобках по этому изданию с указанием названия произведения, тома и страницы. Цитаты из научных критических статей и примечаний, опубликованных в данном издании, даются в квадратных скобках с указанием фамилии автора, тома и страницы.)

Хёйзенга И. Homo ludens. Человек играющий. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.

Цивьян Т. В. О ремизовской гипнологии и гипнографии // Сереб-

ряный век в России. М. : Изд-во Радикс, 1993. С. 299–338.

Шевченко Е. К. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х–1930-х годов : автореф. дис. ... докт. филол. наук. Самара, 2000. 39 с.

REFERENCES

Alekseeva N. V. Igrovoy modus povestvovaniya v romane Andreya Belogo «Maski» // *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Povolzhskiy region. Gumanitarnye nauki.* 2016. №2. S. 127–136.

Alekseeva N. V. Roman Andreya Belogo «Maski» : igrovoe nachalo i formy ego voploshcheniya // *Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Seriya «Russkaya literatura XX–XXI vekov: napravleniya techeniya».* Ekaterin-burg, 2016. №3. S. 108–115.

Alekseeva N. V. Tsikl A. Remizova «Zherlitsa Druzhinnaya»: zhan-rovo-kompozitsionnoe svoeobrazie // *Ural'skiy filologicheskiy vest-nik. Seriya «Russkaya literatura XX–XXI vekov: napravleniya teche-niya».* Ekaterinburg, 2014. №4. S. 107–119.

Alekseeva N. V. «Unkrada» Rerikha – Remizova : avtonomnost' i vzaimoproniknovenie slova i kraski // *Vestnik Vyatskogo gosudarst-vennogo gumanitarnogo universiteta.* Kirov, 2015. № 9. S.100–107.

D'Ameliya Antonella. Avtobiograficheskoe prostranstvo Alekseya Remizova // *Remizov A. M. Sobr.soch. : v 10 t. M. : Russkaya kniga, 2000. T. 9. S.449–464.*

Bakhtin M. M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatelnosti // *Bakhtin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva. M. : Iskusstvo, 1986. 445 s.*

Belyy Andrey. Mezhdru dvukh revolyutsiy. Vospominaniya : v 3-kh kn. M. : Khudozh. lit. 1990. Kn. 3. 670 s.

Gracheva A. M. Remizov i drevnerusskaya kul'tura. SPb. : Izd-vo Dmitriya Bulanina, 2000. 334 s.

Gracheva A. M. Mezhdru svyatoy Rus'yu i sovetskoy Rossiey. Aleksey Remizov v epokhu vtoroy russkoy revolyutsii // *Remizov A. M. Sobr. soch. : v 10 t. M. : Russkaya kniga, 2000. T. 5. S. 589–602.*

Danilova I. F. O skazkakh Alekseya Remizova. Posleslovie. Pri-mechaniya // *Remizov A. M. Sobr. soch. : v 10 t. M. : Russkaya kniga, 2000. T.2. S. 611–617, 652.*

Dante Alig'eri. Bozhestvennaya komediya / per., st. i primech. M. Lozinskogo. M. : Moskovskiy rabochiy, 1986. 575 s.

Dronov A. V. Retseptivnaya estetika. // *Sovremennoe zarubezhnoe literaturovedenie. Entsiklopedicheskiy spravochnik. M. : «Intrada» – INION RAN, 1995. S. 134–135.*

Zotov S. N. Igrovoe nachalo v literaturovedenii (v soavtorstve s

A. A. Efimovym). URL:
<https://hl.mailru.su/meached?q=chotov.ru/content.php?id=10261> (data obrashcheniya: 04.08.2015).

Kayua Rozhe. Iгры i lyudi. Stat'i i esse po sotsiologii kul'tu-ry. M. : OGI, 2007. 393 s.

Lavrov A. V. «Vzvikhrennaya Rus'» Alekseya Remizova : simbolist-skiy roman-kollazh // Remizov A. M. Sobr. soch. : v 10 t. M. : Russkaya kniga, 2000. T. 5. S. 544–577.

Morozov I. A., Sleptsova I. S. Igra : Obraz myshleniya. Stil' po-vedeniya. Konstruirovaniye real'nosti // Lichnost' : igra i real'-nost'. L. : IEA RAN, 2010. S. 5–22

Mochul'skiy K. O tvorchestve Alekseya Remizova // Mochul'skiy K. Krizis vobrazheniya. Stat'i. Esse. Retsenzii. Omsk : Izd-vo «Vodo-ley», 1999. S. 116–120.

Obatnina E. R. «Magicheskiy realizm» Alekseya Remizova // Remizov A. M. Sobr. soch. : v 10 t. M. : Russkaya kniga, 2000. T.3. S. 572–591.

Obatnina E. R. Tvorchestvo pamyati. Mifologicheskoye prostranstvo khudozhestvennoy prozy Alekseya Remizova // Remizov A. M. Sobr. soch. : v 10 t. M. : Russkaya kniga, 2002. T. 7. S. 476–501.

Obatnina E. R. «Asyka i ego poddannye. Obez'yan'ya Velikaya i Vol'naya Palata A. M. Remizova v litsakh i dokumentakh». SPb. : Izd-vo Ivana Limbakha, 2001. 384 s.

Oparina L. A. Evolyutsiya zhanra drevnerusskogo khozhdeniya i problema interteksta v palomnicheskoy literature XVI–XVII vv. // Materialy Mezhdunarodnogo nauchnogo simpoziuma «Vos'mye leont'-evskie chteniya». SPb., 2002. S. 146–150 (anthropology.ru/text/oparina-aa).

Pospelov G. G. Bubnovyy valet : Primitiv i gorodskoy fol'klor v moskovskoy zhivopisi 1910-kh godov. M. : Sov. khudozhnik, 1990. 272 s.

Sakharov I. P. Russkoye narodnoye chernoknizhie. SPb. : Litera, 1997. 416 s

Sinyavskiy A. D. Literaturnaya maska Alekseya Remizova // Sinyavskiy A. D. Literaturnyy protsess v Rossii. M. : RGGU, 2003. S. 299–313.

Remizov A. M. Vzvikhrennaya Rus'. M. : Sov. Rossiya, 1990. S. 30–373 (Tsitaty v tekste dayutsya po etomu izdaniyu s ukazaniem stranitsy v kruglykh skobkakh.)

Remizov A. M. Sobr. soch. : v 10 t. M. : Russkaya kniga, 2000–2003. (Na vse khudozhestvennyye proizvedeniya, krome «Vzvikhrennoy Rusi», sсыlki dayutsya v tekste v tekste v kruglykh skobkakh po etomu izdaniyu s ukazaniem nazvaniya proizvedeniya, toma i stranitsy. Tsitaty iz nauchno-kriticheskikh statey i primechaniy, opublikovannykh v danном iz-danii, dayutsya v kvadratnykh skobkakh s ukazaniem familii avtora, toma i stranitsy.)

Kheyzenga I. Homo ludens. Chelovek igrayushchiy. SPb. : Izd-vo Ivana

Limbakha, 2011. 416 s.

Tsiv'yan T. V. O remizovskoy gipnologii i gipnografii // Sereb-ryanuy vek v Rossii. M. : Izd-vo Radiks, 1993. S. 299–338.

Shevchenko E. K. Estetika balagana v russkoy dramaturgii 1900-kh–1930-kh godov : avtoref. dis. ... dokt. filol. nauk. Samara, 2000. 39 s.

РУССКАЯ КЛАССИКА В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЭПОХ

Т. В. ЗВЕРЕВА

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

УДК 821.161.1-1(Зеленцов И.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,45

СОВРЕМЕННАЯ ИДИЛЛИЯ: МЕТАМОРФОЗЫ ЖАНРА В СТИХОТВОРЕНИИ ИВАНА ЗЕЛЕНЦОВА «ЗАБЫТЫ СТРАХИ, УЖАСЫ ВОЙНЫ...»

Аннотация. В статье рассмотрена проблема жанровой трансформации идиллии на примере стихотворения Ивана Зеленцова «Забыты страхи, ужасы войны...». Данный текст содержит в себе все традиционные элементы идиллии, и автор утверждает право героев (Адольфа Гитлера и Евы Браун) на гораццианский идеал «малого счастья». Стихотворение вписывается в постмодернистское видение мира с его установкой на альтернативную историю. Провоцируя читателя, Зеленцов снимает важнейший вопрос об ответственности человека за содеянное: в авторской концепции история не делается, а случается, всецело подчиняя себе субъекта.

Данный текст также обращен к Иов-ситуации, но в значительное мере изменяет ее философский смысл. Если в Библии речь шла о необъяснимости Бога, испытующего праведника, то в стихотворении Зеленцова речь заходит об иррациональности высшей воли, вознаграждающей за зло. В результате инверсии библейского сюжета возникает образ абсурдной, «перевернутой» реальности, обнаруживающей Божественную слепоту. Скрытый смысл стихотворения «Забыты страхи, ужасы войны...» не в постмодернистской игре в переписывание исторического сюжета, а в обнаружении зыбкости границы, отделяющей ад от рая, идиллию от трагедии.

Ключевые слова: лирика; жанр; идиллия; Иов-ситуация; постмодернизм; история.

В контексте русской культуры словосочетание «современная идиллия» заведомо несет на себе печать иронии. И дело здесь не только в М. Е. Салтыкове-Щедрине, чье произведение обессмертило это выражение и навсегда придало ему форму оксюморона. Дело в исходных конструктивных принципах жанра, направленного на изображение идеального мира, противопоставленного реальному. Русская сло-

весность всегда несла в себе заряд негативного отношения к существу, именно поэтому утверждающий пафос идиллии чужд нашей ментальности. На протяжении XVIII–XXI вв. идиллия находилась на периферии литературного процесса, а ее изучение носило несистемный характер. У истоков философского самоопределения идиллии в отечественном литературоведении стоит имя М. М. Бахтина [Бахтин 1975: 373–391]. Выявив конструктивные принципы жанра, исследователь ограничил свои изыскания классическим романом. Впоследствии интерес ученых-филологов был сосредоточен преимущественно на материале классической литературы [Вацуро 2000: 517–540], [Саськова 1999], [Есаулов 1990: 30–31], [Пахсарьян 2004: 3–10] и пр. Первой попыткой наиболее полного описания функционирования подобного рода текстов в русской поэзии XX–XXI вв. была предпринята Е. А. Балашовой [Балашова: 2014]. Именно в данном исследовании в качестве одного из многочисленных примеров современного бытования жанра впервые привлекается стихотворение Ивана Зеленцова «Забыты страхи, ужасы войны...». В задачи Е. А. Балашовой не входил развернутый анализ текста, привлечшего наше внимание и ставшего предметом последующих размышлений.

Имя Ивана Зеленцова не так хорошо известно широкому кругу читателей, что связано, прежде всего, с непростой общекультурной ситуацией, требующей от поэта не только хороших стихов, но и верной жизнетворческой стратегии. Как отметил в своей книге, посвященной поэзии «бронзового века», Д. Бак, «...стихи могут обрести “широкую известность” только в случае наличия какого-то внешнего, необязательного довеска: актуальной сатиры (случай Дмитрия Быкова) или эстрадной визуальности (случай Веры Полозковой)» [Бак 2015: 11]. В противном случае поэтические тексты растворяются в стихии интернет-пространства: публикация текстов на портале «Стихи.ру» заведомо не гарантирует автору известности. Два сборника Ивана Зеленцова – «Гляделки с бездной» (2014) и «Письмо не салфетке» (2007) – вышли минимальным тиражом и практически недоступны читателю. Наиболее целостная подборка стихотворений поэта имеется на портале «Современная русская поэзия», декларирующем связь с классической традицией и отчитывающем свой календарь от даты смерти Пушкина (на момент написания данной статьи прошло 65950 дней со дня смерти первого поэта). Даже самое поверхностное знакомство со сборниками указывает на то, что поэзия Зеленцова входит в лучшие образцы российской словесности. Замечательно, что стихи теснейшим образом связаны с предшествующей традицией: множество реминисценций и аллюзий на поэзию XIX–XX вв. подтверждают это.

Стихотворение «Забыты страхи, ужасы войны...», имеющее в некоторых вариантах название «Идиллия», – одно из самых провокационных в современной поэзии. Приведем его полностью:

Забыты страхи, ужасы войны,
аресты, взрывы. Может быть, впервые
они по-настоящему вольны,
свободны и легки, как перьевые
надмирные седые облака.
Вдоль по аллее маленькой усадьбы
они плывут вдвоём – к руке рука
(о, этот миг Ремарку описать бы!)
Их не заботят прошлые дела.
Всё меньше снов. Всё больше белых пятен
на карте памяти. По-прежнему мила,
по-прежнему подтянут и опрятен.
Всё тот же блеск в глазах, хотя сосед
не узнаёт на старом фотоснимке...
Кошмарной какофонии газет
предпочитая фильмы и пластинки,
они не знают свежих новостей,
да и несвежих знать бы не хотели.
Не ждать гонцов, не принимать гостей
и до полудня нежиться в постели –
чего ещё желать на склоне лет,
тем, кто так долго был игрушкой рока?
Есть пара слуг, терьер, кабриолет,
уютный домик – позднее барокко,
внутри – шелка, добытые с трудом
ковры, скульптуры, редкие картины...
Им нравится тянуть бурбон со льдом,
считая звёзды в небе Аргентины,
и на лужайке, наигравшись в гольф,
сидеть с корзинкой ветчины и хлеба...

– Подай кофейник, ангел мой, Адольф!
– Какой чудесный день, не так ли, Ева? [Зеленцов]

При первом прочтении текста реферативный план скрыт – имена героев не угадываются (или почти не угадываются) вплоть до заключительного двустушия. Исходя из того, что «...всякий текст есть до некоторой степени загадка, который имеет разгадку, но зависит от степени понимания текста, от его истолкования» [Щерба 1974: 78], можно воспринимать стихотворение Зеленцова как текст-загадку, в котором

две части в известном смысле тавтологичны и вторая часть (ответ) неизбежно возвращает к первой (вопрос). Возвращение к началу разрушает линейное развертывание смысла: неожиданный финал заставляет читателя пересмотреть свое первичное восприятие и задаться множеством философских вопросов, касающихся концепции современного мироздания.

Прежде всего, данное стихотворение вписывается в постмодернистское видение мира с его установкой на альтернативную историю. Автор переписывает знакомый исторический сюжет, еще раз актуализируя вопрос о загадочной смерти Гитлера и Евы Браун. Вплоть до сегодняшнего дня историками предпринимаются попытки проникнуть в тайну гибели Гитлера (последний нашумевший бестселлер – книга аргентинского писателя-документалиста Аделя Басти «Гитлер в Аргентине», где были впервые опубликованы засекреченные архивные данные и представлены свидетельства очевидцев). Несмотря на то, что ни одна из версий, в том числе и об аргентинском существовании фюрера, не является окончательно признанной, расследования подобного рода будоражат интерес к судьбе одной из самых зловещих фигур XX века. Безусловно, стихотворение И. Зеленцова не претендует на какое-либо место в этих спорах. Если автор что-то и оспаривает, то не отдельные факты, а историю как таковую: историческое время вновь обнаруживает свою зыбкость, предположительность. Сюжет «переписывания сюжета», блестяще начатый Татьяной Толстой (рассказ «Сюжет»), нашел свое продолжение в творческой лаборатории И. Зеленцова. При этом авторская провокация связана не с проверкой истории на истинность, а с постановкой важнейших вопросов об ответственности человека перед ней.

Герои стихотворения помещены в рамки идиллии. Прежде, чем приступить к анализу текста, обратимся к онтологическим свойствам этого жанра. Идиллия обращена к идее вневременного порядка, созданного самим Творцом, к описанию еще «не павшего» мира, как бы не помнящего о времени и смерти. Отсюда не только принцип ахронного изображения событий, но и характерное для идиллии прекращение всякой процессуальности. Возникающая здесь архетипическая картина рая не может быть разрушена дальнейшим течением событий, так как идиллия восходит к аутентичному пространству, исключающему возможность метаморфозы. В одном из своих исследований И. Есаулов отмечает: «В произведении идиллической целостности (художественности) можно выделить зоны отрицания и утверждения, отталкивания и притяжения. Здесь художественно утверждается, прежде всего, гармония, лад героя с некими вечными, изначальными ценно-

стями жизни человека (то, что приобщает его к миру других, независимо от их роли в миропорядке). Вместе с этим происходит отрицание возможности самореализации героя посредством разобщения с другими (социальной средой, жизнеукладом, культурой и т.д.). В произведении художественной идилличности зона отрицания не имеет (не в силах иметь) самодовлеющего значения, она сама ведет к утверждению идиллического видения мира» [Есаулов 1991: 23]. Внутренняя установка жанра – признание гармоничного замысла Творца о человеке и его месте в мире.

Даже самое поверхностное чтение стихотворения «Забыты страхи, ужасы войны...» выявляет все элементы идиллического жанра:

1. наличие эпической дистанции, отделяющей прошлое от настоящего («Забыты страхи, ужасы войны», «их не заботят прошлые дела», «все больше белых пятен на карте памяти», «сосед не узнает на старом фотоснимке»);

2. пространственная обособленность героев («они не знают свежих новостей», «не ждать гонцов, не принимать гостей...»);

3. отсутствие движения во времени («по прежнему мила», «по прежнему подтянут и опрятен»);

4. наличие традиционного идиллического лексикона («маленькая усадьба», «уютный домик», «лужайка», «корзинка»);

5. любовный идиллический сюжет, разворачиваемый вне времени («они плывут вдвоем – к руке рука», «по-прежнему мила, по-прежнему подтянут и опрятен», «нежиться в постели», «ангел мой, Адольф»).

6. насыщенность бытовыми деталями, наполняющими идиллическое пространство («терьер», «кабриолет», «шелка», «ковры», «редкие картины», «корзинка с ветчиной и хлебом», «кофейник»). Знаменитое утверждение Бахтина – «идиллия не знает быта» [Бахтин 1975: 374] – не противоречит данному наблюдению, поскольку выделенные бытовые детали образуют сущностное бытие героев

Итак, автор утверждает безусловное право героев на горацанский идеал «малого счастья». Адольф и Ева выброшены за пределы катастрофической истории («кошмарной какофонии») в пространство, в котором отсутствует движение времени. Идиллическое время бросает вызов времени историческому. Отрицая наличие истины и утверждая принципиальную множественность различных точек зрения, постмодернизм подвергает сомнению не только отдельные исторические факты, но и право истории на последовательное развертывание во времени. (Как сказано в одном из стихотворений И. Зеленцова: «Безвременье такое, что можно смело отменить часы и календарь» [Зеленцов].) Употребление глаголов несовершенного вида настоящего вре-

мени и использование инфинитивных и назывных конструкций приводит к разрушению временных рамок: герои обретают вечное райское бытие. В результате время оборачивается Вечностью, смерть – бессмертием. Идиллия становится заслуженной наградой для героев за пережитые ими катаклизмы: «чудесный день» поглощает «страхи», «ужасы», «взрывы», уже почти стертые с карты памяти. Вообще следует обратить внимание на вертикальную структуру художественного пространства: автор намеренно подчеркивает открывшуюся героям связь с небесным божественным миром («свободны и легки, как перьевые надмирные седые облака», «считая звёзды в небе Аргентины»).

Присущая постмодернистской эстетике «игра в историю» касается и глобальных концепций, связанных с пониманием самой сущности исторического процесса. В «Идиллии» герои – всего лишь «игрушки рока», жертвы надличной воли. Зеленцов как бы снимает важнейший вопрос об ответственности: в авторской концепции история не делается, а *случается*, подчиняя себе субъекта, снимая с него ответственность. Показательно, что тема игры является сквозной в стихотворении. В заключительной его части «игра рока» заменена безвинной игрой в гольф. (Интересно, что зародившаяся в Шотландии игра в гольф была изобретена пастухами, которые с помощью посохов загоняли камни в кроличьи норы. Название игры, таким образом, также косвенно указывает на пастораль). Само имя Ева в силу исходной принадлежности мифу обращает читателя к дням первотворения. В свою очередь имя Адольф, с одной стороны, соотносится со словом «ад», с другой – с «Адамом». В результате подобных смысловых приращений пара Гитлер и Евы Браун уподоблена архетипической – Адаму и Еве. Это утверждение подтверждается строками из стихотворения «Третий Рим», где также налицо авторская игра с именами:

Мир состоит из потомков Адольфа и Евы,
секса и алчности – как ни крути, всё равно
близко от Третьего Рейха до Третьего Рима,
как и до первого, впрочем, с похожей судьбой.
[Зеленцов].

