

ISSN 1026-9479
e-ISSN 2411-4642



*Пр*ОБЛЕМЫ
ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

2 0 2 0

№ 1

ТОМ 18

ISSN 1026-9479
e-ISSN 2411-4642

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

2020

Том 18

№ 1

Главный редактор:
д-р филол. наук, проф. В. Н. Захаров

Издается с 1990 года,
выходит 4 раза в год.

ISSN 1026-9479
e-ISSN 2411-4642

The Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation
The Federal State-Financed Higher Educational Institution
PETROZAVODSK STATE UNIVERSITY

**THE PROBLEMS OF HISTORICAL
POETICS
[PROBLEMY ISTORICHESKOI POETIKI]**

2020

Vol. 18

no. 1

Chief Editor:

Vladimir N. Zakharov, Doctor of Philology, Professor

Established in 1990.

The journal is published quarterly.

185910, Russian Federation
Petrozavodsk, Petrozavodsk State University
Tel. +7 (8142) 719 603
E-mail: poetica@post.com
Web-site: <http://poetica.pro>

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

В. Н. ЗАХАРОВ (гл. ред.)
д-р филол. наук, проф.
(Петрозаводск).

В. И. ГАБДУЛЛИНА
д-р филол. наук, проф.
(Барнаул)

Бенами БАРРОС ГАРСИА
PhD
(Гранада, Испания)

Джузеппе ГИНИ
PhD
(Урбино, Италия)

И. А. ЕСАУЛОВ
д-р филол. наук, проф.
(Москва)

А. Е. КУНИЛЬСКИЙ
д-р филол. наук
(Петрозаводск)

Т. Г. МАЛЬЧУКОВА
д-р филол. наук, проф.
(Петрозаводск)

А. В. ПИГИН
д-р филол. наук, проф.
(Петрозаводск)

Таня ПОПОВИЧ
Ph.D
(Белград, Сербия)

Н. А. ТАРАСОВА
д-р филол. наук
(Санкт-Петербург)

Йосип УЖАРЕВИЧ
д-р филол. наук, Ph.D
(Загреб, Хорватия)

Кейт ХОЛЛЭНД
PhD
(Торонто, Канада)

ЧЖОУ Ци-чао
д-р филол. наук, проф.
(Пекин, Китай)

EDITORIAL BOARD:

Vladimir ZAKHAROV
PhD, Professor (Chief Editor)
(Petrozavodsk, Moscow)

Valentina GABDULLINA
PhD, Professor
(Barnaul)

Benamí BARROS GARCÍA
PhD
(Granada, Spain)

Giuseppe GHINI
PhD, Professor
(Urbino, Italy)

Ivan ESAULOV
PhD, Professor
(Moscow)

Andrey KUNILSKY
PhD
(Petrozavodsk)

Tatyana MALCHUKOVA
PhD, Professor
(Petrozavodsk)

Alexander PIGIN
PhD, Professor
(Petrozavodsk)

Tanja POPOVIĆ
PhD, Professor
(Belgrad, Serbia)

Natalia TARASOVA
PhD
(Saint Petersburg)

Josip UŽAREVIĆ
PhD, Professor
(Zagreb, Croatia)

Kate HOLLAND
PhD
(Toronto, Canada)

ZHOU Qichao
Professor
(Beijing, China)

Журнал включен в российские и международные базы данных и системы цитирования:

The Journal is included in the russian and in the international databases of scientific citing:

Web of Science (Emerging Sources Citation Index); **РИНЦ** (Российский индекс научного цитирования); **ERIH PLUS** (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences, Берген, Норвегия); **DOAJ** (Directory of Open Access Journals, Швеция); **Ulrich's Periodical Directory** (США); **EBSCOhost** (США, Алабама, Бирмингем); **East View** (США, Российская Федерация, Украина); **Google Scholar**; **WorldCat** (США); **Research Bible** (Токио, Япония); **BASE** (Bielefeld Academic Search Engine, Германия); **JURN** (Великобритания); **SLAVUS** (Slavic Humanities Index, Торонто, Канада); **EZB** (Electronic Journals Library, Регенсбург, Мюнхен, Германия); **Open Academic Journals Index** (International Network Center for Fundamental and Applied Research, Российская Федерация); **Российский импакт-фактор** (Москва, Российская Федерация); научная информационная система **Соционет** (РАН, Российская Федерация); **C.E.E.O.L** (Central and Eastern European Online Library, Франкфурт, Германия); **ANVUR** (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca, Италия).