Привычный для русской словесности сюжет «потерянного рая» Зеленцов трансформирует в сюжет «обретенного рая». Не случайно в стихотворении возникает ироничный диалог с Ремарком, писавшем о невозможности жизни после войны. В отличие от «не вернувшихся» ремарковских героев Адольф и Ева возвращаются в рай. В 1949 г. философ Т. Адорно поставил вопрос о праве европейской куль-

туры на дальнейшее существование: «Писать стихи после Освенцима – это варварство» [Адорно 2001: 123]. Пытаясь осмыслить трагический опыт Второй мировой войны и говоря о вине немецкой нации, К. Ясперс выделил четыре рода ответственности: уголовную, политическую, моральную и метафизическую [Ясперс 1999: 38–60]. В своем тексте И. Зеленцов (кстати, юрист по образованию) демонстрирует отказ современной культуры от всякого рода ответственности. Оказалось, что можно не только продолжать писать стихи, но и даровать если не свет, то хотя бы покой тому, кто Освенцим создал. Отсюда кощунственная двусмысленность финала, заключающаяся в употреблении слова «ангел».

Именно в финале звучит откровенная ирония, сквозь которую пробивается трагический голос автора. Не случайно стихотворение написано пятистопным ямбом. Как в свое время заметил Б. В. Томашевский, пятистопный ямб долгое время считался «трагическим стихом», поскольку получил широкое распространение в стихотворной трагедии начала XIX века [Томашевский 1959: 365] Семантический ореол метра подспудно накладывает на текст трагические смыслы. Зеленцов демонстрирует пугающую способность современной культуры переставлять акценты, переиначивать историю. (В скобках отметим, что смещение этических ориентиров уже давно перестало быть только постмодернистской игрой и характеризует российское общество в целом. Так, например, в феврале 2017 года глава «Лаванда-центр» Лев Гудков в интервью «Радио Свобода» огласил, что Сталин вышел на первое место среди самых великих людей человечества. Если в 2001 году с восхищением, уважением или симпатией к нему относились 38% респондентов, в 2012-м – 28%, то в январе 2017 г. таких оказалось 46%. Это самый высокий показатель за всю историю подобных опросов [Кузнецов].) История – это всегда взгляд из настоящего, обращенный в прошлое. Оправдание истории, свойственное современному миру, модифицируется в оправдание зла, и этот процесс чутко уловлен в «Идиллии».

Существование высшей правды всегда примиряло человека с несправедливостью и абсурдностью бытия. Зеленцов вновь возвращает русскую литературу к проблемам, поставленным А. С. Пушкиным («Все говорят: нет правды на земле. // Но правды нет – и выше...») и Ф. М. Достоевским («Если Бога нет, то все позволено»). Пустота небес, их слепота связаны с отсутствием наказания за сотворенное зло. На наш взгляд, в стихотворении «Забыты страхи, ужасы войны» автор косвенно обращается к «Книге Иова». «Иов-ситуация, – говорится в одном из современных словарей, – ситуация абсурда, утрата людьми

осмысленности своего существования в условиях незаслуженных страданий и лишений» [Яценко 1999: 126]. Сегодня «Иов-ситуация» вывернута наизнанку. Если в Библии речь шла о необъяснимости Бога, испытывающего праведника, то в стихотворении Зеленцова речь также заходит об иррациональности высшей воли, но только теперь Бог вознаграждает человека за содеянное. Соответственно, смещаются смысловые акценты. Непостижимая воля Творца оборачивается абсолютным равнодушием Бога по отношению к созданному им миру. Ситуация оставленности, по мнению автора, – универсальная (архетипическая) ситуация человеческой культуры:

История, уж если без затей,
сплошной сюжет про брошенных детей.
Они, устав от игр своих и драк,
порою отправляются на поиск
отца. Но видят только боль и мрак,
куда б ни ехал их нескорый поезд [Зеленцов].

В результате инверсии библейского сюжета возникает образ абсурдной, «перевернутой» реальности, обнаруживающей Божественную слепоту. Парадокс «Идиллии» как раз и заключается в том, что в мире «боли и мрака» Гитлер достоин идиллии. Заметим, что в рамках современной культуры все чаще авторы апеллируют к сюжету о не наказании зла (например, сквозной сюжет фильмов А. Звягинцева – «Елена», «Левиафан», «Нелюбовь»). Отмена Страшного суда – это и есть *уже свершившийся* суд над человечеством.

Таким образом, Иван Зеленцов создает образ «перевернутой» реальности, кромешного мира. «Если долго всматриваться в бездну – бездна начнет всматриваться в тебя», – именно это знаменитое изречение Ф. Ницше становится эпиграфом к поэтическому сборнику «Гляделки с бездной». Бездна, почти по-тютчевски, обнажает свои глубины даже в таком жанре как идиллия. Думается, что главный смысл стихотворения «Забыты страхи, ужасы войны...» – в страшной близостирая и ада (идиллии и трагедии), призрачности границы, отделяющей одно от другого. Заметим, что апелляция к слову «ад» – характерная черта зеленцовской поэзии. Самым ярким примером подобного обращения является «Репортаж из редакции», поэтический текст, намеренно ориентированный на прозаическую форму: «То ль судьбина забросила сети, то ли счастье меня принесло в городской ежедневной газете репортерское грызть ремесло и посильную вкладывать лепту в рабский труд независимых СМИ: новостную просматривать ленту и писать с десяти

до семи обо всем, что на свете творится. А такое на свете творят – тихий ужас, но, как говорится, не сдастся наш гордый “Варяг”. Непрерывно по самой по кромке происшествий и бедствий скользя, мы из тихого делаем громкий, потому что иначе нельзя...» [Зеленцов]. В финале стихотворения автор обнаруживает, что работает в редакции «Вестника ада». «Вестник ада» – самоопределение современного поэта, пытающегося найти точку опоры в разрушающемся мире, где билет на «Титаник» уже продан:

Усталый снег ложится на мирок,
мороз жует шаги, как черствый пряник.
Бабуля в холле выдаст номерок –
пластмассовый билетик на "Титаник" [Зеленцов].

Впрочем, надежда на избавление от безумного мира в стихах Зеленцова все же присутствует. И человечество еще не изобрело лучшего способа сопротивления нежели поэтическое творчество:

О чём писать? Хотя бы о звезде,
чей тусклый свет из городского смога
хоть иногда, но виден, и везде
тебя хранил до времени – от Бога,
от смерти, от любви и от судьбы...
...И белый лист – кромешная дорога –
тебя уже ведёт. Считай столбы –
есть время. До судьбы, любви и Бога [Зеленцов].

ЛИТЕРАТУРА

Адорно Т. Исследование авторитарной личности. М. : Серебряные нити, 2001. 416 с.

Бак Д. Сто поэтов начала столетия : Пособие по современной русской поэзии. М. : Время, 2015. 576 с.

Балашова Е. А. «И пастушок, привитый вместо оспы...» : история развития жанра идиллии в русской поэзии XX–XXI вв. Калуга : КГУ им. К. Э. Циолковского, 2014. 352 с.

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Худож. лит., 1975. 504 с.

Вацуру В. Э. Пушкинская пора. СПб. : Академический проект, 2000. 624 с.

Есаулов И. А. Идиллия и идиллическое (к разграничению типа художественности и жанра) // Проблемы литературных жанров. Томск : Изд-во Том. ун-та, 1990. С. 30–31.

Есаулов И. А. Эстетический анализ литературного произведения. Кемерово : Изд-во Кемеровского гос. ун-та, 1991. 90 с.

Зеленцов И. Стихи / И. Зеленцов // Современная русская поэзия. URL: <https://modernpoetry.ru/contemporary/ivan-zelencov-stihi> (дата обращения: 24.08.2017).

Кузнецов А. Тогда не жил, но одобряю // Профиль. URL: <http://www.profile.ru/obsch/item/115266-putin-brezhnev-i-stalin> (дата обращения: 30.08.2017).

Пахсарьян Н. Т. Свет и тени пасторали в новое время : пастораль и меланхолия // Пасторали над бездной : сб. науч. трудов. М. : Изд. дом «Таганка» МГОПУ им. М. А. Шолохова, 2004. С. 3–10.

Саськова Т. В. Пастораль в русской поэзии XVIII века. М. : МГОПУ, 1999. 166 с.

Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. Л. : Учпедгиз, 1959. 525 с.

Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. Л. : Наука, 1974. 428 с.

Ясперс К. Вопрос о виновности. О политической ответственности Германии. М. : Прогресс, 1999. 146 с.

Яценко Н. Е. Толковый словарь обществоведческих терминов. СПб. : Лань, 1999. 528 с.

REFERENCES

Adorno T. Issledovanie avtoritarnoy lichnosti. M. : Serebrya-nye niti, 2001. 416 s.

Bak D. Sto poetov nachala stoletiya: Posobie po sovremennoy rus-skoj poezii. M. : Vremya, 2015. 576 s.

Balashova E. A. «I pastushok, privityy vmesto ospy...» : istoriya razvitiya zhanra idillii v russkoj poezii XX–XXI vv. Kaluga : KGU im. K. E. Tsiolkovskogo, 2014. 352 s.

Bakhtin M. M. Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let. M. : Khudozh. lit., 1975. 504 s.

Vatsuro V. E. Pushkinskaya pora. SPb. : Akademicheskij proekt, 2000. 624 s.

Esaulov I. A. Idilliya i idillichesкое (k razgranicheniyu tipa khudozhestvennosti i zhanra) // Problemy literaturnykh zhanrov. Tomsk : Izd-vo Tom. un-ta, 1990. S. 30–31.

Esaulov I. A. Esteticheskiy analiz literaturnogo proizvedeniya. Kemerovo : Izd-vo Kemerovskogo gos. un-ta, 1991. 90 s.

Zelentsov I. Stikhi / I. Zelentsov // *Sovremennaya russkaya poeziya*. URL: <https://modernpoetry.ru/contemporary/ivan-zelencov-stihi> (data obrashcheniya: 24.08.2017).

Kuznetsov A. Togda ne zhil, no odobryayu // *Profil'*. URL: <http://www.profile.ru/obsch/item/115266-putin-brezhnev-i-stalin> (data obrashcheniya: 30.08.2017).

Pakhsar'yan N. T. Svet i teni pastoral' v novoe vremya : pastoral' i melankholiya // *Pastoral' nad bezdnoy* : sb. nauch. trudov. M. : Izd. dom «Taganka» MGOPU im. M. A. Sholokhova, 2004. S. 3–10.

Sas'kova T. V. Pastoral' v russkoy poezii XVIII veka. M. : MGOPU, 1999. 166 s.

Tomashevskiy B. V. Stilistika i stikhoslozhenie. L. : Uchpedgiz, 1959. 525 s.

Shcherba L. V. Yazykovaya sistema i rechevaya deyatel'nost'. L. : Nauka, 1974. 428 s.

Yaspers K. Vopros o vinovnosti. O politicheskoy otvetstvennosti Germanii. M. : Progress, 1999. 146 s.

Yatsenko N. E. Tolkovyy slovar' obshchestvovedcheskikh terminov. SPb. : Lan', 1999. 528 s.

Д. Б. ТЕРЕШКИНА

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

УДК 821.161.1-32(Харченко В.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,44

«КЛЦО» В. ХАРЧЕНКО: РАССКАЗ О СОВРЕМЕННЫХ ПРАВЕДНИКАХ И ДРЕВНЕРУССКАЯ ЖИТИЙНАЯ ПОВЕСТЬ

Аннотация. В статье предлагается интерпретация рассказа В. Харченко «Клцо» в русле многовековой традиции христианского жития святых праведников. Поэтизация повседневности, скрытая за личиной игры с читателем и ослабленным сюжетом, проявляется в актуализации агиографических топосов смирения, испытания болезнью, противостояния искушению, христианской любви, чуда, таинства. «Минейный код» рассказа поддержан символикой имен героев, «житийным» абстрагированным временем (при явно выраженном историческом фоне повествования), аллюзиями к житиям Петра и Февронии Муромских, Пимена многоболезненного. Мотив чуда реализуется в обычных жизненных ситуациях, но не теряет своего религиозного (сверхъестественного) значения. Церковное Таинство венчания супругов после долгой совместной жизни становится актом предстояния перед Богом в близкий к смерти час и приобретает исключительное значение. Кольцевая композиция рассказа, вторящая его названию, сама становится символом транспозиции изображаемого в плоскость агиографического дискурса, а житийная традиция выступает в качестве продолжающейся развиваться продуктивной художественной системы.

Ключевые слова: житие; агиографические топосы; чудо; праведничество; философия повседневности.

«Клцо (Рассказ из рассказов)» В. Харченко, опубликованный в журнале «Октябрь» в №8 за 2009 г. [Харченко 2009], является одним из наиболее удачных в творчестве современного писателя.

Героями рассказа являются супруги, прожившие в браке шестьдесят лет и решившиеся обвенчаться после того, как одного из них (Клавдию Ивановну) разбивает инсульт. В рассказ входит 11 частей с самостоятельными заглавиями: «Инсульт», «Внук Игорь», «Соседка Машка», «Участковый врач Симбирцев», «Старая обувь», «Дмитрий», «Железная дорога», «Дом», «Лена», «Ксения», «Венчание».

В подзаголовке сделано указание на жанровую разновидность (авторское самоопределение) произведения. В отличие от цикла [Нестерова 2012], «рассказ из рассказов» представляет собой повествование об эпизодах жизни, не отмеченной исключительными событиями,

обычной семейной пары. Сюжетного материала словно хватило лишь на один рассказ о двух героях из числа «маленьких людей», а главной художественной стратегией автор избирает коммуникацию с читателем, слушателем обычных жизненных историй – как в целом это отмечается по отношению к прозе В. Харченко. «Истории Харченко – все-таки истории об искусстве рассказывания историй» [Костюков 2007].

Ослабленность сюжета произведений В. Харченко уже отмечалась исследователями [Костюков 2007]. В рассказе «Клцо» центральным событием становится венчание престарелых супругов, все остальное служит лишь фоном, а «сюжеты», избранные для отдельных частей, сложно даже назвать таковыми – это лишь незначительные эпизоды из жизни героев или их близких, детали, в той или иной мере раскрывающие характер главных персонажей. Установка автора намеренно рассказывать о вещах малозначительных удивительна лишь на первый взгляд. Природа прозы, словно выросшей из записей электронного дневника и блогосферы как особой коммуникативной среды, еще нуждается в своем изучении, но именно в ней с особой силой проявляется эстетика и философия повседневности, реабилитируемой в последнее время в качестве предмета, самоценного для познания и описания. Ничего «особого» не происходит в частях рассказа «Дом» (сообщается о переезде героев в город, поближе к детям, и о продаже дома), «Лена» (о пересохшей протоке напротив дома, в которой Петр Сергеевич с дочкой Леной некогда ловили ротанов), «Внук Игорь» (о боязливом внуке героев, несколько часов ходившем за хлебом, испугавшемся стада и просидевшем в лесу до вечера), «Ксения» (о давней подруге Клавдии Ивановны говорится в одной строке: ей принадлежит фраза, обращенная к парализованной: «Какая ты, Клава, счастливая»),... Эффект «обманутого ожидания», когда в первой строке каждой части создается видимая интрига, которая «ничем не заканчивается», становится излюбленным приемом В. Харченко. При этом никакая игра с читателем у автора, видимо, в планы не входит. Напротив, он словно надеется на вдумчивого, внимательного читателя, испытывающего удовольствие – так же, как и повествователь, – от самого акта повествования, а далее – от самой жизни, которая и есть главное человеческое удовольствие. «Харченко находит общий корень прозы и эссеистики – интонационный зачин. И развивает его именно как зачин. Чтобы ухватить эффект, представьте себе, что вам звонит симпатичный и бодрый знакомый и говорит: “Старичок, ну-ка быстро объясни мне вот такую штуку...” Или: “Слушай, что я тебе сейчас расскажу...” Ничего, по существу, не сказано ни в первом, ни во втором случае, но мы с вами на этом конце провода уже чуть-чуть взбодрились. Т.е. какой-то

квант энергии возник практически ниоткуда» [Костюков 2007]. Добавим: важной становится не только эмоциональная сопричастность происходящему в пространстве произведения, но и важная для идеи рассказа (и всего творчества В. Харченко в целом) мысль о том, что истинный характер героев раскрывается не в исключительных событиях, в которых человек всегда «выше» и «больше» самого себя, а в привычной обстановке, каждодневной жизни, для других порой не интересной.

Именно в связи со всем сказанным выше считаем важным сделать акцент на той характеристике творчества В. Харченко, которая мало подразумевается вследствие своей неочевидности. Речь идет о житийной традиции, актуализирующейся прежде всего в тексте «рассказа из рассказов» «Клцо».

Повесть о житии двух праведников – Петра и Февронии – является первой и очевидной параллелью к рассказу о двух мирянах двадцать первого века. Не случайно (даже при возможной случайности) тезоименитство героев-мужчин (Петр). Символика имен в рассказе представляет особую систему и образует так называемый «минейный код», о котором нам приходилось в свое время писать [Терешкина 2015] и который составляет один из «объясняющих контекстов» [Зырянов 2017: 132] русской литературы. Петр – ‘камень, скала’, – не слишком реализующий семантику имени в древнерусской повести, именно таким является для парализованной Клавдии в рассказе «Клцо». Феврония – “благomyслящая, радостная” – таковой была в «Повести о житии», а Клавдия (“хромая”), словно «оправдывая» свое имя, обезножела после инсульта. И если в древнерусской повести Феврония, мудрая дева из фольклорных источников, ведет своего мужа к духовному восхождению вплоть до смерти, то в рассказе «Клцо» «поводырем» супруги становится Петр – как в телесном, физическом смысле, так и в духовном: именно он инициатор венчания с женой Клавдией на склоне лет, основным поводом к которому стала забота Петра о «будущей жизни» Клавдии, рисковавшей «умереть во грехе», как сказала ее подруга Ксения.

Испытание болезнью становится проверкой для обоих супругов и для их детей и внуков. Болезни во всем их многообразии и степени проявления упоминаются в русской житийной литературе, становясь топосом, изображающим искушение человека и обретение им исцеления (если совершается чудо) и веры в Бога как подавшего это чудо. Сама история Петра и Февронии начинается с чуда исцеления мудрой девою князя, который был ей завещан как будущий супруг. Эта – видимая – часть легенды воспринимается как главное чудо, произошед-

шее в совместной судьбе житийных героев. Однако это лишь условие, выполнив которое, Петр и Феврония (не без лукавства со стороны князя) становятся супругами. Главная их борьба происходит всю жизнь – и это сражение не с телесным недугом, а с душевным. Настоящая христианская любовь, пережившая все соблазны Петра как «сильного мира сего», взявшего в жены дочь бортника, нападки окружающих и внутренние сомнения, привела супругов к чуду единения в смертный час, дающемуся лишь избранным Господом. Любовь Петра к Клавдии, простая, ничем не выдающаяся, не отмеченная чудесами, но вместе с тем по-настоящему христианская, становится отрадой, оплотом и спасением в конце их долгой совместной жизни.

Испытание расслаблением дано не только Клавдии, пережившей инсульт, но и Петру, взявшему на себя все заботы о беспомощной жене. Еще один житийный текст возникает как аллюзия к истории современных праведников. Под 7 августа (по ст.ст.) в «Книге житий» Дмитрия Ростовского читается «Житие преподобнаго отца нашего Пимена многоболезненнаго» [Жития святых 1764: л. 438 об. – 440 об.]. Пимен, постриженник Киевского Печерского монастыря (XI в.), от рождения был расслабленным (парализованным). Упросив родителей отпустить его в монастырь, Пимен терпел в обители пренебрежение братии, из брезгливости и по малости милосердия и любви не всегда оказывавшей самые необходимые услуги беспомощному больному. Тяжелые душевные страдания, которые во сто крат превышали физические муки, принудили Пимена в сердцах говорить забывшему его монаху: «Не вѣси ли, яко равну мзду имѣти будутъ боляи и служай тому; терпѣние бо убогихъ не погибнетъ до конца» [Жития святых 1764: л. 439 об.]. Почил Пимен в святости, оставив свое брненное больное тело и в одиночестве уйдя к Богу. Петр и Клавдия сподобились явить по отношению друг другу истинную христианскую любовь до глубокой старости и в тяжелой болезни Клавдии, сделавшей ее беспомощной и слабоумной, – и в этом благодать Божья была к ним бóльшей, чем к печерскому подвижнику. Петр, нисколько не смущаясь и не сомневаясь, взял на себя весь груз хлопот в уходе за больной Клавдией – точно так же, как сделала бы она, впади он в тяжелый недуг. Петр научился готовить, делать все домашние дела, помогать Клавдии справлять все физиологические потребности. И послушанием это невозможно назвать (ибо как послушание и не мыслилось Петром Сергеевичем), а только любовью, долготерпеливой, всепрощающей, не возносящейся, не раздражающей, не ищущей своего – и далее по Апостолу.

В этой Божественной любви сохранилась заветная любовь человеческая. Как-то позвали Петра Сергеевича и его подругу детства со-

седку Марию Антоновну на встречу со школьниками. Шли они после этой встречи вместе вечером, шутили друг над другом, что забыл Петр в разговоре с учениками отчество Машкино, потому что звал ее Машкой всю жизнь. «... Петр Сергеевич взял ее под ручку и говорит: “Вот видишь, Мария Антоновна, как мы с тобой чуть не обмишурились”. А Машка спрашивает: “Ну что, Клавка так до сих пор в коляске?” – “В коляске”, – отвечает Петр Сергеевич, а сам ручку-то выдернул» [Харченко 2009: 146]. Сокровенная, давняя любовь к Клавдии, за резкое слово о которой обиделся в глубине души Петр, словно подтверждает христианскому заповедь об отвращении от греха не то что деланием – помышлением.

Несмотря на то, что «религиозно-житийный» подтекст в рассказе тщательно скрыт, место чуду в нем нашлось. И не единожды явленному. Таков эпизод с врачом Симбирцевым, поначалу не предрекавшим Клавдии ничего хорошего и после первых явных признаков ее возвращения к осмысленной жизни сходящим в церковь и сказавшим: «Поражаюсь силе духа человеческого» [Харченко 2009: 147]. Таково «чудо» с сыном Дмитрием, не сумевшим прилететь из Москвы по зову Петра Сергеевича, заявившего, что «мать умирает».

«А старший сын не может. У него совещание. Пишет по Интернету, что мама не умрет, не верю.

– Да как ты не веришь. Вот и врач Симбирцев подтверждает.

– Не умрет мама и заговорит.

Тут Петр Сергеевич на сына так обиделся, что, когда он через три недели в Хабаровск прилетел, даже в аэропорт за ним на “шестерке” не поехал. Добирался Дима сам на такси. Вошел старший сын в дом, наклонился над постелью:

– Здравствуй, мама.

Та глаза открыла, заулыбалась правой стороной и сказала впервые за месяц молчания:

– Дм, Дм, рднй!» [Харченко 2009: 147]

Косноязычие героини, пережившей инсульт и тяжело после него восстанавливающейся, является важной деталью в тексте. Ударную позицию рассказа – его название – занимает слово «кольцо», сказанное парализованной Клавдией в момент венчания с Петром. Читатель, воспринимая слово «кльцо» без особого труда (слова русского языка, как языка консонантного типа, в большинстве случаев опознаются без гласных), изначально помещается в атмосферу некоторой аномалии, сквозь призму которой и видит все изображаемое. В сведенной судорогой речи Клавдии видны ее физические муки, о которых почти не

упоминается в повествовании. Фрагментарность «рассказа из рассказов» словно передает выборочное видение мира больной героиней – равно как и предметов, лиц и явлений этой картины мира, которые уже не кажутся случайными или малозначительными. Даже старая обувь, которую всю жизнь собирала Клавдия и которую – восемь мешков – в ее отсутствие Петр закопал в огороде, а обувь стала «прорасти» наружу то сапогом, то туфелькой или детской пинеткой, напоминая Клавдии о прожитых годах и истоптанных дорожках, – даже эта «сюрреалистическая» картина становится важной: «хромомогаля» в конце жизни Клавдии (уже не семантикой имени, а физическим телом) произошла с тем, что представлялось ей когда-то важным и что стало абсолютно ненужным, лишь отсылая к прошлому, ей, как земному человеку, дорогому.

Время становится в рассказе не только обозначением исторического фона повествования (постоянные упоминания о современных нам реалиях, о послевоенном времени и недавно прошедших событиях – перестройке, умиравших колхозах и т.д.), но и особым модусом восприятия совершающегося. Абстрагированное житейное время реализовано в рассказе в части «Внук Игорь» (время словно застывает в ожидании Петром Сергеевичем внука, ушедшего за хлебом, и тут же говорится об Игоре, уже выросшем и звонящем деду справиться, как чувствует себя бабушка), в просьбах Клавдии сделать то, что можно было бы осуществить лет двадцать назад (наловить рыбы в протоке, давно пересохшей), в словно длящейся по сию пору игре деда с маленьким внуком (Петр «взял Игоря на руки и стал тенькать. Тень-тень-тень. Тень-тень-тень» [Харченко 2009: 145]) и т.д. Упоминание четких временных границ и даже точного времени (внук Игорь «пришел домой лишь в восемнадцать ноль-ноль» [Харченко 2009: 145]) на фоне бесконечных мгновений и отсутствии времени ввиду его непринципиальности, несомненно, является своего рода игрой с читателем. Однако подобное смешение временных пластов согласуется с еще древнерусской идеей о вечном характере святости; в культуре Нового времени освященными стали восприниматься не только герои – избранники Божьи, но само человеческое существование, сама жизнь, если она осмысленна и стремится быть добродетельной.

Стремление человека к добродетели, усиливающееся в периоды испытаний, а также в преддверии смерти – одна из важнейших традиций русской литературы и в целом жизни, не только в религиозном контексте. Тем более значимым оказывается факт позднего осознанного венчания двух пожилых супругов, проживших вместе шесть десятков лет, большая часть которых пришлась на антирелигиозную совет-

скую эпоху. Не проявлявшие особой приверженности Церкви Петр и Клавдия предстают перед Богом в глубокой старости в важнейший момент своего духовного соединения.

«В субботу утром Петя прикатил коляску с Клавой к церкви. Он нарядил жену в белое платье, которое она себе сшила еще до перестройки, а сам надел тройку. Вместе с ними пришли дети и внуки. Вся процессия расположилась в храме. Отец Викентий начал обручение. Освященные кольца надел Петру Сергеевичу и Клавдии Ивановне. Потом продолжил обрядом венчания. Задавал вопросы Петру и Клаве. Вместо матери отвечала дочь Елена. “Свободно ли вступает в брак Клавдия Ивановна?” “Не связана ли она обещаниями с другими?” Дети возложили венцы. Иерей троекратно благословил молодоженов. За чли Апостолов и Евангелие, вознесли Молитву Господню. Петр и Клава трижды обошли аналой. Точнее, Петр вез инвалидную коляску Клавы. Все пили из чаши вино и очень радовались. Петру Сергеевичу очень хотелось, чтобы Клавдия Ивановна понимала, что с ней происходит. В конце концов Петр решил, что Клава все понимает. Она два раза поднимала правую руку и бормотала: “Клцо, клцо”» [Харченко 2009: 149].

Весь эпизод «Венчание» словно изложен по православному «Типикону», но жизнь, вносящая свои коррективы в чин венчания, придает церковному обряду индивидуальное, всегда единичное и торжественное, переживание совершаемого как таинства. Чувство радости Господней и причащения Телу и Крови Христовой объединило всю семью, во главе с Петром Сергеевичем и вокруг утратившей силы матери, которая, как ребенок, радовалась тому, чего до того у нее не было всю жизнь, повторяла то, что могла выговорить, и тем не менее понимала важность события.

Кольцевая композиция в рассказе, скрепленная одноименным символом, стала и объединяющим началом «случайных» «дружеских баек» в виде «рассказа из рассказов», и знаком цельной художественной системы произведения, совмещающего пласты разных смыслов, и самой по себе символом венца, осеняющего престарелых героев и выводящего их в небесные сферы.

ЛИТЕРАТУРА

Зырянов О. В. Сознание русской классической литературы в свете культурно-философских детерминант национального мира // Церковь. Богословие. История : Материалы V Международной научно-богословской конференции, посвященной Собору новомучеников и

исповедников Церкви Русской. Екатеринбург : Екатеринбургская духовная семинария, 2017. С. 127–132.

Книга житий святых [Дмитрия Ростовского]. Июнь – август. М., 1764. 564 с.

Костюков Л. Попытка синтеза // Русский журнал. URL: <http://www.russ.ru/layout/set/print/Kniga-nedeli/Popytka-sinteza> (дата обращения: 01.11.2017).

Нестерова С. В. Циклическое текстопостроение в малой эпической прозе : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2012. 22 с.

Терешикина Д. Б. «Четы-Минеи» и русская словесность Нового времени. Великий Новгород : НовГУ, 2015. 332 с.

Харченко В. Короткие рассказы // Октябрь. 2009. № 8. С. 141–149. Также: URL: <http://magazines.russ.ru/october/2009/8/ha7.html> (дата обращения: 01.11.2017).

REFERENCES

Zyryanov O. V. Soznanie russkoy klassicheskoy literatury v svete kul'turno-filosofskikh determinant natsional'nogo mira // Tserkov'. Bogoslovie. Istoriya : Materialy V Mezhdunarodnoy nauchno-bogoslovskoy konferentsii, posvyashchennoy Soboru novomuchenikov i ispovednikov Tserkvi Russkoy. Ekaterinburg: Ekaterinburgskaya du-khovnaya seminariya, 2017. S. 127–132.

Книга зhitий svyatykh [Dmitriya Rostovskogo]. Iyun' – avgust. M., 1764. 564 s.

Kostyukov L. Popytka sinteza // Russkiy zhurnal. URL: <http://www.russ.ru/layout/set/print/Kniga-nedeli/Popytka-sinteza> (data ob-rashcheniya: 01.11.2017).

Nesterova S. V. Tsiklichesкое tekstopostroenie v maloy epicheskoy proze: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.08. Tver', 2012. 22 s.

Tereshkina D. B. «Chet'i-Minei» i russkaya slovesnost' Novogo vremeni. Velikiy Novgorod : NovGU, 2015. 332 s.

Kharchenko V. Korotkie rassказы // Oktyabr'. 2009. № 8. S. 141–149. Takzhe: URL: <http://magazines.russ.ru/october/2009/8/ha7.html> (data ob-rashcheniya: 01.11.2017).

О. С. СУХИХ

*(Нижегородский госуниверситет им. Н. И. Лобачевского,
г. Нижний Новгород, Россия)*

УДК 821.161.1-31(Иванов А.)
ББК ШЗЗ(Рос=Рус)64-8,44

ПУШКИНСКИЙ ВЕРТИКАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ В РОМАНЕ А. ИВАНОВА «НЕНАСТЬЕ»

Аннотация. Рассматривается роман А. Иванова «Ненастье» с точки зрения художественного переосмысления пушкинских образов и мотивов. Используется сравнительно-типологический метод исследования. Целью исследования становится выявление художественных переключек романа А. Иванова с произведениями А. С. Пушкина: повестью «Пиковая дама», романом «Евгений Онегин», стихотворением «Ненастный день потух, ненастной ночи мгла...». Делаются выводы о том, что филологический вертикальный контекст в романе А. Иванова отражает творческий диалог современного писателя с русской классикой, в частности, с наследием А. С. Пушкина. Обращение к литературной ономастике даёт возможность заключить, что имена Герман и Татьяна приобретают в романе А. Иванова знаковый смысл, который проясняется через ассоциации с «Пиковой дамой» и «Евгением Онегиным». Пейзаж в финале романа по характеру символики напоминает пушкинское стихотворение «Ненастный день потух, ненастной ночи мгла...». В обоих произведениях перед читателем разворачивается картина, в которой сочетаются тьма и свет, при этом образ света несёт в себе противоречивый смысл. Картины, воплощающие в себе гармоничное, прекрасное, живое, в обоих случаях включают в себя образы света, тепла и моря.

Ключевые слова: вертикальный контекст; А. С. Пушкин; А. Иванов; творческий диалог; художественные переключки.

Понятие вертикального контекста, введённое И. В. Гюббенет и О. С. Ахмановой [Ахманова, Гюббенет 1977] и соотносящееся с понятием интертекстуальности, введённым Ю. Кристевой [Кристева 2004], отражает диалог произведений различных эпох. И этот диалог имеет величайшее значение для восприятия и осмысления глубины художественного образа. Взаимодействие художественных систем открывает широкие возможности для соотнесения смыслов, влекущего за собой раскрытие новых нюансов того или иного образа, сюжета, мотива.

В романе А. Иванова «Ненастье» можно увидеть «пересечения» с известнейшими произведениями прошлых эпох. Отечественное литературоведение активно занимается разработкой филологического вертикального контекста этого романа. Например, в статье Е. Погорелой

ведётся сопоставление некоторых образов и мотивов «Ненастья» и «Доктора Живаго» Пастернака [Погорелая 2017], в работе Я. Солдаткиной рассматриваются мотивы, которые роднят произведение А. Иванова с творчеством А. Платонова [Солдаткина 2016]. Можно отметить в этом романе отсылки и к «Слову о полку Игореве»: строки этого произведения цитируются в тексте и соотносятся с образами героев, имя героини – Татьяна Ярославна – тоже вызывает ассоциацию со «Словом».

Существуют в романе А. Иванова параллели, художественные переключки и с творчеством А. С. Пушкина, и они накладывают серьёзный отпечаток на восприятие текста «Ненастья». В этом большую роль играет **литературная ономастика**. Главного героя зовут **Герман**, что порождает ассоциацию с повестью А. С. Пушкина «Пиковая дама», тем более если учесть, что прозвище его – Немец, а пушкинский персонаж Германн «был сын обрусевшего немца» [Пушкин. Пиковая дама 1960: 242]. Это не просто переключка имён, за ней стоит концептуально важный для обоих произведений мотив игры с самой судьбой, попытки человека преодолеть её давящую силу. Причём оба героя рассчитывают сделать это с помощью денег и для достижения своей цели преступают моральную границу. В конечном итоге пушкинский персонаж, действовавший из эгоистических соображений, терпит сокрушительное поражение. Однако герой романа «Ненастья» «играет с судьбой» не ради себя, а ради спасения другого человека. Мотив его преступления – стремление изменить судьбу своей любимой женщины – Танюши, избавить её от «ненастья». Если Германн у Пушкина «воздвигает между собой и другими людьми некое подобие стены...» [Мартьянова 2014: 55], то Герман у А. Иванова живёт дружбой, преданностью, любовью, стремлением помочь, защитить, спасти. И он, хотя фактически не достигает поставленной цели (увезти Танюшу в Индию), всё же одерживает победу с нравственно-психологической точки зрения: ему удаётся сохранить свою человеческую сущность и пробудить к новой жизни, «вывести из Ненастья» любимую женщину. Мотивация поступка героя доказывает, что «маленький человек» способен стать «экзистенциально большим» [Бушуева. Игра на деньги с законом]. И если «Пиковая дама», по словам Г. Гуковского, представляет собой повесть о власти денег над личностью [Гуковский 1957], то «Ненастья» – по аналогии и по контрасту одновременно – можно назвать романом о власти любви над душой человека. Правда, стоит отметить, что и в образе пушкинского Германна есть некая романтизированная страсть: «Если предмет вожделений героя действительно прозаичен, то безумная страсть, с которой он

отдаётся борьбе за достижение своей цели, – поэтична» [Raskolnikoff. Иррациональное в *Пиковой даме*].

Главная героиня романа А. Иванова – **Таня**. Чаще всего в тексте её имя используется либо в уменьшительно-ласкательном варианте, либо в уменьшительно-пренебрежительном, что зависит от того, через чьё восприятие и в каких ситуациях она показана: «Германа ударило в спину, он упал, но тотчас вскочил и побежал дальше, к Танюше...»; «И вдруг откуда-то из ниоткуда на Басунова, визжа и рыдая, упала Танька Куделина, упала как зверюга, как нетопырь, повисла на его локте, вцепилась в пистолет...» [Иванов. Ненастье]. В случаях, где требуется слово с нейтральной эмоциональной окраской, используется вариант «Таня». Лишь несколько раз на протяжении романа её называют Татьяной. Несмотря на то, что автор как будто избегает употребления полной формы имени, всё же возникает отчётливая ассоциация с героиней Пушкина.

Взаимоотношения Татьяны Лариной с семьёй – хрестоматийный пример **духовной «неродственности»**. С точки зрения современного исследователя, даже тот факт, что стремившаяся к светскости старшая Ларина дала дочери «простонародное» имя, возможно, подчёркивает отчуждённость: «Не исключено, что имя дано нежеланному ребёнку, рождённому от нелюбимого человека, дано не то чтобы назло, но с очевидным безразличием» [Романова 2014: 155]; может быть, это связано и со стремлением подчеркнуть вынужденный переход от светской жизни к провинциальной, деревенской, с которой героиня далеко не сразу смирилась. «Она в семье своей родной казалась девочкой чужой» [Пушкин. Евгений Онегин 1960: 47] – эти слова вполне отражают и обстоятельства жизни Танюши Куделиной. Перед нами обычная семья: отец, мать, сестра – все они вполне заурядные обыватели, они из тех, кто может вести разговор лишь «о сенокосе, о вине, о псарне, о своей родне» [Пушкин. Евгений Онегин 1960: 41]. И взаимоотношения в семье Лариных, где жена умела «супругом самодержавно управлять» [Пушкин. Евгений Онегин 1960: 50], проецируются на характер отношений старших Куделиных, только в огрублённом и даже несколько опошленном варианте: «Галина по какому-то непробиваемому бабьему убеждению считала себя умнее и оборотистее мужа... И муж с его тренировками и тренажёрами теперь казался ей неприспособленным дурнем» [Иванов. Ненастье]. Мать и сестру Танюши писатель называет «оборзевшими бабами» [Иванов. Ненастье], и, действительно, они производят впечатление полной бездуховности. Понятие счастья для них вполне исчерпывается материальным благополучием, жизнью «не хуже, чем у людей». Но ведь, в принципе, то же мироощущение и у

Лариных. Просто в их времена и для их среды верх благополучия – выгодная партия и принадлежность к светской элите, а для жителей города Батуева в постперестроечные времена это «бизнес» и «тачка».

Как помнит любой читатель, Татьяна Ларина росла как будто наедине с самой собой, родители не проявляли к ней особого внимания, просто не препятствовали читать или любоваться природой: «Все занятия, любимые Татьяной, обнаруживают отсутствие родительского попечения, они возникают в жизни ребёнка, предоставленного самому себе...» [Романова 2015: 68]. Для пушкинских супругов Лариных ближе Татьяны всегда была Ольга, которая больше соответствовала их представлениям о том, как должен жить и развиваться ребёнок, – так и в семье Куделиных «светом в окошке» была Танюшина сестра Ирина, воспринимавшаяся как «удачный» ребёнок, надежда родителей. Однако, как ни парадоксально, и в том, и в другом случае именно та девушка, которая, так сказать, не подавала надежд, обретает волей судьбы «место под солнцем», высокое по обывательским представлениям. Татьяна Ларина становится супругой генерала, княгиней, хозяйкой светского салона – это, с точки зрения матери, судьба, о которой можно только мечтать. Танюшу Куделину «взял себе» Сергей Лихолетов, занимавший в городе Батуеве положение «авторитета» и обладавший деньгами, властью, возможностями, которые, пожалуй, и не снились генералам пушкинских времён. И о той, и о другой героине современники, обычные приземлённые люди, вроде их родителей, могли бы сказать, что им повезло, что они благополучно устроились в жизни. Но сами эти героини смотрят на всё иначе и судьбу свою воспринимают вовсе не как «счастливый билет», а как непреодолимую силу, с которой человек может только смириться. «Ненастье» – выразительная метафора, которой можно обозначить душевное состояние обеих героинь, заложниц обстоятельств. Обе женщины обречены жить не так, как хотелось бы, а так, «как сложилось», хотя в конечном итоге героиня А. Иванова с помощью Германа обретает новый стимул к жизни и **«выход из ненастья»**. Как будто пробудившись от тяжёлого сна, она вдруг проявляет силу и решительность, когда защищает свою любовь, бросается спасать Германа. Танюша сама в финале романа признаёт, что раньше жила лишь собственными переживаниями и интересами, своей душевной драмой и не думала о Германе, а в финальной сцене она преодолевает себя ради близкого человека. Пушкинская Татьяна тоже в начале романа руководствуется лишь собственными эмоциями, а в финале делает усилие над собой и принимает тяжёлое для себя решение ради мужа. Однако героиню А. Иванову **пробуждает любовь**, именно она становится той движущей силой, которая «выводит из не-

настья» Танюшу, тогда как Татьяна Ларина как раз **отказывается от любви** во имя долга. Возможно, здесь сказывается разница мировосприятий не просто двух авторов, но и людей двух **разных эпох**: в пушкинские времена следование долгу приближало человека к нравственному идеалу и осознавалось как смысл жизни – в конце XX–начале XXI века торжествует концепция самоценности личности, приоритета личных интересов над любыми другими, поэтому именно любовь как реализация душевного потенциала личности осознаётся в качестве того пути, который выводит из «ненастья» к свету.

В романе «Ненастье» важное место занимают пейзажи, выразительные и психологически насыщенные. И среди них особенно выделяется **картина пожара и рассвета** в финале произведения: «За синими крышами дач, за кронами неурожайных яблонь чёрный небосвод с краю багрово потеплел. Но это был отсвет пожара, а не рассвета. Рассвет разгорался невообразимо далеко от деревни Ненастье – над хребтами Гиндукуша, над побережьем Малабара. Ненастье пока ещё лежало в темноте этой долгой субботы. Хотя на Земле, пусть и очень далеко, всё равно уже началось воскресенье» [Иванов. Ненастье]. Перед читателем разворачивается символическая картина, в которой деревня Ненастье, пока ещё охваченная темнотой, пока ещё не дотянувшая до воскресенья, оказывается образным воплощением душевного состояния Германа и Танюши. Герои оказались в «экзистенциальной ловушке», как назвал это автор [Иванов. России неинтересно знать, как она устроена] – отсюда образ тёмной, долгой субботы, заканчивающейся пожаром. Но, с другой стороны, оба сделали шаг к преодолению своего «ненастья»: Герман пошёл на риск ради Танюши, а она, как будто перешагнув какой-то порог, обрела смелость и решительность, стремясь защитить его, помочь ему, – отсюда образ наступающего воскресенья, как бы отблеск далёкого ещё пока рассвета. Пейзаж в финале романа представляет собой воплощённую диалектику горя и радости, ненастья и просветления, небытия и воскресения, тьмы и света. И эта символическая картина порождает ассоциацию с ещё одним пушкинским текстом:

Ненастный день потух; ненастной ночи мгла
По небу стелется одеждою свинцовой;
Как привидение, за рошею сосновой
Луна туманная взошла...
Все мрачную тоску на душу мне наводит.
Далеко, там, луна в сиянии восходит;
Там воздух напоен вечерней теплотой;

Там море движется роскошной пеленой
Под голубыми небесами...