Журнал и его архив размещаются на сайтах и в научных электронных библиотеках:

The full-text versions of the issues are freely available on the websites and in the Scientific Electronic Libraries:

<http://poetica.pro>

<http://elibrary.ru>

<http://cyberleninka.ru>

<http://www.intelros.ru>

<http://biblioclub.ru>

<http://www.iprbookshop.ru>

<https://e.lanbook.com>

<http://www.bogoslov.ru>

СОДЕРЖАНИЕ

М. В. Заваркина (Петрозаводск). Жанр как категория поэтики (проблемы, тенденции, перспективы).....	7
Ю. Г. Котариди (Москва). Философские версии вечного сюжета об Амуре и Психее: от неоплатонизма к христианству.....	36
Т. А. Исаченко (Москва). «Бегство в пустыню» в книжной культуре и словесности допетровской Руси.....	56
И. Н. Островских (Барнаул). Евангельский текст в автобиографических произведениях Д. И. Фонвизина.....	73
А. Г. Маслова (Киров). Библейские мотивы и образы в поэзии Е. И. Кострова.....	92
И. А. Киселева (Москва). «Пророк» (1826) А. С. Пушкина и «Пророк» (1841) М. Ю. Лермонтова: сравнительная семантика мотивного комплекса.....	111
И. А. Киселева (Москва), К. А. Поташова (Москва). Динамическая поэтика в истории текста стихотворения М. Ю. Лермонтова «Сон».....	130
И. А. Виноградов (Москва). Эволюция текста: авторский комментарий Н. В. Гоголя к поэтике комедии «Ревизор».....	146
И. А. Есаулов (Москва). Родное и вселенское в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя: парафрастический контекст понимания.....	175
В. М. Головки (Ставрополь). Дихотомия созерцательного и действенного отношения к миру в онтологии человеческой жизни И. С. Тургенева.....	211
В. Е. Ветловская (Санкт-Петербург). Логическая основа художественного текста, или Что скрывает Порфирий Петрович в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского?.....	239
Т. П. Баталова (Санкт-Петербург). Поэтика завершения в романе Ф. М. Достоевского «Бесы».....	260
Т. Н. Ковалева (Пятигорск). Мотивы исканий смысла бытия в сюжете романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева».....	276
О. А. Богданова (Москва). «Гетеротипия усадьбы» в романе З. Н. Гиппиус «Роман-царевич» (1913).....	294
А. С. Бокарев (Ярославль). Принцип кумуляции в образной структуре лирики Леонида Аронсона и Иосифа Бродского.....	315
А. Ю. Большакова (Москва). Средневековая традиция в прозе В. П. Астафьева: жанр и цикл.....	342

CONTENTS

M. V. Zavarkina (Petrozavodsk). Genre as a Category of Poetics (Problems, Tendencies, Perspectives)	7
Yu. G. Kotaridi (Moscow). Philosophical Versions of the Eternal Storyline About Cupid and Psyche: from Neoplatonism to Christianity	36
T. A. Isachenko (Moscow). "The Escape in the Desert" in Book Culture and Literature of Pre-Peter Russia	56
I. N. Ostrovskikh (Barnaul). The Gospel Text in the Autobiographical Works of D. I. Fonvizin	73
A. G. Maslova (Kirov). Biblical Motifs and Images in E. I. Kostrov's Poetry	92
I. A. Kiseleva (Moscow). "The Prophet" by A. S. Pushkin (1826) and "The Prophet" by M. Yu. Lermontov (1841): A Comparative Semantics of the Motifs	111
I. A. Kiseleva (Moscow), K. A. Potashova (Moscow). The Dynamic Poetics in the Text History of Lermontov's Poem "The Dream"	130
I. A. Vinogradov (Moscow). The Evolution of the Text: The Author's Comment by N. V. Gogol on the Poetics of the Comedy "The Government Inspector"	146
I. A. Esaulov (Moscow). The Native and the Universal in the "Dead Souls": A Paraphrastic Context of Understanding	175
V. M. Golovko (Stavropol). The Dichotomy of the Contemplative and Active Attitude to the World in I. S. Turgenev's Ontology of Human Life	211
V. E. Vetlovskaya (Saint Petersburg). The Logical Basis of a Literary Text, or What Does Porfiry Petrovich Hide in F. M. Dostoevsky's "Crime and Punishment"?	239
T. P. Batalova (Saint Petersburg). The Poetics of Completion in the Novel by F. M. Dostoevsky "Demons"	260
T. N. Kovalyova (Pyatigorsk). The Motifs of Searching for a Sense of Being in the Plot of the Novel by Ivan A. Bunin "The Life of Arseniev"	276
O. A. Bogdanova (Moscow). "The Heterotopia of Estate" in the Novel by Z. N. Gippius "Roman-Tsarevich" (1913)	294
A. S. Bokarev (Yaroslavl). A Cumulative Principle in the Figurative Structure of the Lyric Poetry of Leonid Aronzon and Joseph Brodsky	315
A. Yu. Bolshakova (Moscow). The Medieval Tradition in the Prose of V. P. Astafiev: Genre and Cycle	342

DOI: 10.15393/j9.art.2020.7562

УДК 82

М. В. Заваркина*Петрозаводский государственный университет
(Петрозаводск, Российская Федерация)*

mvnikulina@mail.ru

Жанр как категория поэтики (проблемы, тенденции, перспективы)