[Пушкин 1959: 45]

В обоих произведениях перед нами **противостояние темноты и света**. «Темнота ... долгой субботы» и «потухший» ненастный день проецируются на душевное состояние персонажей А. Иванова и лирического героя А. С. Пушкина. Ненастная мгла, которая «по небу стелется одеждою свинцовой», является воплощением такой же давящей безысходности, которая мучает и героев романа А. Иванова. В обоих произведениях перед нами соседство и сложное взаимодействие мотивов тьмы и света, тяжёлого давления и лёгкости, угнетённости и надежды. При этом в обоих случаях **образ света неоднозначен**: свет проникает сквозь «свинцовое» ненастье, но он оказывается обманчивым, не несёт в себе полноценного преодоления тьмы. В романе он является отблеском пожара, а не рассвета – в стихотворении же свет луны туманный, призрачный, наводящий тоску. С другой стороны, в обоих произведениях возникает и **образ подлинного света**, который ассоциируется с освобождением, радостью, мечтой. И в обоих случаях он представляет собой что-то отдалённое, пока ещё недоступное, но уже вдохновляющее. В пушкинском произведении этот образ не конкретизирован, просто это некий идеальный топос, где взаимно дополняют друг друга тепло и свет, луна сияет в голубых небесах над прекрасным в своём величии морем. В романе А. Иванова речь идёт о конкретном месте – об Индии, которая представляется главному герою земным раем, атрибутами его являются тепло, свет и радостное состояние духа. Мечтая подарить радость и спокойствие Танюше, Герман ассоциировал всё это с картиной Индии, Малабара, морского побережья: «... перед отелем – широкая светлая полоса огромного пляжа. В каком-то безостановочном тригонометрическом усилии Индийский океан гнал по краю синевы пенную синусоиду прибоя» [Иванов. Ненастье]. Как видим, картины, воплощающие в себе гармоничное, прекрасное, живое, в обоих произведениях включают в себя **образы света, тепла и моря**.

Пушкинский вертикальный контекст в романе А. Иванова говорит о том, что произведение внутренне диалогично по отношению к русской классике и к творчеству Пушкина в частности. Это тем более закономерно, что Пушкин, с его творческой манерой, является одним из художественных ориентиров для автора, по его собственным словам: «Писать просто очень трудно. Пушкин писал просто. Мне бы хотелось пушкинской простоты и ясности, это мой идеал» [О созида-

тельной сути ОПС «Уралмаш», пассионариях Урала и новой эпохе: «Правда жизни» с писателем Алексеем Ивановым].

ЛИТЕРАТУРА

Ахманова О. С., Гюббенет И. В. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема // Вопросы языкознания. 1977. № 3. С. 47–54.

Бушуева М. Игра на деньги с законом. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2016-12-01/6_867_game.html (дата обращения: 24.04.2017).

Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М. : ГИХЛ., 1957. 416 с.

Иванов А. Ненастье. М. : АСТ, 2015. 640 с. URL: <https://www.litmir.me/bd/?b=248027> (дата обращения: 21.04.2017).

Иванов А. России неинтересно знать, как она устроена // Московский книжный журнал. URL: <http://morebo.ru/tema/out/item/1430517308633> (дата обращения: 21.07.2017).

Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики. М. : РОССПЭН, 2004. 656 с.

Мартыанова С. А. Образ Германна в повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» : национальное и общечеловеческое // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С. 53–57.

О созидательной сути ОПС «Уралмаш», пассионариях Урала и новой эпохе : «Правда жизни» с писателем Алексеем Ивановым. Ведущий – Д. Колезев // Интернет-газета Знак. 20.05.2015. URL: https://www.znak.com/2015-05-20/pravda_zhizni_s_pisatelem_alekseem_ivanovum (дата обращения: 06.08.2017).

Погорелая Е. Гражданин убегающий // Вопросы литературы. 2017. Март-апрель (№ 2). С. 96–105.

Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Собр. соч. : в 10 т. М. : ГИХЛ, 1960. Т. 4. С. 5–200.

Пушкин А. С. Ненастный день потух; ненастной ночи мгла... // Пушкин А. С. Собр. соч. : в 10 т. М. : ГИХЛ, 1959. Т. 2. С. 45.

Пушкин А. С. Пиковая дама // Пушкин А. С. Собр. соч. : в 10 т. М. : ГИХЛ, 1960. Т. 5. С. 233–262.

Романова А. Н. Конструктивные противоречия в образе Татьяны Лариной // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2014. № 6. С. 153–156.

Романова А. Н. О художественном единстве образа Татьяны Лариной // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2015. № 1. С. 67–71.

Солдаткина Я. Творческое наследие А. П. Платонова и семантико-эстетические поиски в современной русской прозе (А. Н. Варламов «Мысленный волк», А. В. Иванов «Ненастье») // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2016. № 1. С. 45–54.

Raskolnikoff F. Иррациональное в *Пиковой даме*. URL: http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1987_num_59_1_5629 (дата обращения: 06.05.2017).

REFERENCES

Akhmanova O. S., Gyubbenet I. V. «Vertikal'nyy kontekst» kak filologicheskaya problema // *Voprosy yazykoznavaniya*. 1977. № 3. S. 47–54.

Bushueva M. Igra na den'gi s zakonom. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2016-12-01/6_867_game.html (дата обращения: 24.04.2017).

Gukovskiy G. A. Pushkin i problemy realisticeskogo stilya. M. : GIKhL., 1957. 416 s.

Ivanov A. Nenast'e. M. : AST, 2015. 640 s. URL: <https://www.litmir.me/bd/?b=248027> (дата обращения: 21.04.2017).

Ivanov A. Rossii neinteresno znat', kak ona ustroena // *Moskovskiy knizhnyy zhurnal*. URL: <http://morebo.ru/tema/out/item/1430517308633> (дата обращения: 21.07.2017).

Kristeva Yu. Izbrannyye trudy : Razrushenie poetiki. M. : ROSSPEN, 2004. 656 s.

Mart'yanova S. A. Obraz Germanna v povesti A. S. Pushkina «Pikovaya dama» : natsional'noe i obshchechelovecheskoe // *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo*. 2014. № 2 (2). S. 53–57.

O sozidatel'noy suti OPS «Uralmash», passionariyakh Urala i novoy epokhe : «Pravda zhizni» s pisatelem Alekseem Ivanovym. Ve-dushchiy – D. Kolezev // *Internet-gazeta Znak*. 20.05.2015. URL: https://www.znak.com/2015-05-20/pravda_zhizni_s_pisatelem_alekseem_ivanovym (дата обращения: 06.08.2017).

Pogorelaya E. Grazhdanin ubegayushchiy // *Voprosy literatury*. 2017. Mart-aprel' (№ 2). S. 96–105.

Pushkin A. S. Evgeniy Onegin // *Pushkin A. S. . Sobr. soch. : v 10 t.* M. : GIKhL, 1960. T. 4. S. 5–200.

Pushkin A. S. Nenastnyy den' potukh; nenastnoy nochi mгла... // *Pushkin A. S. Sobr. soch. : v 10 t.* M. : GIKhL, 1959. T. 2. S. 45.

Pushkin A. S. Pikovaya dama // *Pushkin A. S. Sobr. soch. : v 10 t.* M. : GIKhL, 1960. T. 5. S. 233–262.

Romanova A. N. Konstruktivnye protivorechiya v obraze Tat'yany Larinoy // Vestnik KGU im. N. A. Nekrasova. 2014. № 6. S. 153–156.

Romanova A. N. O khudozhestvennom edinstve obraza Tat'yany Larinoy // Vestnik KGU im. N. A. Nekrasova. 2015. № 1. S. 67–71.

Soldatkina Ya. Tvorcheskoe nasledie A. P. Platonova i semanti-koneticheskie poiski v sovremennoy russkoy proze (A. N. Varlamov «Myslennyy volk», A. V. Ivanov «Nenast'e») // Vestnik RUDN. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika. 2016. № 1. S. 45–54.

Raskolnikoff F. Irratsional'noe v Pikovoy dame. URL: http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1987_num_59_1_5629 (data obrashcheniya: 06.05.2017).

И. Р. КУРЯЕВ

*(Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва,
г. Саранск, Россия)*

УДК 821.161.1-3(Тургенев И. С.):791.43(091)
БК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,44+Щ374.3(2)6-7

КИНО-ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПОЗДНЕЙ ПРОЗЫ И. ТУРГЕНЕВА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ДОРЕВОЛЮЦИОННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ («КЛАРА МИЛИЧ» И. ТУРГЕНЕВА VS «ПОСЛЕ СМЕРТИ» Е. БАУЭРА)

Аннотация. Статья посвящена анализу интерпретации присущих тексту повести «Клара Милич» И. Тургенева неоромантических мотивов в тексте кинокартины «После смерти» (1915) Е. Бауэра, реализующей в себе декадентское мировоззрение, бытовавшее в культурном пространстве России в 1910-х гг. Киномотограф 1910-х гг. явил собой отражение идей и мотивов, чаяний и скрытых ожиданий интеллигенции, выразившееся в распространении декадентской моды. В этом контексте появление экранизации повести «Клара Милич» Евг. Бауэра – вполне закономерное явление. При этом, работая с текстом первоисточника, Евг. Бауэр переосмысливает тургеневские мотивы, «подчиняет» их требованиям не только и не столько кинематографической моды, сколько требованиям собственного режиссёрского стиля. Так, режиссёр лишает сюжет повести И. Тургенева комизма, редуцирует мешающие выстраиванию киносюжета детали и мотивы, сводит до простой механизации второстепенных персонажей и реализует в кинопространстве мистическое ощущение, «очищенное» от сугубо реалистического видения, присущего литературному тексту первоисточника. В статье проводится анализ двух текстов через сравнение и сопоставление персонажей и сцен с целью выявления тех смысловых сдвигов, которыми подвергся текст И. Тургенева.

Ключевые слова: Тургенев; Бауэр; экранизация; интерпретация; декаданс; повесть.

Общеизвестно, что 1910-е гг. в отечественном культурном пространстве ознаменовались распространением декадентской моды. Это было отмечено появлением спиритических кружков, оккультной литературы, многочисленными попытками интеллектуалов расширить своё мировосприятие через контакт с иным, потусторонним миром: «И что здесь было от неприятия окружающей действительности, что от влияния идеалистической философии, а что от игры – трудно понять» [Гращенкова 2005: 78]. Безусловно, все более становящийся популярным в обеих императорских столицах киномотограф не мог не откликнуться на эти веяния. Так, получает распространение русская

мистическая кинодрама, ставшая неотъемлемой частью дореволюционной кинематографии, которая, оставляя в стороне формальные аспекты, в сюжетном плане представляла в своём драматическом ключе с обязательным включением в кинематографическую ткань мотивов любви (в большинстве своём трагической), смерти, предательства. К тому же, финал любой популярной картины были крайне далёк от счастливого исхода. Сама декадентская мода, это мироощущение влетало в генетическую ткань картин, становясь диктующим фактором. «Заволакивая экран, декадентские мотивы и особенно порнография и мистика <...> в абсолютно подавляющем большинстве случаев являются лишь элементами фона, “узором”, тоном повествования» [Зоркая 1976: 234]. Однако же «декадентство здесь – не изящный завиток повествования, а его неровно и нервно пульсирующая плоть» [Ковалов 2011: 237]. Вторя реальности, «русское дореволюционное кино было охвачено страхом перед реальностью» и рассказывало истории, где «сам страх героев российского экрана перед жизнью парализует их волю и вызывает страшную покорность своей якобы предначертанной судьбе, изменить которую могут не личные усилия, а разве что чудо» [Там же: 241].

Именно в этом контексте появляется экранизация повести И. С. Тургенева «Клара Милич». Уточним, что в 1915 г. повесть эта экранизировалась дважды: «Клара Милич» Эдварда Пухальского и «После смерти» Евгения Бауэра. Согласно справочнику «Художественные фильмы дореволюционной России» [Вишневский 1945], эти экранизации отличались не только названием, но и подходом к материалу. Если фильм Э. Пухальского характеризуется именно как «экранизация одноимённого рассказа», то картина Е. Бауэра – «экранизация по мотивам» [Там же: 64, 74]. Сопоставить эти явно конкурировавшие между собой за зрительское внимание фильмы мы не в состоянии по причине того, что фильм Э. Пухальского не сохранился [Великий кинемо 2002], однако известно, что его картина подверглась серьёзной критике [Короткий 2009: 294–297].

Помимо этого заметим, что сама суть повести И. Тургенева, её сюжет не мог не быть воспринят в период расцвета русского декаданса: относящаяся к поздней прозе писателя, к «таинственным повестям», «Клара Милич» со знаковым подзаголовком «(После смерти)» описывает историю любви, живущей как до, так и после смерти. При этом ключевыми хронотопами данного текста становятся хронотопы ночи и сна, сам сюжет разворачивается в пограничных состояниях, будь то ночь и сон или же болезненное состояние героя,

размывающие полотно реальности [Скуднякова 2009: 16, 19–20]. И хотя в тексте писатель, используя неоромантические мотивы и сталкивая их с реалистическим объяснением событий, исследует саму сущность описываемого психологического явления, при этом он наполняет текст словом комическим, независимо от того, идет ли речь о тётушке Якова Аратова Платоше, его друге Купфере или о литературно-музыкальном утре и его публике. И. Тургенев иронизирует над мотивами, присущими неоромантической поэтике, придавая иронический модус коллизиям, на наш взгляд, сходным с фрагментами фабул «Евгения Онегина» и «Обломова». В качестве дополнения отметим, что произведения И. Тургенева привлекали большое внимание кинорежиссёров. Так, только с 1910 по 1920 гг. в России велась работа над двенадцатью экранизациями (три из которых ставил Евг. Бауэр).

Итак, реализацией текста повести И. Тургенева в кинематографическом пространстве стала салонно-психологическая кинодрама Евгения Бауэра «После смерти» с подзаголовком «(Тургеневские мотивы)». Сразу отметим, что режиссёрский стиль Евг. Бауэра вполне отвечал требованиям кинопублики; он был «поистине хронистом последнего десятилетия Российской империи, летописцем времени, полного тревоги и предчувствий» [Зоркая 1997], режиссёром, «одержимым мотивами сплетения Эроса и Танатоса» [Ковалов 2011: 238]. Однако Бауэр, как один из ключевых мастеров не только отечественного, но и мирового кино первых десятилетий XX в. [Зоркая 1997; Садуль 1961: 178], не просто переносил исходные сюжетные коллизии, иллюстрируя отдельные сцены, но перестраивал оригинальный текст, подстраивая его не только и не столько к требованиям и чаяниям кинопублики 1915 года, сколько к манере собственного режиссерского стиля.

Интермедиаальный переход, осуществленный Евг. Бауэром, – случай достаточно сложный, поскольку подразумевал аналоговый характер перевода: тургеневский текст, по сути, «перекодировался», подчиняясь правилам новой медиа-системы, что подразумевало принципиальную «неидентичность» двух текстов [Коврижина 2015; Лотман 2001], где интерпретация являлась необходимым условием существования нового текста [Немченко 2013: 169]. Кроме того, принципиальным оказывалось и концептуальное различие двух рассматриваемых медиа-систем: художественная литература и немое кино, чей особый характер, тем более кино 1910-х гг. (где слабая нарративная система компенсируется упором на визуальный код, а текст /интертитры/ становится только поясняющим,

но не двигающим сюжет) подразумевает игру со светом, монтажом, а в случае с Евг. Бауэром – также с тщательным выстраиванием мизансцены, декоративности [Устюгова 2005] и проч.

Так, уже на уровне наименования как фильма, так и героев истории наблюдаются примечательные расхождения. Евг. Бауэр использует в качестве титла фильма не вполне нейтральное название «Клара Милич» (кстати, название это И. Тургеневу также было навязано [Тургенев 1978: 515]), но эмоционально и сюжетно насыщенный подзаголовок повести «После смерти», который точнее подчёркивает суть и общий настрой рассказываемой истории, что также позволяет продолжить традицию именования русских кино-мелодрам в дореволюционную эпоху [Ковалов 2011] и отстранить текст кинематографический от текста литературного. Подзаголовок фильма («Тургеневские мотивы») подобное отстранение поддерживает, при этом утверждая неразрывную связь текстов. Переименованию также подверглись и персонажи: пара «Яков Аратов – Клара Милич» заменена на «Андрей Багров – Зоя Кадмина», друг Аратова Купфер в фильме предстаёт под именем Ценин, тётка Платоша становится Капитолиной Марковной, грузинская княгиня превращается в княгиню Тарскую. Примечательны здесь два момента: во-первых, Бауэр возвращает главной героине фамилию женщины, послужившей И. Тургеневу прототипом образа Клары Милич, что снова отстраняет два текста, делает кинокартину более автономной и «сближает» её с реальностью. Во-вторых, переименование второстепенных персонажей отменяет комизм, присущий повести И. Тургенева и мешающий созданию мистического флёра, присущего фабуле киноистории; образы Купфера, Платоши и грузинской княгини редуцируются и предстают в амплуа заинтересованного друга, заботливой тётушки и фактической массовки, которые введены в кино-текст для обеспечения движения сюжета.

Примечательно, что Евг. Бауэр сохраняет фабулу повести, при этом редуцируются только второстепенные аспекты, внимание же полностью акцентируется на взаимоотношениях и действиях двух главных героев. Поэтому, на наш взгляд, учитывая специфику экранизации, мы рассмотрим отдельные сцены, присутствующие в обоих текстах, а также образы главных действующих лиц.

Образ Якова Аратова в повести И. Тургенева представляется вполне классическим образом романтического героя-одиночки: «Он дичился своих товарищей, почти ни с кем незнакомился, в особенности чуждался женщин и жил очень уединенно, погруженный в книги. Он чуждался женщин, хотя сердце имел очень нежное и

пленялся красотой...» (357)¹; «Очень он был впечатлителен, нервен, мнителен, страдал сердцебиением, иногда одышкой; подобно отцу, верил, что существуют в природе и в душе человеческой тайны, которые можно иногда прозревать, но постигнуть – невозможно, верил в присутствие некоторых сил и веяний, иногда благосклонных, но чаще враждебных, и верил также в науку, в ее достоинство и важность. В последнее время он пристрастился к фотографии» (358). Однако почти сразу писатель снижает этот образ, заменяя слугу образом его тётушки Платоши, которая стала «великим подспорьем всего его существования, неизменным товарищем и другом» (357). К тому же, сам он уподобляется тени собственных родителей, становится их отпечатком, дагерротипом, «заимствуя» у родителей то увлечения, то внешность.

В фильме же характеристика героя ограничивается лишь интертитром «Молодой ученый Андрей Багров совершенно один» [Бауэр 2010]. При этом образ отца никак не отражается в кинокартине, хотя в самой повести он наполнен деталями яркими, придающими уже образу Аратова фатальность. Так, отец его был «чужак преестественный», был естествоиспытателем, за что и получил прозвище «чернокнижник»; сын его пошёл по стопам своего отца, отдав себя изучению наук. Образ матери, чьи черты унаследовал сын, представлял собой недостижимый идеал женщины; в фильме же этот образ упоминается единожды, через демонстрацию её портрета и одного интертитра: «Он и душой и телом был девственник... В его воображении витал образ покойной матери» [Там же].

Образ главной героини – Клары Милич, или Кати Миловидовой – в повести строится постепенно, через передачу ощущения после посещения салона, характеристику Купфера («чудо из чудес»). При этом писатель акцентирует внимание на её глазах и взгляде: «как уголь» (363); «посмотрела на него тёмными, пристальными глазами» (365), «глаза ее, сквозь прищуренные ресницы, были обращены опять таки на него» (366). Она – дама творческая, но обречённая: «Какие у неё трагические глаза!» (365), – что впоследствии подтверждает её дневник. Примечательна здесь фраза её сестры: «верила в судьбу, – не верила в бога» (388). Но первое её явное появление – литературно-музыкальное утро – И. Тургенев изображает в реалистических интонациях: «Голос у ней был звучный и мягкий – контрольно, слова она выговаривала отчетливо и веско, пела однообразно, без оттенков, но с сильным выражением. “С убеждением поет девка”, – промолвил

¹ Здесь и далее цит. по: [Тургенев 1978] с указанием страниц в тексте статьи.

тот же фат, сидевший за спиной Аратова, – и опять сказал правду» (365).

Евг. Бауэр в фильме сталкивает героев уже в салоне княгини Тарской. И здесь актёрский дуэт создаёт то ощущение нерушимой, хоть и тягостной связи, рождаемой через жесты и взгляды «обаятельной, нежной Веры Каралли и безукоризненного красавца Витольда Полонского, холодность которого здесь, что называется, “в образ”» [Гращенкова 2005: 79]. Зоя Кадмина – трагична и обречена, её жажда жизни сталкивается с неуверенностью и холодностью Багрова, что воплощается в сцене самоубийства, трагического по сути (смерть на сцене), о котором в повести лишь упоминает её старшая сестра.

Мотив оппозиции героя и толпы реализуется в сцене встречи, хоть и не осознанной, Аратова и Милич. В фильме также присутствует эта сцена. После долгих уговоров Купфера / Ценина Аратов / Багров отправляется в салон княгини. Здесь проявляется то самое противопоставление художника-одиночки и толпы, пошлой и надменной: «Аратов не выдержал и улизнул, унося в душе смутное и тяжелое впечатление, сквозь которое, однако, пробивалось нечто ему самому непонятное, но значительное и даже тревожное» (361). Ироничное и едкое встречается с неуверенным и чистым: резкое противопоставление вкупе с яркой характеристикой способствуют появлению комизма. При этом И. Тургенев создаёт особый тон соприкосновения двух миров и двух людей: момент встречи, хоть и не осознанный Аратовым, состоялся: «Он все что-то припоминал, сам не зная хорошенько, что именно, и свет, часть которого он улицезрел у нее в доме, отталкивал его больше чем когда-либо» (362).

В фильме Евг. Бауэра встреча главных героев не теряется в толпе и суете салона. Багров и Кадмина словно одни на фоне остальных, их глаза и их взгляды, их движения адресованы только друг другу, подчёркивая предрешённость их встречи: «Пристальный взгляд чёрных глаз поразил Андрея» [Бауэр 2010]. Изображение же посетителей салона в экранизации имеет иной характер: в его изображении нет комического, через долгий план и проезд камеры создаётся живая картина, словно документально фиксируется реальность, красивая и восхищающая зрителя в своей декоративности.

Литературно-музыкальное утро в повести И. Тургенева снова наполнено комическим словом: «Первым на эстраде явился флейстист чахоточного вида и престарательно проплелал... то-бишь! просвистал пьеску тоже чахоточного свойства <...> Потом какой-то толстый господин <...> прочел басом щедринский очерк; хлопали очерку, не ему; потом явился фортепианист <...> и пробарабанил ту же

листовскую фантазию» (364). Само выступление Милич удостоилось от Аратова скромной оценки: «но она петь ещё не умеет, настоящей школы нет», – и характеристики «сомнамбула». Однако снова – её взгляд как предрешённость: «Ему казалось, что глаза ее, сквозь прищуренные ресницы, были обращены опять таки на него» (366). Бауэр полностью строит сцену литературно-музыкального утра на выступлении Кадминой, при этом именно на чтении письма Татьяны, акцентируя внимание на взгляде героини, чьи глаза «как уголь» (363), снимая крупным планом лицо В. Карали, лишая тем самым окружения действия и превращая второстепенных героев только в массовку, пышную декорацию разворачивающейся драмы.

Мотив любви в её трагическом характере в обоих текстах получает своё единственное направление в сцене единственного разговора героев *tête à tête*. При этом сцена кардинально разнится в двух текстах. По сравнению со сценой в повести И. Тургенева с её яркой эмоциональностью и насыщенностью чувствами и переживаниями («Это движение рукою, этот оскорбительный хохот, это последнее восклицание разом возвратили Аратову его прежнее настроение и заглушили в нем то чувство, которое возникло в его душе, когда с слезами на глазах она к нему обратилась. Он опять рассердился и чуть не закричал вслед удалявшейся девушке: “Из вас может выйти хорошая актриса, но зачем вы вздумали надо мной-то комедию ломать?”» – 374), – сцена в фильме Евг. Бауэра, единственная экстерьерная сцена, однообразна, скучна и при обилии белого (заснеженный сквер, лесополоса на фоне, чёрная скамейка на первом плане) сера, актёры сняты средним планом, однако наиболее полна интертирами: «– Спасибо, что пришли. Я не надеялась... – Я так много хотела Вам сказать... Но как это сделать... – Я готов выслушать Вас... Хотя, всё-таки мне, признаюсь, удивительно... При моей уединённой жизни... – Ах, зачем, зачем Вы так?.. Ах, я безумная! Я обманулась в Вас, в вашем лице» [Бауэр 2010]. Фактически на экране лишь констатация факта, становящегося точкой дальнейших событий.

Сообщение о смерти героини – очередной шаг в сюжете. Бауэр почти дословно повторяет текст И. Тургенева, демонстрируя заметку крупным планом, однако впоследствии он экранизирует саму сцену самоубийства, известную читателю повести со слов старшей сестры Анны. Драматическая надрывность в исполнении В. Каралли наполняют всю сцену невероятным трагизмом. В повести же сам Аратов спешит предаться психологическому анализу для оценки действия Милич (382).

Однако одержимость образом, становящаяся причиной встречи двух миров, «призрачных свиданий» [Гращенкова 1978: 79], встречи реального и иллюзии, сна в тексте повести объясняется Аратовым скептически: «– Да, – промолвил он громко, – она нетронутая – и я нетронутый... Вот что дало ей эту власть!» (395). Бауэр отказывается от явного рационализма, и именно здесь, в сценах сумеречных встреч, создаёт поистине кинематографический эффект: снятая в павильоне, сцена полна холодного лунного света, женщина, её силуэт – словно свет, лица её не видно. Эта сцена – первое из их «призрачных свиданий» – словно мимолётный образ, тот самый сон, дарующий зрителю волнующее мистическое ощущение.

И. Тургенев подробно описывает сон своего героя: «На тропинке лежал широкий, плоский камень, подобный могильной плите. Он преградил ей дорогу... Женщина остановилась. Аратов подбежал к ней. Она к нему обернулась, но он все-таки не увидел ее глаз... они были закрыты. Лицо ее было белое, как снег; руки висели неподвижно. Она походила на статую» (383), а впоследствии и реалистически обосновывает происходящее, снова вводя в текст комическое слово: «И вот это пятно шевельнулось, уменьшилось, исчезло... и на его месте, на пороге двери, показалась женская фигура. Аратов всматривается... Клара! И на этот раз она прямо смотрит на него, подвигается к нему... На голове у ней венок из красных роз... Он весь всколыхнулся, приподнялся... Перед ним стоит его тетка, в ночном чепце с большим красным бантом и в белой кофте» (398). Одержимость ею рождает попытки заполучить её: «Он взял ее фотографическую карточку; начал ее воспроизводить, увеличивать. Потом он вздумал ее приладить к стереоскопу.хлопот ему было много... наконец это ему удалось. Он так и вздрогнул, когда увидел сквозь стекло ее фигуру, получившую подобие телесности. Но фигура эта была серая, словно запыленная... и к тому же глаза... глаза все смотрели в сторону, все как будто отворачивались» (394–395). При этом И. Тургенев снова актуализирует образ матери и отца Аратова: «Прямо над стереоскопом на стене висел портрет его матери. Аратов снял его с гвоздя, долго его рассматривал, поцеловал и бережно спрягал в ящик. Отчего он это сделал? Оттого ли, что тому портрету не следовало находиться в соседстве той женщине... или по другой какой причине – Аратов не отдал себе отчета. Но портрет матери возбудил в нем воспоминания об отце... об отце, которого он видел умирающим в этой же самой комнате, на этой постели. “Что ты думаешь обо всем этом, отец? – обратился он мысленно к нему. – Ты все это понимал; ты тоже верил в шиллеровский “мир духов”. Дай мне совет!”» (401).

Бауэр, как это ни парадоксально, ограничивает сцену лишь попыткой взволнованного Багрова получить тот фотографический образ ушедшей Кадминой.

Соприкосновение с другим миром, «призрачные свидания» ведут к одному – смерти. Если И. Тургенев всё-таки продолжает исследовать само явление помешательства, давая почти каждому нюансу логическое объяснение («На его кресле, в двух шагах от него, сидит женщина, вся в черном. Голова отклонена в сторону, как в стереоскопе...» – 403; или: «Когда его подняли и уложили, в его стиснутой правой руке оказалась небольшая прядь черных женских волос. Откуда взялись эти волосы? У Анны Семеновны была такая прядь, оставшаяся от Клары, но с какой стати было ей отдать Аратову такую для нее дорогую вещь? Разве как-нибудь в дневник она ее заложила – и не заметила, как отдала?» – 407), – то Евг. Бауэр изображает именно соприкосновение с миром духов (акцент всё на том же локоне), крайнее отчаяние и счастье обретения, при этом дословно цитируя реплики героев первоисточника: «Докажи мне, что это ты... обернись ко мне, посмотри на меня, Клара!» (403) и «– Докажи мне, что это ты... – Посмотри на меня, Зоя!» [Бауэр 2010]; «– С тобой-то что, Яшенька? – Со мной? Я счастлив... счастлив, Платоша...» (404) и «– Что с тобой, Андрюша? – Со мной? Я счастлив...» [Бауэр 2010]. При этом именно в этих сценах, сценах свидания и обретения друг друга, Евг. Бауэр, на наш взгляд, несмотря на фактически дословную цитацию первоисточника, создаёт именно кинематографическое ощущение, ощущение иллюзии, прорывающейся в реальность через экран. Перестраивая мотив зависимости от Судьбы, слабости и безволия перед Фатумом, неизбывным чувством, свойственный повести И. Тургенева, Евг. Бауэр рисует игрой светотени картину побега от реальности: «паралич воли извращает все естественные стремления героев отечественного кино – их идеал находится за гранью осязаемого бытия, и в образной плоти фильмов это выражается в навязчиво повторяющемся мотиве страсти героев к телам и душам усопших девушек, не знавших земной любви» [Ковалов 2011: 241]. «Он умирает... но умирает с улыбкой счастья... ведь он идёт к ней, которая ждёт его там, в загробной жизни» [цит. по: Гращенкова 2005: 79].

Таким образом, становится очевидно, что, работая с текстом повести И. С. Тургенева «Клара Милич», Евг. Бауэр, с одной стороны, переосмысливает тургеневский материал, демонстрируя «живучесть» классической традиции в новом культурном контексте. С другой – иначе интерпретируя тургеневские неоромантические мотивы, «подстраивая»

их не только к эстетике декаданса, но и к «нуждам» кинотекста, режиссер создаёт принципиально новое художественное явление.

ЛИТЕРАТУРА

Великий Киноемо : каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908–1919. М. : Новое литературное обозрение, 2002. 568 с.

Вишневский В. Е. Художественные фильмы дореволюционной России (Фильмографическое описание). М. : Госкиноиздат, 1945. 192 с.

Гращенкова И. Н. Кино Серебряного века : Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. М. : Издатель А. А. Можаяев, 2005. 432 с.

Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 гг. М. : Наука, 1976. 297 с.

Зоркая Н. М. «Светопись» Евгения Бауэра // *Сценарист.ру.* Искусство кино. 1997. № 10. URL: <http://www.screenwriter.ru/cinema/45> (дата обращения: 10.10.2017).

Ковалов О. А. Danse macabre по-русски // *Сеанс.* 2011. № 45/46. С. 233–241.

Коврижина Я. С. Проза Вирджинии Вульф : интермедийальный аспект : дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2015. 232 с.

Короткий В. М. Режиссёры и операторы русского игрового кино 1897–1921. М. : НИИ киноискусства, 2009. 432 с.

Лотман Ю. М. Культура и взрыв // *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб. : «Искусство–СПб», 2001. С. 12–150.

Немченко Л. Экранизация как поле интерпретации // *Toronto Slavic Quarterly.* Toronto, 2013. № 44. (Spring). PP. 166–175.

После смерти [Видеозапись] / реж. Е. Бауэр; в ролях: В. Полонский, О. Рахманова, В. Каралли; Акц. о-во А. Ханжонков. М. : Восток В. Энциклопедия Мастера Кино, 2010. 46 мин (Фильм вышел на экраны в 1915 г.)

Садуль Ж. Всеобщая история кино. М. : Искусство, 1961. Т.3. 628 с.

Скуднякова Е. В. Фантастическое в поэтике «таинственных повестей» И. С. Тургенева : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саранск : 2009. 23 с.

Тургенев И. С. Собр. соч. : в 12 т. М. : Худож. лит., 1978. Т. 8. Повести и рассказы 1870–1883. Стихотворения в прозе. 527 с.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. 576 с.

Устюгова В. В. Стиль модерн в раннем русском кинематографе (на примере творчества Е. Ф. Бауэра) // *Вестник Пермского университета. История.* 2005. Вып. 5. С. 133–150.

REFERENCES

- Velikiy Kinemo : katalog sokhranivshikhsya igrovyykh fil'mov Ros-sii. 1908–1919. M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. 568 s.
- Vishnevskiy V. E.* Khudozhestvennye fil'my dorevolutsionnoy Rossii (Fil'mograficheskoe opisanie). M. : Goskinoizdat, 1945. 192 s.
- Grashchenkova I. N.* Kino Serebryanogo veka : Russkiy kinematograf 10-kh godov i kinematograf russkogo posleoktyabr'skogo zarubezh'ya 20-kh godov. M. : Izdatel' A. A. Mozhaev, 2005. 432 s.
- Zorkaya N. M.* Na rubezhe stoletiy. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 gg. M. : Nauka, 1976. 297 s.
- Zorkaya N. M.* «Svetopis'» Evgeniya Bauera // Stsenarist.ru. Iskusstvo kino. 1997. № 10. URL: <http://www.screenwriter.ru/cinema/45> (data obrashcheniya: 10.10.2017).
- Kovalov O. A.* Danse macabre po-russki // Seans. 2011. № 45/46. S. 233–241.
- Kovrizhina Ya. S.* Proza Virdzhinii Vul'f : intermedial'nyy aspekt : dis. ... kand. filol. nauk. SPb., 2015. 232 s.
- Korotkiy V. M.* Rezhissery i operatory russkogo igrovogo kino 1897–1921. M. : NII kinoiskusstva, 2009. 432 s.
- Lotman Yu. M.* Kul'tura i vzryv // Lotman Yu. Semiosfera. SPb. : «Iskusst-vo–SPB», 2001. S. 12–150.
- Nemchenko L.* Ekranizatsiya kak pole interpretatsii // Toronto Slavic Quarterly. Toronto, 2013. № 44. (Spring). RR. 166–175.
- Posle smerti [Videozapis'] / rezh. E. Bauer; v rolyakh: V. Polon-skiy, O. Rakhmanova, V. Karalli; Akts. o-vo A. Khanzhonkov. M. : Vostok V. Entsiklopediya Mastera Kino, 2010. 46 min (Fil'm vyshel na ekra-ny v 1915 g.)
- Sadul' Zh.* Vseobshchaya istoriya kino. M. : Iskusstvo, 1961. T.3. 628 s.
- Skudnyakova E. V.* Fantasticheskoe v poetike «tainstvennykh povestey» I. S. Turgeneva : avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Saransk : 2009. 23 s.
- Turgenev I. S.* Sobr. soch. : v 12 t. M. : Khudozh. lit., 1978. T. 8. Povesti i rasskazy 1870–1883. Stikhotvoreniya v proze. 527 s.
- Tynyanov Yu. N.* Poetika. Istoriya literatury. Kino. M. : Nauka, 1977. 576 s.
- Ustyugova V. V.* Stil' modern v rannem russkom kinematografe (na primere tvorchestva E. F. Bauera) // Vestnik Permskogo universi-teta. Istoriya. 2005. Vyp. 5. S. 133–150.

*Научный руководитель – Осьмухина О. Ю., д.ф.н.,
профессор Мордовского государственного
университета им. Н. П. Огарёва.*

О. А. ГРЕХОВА

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

УДК 821.161.1-32 (Чехова А. П.):821.111-32(Мэнсфилд К.)
ББК Ш33(2Рус=Рус)5-8,43+Ш33(4Вел)5-8,43

ТЕМА «УСТАЛОГО» ДЕТСТВА В РАССКАЗАХ А. П. ЧЕХОВА И К. МЭНСФИЛД

Аннотация. Статья посвящена проблеме рецепции творчества А. П. Чехова в Англии на примере сопоставления рассказа русского прозаика с аналогичным по тематике произведением британского автора К. Мэнсфилд. Основной целью исследования является определение оригинальности произведения «Ребенок, который устал» К. Мэнсфилд на фоне его сходства с рассказом А. П. Чехова «Спать хочется». Обращаясь к общей для двух произведений проблематике «усталого детства», автор статьи показывает сходства и различия не только в поведении и ощущениях, но и в мировосприятии девочек, служащих няньками в чужой семье. В статье осуществлена попытка проанализировать авторскую позицию и определить причины, которые привели маленьких героинь двух произведений к убийству младенцев. Творчество К. Мэнсфилд определяется в статье как модернистское. При формально похожей субъектной организации произведений, повествованию в рассказе Мэнсфилд свойственно более личностное, субъективное восприятие и изображение поступков героини и их мотивов. И у А. Чехова, и у К. Мэнсфилд персонажи-подростки из-за предельной усталости не выдерживают инициации, через которую нужно пройти, чтобы стать частью взрослого мира.

Ключевые слова: А. П. Чехов; К. Мэнсфилд; сравнительное литературоведение; влияние; малая проза; тема детства; психологизм.

Проблема рецепции творчества А. П. Чехова в Англии часто осущещается с позиции включения произведений русского классика в контекст «новой» драмы, концептуальные основы которой были определены в конце XIX века. Универсализм Чехова, новаторство его языка, связанного с рубежностью эпохи, воплощение нового типа героя – «человека порогового сознания» [Вербицкая 2002] оказали влияние на драматургов в XX–XXI вв., чье творчество развивалось в рамках разных художественных направлений. Несомненно, драматургия Чехова является закономерным результатом развития мирового театра, так как в ней, с одной стороны, живет многовековой опыт мировой драмы, а с другой – отражаются те тенденции, которые делают эту драматургию неисчерпаемой и новой.

В меньшей степени исследователями разработан вопрос об опре-

делении влияния рассказов Чехова на развитие английской новеллистики. В том, что влияние классика носило всесторонний и глубокий характер, мы убеждаемся на примере появления «чеховской школы» прозаиков в первой половине XX века, «представителями которой являлись К. А. Беннет, Г. Э. Бейтс, Д. Гарнетт, А. Коппард и другие» [Шерешевская, Литаврина 1997: 420]. Отметим, что в числе первых последователей творчества А. П. Чехова литературоведы называют английского прозаика Кэтрин Мэнсфилд (1888–1923). М. А. Шерешевская в диссертации «Рассказы Кэтрин Мэнсфилд» называет ее имя первым среди тех авторов, которые «изображали в своих произведениях правду жизни простых англичан и чей стиль формировался под влиянием чеховских традиций» [Шерешевская 1956: 28]. Ученый отмечает, что с появлением «обновленной новеллы Мэнсфилд традиционная английская “short story”, в основе которой лежал острый сюжет, получила совершенно новое направление» [Шерешевская, Литаврина 1997: 421], озаменованное погружением в психологизм и утверждением, подобно рассказам Чехова, гуманистического пафоса. Но в связи с тем, что в диссертации М. А. Шерешевской творчество К. Мэнсфилд анализировалось с точки зрения социальной проблематики, для исследователей проблемным оставался вопрос о самостоятельности раннего творчества К. Мэнсфилд, в котором влияние А.П. Чехова было достаточно заметным. Полемичной в этом смысле представляется оценка начального для литературной карьеры К. Мэнсфилд рассказа «Ребенок, который устал», опубликованного в 1910 г. В середине XX века ученые обратили внимание на его сходство с аналогичным чеховским произведением «Спать хочется» (1888). А. Алперс, одним из первых западных исследователей предпринявший попытку сравнения данных текстов, выявил, что творчество данных авторов отличалось в самом существенном – в подходе к действительности. Кроме того, в биографии «Жизнь Кэтрин Мэнсфилд» Алперс отказался признать влияние Чехова на становление ее художественного метода, который, по мнению ученого, сложился задолго до того, как К. Мэнсфилд познакомилась с повестями и рассказами Чехова.

Метод британской писательницы очевидно должен определяться как модернизм, причем речь здесь идет об особой – женской – вариации модернизма. В своем исследовании прозы писательниц британского модернизма Ю. Ю. Васильева ссылается на Д. Троттера, который «в главе “Модернистский роман” Кембриджского справочника по модернизму выделяет “женский модернизм”, указывая, что он являлся ответом на стереотипные изображения женщин в литературе, принятые в патриархальной идеологии <...>. В числе представительниц женского

модернизма Д. Троттер называет В. Вулф, Д. Ричардсон и К. Мэнсфилд» [Васильева 2015: 6].

В отечественном литературоведении работы, посвященные попыткам типологического анализа произведений русского классика и британской писательницы, появились значительно позднее работ А. Алперса – только начиная с 90-х гг. XX века. Н. А. Цветкова в диссертации «Особенности малого жанра в творчестве Кэтрин Мэнсфилд» обратилась к специфике малой прозы английского автора и отметила ее сходство с прозой А. П. Чехова на уровне сюжетостроения. Н. А. Ерокина в своей статье «Интертекстуальные связи произведений А. П. Чехова и К. Мэнсфилд» также рассматривает вопрос о заимствовании сюжетов и образов К. Мэнсфилд у Чехова, но приходит к выводу, что это заимствование присутствует только на уровне деталей и его можно объяснить «схожими взглядами на жизнь, вниманием к незначительным событиям и человеческой психологии, использованием личного опыта при написании своих произведений» [Ерокина 2010: 428]. Одной из недавних работ, посвященных сопоставлению творческих подходов авторов к изображению внутреннего мира героя, можно считать выпускную работу Е. А. Сохриной, где сопоставление ведется на уровне двух различных типов психологизма. Внимание в работе уделяется и проблеме творческого влияния на стиль К. Мэнсфилд художественного мира произведений А. П. Чехова. Подробный анализ, осуществленный литературоведами, позволяет признать оригинальность стиля К. Мэнсфилд, но все перечисленные работы затрагивали, по преимуществу, проблему сюжетных пересечений текстов, не останавливаясь на выявлении художественной целостности этих произведений.

В данной статье нами предпринята попытка обращения к текстам на уровне сходной тематики «усталого детства». Следовательно, наша цель – проследить авторскую позицию, обратившись к анализу причин, которые привели маленьких героинь от усталости к убийству.

Героинями рассказов являются дети – The Child-Who-Was-Tired (уставший ребенок) у Мэнсфилд и Варька у Чехова, девочки-сироты, которые вынуждены с раннего детства выполнять все домашние обязанности в хозяйском доме. Различное понимание героинь авторами обнаруживается еще в заглавиях к текстам. Мэнсфилд не дает имени своей героине, акцентируя внимание на ее тяжелом физическом состоянии – предельной усталости. В этом, с одной стороны, чувствуется женское, материнское отношение автора к девочке, выражающее сочувствие, а с другой – это предельное обобщение до родового признака выражает сходство судеб детей-сирот во всем мире. Кроме того,

лексема «child» относится не только к главной героине-няньке, но и к ее воспитанникам, за счет чего создается впечатление двойственности изображаемого субъекта. Отметим, что для Кэтрин Мэнсфилд в названии важно было указать читателю на причину состояния героини, а А. П. Чехов опирается, скорее, на следствие предельной усталости – желание спать («Спать хочется»). В каком-то смысле это одна и та же героиня двух писателей, в каком-то – разные девочки. Усталость и непрерывная борьба хронически не высыпающегося ребенка со сном – состояния, характеризующие обеих героинь, и подробно представленные обоими авторами. Но у Чехова (как и предполагает название) больше описывается ни на минуту не отпускающее Варьку желание спать, а у Мэнсфилд – постоянно нарастающая усталость. Называя свою героиню Варькой, автор вкладывает в понимание имени оттенок пренебрежительности, с которым относятся хозяева к людям иногословия – своей прислуге, поэтому помимо собственного наименования у героини в рассказе Чехова есть и другие определения: «нянька», «паршивая», «подлая». Отметим, что Чехов не делает акцента на внешности персонажа, так как внимание художника направлено на «создание ситуации, в которой проявляются истинные человеческие качества» [Кулешов 1983: 353].

А. П. Чудаков относит рассказ «Спать хочется» ко второму периоду творчества автора, где «основным художественным принципом является принцип объективности» [Чудаков 1986: 77]. Автор в рассказе открыто не проявляет ни симпатий, ни антипатий к Варе, выбирая для предельной отстраненности от героя форму повествования от третьего лица. При такой субъектной организации текста Чехову удается настроить рассказ «в тоне» главной героини, читатель видит мир именно ее глазами: «ей кажется, что лицо ее высохло и одеревенело, что голова стала маленькой, как булавочная головка»¹. Повествование в тексте Кэтрин Мэнсфилд организовано так же, как и у Чехова, от третьего лица, но в нем чувствуется характерное для женской прозы постоянное психологическое сближение автора и героини, способность писательницы почти физически ощутить и вербально оформить страдания, чувства, мировосприятие маленькой девочки-персонажа. Эмоциональность авторского комментария, насыщенного междометиями и восклицательными знаками, дает и читателю возможность максимально прочувствовать состояние героини. Боль пронзает все ее тело: «О, как же она устала! О, тяжелая ручка метлы, и жгучее пят-

¹ Чехов А. П. Спать хочется. URL: <http://ilibrary.ru/text/683/index.html> (дата обращения: 13.12.2017).

нышко на шее так неистово болит, и странная дрожь позади, на поясе, как будто что-то должно сломаться»¹. Все действие в рассказе изображается через состояние физической и психологической усталости девочки. В отличие от «версии» Мэнсфилд, Чехов в «первоисточнике» не дает никаких прямых авторских оценок, автор не проявляет своего присутствия в повествовании, за счет чего достигается эффект предельной объективности и неизбежности приближающегося события.

Психологическое состояние героинь чеховского и мэнсфилдовского рассказов передается через действие и погруженность в быт: Варька и девочка из рассказа К. Мэнсфилд выполняют некоторые из многочисленных видов работы даже с готовностью, чтобы не заснуть в любой момент: «Варька роняет щетку, но тотчас же встряхивает головой, пучит глаза и старается глядеть так, чтобы предметы не росли и не двигались в ее глазах». У Мэнсфилд девочка боялась присесть долго на одном месте. Усталость героини, ее желание отдохнуть от домашних обязанностей напоминают о себе даже в утреннем сне, с которого начинается рассказ: «О, не останавливайте меня, – кричал Ребенок-Который-Устал. – Дайте мне идти». В произведении Чехова изображается трагедия повседневности (подчеркнутая особой ролью предметов домашнего интерьера, их абсолютной контрастностью – лампада и огромные панталоны в детской), и эта трагедия более реальна, чем мировые конфликты и потрясения.

Углубление психологизма у обоих авторов происходит за счет введения ретроспективных элементов в произведения: Варьке Чехова вспоминаются наиболее яркие и печальные события из ее безрадостного крестьянского детства: смерть отца («На полу ворочается ее покойный отец Ефим Степанов. Она не видит его, но слышит, как он катается от боли по полу и стонет»), тяжелая жизнь с матерью («Подайте милостынки Христа ради! – просит мать у встречных. – Явите божескую милость, господа милосердные!»). А. В. Кубасов отмечает, что предыстория Варьки дана в виде «рассредоточенных, полусонных видений самой девочки» [Кубасов 1999: 189]. О прошлом девочки из рассказа К. Мэнсфилд читатель узнает от ее хозяйки, которая распространяет сплетни, не смущаясь, что маленькая героиня ее слышит: «Она одна из свободнорожденных – дочь официантки на железнодорожной

¹ *Mansfield K. A-Child-Who-Was-Tired / Katherine Mansfield* URL: <http://www.katherinemansfieldsociety.org/assets/KM-Stories/THE-CHILDWHO-WAS-TIRED1910.pdf> (дата обращения: 13.12.2017).

станции. Ее мать нашли, когда она пыталась втиснуть голову ребенка в кувшин для мытья рук, и девочка осталась полоумной». Оба автора, вводя сцены из детства девочек, объясняют не только сиротством, но и жестокостью окружающих нынешние беды маленьких няnek. Бедное, лишенное радостей детство, раннее сиротство – багаж, с которым должны войти в жизнь героини.

Отметим также еще одну важную особенность рассказов Чехова и Мэнсфилд – столкновение действительности с ирреальным, «потусторонним» миром (иллюзии, сновидения, которые приводят девочек к порогу мира инфернального). Изображение порогового сознания персонажа, отсутствие различия между тем, что реально, а что нет, характерно для обоих повествований. Героини как бы проживают свою жизнь, но, не имея возможность спать, полностью и не пробуждаются, наблюдая за собственной жизнью как за сном. Эта двуплановость помогает не только увидеть бытовое происшествие, проследить конфликт сознания и бессознательного, но и раскрыть духовную драму общества, где подросток настолько доведен до отчаяния, что разрубает все узлы сразу самым страшным образом. Девочки перестают отличать сон от реальности, поэтому окружающий мир видится им в искаженном, изуродованном виде. Описание предметов, которые видят девочки, иллюзорно и реально одновременно, во многих эпизодах текста оно доходит до гротеска. Так, окружающие Варьку бытовые предметы все время меняют свои размеры и очертания: «Калоша растет, пухнет, наполняет собою всю комнату», а «картошка рябит в глазах». Таким образом, помутненная и постоянно изменяющая очертания в сознании героинь реальность максимально расширяет свои координаты на протяжении произведения.

Кажется, что все большее нарастание физической усталости, через которое проходит героиня в произведении Чехова, максимально предельно концентрируется в финале. А. В. Кубасов отмечает, что причиной убийства является, в том числе, и «импульсное помешательство», когда «больной предается своему роковому влечению, часто влекомый как бы темною силой, но он при этом сохраняет самосознание, хоть и теряет самообладание» [Кубасов 1999: 192]. Варька, перестав отличать сон от реальности, душит ребенка: «Смеясь, подмигивая и грозя зеленому пятну пальцами, Варька подкрадывается к колыбели и наклоняется к ребенку. Задушив его, она быстро ложится на пол, смеется от радости, что ей можно спать...». Тема смерти дублируется в финале, что передается Чеховым при помощи сравнения: «Варька... спит уже крепко, как мертвая». Мертвый, то есть крепкий сон девочки, сопоставлен здесь с вечным сном убитого ею младенца.

Сцена убийства в новелле «Ребенок, который устал» тоже венчает собой один день из жизни девочки. Но вышедшее за пределы физических возможностей подростка состояние усталости в данном случае связано с определенным потрясением – событием дня. Утром юная нянька узнает, что у хозяйки скоро появится еще один ребенок, и эта новость не дает ей покоя. Подобно тому, как галлюцинации Варьки неизбежно связаны с темой сна, девочка у Мэнсфилд постоянно представляет себя нянчащей двух малышей одновременно, хотя ей не удается успокоить и одного. Материнство реальной матери детей (в рассказе Мэнсфилд фигурируют и старшие дети семьи, ответственность за которых тоже лежит на девочке-служанке) не выглядит жертвенным служением, зато девочка в конце рассказа рассуждает о Деве Марии, для которой не составляло труда успокоить Иисуса во время расправы царя Ирода над младенцами. Забота о Младенце в библейском сюжете не было утомительным и бесполезным, что составляет контраст с ситуацией, в которой находится девочка – «ее» ребенок плачет без остановки и днем, и ночью. Далее этот контраст распространяется и на саму ситуацию убийства – в момент совершения преступления девочка спокойна и радуется, что нашла способ, как «успокоить» ребенка: «Ты больше не будешь плакать или просыпаться по ночам». Библейский сюжет о спасении Иисуса во время избияния младенцев в тексте Мэнсфилд как бы выворачивается наизнанку: девочка не только не спасает младенца, но сама приводит его к гибели, сравнивает с уткой, которой свернули голову. Повторяющийся в конце рассказа К. Мэнсфилд мотив дороги («она шла одна по белой дороге») дублирует начало произведения. Автор выстраивает еще один контраст – белый цвет дороги, символизирующий и смерть, и свободу, а с другой стороны – оттеняющие этот белый свет черные длинные деревья. Таким образом, «дорога, по которой никто не ходил», становится для девочки последним путем, дорогой в вечность. Вслед за А. П. Чеховым, К. Мэнсфилд не показывает «земного» наказания героини, в этом смысле финал произведений можно считать открытым, хотя фабула полностью завершена.

Е. А. Сохрина отмечает, что К. Мэнсфилд регулярно возвращается к детской теме в своих произведениях («Кукольный домик», «Пикник», «Новые платья»), как и А. П. Чехов. И Чехов, и Мэнсфилд, включая в свои произведения героев-носителей детского сознания, не только отображают их особенный взгляд на окружающую действительность, но и создают представление о психологической травме, с которой дети не могут выйти во взрослый мир, им враждебный. Героини, изображенные писателями в подростковом, пороговом возрас-

те, не выдерживают той инициации, которая им предстоит, чтобы стать частью безразличного и «сонного» взрослого мира.

ЛИТЕРАТУРА

Васильева Ю. Ю. Акватическое мифотворчество в прозе писательниц британского модернизма : дис. ...канд. филол. наук. Екатеринбург, 2015. 221 с.

Вербицкая Г. Я. Традиции поэтики А. П. Чехова в современной отечественной драматургии 80–90-х годов : (Пьесы Н. Коляды в чеховском контексте) : Очерк. Уфа : УГИИ, 2002. 28 с.

Ерокина Н. А. Интертекстуальные связи произведений А. П. Чехова и К. Мэнсфилд. Казань : Казанский Издательский Дом, 2010. С. 426–431.

Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова : искусство стилизации : дис.... докт. филол. наук. Екатеринбург, 1999. 446 с.

Кулешов В. И. История русской литературы XIX века (70-90-е годы) : Учеб. для филол. спец. вузов. М. : Высш. шк., 1983. 400 с.

Паперный З. С., Полоцкая Э. А., Розенблюм Л. М. Чехов и мировая литература / отв. ред. З. С. Паперный. М. : Наука, 1997. 639 с.

Сохрина Е. А. Психологизм в рассказах К. Мэнсфилд и А. П. Чехова : типологический аспект: выпускная квалификационная работа. Челябинск, 2016. 79 с.

Цветкова Н. А. Особенности малого жанра в творчестве Кэтрин Мэнсфилд : дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 152 с.

Чехов А. П. Спать хочется. URL: <http://ilibrary.ru/text/683/index.html> (дата обращения: 13.12.2017).

Чудаков А. П. Мир Чехова : возникновение и утверждение. СПб. : Азбука; Азбука-Аттикус, 2016. 701 с.

Шерешевская М. А. Рассказы Кэтрин Мэнсфилд : автореф. дис. канд. филол. наук. Л., 1956. 25 с.

Alpers A. The Life of Katherine Mansfield. London :Jonathan Cape, 1980. 466 p.

Mansfield K. A-Child-Who-Was-Tired URL: <http://www.katherinemansfieldsociety.org/assets/KM-Stories/THECHILD-WHO-WAS-TIRED1910.pdf> (дата обращения: 13.12.2017).

REFERENCES

Vasil'eva Yu. Yu. Akvaticheskoe mifotvorchestvo v proze pisa-tel'nits britanskogo modernizma : dis. ...kand. filol. nauk. Ekaterin-burg, 2015. 221 s.

Verbitskaya G. Ya. Traditsii poetiki A. P. Chekhova v sovremennoy otechestvennoy dramaturgii 80–90-kh godov : (P'esy N. Kolyady v chekhovskom kontekste) : Ocherk. Ufa : UGII, 2002. 28 s.

Erokina N. A. Intertekstual'nye svyazi proizvedeniy A. P. Chekhova i K. Mensfild. Kazan' : Kazanskiy Izdatel'skiy Dom, 2010. S. 426–431.

Kubasov A. V. Proza A. P. Chekhova : iskusstvo stilizatsii : dis.... dokt. filol. nauk. Ekaterinburg, 1999. 446 s.

Kuleshov V. I. Istoriya russkoy literatury XIX veka (70-90-e go-dy) : Ucheb. dlya filol. spets. vuzov. M. : Vyssh. shk., 1983. 400 s.

Papernyy Z. S., Polotskaya E. A., Rozenblyum L. M. Chekhov i mirovaya literatura / otv. red. Z. S. Papernyy. M. : Nauka, 1997. 639 s.

Sokhrina E. A. Psikhologizm v rasskazakh K. Mensfild i A. P. Chekhova : tipologicheskiy aspekt: vypusknaya kvalifikatsionnaya rabota. Chelyabinsk, 2016. 79 s.

Tsvetkova N. A. Osobennosti malogo zhanra v tvorchestve Ketrin Mensfild : dis. ... kand. filol. nauk. M., 2006. 152 s.

Chekhov A. P. Spat' khochetsya. URL: <http://ilibrary.ru/text/683/index.html> (data obrashcheniya: 13.12.2017).

Chudakov A. P. Mir Chekhova : vzniknovenie i utverzhdenie. SPb. : Azbuka; Azbuka-Attikus, 2016. 701 s.

Shereshevskaya M. A. Rasskazy Ketrin Mensfild : avtoref. dis. kand. filol. nauk. L., 1956. 25 s.

Alpers A. The Life of Katherine Mansfield. London :Jonathan Cape, 1980. 466 p.

Mansfield K. A-Child-Who-Was-Tired URL: <http://www.katherinemansfieldsociety.org/assets/KM-Stories/THECHILD-WHO-WAS-TIRED1910.pdf> (data obrashcheniya: 13.12.2017).

*Научный руководитель – Доценко Е. Г., д.ф.н., профессор
Уральского государственного педагогического университета.*

ПРОЕКТЫ И РЕЦЕНЗИИ

И. О. МАРШАЛОВА

*(Историко-мемориальный центр-музей И. А. Гончарова,
г. Ульяновск, Россия)*

УДК 821.161.1-3(Гончаров И. А.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,4

205 ЛЕТ И. А. ГОНЧАРОВУ: КРАТКИЙ ОБЗОР НЕКОТОРЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ПИСАТЕЛЯ (ПО МАТЕРИАЛАМ ФОНДОВ УЛЬЯНОВСКОГО ОБЛАСТНОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ)

Аннотация: На протяжении многих лет имя Ивана Александровича Гончарова, памятные места, связанные с жизнью и творчеством романиста, формировали и формируют архитектурный, литературный и не в последнюю очередь научно-просветительский облик Симбирска-Ульяновска. На родине И. А. Гончарова интерес к его личности и творчеству всегда был особенно большим, здесь зародились и поддерживаются традиции чествования романиста. В 1987 году сотрудники созданного в Ульяновске музея писателя возобновили традицию проведения юбилейных научных гончаровских конференций. Конференции 1992, 1997, 2002, 2007, 2012 гг. получили статус Международных. 18 июня 2017 г. исполнилось 205 лет со дня рождения И. А. Гончарова. С 14 по 18 июня в Ульяновске прошли торжественные мероприятия, посвящённые 205-летию писателя. Одним из центральных событий стала VI Международная научная конференция. Её участниками были учёные – гончароведы из 17 регионов России, а также Германии, Венгрии, Италии, Китая, Японии, Украины. В статье приводится краткий обзор некоторых научных изданий, монографий, сборников статей, переданных в дар музею в дни 205-летнего юбилея писателя.

Ключевые слова: И. А. Гончаров; Международная научная конференция; русская литература; эпистолярный; сборник статей.

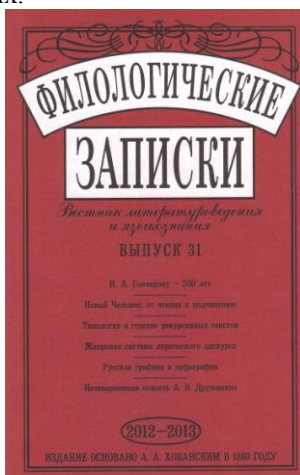
На протяжении многих лет имя Ивана Александровича Гончарова, памятные места, связанные с жизнью и творчеством романиста, формировали и формируют архитектурный, литературный и не в последнюю очередь научно-просветительский облик Симбирска-Ульяновска.

В 1987 году сотрудники созданного на родине писателя музея И. А. Гончарова возобновили традицию проведения юбилейных научных гончаровских конференций.



Историко-мемориальный центр-музей И. А. Гончарова в Ульяновске

Первая конференция на базе Ульяновского областного краеведческого музея имени И. А. Гончарова состоялась в 1962 году по инициативе П. С. Бейсова (1906–1976), доцента кафедры литературы Ульяновского пединститута, известного литературоведа и краеведа. Конференции 1992, 1997, 2002, 2007, 2012 гг. получили статус Международных.



Журнал «Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания» (2012–2013)

Каждые пять лет собираются в Ульяновске исследователи жизни и творчества писателя из разных городов России, а также ближнего и дальнего зарубежья, чтобы обменяться мыслями об актуальных проблемах гончаровского творчества. Итогом каждой конференции становится издание сборника, в научный оборот вводятся последние достижения гончароведения¹.

18 июня 2017 г. исполнилось 205 лет со дня рождения И. А. Гончарова. С 14 по 18 июня в Ульяновске прошли торжественные мероприятия, посвящённые 205-летию писателя. Одним из центральных событий стала VI Международная научная конференция. Её участниками были учёные – гончароведы из 17 регионов России, а также Германии, Венгрии, Италии, Китая, Японии, Украины. 17 июня в торжественном зале Историко-мемориального центра-музея писателя прошла встреча с почётными гостями юбилейных торжеств – потомками семьи Гончаровых из России и Франции. 18 июня состоялся XXXIX Всероссийский Гончаровский праздник в парке «Винновская роща», а на бульваре Новый Венец впервые в Ульяновске прошел театрализованный «Фестиваль литературных героев». На это время бульвар приобрел облик русского провинциального города середины XIX в., обитателями которого оказались герои гончаровских романов. Важнейшим мероприятием праздника стала Торжественная церемония вручения Международной литературной премии имени И. А. Гончарова.

Участники гончаровских торжеств прибыли на родину романиста не с пустыми руками. Основную часть переданных в дар музею материалов составили художественные книги и научные труды: издания произведений И. А. Гончарова на разных языках (русском и японском), монографии, посвящённые творчеству прозаика, сборники научных статей, а также альбомы о коллекциях других музеев страны.

Среди подаренных материалов особое место занимают издания Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук. Это, в первую очередь, 15 том Полного собрания сочинений и писем И. А. Гончарова в 20 томах, представляющий эпистолярное наследие писателя 1842 – января 1855 г. Книга вышла в печати в 2017 г. Научное издание сопровождается обширными примечаниями, указателями имён, писем по адресатам и мест пребывания романиста с 1842

¹ Подробнее о научно-исследовательской работе музея, изданиях симбирских и ульяновских гончароведов, итогах юбилейных конференций на родине романиста см.: И. А. Гончаров и Симбирск: Альбом / Ульяновский областной краеведческий музей имени И. А. Гончарова. Самара; Ульяновск. 2006. С. 6–7.

по начало 1855 г. Настоящий том включает статьи лауреатов Международной литературной премии имени И. А. Гончарова В. А. Недзвецкого («Эпистолярный жанр в творчестве и в жизни Гончарова») и А. В. Романовой («История публикации эпистолярного наследия Гончарова»). Редакционный коллектив издания поясняет такой выбор: «Статью про эпистолярное наследие Гончарова Валентин Александрович Недзвецкий (1936–2014) планировал написать специально для настоящего тома. Кончина ученого не позволила осуществить этот замысел, поэтому редакционная коллегия Полного собрания сочинений и писем Гончарова приняла решение использовать статью В. А. Недзвецкого, написанную им для гончаровского тома “Литературного наследства”, адаптировав ее для настоящего издания. Редакционная коллегия благодарит Е. Ю. Полтавец за разрешение на адаптацию и публикацию» [Гончаров 2017: 20]. Представляется, что вышедший ещё в 2000 г. гончаровский том «Литературного наследства» с ранее не публиковавшимися письмами Гончарова и к Гончарову, вступительными статьями и научно проработанными комментариями к ним (в том числе с обобщающей усилия авторов издания статьей В. А. Недзвецкого) является весьма значительной вехой в изучении эпистолярного наследия писателя, которое, по замечанию А. В. Романовой, на данном этапе освоения все же «не слишком велико по сравнению с наследием других русских писателей» [Гончаров 2017: 39]. «Оно насчитывает около 1780 известных нам писем, и имеются сведения примерно о 230 ненайденных. Кроме того, нам известно около 170 писем к Гончарову (ненайденных – около 560). Можно сказать, что опубликованы все сколько-нибудь крупные подборки ко всем адресатам, чьи имена значимы в истории культуры...» [Гончаров 2017: 39–40].

Ещё одна новинка 2017 г., представленная сотрудниками ИРЛИ РАН на конференции в Ульяновске, – сборник статей «Чины и музы» (отв. ред. С. Н. Гуськов, ред. Н. В. Калинина).

Издание состоялось по итогам Международной научной конференции «“Чины и музы” (писатели на государственной службе)», которая прошла с 10 по 12 октября 2016 г. в ИРЛИ РАН и Всероссийском музее А. С. Пушкина. «В ходе конференции, – замечает редактор сборника С. Н. Гуськов, – был рассмотрен комплекс историко-литературных и историко-культурных проблем, связанных с сочетанием творческой и служебной деятельности русских писателей XVIII–XIX веков» [Чины и музы 2017: 5]



Сборник «Чины и музы» (2017) – комплекс научных работ, посвящённых соотношению биографии и творчества писателей на материале истории русской литературы XVIII–XIX вв.

Научные заседания отличались высоким уровнем участников, на них выступили с докладами видные российские ученые: С. А. Фомичев (ИРЛИ), Н. Г. Патрушева (РНБ), М. В. Отрадин (СПбГУ), А. И. Рейтблат (НЛО). В конференции и в изданном сборнике тезисов приняли участие исследователи из Санкт-Петербурга, Москвы, Казани, Твери, Саранска, Екатеринбурга, Новосибирска, Великого Новгорода, Петрозаводска, а также иностранные участники из Беларуси, Венгрии, Эстонии, США, Японии. Раздел сборника, посвящённый синтезу-антитезе служебной и литературной деятельности Гончарова разработан именно сотрудниками ИРЛИ РАН: С. Н. Гуськовым («О служебном и творческом у Гончарова»), К. Ю. Зубковым («Между властями и писательским миром»: И. А. Гончаров и либеральные проекты цензурных реформ 1858–1859 гг.), Н. В. Калининой («Эпизод из жизни романиста: как И. А. Гончаров стал редактором правительственной газеты») и Е. М. Филипповой («“Служба” и “служение” И. А. Гончарова (по материалам переписки)»). Любопытно замечание С. Н. Гуськова о том, что «Гончаров служил по необходимости и часто службой тяготился», однако «столь же очевидно, что такого рода характеристики слишком поверхностно описывают соотношение служебного и творческого в жизни Гончарова»: «... чиновник и писатель – две стороны его личности – поначалу сосуществуют вполне гармонично. В 1835 г. ... Гончаров вместе с семьей только что отставленно-

го симбирского губернатора А. М. Загряжского приезжает в Петербург и, видимо, благодаря кому-то из знакомых Загряжского... поступает в департамент внешней торговли Министерства финансов. Среди чиновников этого ведомства очень много литераторов: должность вице-директора департамента занимает поэт, друг Пушкина, П. А. Вяземский, директором канцелярии служит А. М. Княжевич, вместе с двумя своими братьями близкий к “Арзамасу” и издававший еще в 1820-е гг. библиотеку переводов, здесь же на должности секретаря министра финансов обретается будущий поэт В. Г. Бенедиктов и др. <...> Сослуживцы и знакомые чиновники часто становятся прототипами героев Гончарова» [Чины и музы 2017: 297–298].

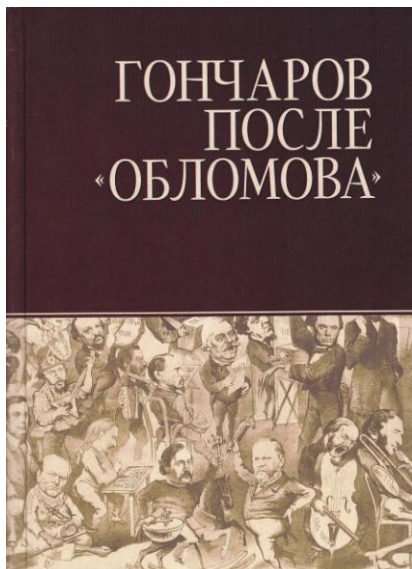
С мнением С. Н. Гуськова относительно некоторого симбиоза служебной и литературной сторон жизни романиста перекликаются наблюдения Е. М. Филипповой над эпистолярием Гончарова: «Мастерство истинного художника, связываемое Гончаровым не только с эпикурейским удовольствием, радостью творчества, но и с обязательным “упорным, усидчивым трудом”, “массой подготовительной, своего рода черновой, технической работы”, очевидно, подсказывает параллель службы и творческого процесса, использованную Гончаровым в письме Тургеневу от 28 марта 1859 г.: “У меня есть упорство, потому что я обречен труду давно, я моложе Вас тронут был жизнью и оттого затрогиваю ее глубже, оттого служу искусству, как запряженный вол, а Вы хотите добывать призы, как на Course au clocher”. В 1877 г., завершая письмо Петру Валуеву подписью “Отставной литератор и чиновник. И. Гончаров”, писатель вновь подчеркивает точки пересечения творческой и служебной деятельности» [Чины и музы 2017: 369].



Презентация изданий ИРЛИ РАН сотрудниками Пушкинского Дома на VI Международной научной конференции, посвященной 205-летию И. А. Гончарова (2017)

Презентован во время VI Международной научной гончаровской

конференции был и более ранний по времени выхода сборник «Гончаров после “Обломова”» (отв. ред. С. Н. Гуськов, ред. Н. В. Калинина; 2015 г.).



«Гончаров после “Обломова”» – сборник статей по итогам III Международной гончаровской конференции, состоявшейся в Санкт-Петербурге в 2014 г.

Данная книга составлена из материалов Международной конференции «Гончаров после “Обломова”», прошедшей в Пушкинском Доме в октябре 2014 г. при финансовой поддержке РГНФ. Редактор собрания С. Н. Гуськов в предисловии отмечает: «Авторы настоящего сборника статей во многом по-новому ставят вопросы о корреляции публицистического и служебного опыта Гончарова с его художественным творчеством, обращаются к неожиданным характеристикам личности писателя, значительно расширяют проблематическое поле последнего романа. В соответствующих разделах книги речь идет о мемуарном творчестве и эпистолярном наследии, рассматриваются малоизученные вопросы биографии Гончарова, историко-литературные взаимосвязи и критическая рецепция его произведений. Отдельный раздел сборника посвящен роману “Обрыв”» [Гончаров после «Обломова» 2015: 8]. Среди небольшого количества работ сборника, посвященных историко-литературным схождениям эпохи и осмыслению творчества Гончарова в художественном опыте современников, при-

влекает внимание статья С. А. Кибальника, анализирующего возможные трансформации гончаровских образов («Обломова», «Обрыва») в романе Ф. М. Достоевского «Игрок». Так, исследователь заворожено повествует о «любопытной проблеме» взаимосвязи «образа “бабушки” в романе “Обрыв” с аналогичным образом в “Игроке”» [Гончаров после «Обломова» 2015: 360]. С. А. Кибальник утверждает: «Разумеется, у гончаровской “бабушки” есть существенные отличия от “бабушки” Достоевского, тургеневской “тетки” и “старухи” Толстого. Оригинальность Гончарова проявилась прежде всего в том, что изначально яркий и самобытный характер женщины-дворянки, близкой к народу... он не только трансформирует в соответствии с собственными художественными целями, но и делает его “наследственно перерождающимся” на фоне дальнейшего движения русской жизни с ее “едва зеленеющими свежими побегамии”» [Гончаров после «Обломова» 2015: 366].

Особую ценность среди материалов, переданных сотрудниками ИРЛИ в фонды ульяновского музея, представляет автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук А. Г. Гродецкой «Проза И. А. Гончарова: 1830–1860-е (биографика, контекст, поэтика)» (2016).



Автореферат диссертации А. Г. Гродецкой «Проза И. А. Гончарова: 1830–1860-е (биографика, контекст, поэтика)» (2016)

В свете юбилея автора «Обломова», родившегося в 1812 г. – время военного испытания, постигшего Россию, – крайне примечательна пятая глава исследования «Проза Гончарова в критическом (не)восприятии современников», в особенности – 2-й раздел «Гончаров и Лев Толстой: несостоявшийся диалог». В этой части работы реконструируется история взаимоотношений писателей в 1855–1859 гг., исследуется переписка, анализируются взаимоотношения. На основе отобранного для изучения материала А. Г. Гродецкая делает вывод о близости проблематики раннего творчества Гончарова и Толстого, особенно – в отражении отношений разных поколений людей. «Тематически близка обоим гончаровским романам [«Обыкновенной истории» и «Обломову» – И. М.] толстовская повесть “Семейное счастье” (1859), что дает повод говорить об устойчивом интересе двух писателей к семейно-домашней сфере», – замечает исследовательница [Гродецкая 2016: 34]. Однако ниже уточняет: «... есть принципиальные отличия ... в художественных методах двух романистов. Гончаров в романном и нероманном творчестве прежде всего типолог, типизация (и шире – символизация) является в его прозе универсальной стратегией, обеспечивающей и постройку образа, и структурную организацию художественного целого. Для поэтики Толстого типизирующий метод факультативен. Сложившееся, устоявшееся, узнаваемое в гончаровском персонаже-типе очевидно не совпадает с движущейся, растущей, меняющейся, познающей мир и себя незавершенностью толстовского героя...» [Гродецкая 2016: 35].

Два сборника научных статей, включающих немалую долю эссе о И. А. Гончарове и проблемах его творчества, были переданы в дни празднования юбилея писателя учеными из Москвы и Воронежа. На страницах совместного научного издания Московского городского педагогического университета и Литовского эдукологического университета «Русистика и компаративистика» (2016) разместились рубрика «Школа молодого исследователя», в которой пять из шести статей обращены к осмыслению образной системы, мотивики и стилистических особенностей романа «Обрыв». Работы молодых учёных не сводятся к перечислению ведущих мотивов и образов последнего романа Гончарова, выявлению их архетипичности или новизны – как наиболее распространённому исследовательскому пути. Авторы сосредотачивают внимание на эстетико-смысловой, символично-метафорической динамике внутренней структуры романа, интертекстуальных началах прозы Гончарова, её феноменологической составляющей. В работе Д. С. Медведевой «Райский как читатель в романе И. А. Гончарова “Обрыв”», к примеру, делается попытка максимально сместить акцент

с устоявшейся трактовки образа Бориса Райского как «тотального дилетанта» в сторону жизнотворения – весьма очевидного принципа существования и выживания героя: «Для него [Райского – И. М.] творчество, музыка, рисование – это жизнь, и процесс чтения также есть сама жизнь, состояние души, смысл движения, “неуставания” от жизни. <...> Гончаров предлагает читателю следить за Райским и научиться, подобно его герою, быть и читателем, и писателем: смотреть на свою жизнь как на текст, который порой очень просто не то чтобы писать, но даже читать» [Русистика и компаративистика 2016: 151].

Вестник литературоведения и языкознания «Филологические записки» (2012–2013) – продолжающееся научное издание, развивающее традиции одноименного воронежского журнала (1860–1917). Дата выхода в печати настоящего сборника настраивает на включение материалов, посвящённых 200-летию юбилею И. А. Гончарова. Данный раздел и открывает «Филологические записки». В нём собраны работы ведущих литературоведов страны и зарубежья о гончаровской характеристике (А. А. Фаустов), дихотомии любви и страсти в романах прозаика (А. Молнар), реминисцентных и аллюзийных схождениях «Обломова» и других творений И. А. Гончарова, а также произведений современников (А. Г. Гродецкая, С. А. Ларин). Особенно колоритна в окружении во многом классических филологических разработок статья С. А. Ларина «“Водка, пиво и вино...” в романе И. А. Гончарова “Обломов”», в которой исследователь проводит интереснейший анализ алкогольных мотивов в творчестве романиста и в контексте эпохи, указывает на связь маркированной единицы повествования в «Обломове» с мотивами любви, сна, «оборотничества», власти и т.д. Мотивы еды и питья также признаются стержневыми в деле сближения-расхождения героев в других произведениях Гончарова. Например, в «Лихой болезни» (1838) «“гастрономический” мотив наделяется мистической, магической семантикой, а “еда” выступает в роли приворотного средства. Так, объясняя механизм заражения “странной и непостижимой эпидемической болезнью”, распространяемой Вереницыным, Тяжеленко скажет про него рассказчику: “... он... как демон-искуситель, вкрадывается в душу, усыпляет, доводит до бесчувственности, а там уж и поразит свою чарою, – не знаю, съест ли, выпить ли что даст...”» [Филологические записки 2012–2013: 63].

Завершает серию обозреваемых нами изданий краткая характеристика монографии лауреата Международной литературной премии им. И. А. Гончарова 2017 г. в номинации «Наследие И. А. Гончарова: исследования и просветительство» И. А. Беляевой. Научное издание «И. А. Гончаров-романист: дантовские параллели» (2016 г.) предлагает

дантовский ключ к прочтению романов классика. Особое внимание уделяется структурообразующему мотиву Беатриче и гончаровской концепции новой жизни как земному воплощению идеи спасения. В последней главе своей монографии И. А. Беляева ставит перед собой задачу описать и проанализировать замысленную к художественному воплощению в каждом романном творении И. А. Гончарова «картину пробуждения». Исследовательница, делая особый акцент на последнем романе писателя, приходит к выводу, что «прямого и риторического ответа на животрепещущий вопрос эпохи о том, что делать и как делать, в романе не дано. И тем не менее в нем указан важнейший ориентир новой деятельности и новой жизни» [Беляева 2016: 205].

ЛИТЕРАТУРА

Беляева И. А. И. А. Гончаров – романист : дантовские параллели. М. : МГПУ, 2016. 216 с.

Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. СПб. : Наука, 2017. Т. 15. Письма 1842–январь 1855.

Гончаров после «Обломова» : Сборник статей. Материалы III Международной гончаровской конференции в Санкт-Петербурге / отв. ред. С. Н. Гуськов, ред. Н. В. Калинина. СПб. ; Тверь : Изд-во Марины Батасовой, 2015. 408 с.

Гродецкая А. Г. Проза И. А. Гончарова: 1830–1860-е (биографика, контекст, поэтика) : автореф. дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2016. 39 с.

Русистика и компаративистика : сб. науч. ст. / гл. ред. М. Б. Лоскутникова. М. : МГПУ, 2016. Вып. XI. 276 с.

Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж : Издательско-полиграфический центр «Научная книга»; Воронежский государственный университет, 2012–2013. Вып. 31. 470 с.

Чины и музы: Сборник статей / отв. ред. С. Н. Гуськов, ред. Н. В. Калинина. СПб. ; Тверь : Изд-во Марины Батасовой, 2017. 576 с.

REFERENCES

Belyaeva I. A. I. A. Goncharov – romanist : dantovskie paralleli. M. : MGPU, 2016. 216 s.

Goncharov I. A. Poln. sobr. soch. i pisem : v 20 t. SPb. : Nauka, 2017. T. 15. Pis'ma 1842–yanvar' 1855.

Goncharov posle «Obloмова»: Sbornik statey. Materialy III Mezhduнародnoy goncharovskoy konferentsii v Sankt-Peterburge / отв. red.

S. N. Gus'kov, red. N. V. Kalinina. SPb. ; Tver' : Izd-vo Mariny Batasovoy, 2015. 408 s.

Grodetskaya A. G. Proza I. A. Goncharova: 1830–1860-e (biografika, kontekst, poetika) : avtoref. dis. ... dokt. filol. nauk. SPb., 2016. 39 s.

Rusistika i komparativistika : sb. nauch. st. / gl. red. M. B. Loskutnikova. M. : MGPU, 2016. Vyp. XI. 276 s.

Filologicheskie zapiski: Vestnik literaturovedeniya i yazyko-znaniya. Voronezh : Izdatel'sko-poligraficheskij tseñtr «Nauchnaya kni-ga»; Voronezhskij gosudarstvennyy universitet, 2012–2013. Vyp. 31. 470 s.

Chiny i muzy: Sbornik statey / otv. red. S. N. Gus'kov, red. N. V. Kalinina. SPb. ; Tver' : Izd-vo Mariny Batasovoy, 2017. 576 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алексеева Надежда Васильевна – доктор филологических наук, профессор, научный сотрудник научно-образовательного центра «Традиционная культура и фольклор Ульяновского Поволжья». Ульяновский государственный педагогический университет им. И. Н. Ульянова, г. Ульяновск, Россия.

E-mail: alexejeva31@mail.ru

Грехова Ольга Александровна – магистрант Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: dmitgrekhov@yandex.ru

Ермоленко Светлана Ивановна – доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: ermolenko-1@mail.ru

Зверева Татьяна Вячеславовна – доктор филологических наук, профессор Удмуртского государственного университета, г. Ижевск, Россия.

E-mail: tvzver.1968@yandex.ru

Комаров Сергей Анатольевич – доктор филологических наук, профессор Тюменского государственного университета, г. Тюмень, Россия.

E-mail: russlit@utmn.ru

Кубасов Александр Васильевич – доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: kubas2002@mail.ru

Куряев Ильгам Рясимович – магистрант Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарёва, г. Саранск, Россия.

E-mail: kuryaev.ilgam@yandex.ru

Ложкова Татьяна Анатольевна – доктор филологических наук, доцент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: lozhkova@eka-net.ru

Маршалова Ирина Олеговна – кандидат филологических наук, заведующая сектором научно-исследовательской работы Историко-мемориального центра-музея И. А. Гончарова, г. Ульяновск, Россия.

E-mail: irina-marshalova@rambler.ru

Мосалева Галина Владимировна – доктор филологических наук, профессор Удмуртского государственного университета, г. Ижевск, Россия.

E-mail: mosalevagv@yandex.ru

Осьмухина Ольга Юрьевна – доктор филологических наук, профессор Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарёва, г. Саранск, Россия.

E-mail: osmukhina@inbox.ru

Попова Мария Юрьевна – магистрант Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: pop.masha2014@yandex.ru

Сухих Ольга Станиславовна – доктор филологических наук, доцент Нижегородского государственного университета имени Н. И. Лобачевского, г. Нижний Новгород, Россия.

E-mail: ruslitxx@list.ru

Терешкина Дарья Борисовна – доктор филологических наук, доцент Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, филиал в г. Великий Новгород, Россия.

E-mail: terdb@mail.ru

Турьшева Ольга Наумовна – доктор филологических наук, доцент Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: oltur3@yandex.ru

Хроликowa Валерия Александровна – магистрант Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: lera.khrolikova@yandex.ru

SUMMARY

THE SEMANTICS OF GENRE AND GENRE PROCESSES IN RUSSIAN LITERATURE

Os'mukhina Olga. The Specificity of the Understanding of the Author's crisis of identity russian travelogue 1830s.

Abstract. The article considers the specifics of functioning of author's mask in Russian travelogue the 1830s. Established that parody various addresses of author's mask in the prose of A. Veltman, O. Senkovsky and reveal the values of romanticism as an awareness of the author's crisis of identity in the open semantic space of the life process and to take advantage of the genre of travelogue for images of this semantic "openness". That is the author's mask reflected the key stages of formation of individual author's "I" in Russian narrative prose: the awareness by the author of the exhaustion of specific literary genres and stylistic norms and the need to replace them with new ones; awareness of the author of the routine layer selected literary norms and the need to release her from the routine in the form of self-parody; the awareness of non-identity the author of the literary norm of the relativity of any genre norms and the need for their poetic and conceptual synthesis in the author's "I".

Keywords: Veltman; Senkovsky; travelogue; the author; the author's mask.

Popova Maria, Lozhkova Tatyana. "Lost to the world story" by O. I. Senkovsky in the context of the polemics on the ways of the development of russian literature in the 1820–1830th years

Abstract. The article concentrates on the question of the role played by O. I. Senkovsky in the formation of russian popular literature in the 1830s. After analyzing the main aspects of the polemics that developed in the 1820s and 1830s on the problems faced by russian literature and the ways of its further development, the authors of the article see in Senkovsky a staunch supporter of the idea of creating entertaining, popular fiction capable of attracting to the reading as a form of cultural leisure, wide segments of the people, satisfying the tastes and requests of the most inexperienced reader.

Trying to find allies, Senkovsky enters into a creative dialogue with A. S. Pushkin, in a correspondence with him deliberately interprets Pushkin's works as an example of entertaining "light" prose. The analysis of "Lost to the world story" gives an opportunity to see how, through the help of elements of mystification, as well as explicit and implicit references to the story "Undertaker", Senkovsky seeks to include Pushkin's prose in the area of popular literature. However, Pushkin, upholding to other views on the role of literature in the process of forming public consciousness, resolutely separates himself from Senkovsky's position and does not support his undertakings.

Keywords: O. I. Senkovsky; "Lost to the world story"; A. S. Pushkin; "The Story of the dead Ivan Petrovich Belkin"; Russian literature; popular literature.

Khrolikova Valeria, Yermolenko Svetlana. Associative background of the epistolary novel by F. Dostoevsky "Poor People"

Abstract. The paper dwells to review an associative background of the novel by F. M. Dostoevsky "Poor People" (1846), the first published work of the writer. By of the associative background to overcome scantiness of the image of the world in the epistolary novel, which everything depicted is given in the light of the consciousnesses of the writing heroes. The importance of the title complex concerned with story "Poor Liza" N. M. Karamzin's and the story "The Living Corpse" of V. F. Odoevsky, the use in the novel references to canonical works of epistolary literature (N. Zh. Leonard "Theresa and Faldoni, or Letters of two lovers living in Lyons" S. Richardson "Clarissa Garlow"), as well plural a literary and biblical reminiscences. It concludes that on the novel "Poor People" the associative background allows to clarify the characters of the main characters – Makar Devushkin and Varen'ka Dobroselova – from different sides, which assist to a more complete disclosure of their many-sided inner life, and the biblical reminiscences to impart the humanistic pathos of the novel: the love and the sympathy for another suffering person become, in the opinion of the Dostoevsky, as he later says, "the pivotal and perhaps the only law of the being of all humanity".

Keywords: F. Dostoyevsky; "Poor People"; epistolary novel; genre specifics; associative background; out of words field.

Kubasov Alexandr. Late I. A. Goncharov's "movism": "May in St. Petersburg"

Abstract. Recently the sketchy creativity of I. A. Goncharov becomes a subject of closer attention. An assessment of the last sketches of Goncharov is problematic because they seem too simple and not deprived of obvious shortcomings by their manner of writing. In the work it is suggested to analyze these texts in two aspects: as works of the classic of domestic literature and at the same time in derivation from his authority, the works in themselves. It will allow to give more weighed assessment of late works of the writer. The concept "movism" was introduced in literary creativity by the writer of the XX century V. P. Katayev. We believe that this concept can be also used for the late works of Goncharov. "Movism" is the aspiration to write without taking into account the existing literary fashion and art dictatorship of time, "as though without the purpose, and only enjoying the ability to sing" (own words of the writer). It is important to see manifestation of internal freedom of the writer in "movism". In the analyzed sketch Goncharov reflects over philosophical problems, dating back in the sources to 40th of a century before last. The main of them is not subjection of the self-movement of life to understanding and strong-willed efforts of a single person.

Keywords: I. A. Goncharov; sketch; "movism"; self-movement of life

TEXT – DISCOURSE – THE POETICS OF NARRATION

Mosaleva Galina. Implementation of the temple and liturgic model in the novel "Obryv" by I. A. Goncharov: art and life storyline.

Abstract. The given paper considers the display of the temple and liturgic model in the novel "Obryv" by I. A. Goncharov, the piece of writing which appears to be the most "earth-related" of his novels. Russian shores and the Volga are regarded as key "spatial" symbols of the novel "Obryv". In Vera's storyline the image of Russia as the ship-temple is transformed into the image of the sinking boat and abandoned temple. The article marks interdependence of the novel's problematics and poetics and orthodox dogmatics, which is revealed through its' plot, main motives, name paradigm and antonymy of the "spatial images" of the temple: ravine, existential symbols (prayer, temple, icons, confession, sign of the cross, toll). The author focuses on the polysemantic character of Tatyana Markovna Berzhkova as the image full of historical and sacral meanings.

The author observes the parallel development of the two "super" plots of the novel: life and art. At the end of the novel the story-lines of life and art are integrated when the characters return to their temple. The development of Rayskiy's storyline seems to be symbolically and axiologically significant. The image of Rayskiy shifts from the amateur-artist to the artist of the earth and this fact makes him realize indissoluble links with Russia-Grandma.

Keywords: temple and liturgic motives; narrative toposes; iconic ekphrasises; art and life storyline

Turysheva Olga. The Thought of Guilt In Protagonist's Consciousness in the Novel "The Idiot" by F. M. Dostoyevsky.

Abstract. The article proposes an original approach addressing the concept of guilt in relation to the central character of the novel "The Idiot" by F. M. Dostoyevsky. It represents a shift in analytical focus from the traditional question of what Prince Myshkin is to blame – to his own attitudes towards his fault. The analysis deals with particular episodes of the novel which testify to the dramatic nature of the character's interior collision, caused by the struggle of "double intentions". Among these, a conversation with E. P. Radomsky and the episode of the Prince's struggles with his inner demon. It is proved that the content of these episodes is directly related to the Prince's desire to supersede his own guilty thoughts, replacing them with justifications. The idea that the Prince can not stand to his own guilt allows converting G. P. Pomerant's "theory of double intentions" to offer a new interpretation of the novel's ending, as well as a new reading of the demon's image that the Prince meets the day before Rogozhin's assault. The focused attention is also given the irregular grammatical construction of the phrase the Prince uses in reply to Radomsky's accusations. Its paradox, consisting in pronominal inversion, is associated with how Prince deals with the thought of his own fault.

Keywords: Dostoevsky; "The Idiot"; theme of guilt; attitude to guilt; "double

intentions"; the demon image; inversion.

Komarov Sergey. "Cherry Orchard" A. P. Chekhov in the aspect of non-classical poetics.

Abstract. In the article the author tries to systematically present arguments in favor of the modernist nature of the poetics of the final play of the A. P. Chekhov, to show the elements of his individual myth about Russia and man, the unrealistic foundation of character formation and psychologism. In addition, it identifies sources from the nearest A. P. Chekhov and his contemporaries of the context, who are involved in a comedy with a reader-viewer. The creator of the "Cherry Orchard" is thought of as a modernist artist, and this, in particular, is associated with his growing influence on the world culture of the XX–XXI centuries. Characters and plot are constructed by the playwright from diverse cultural signs, which makes mimetic aesthetics only one of the layers of the textual realities of the play, although it keeps it in the horizon of naive and traditional perception.

Keywords: modernism; comedy; A. P. Chekhov; "Cherry Orchard"; an individual myth; a plot and a system of characters.

Alekseeva Nadezhda. A. Remizov's "Dispersed Russia": playing space and the forms of its implementation

Abstract. Interest in defining and studying the problem results from insufficient familiarization of these studies in the literary theory and practice analysis, in the first place, as well as the need to use the old literary tools to implement new goals.

This research aims to identify and analyze the forms and methods of narration playing mode, and create a unique play space of "Dispersed Russia", which transforms the chronicle narration into a truly artistic, innovative phenomenon of the Russian prose in the XX century.

A key principle, which organizes a universal playing field in the chronicle narrative, is the principle of mutual reversibility of life and play. In this case, this or that game form, appearing, as one would think, spontaneously in the course of the linear movement, is always strictly verified and is associatively adequate to the historical event line.

The synthesis of various play techniques, the comprehension of the "play element as a function of the poetics" is considered through the analysis of the "peregrination" story – "The Horse from the Bee". Openly travestyng the canonical genre of Old Russian literature, Remizov builds a qualitatively new genre formation, structured in the forms of an artistic primitive and booth. Updated forms of the vulgar spectacle opens unlimited possibilities of the play on its various levels: the adventure story, the play situation, the paradoxical mixture of virtuality and reality, literary tradition and culture of folk humor. Modeled in the spirit of a primitive knockabout comedy, the reality is adequate to the absurd content of "a horse from a bee" metaphor.

Play techniques and tools as definitely "narrative" forms of displaying in the chronicle of the revolution recreate the brightest and ambiguously readable picture

of the author's "vortex".

The play in A. Remizov's novel-chronicle "Dispersed Russia" is a purposeful, creative individuality of the artist's poetic strategy. The sense potential of the play space of the novel-chronicle is limitless.

Keywords: A. Remizov; play; novel-chronicle; narration playing mode; primitive knockabout comedy; genre formation; vulgar spectacle; mystification.

RUSSIAN CLASSICS IN CULTURAL SPACE OF DIFFERENT EPOCHS

Zvereva Tatyana. Modern idyll: genre metamorphoses in Ivan Zelentsova's poem «Idyll».

Abstract. Problem of genre transformation of idyll (Ivan Zelentsov's poem "Idyll") is considered. The given text contains all traditional elements of idyll, and the poet confirms the right of heroes (Adolf Hitler and Eve Brown) to an ideal of "small happiness". The poem is entered in postmodernist vision of the world. Historical time finds out illusoriness. Zelentsov provokes the reader and removes the major question on responsibility of the person for harm. The poet believes that people do not make history, and the history subordinates to itself the subject.

The given text is turned to the Iov-situation, but the poem changes philosophical sense of an iconographic scene. The Bible speaks about inexplicability of God which tests the righteous person. In a poem Zelentsov speaks about an irrational divine will, God awards the person for harm. To iconographic scene inversion leads to the absurd world. The author of a poem finds out illusoriness of border a hell and paradise, idyll and tragedy.

Keywords: lyrics; a genre; idyll; the Iov-situation; a postmodernism; history.

Tereshkina Daria. "Clco" V. Kharchenko: The Story about the modern righteous and the ancient hagiographical novel.

Abstract. The article suggests an interpretation of the story of Vladimir Kharchenko "Clco" in line with the old tradition of the Christian lives of the saints of the righteous. The poeticizing of everyday life, hidden behind the guise of games with the reader and weakened the plot, manifests itself in the actualization of the hagiographic topos of humility, trials, illness, resisting the temptation, Christian love, the miracle, the mystery. "Menajny code" of the story is supported by the symbolism of the names of the characters, "life" abstracted time (with the explicit historical background of the story), allusions to the lives of Peter and Fevronia of Murom, Pimen the Painful. The motive of the miracle is realized in normal life situations, but does not lose its religious (supernatural) values. The Church Sacrament of the marriage of the spouses after a long life together becomes the act of standing before God in near-death hour and acquires exceptional importance. The ring composition of the story, echoing its title, becomes the symbol of transposition depicted in the plane of the hagiographic discourse and the hagiographic tradition acts as continuing to develop productive art system.

Keywords: hagiography; hagiographic topos; miracle; righteousness; the philosophy of everyday life.

Sukhikh Olga. Pushkin's vertical context in the novel "Stormy weather" by A. Ivanov.

Abstract. The novel of A. Ivanov "Stormy weather" is considered from the point of view of artistic rethinking of Pushkin's images and motives. A comparative-typological method of investigation is used. The aim of the study is to identify the artistic roll-calls of A. Ivanov's novel with the works of A. S. Pushkin: the story "The Queen of Spades", the novel "Eugene Onegin", the poem "The rainy day is extinguished, the rainy night is clouded...". Conclusions are drawn that the philological vertical context in A. Ivanov's novel reflects the creative dialogue of the contemporary writer with Russian classics, in particular, with the legacy of A. S. Pushkin. The appeal to literary onomastics makes it possible to conclude that the names Herman and Tatiana acquire in the novel A. Ivanov a meaningful meaning, which is clarified through associations with the "Queen of Spades" and "Eugene Onegin." The landscape in the finale of the novel is reminiscent of Pushkin's poem "The rainy day is extinguished, the rainy night is cloudy...". In both works, the picture unfolds before the reader, in which darkness and light are combined, while the image of light carries a contradictory meaning. Pictures embodying a harmonious, beautiful, lively, in both cases include images of light, heat and sea.

Keywords: vertical context; A. S. Pushkin; A. Ivanov; creative dialogue; artistic roll calls.

Kuryaev Ilgam. Film-interpretation of late prose of I. Turgenev in domestic pre-revolutionary cinema ("Klara Milich" of I. Turgenev vs the movie "After death" of Je. Bauer)

Abstract. Article is devoted to the analysis of interpretation of neo-romantic motives inherent in the text of the story "Klara Milich" of I. Turgenev in the text of the movie "After Death" (1915) Je. Bauer realizing in itself the decadent outlook occurring in cultural space of Russia in the 1910th. The cinema of the 1910s was a reflection of the ideas and motives of hidden aspirations and expectations of intellectuals, which were expressed in distribution of decadent fashion. In this context the appearance of the screen version of the story "Klara Milich" under direction of Je. Bauer – quite natural phenomenon. At the same time, working with the text of the primary source, Je. Bauer modifies the motives used by I. Turgenev, "subordinates" them to requirements of cinema fashion and own director's style. So, the director deprives a plot of the story of I. Turgenev of comedy, reduces the details and motives preventing forming of a film plot, reduces before simple mechanization of minor characters and realizes the mystical feeling "cleaned" from the realistic look inherent in the literary text of the primary source in film space. In this article the analysis of two texts through comparison of characters and scenes for identification of those semantic shifts which I. Turgenev's text underwent is carried out.

Keywords: Turgenev; Bauer; screen adaptation; interpretation; decadence.

Grekhova Olga. The theme of "tired" childhood in the short stories by A. P. Chekhov and K. Mansfield.

Abstract. The article is devoted to the problem of reception of A.P. Chekhov in England. The author of the article compares the short stories by the Russian writer and by the British author Katherine Mansfield. The main goal of the article is to determine the original status of "A-Child-Who-Was-Tired" by Mansfield. The likeness and difference of the heroines' behavior and mentality are regarded in the article. K. Mansfield's short story is considered as a modernist one. The article tries to analyze the causes of the two heroines degradation from tiredness to murder. The teenage girls, due to their extreme tiredness, cannot endure the initiation, that one has to go through to become a part of the adult world.

Keywords: A. P. Chekhov; K. Mansfield; comparative literature; interpretation; short story; theme of childhood; psychologism.

PROJECTS & REVIEWS

Marshalova Irina. I. A. Goncharov–205: a brief overview of some studies of the life and work of the writer (on materials of the Ulyanovsk regional Museum of local lore)

Abstract. For many years the name of Ivan Alexandrovich Goncharov, the memorable places connected with the life and work of the novelist, shape and form architectural, literary and last but not least the educational appearance of Simbirsk-Ulyanovsk. In the homeland of I. A. Goncharov the interest to his personality and work has always been especially great, is born and maintained the tradition of honoring the novelist. In 1987 the staff was created in the Ulyanovsk Museum of the writer resumed the tradition of the jubilee scientific Goncharov's conferences. Conferences 1992, 1997, 2002, 2007, 2012 received the International status. 18 Jun 2017 marks 205 years since the birth of I. A. Goncharov. From 14 to 18 June in Ulyanovsk passed the festive events devoted to the 205th anniversary of the writer. One of the Central events was the VI International scientific conference. Its participants were scientists from 17 regions of Russia, and also Germany, Hungary, Italy, China, Japan, Ukraine. The article provides a brief overview of some scientific publications, monographs, collections of articles, donated to the Museum in the days of the 205-year anniversary of the writer.

Keywords: I. A. Goncharov; International scientific conference; Russian literature; epistolary; a collection of articles.

Электронный научный журнал

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК. 2017. № 4.

Серия

«РУССКАЯ КЛАССИКА:

ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ» (Вып. 9)

Сетевой адрес журнала:

<http://journals.uspu.ru>

Учредитель: ФГБОУ ВО

«Уральский государственный педагогический университет»

Адрес учредителя и редакции:

620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 279

Контактный адрес: kafedra_limp@mail.ru Тел.: (343) 235 76 66

Периодичность серии: 1 раз в год

Выходные сведения:

электронный научный журнал. 2017. № 3. Серия «Русская классика: динамика художественных систем» (Вып. 9).

Редакционная коллегия:

С. И. Ермоленко, докт. филол. наук, проф.

(Уральский государственный педагогический университет)

Т. А. Ложкова, докт. филол. наук, доц.

(Уральский государственный педагогический университет)

Т. В. Зверева, докт филол. наук, проф.

(Удмуртский государственный университет)

О. В. Зырянов, докт филол. наук, проф.

(Уральский федеральный университет имени первого Президента России

Б. Н. Ельцина)

И. С. Юхнова, докт. филол. наук, доц.

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

Н. Л. Блищ, докт. филол. наук, доц.

(Белорусский государственный университет, Минск, Белоруссия)

Технический редактор Е. А. Акимова

Издается с 2006 года

Издание электронное, включено в состав

«Уральского филологического вестника»

ISSN 2306-7462

Материалы размещаются на платформе Российского индекса научного цитирования (РИНЦ) Российской универсальной научной электронной библиотеки

ПРАВИЛА ДЛЯ АВТОРОВ

Общие положения

Основным требованием к публикуемому материалу является его соответствие научным критериям (актуальность, научная новизна, аргументированность тезисов и выводов, наличие ссылок на публикации последних 10–15 лет). В конце статьи автор ставит дату отправки материала в редакцию и надпись «**статья публикуется впервые**». Статьи принимаются до 1 октября ежегодно.

Все статьи проходят рецензирование.

Решение редколлегии о принятии статьи к публикации сообщается автору по электронной почте. Небольшие исправления стилистического и формального характера вносятся в статью без согласования с автором. Статьи лиц, не имеющих научной степени, сопровождаются рекомендацией их научных руководителей, заверенных подписью и печатью организации.

Представление материала

К статье прилагаются персональные данные автора на русском и английском языках:

- Фамилия, имя, отчество.
- Ученое звание, ученая степень.
- Должность.
- Место работы.
- Мобильный телефон (для редакции).
- Персональный e-mail.

В оформлении статьи обязательные компоненты: фамилия, имя, отчество автора, название статьи, ключевые слова (5–6), аннотация (150–200 слов) **на русском и английском языках.**

Требования к оформлению статьи

Статья представляется в редакцию в электронном виде в текстовом редакторе, одним файлом, названном по фамилии автора. Объем статьи не должен превышать 1,0 п.л. (40 тыс. знаков с пробелами). Размер шрифта 14 pt, через 1 интервал, без переносов. Ссылки оформляются в тексте в квадратных скобках, напр.: [Бахтин 1979: 34]. Список литературы оформляется после текста статьи в алфавитном порядке, с указанием фамилии автора, инициалов, города и названия издательства, года издания. В библиографическом описании статьи из журнала приводятся название журнала, через точку – год издания, после точки – номер журнала, после точки указываются страницы статьи (напр.: С. 24–45).

За ошибки и неточности научного и фактического характера ответственность несет автор. Редакция не осуществляет перевод; статья, сопровождаемая некачественным переводом, будет отклонена