Аннотация. Статья посвящена одной из ключевых категорий исторической и теоретической поэтики — категории жанра. До сих пор многие вопросы, связанные с жанром и жанровым анализом произведения, оказываются нерешенными. Рассмотрены основные проблемы изучения категории «жанр», а также разные подходы: генетический, функциональный, системный, типологический. Акцент делается на истории изучения категории «жанр» в формальной и социологической школах. Особое внимание уделено вкладу П. Н. Медведева в разработку жанра как категории поэтики, а также концепциям жанра Д. С. Лихачева, М. М. Бахтина, Г. Н. Поспелова, В. В. Кожина, В. Н. Захарова, Л. В. Чернец, Н. Л. Лейдермана и др., рассмотрены некоторые аспекты изучения категории «жанр» в зарубежном литературоведении, доказывається, что, несмотря на идею «атрофии», жанр до сих пор остается значимым как для художественного мышления писателя, так и для определенных «ожиданий» читателя от текста.

Ключевые слова: жанр, поэтика, функциональный подход, жанровая система, жанровые признаки, формальная школа, социологическая школа, П. Н. Медведев, М. М. Бахтин, зарубежное литературоведение

Об авторе: Заваркина Марина Владимировна — кандидат филологических наук, специалист Web-лаборатории Института филологии, Петрозаводский государственный университет (пр. Ленина, 33, г. Петрозаводск, Российская Федерация, 185910)

Дата поступления: 24.12.2019

Дата публикации: 28.02.2020

Для цитирования: Заваркина М. В. Жанр как категория поэтики (проблемы, тенденции, перспективы) // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18. — № 1. — С. 7–35. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7562

Жанр — ключевая категория поэтики, так как художественное мышление писателя, а также «ожидания» читателя от текста определяются прежде всего его жанром. До сих пор многие вопросы, связанные с жанром и жанровым анализом произведения, являются актуальными. Среди них — определение

устойчивости и изменчивости категории жанр (проблема исторической подвижности), ее функциональности, формально-содержательных особенностей, жанрообразующих факторов, жанровых признаков (составляющих «объем» жанра), проблема типологии и классификации.

Одна из главных проблем жанрологии — терминологическая [Захаров, 1984: 4]. Среди определений жанра есть слишком «размытые»: «Любое описание текста <...> есть описание жанра» [Тодоров: 10], или: «...речевое поведение человека в той или иной ситуации есть жанр» [Строганов: 77]¹, но есть определения, конкретизирующие функцию, которую жанр выполняет в тексте, — функцию создания художественной целостности. Уже Аристотель в «Поэтике» делал акцент на законченности, единстве и целостности как художественном законе не только трагедии, но и других жанров [Аристотель: 653, 672—673], хотя самого термина философ по понятным причинам еще не знал².

Русская критика и литературоведение до начала XX в. не использовали понятие «жанр». Как известно, само слово, со всей его многозначностью, было заимствовано из французского языка А. Н. Веселовским и впервые употреблено в сугубо терминологическом значении в его работе «Три главы из исторической поэтики» (1899) [Веселовский: 186, 189, 193]³, на которую, в свою очередь, повлияла книга Ф. Брюнетьера «Эволюция жанров в истории литературы», вышедшая чуть ранее — в 1890 г.⁴ Веселовский использовал французское слово «genre» для обозначения и жанра, и рода и разрабатывал генетический подход, который в дальнейшем будет развит в работах В. Я. Проппа, М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, Е. М. Мелетинского⁵.

Разграничение понятий «род» и «жанр» произошло позже (подробнее см.: [Кожин, 1957: 72], [Захаров, 1984: 9—10], [Захаров, 1992: 8]), когда вопросы жанра обсуждались сторонниками формальной и социологической школ: «Каждое новое литературно-критическое направление первых десятилетий XX в. начинало с критики академического позитивизма, историзма и традиционализма исторической поэтики А. Н. Веселовского» [Захаров, 2018: 9]. Формалисты ([Шкловский В.], [Эйхенбаум Б.], [Тынянов Ю.], [Жирмунский В.] и др.) рассматривали искусство как «прием» и делали акцент на

формальной стороне произведений; представители социологической школы ([Сакулин П.], [Цейтлин А.], [Фриче В.] и др.) определяли жанр в зависимости от идеологии класса и делали акцент на содержании.

Когда именно произошло разграничение понятий «род» и «жанр»? Кто первым стал использовать термин «жанр» как категорию поэтики в строгом методологическом смысле? Пытаясь найти ответ на первый вопрос, В. Н. Захаров указал на статью о жанрах А. Цейтлина, появившуюся в 1930 г. в 4-м томе первой литературной энциклопедии, где понятия «род» и «жанр» уже разграничены [Захаров, 1984: 10]⁶. Действительно, в двухтомном «Словаре литературных терминов» 1925 г. о разделении этих понятий говорилось еще не очень уверенно: «Жанр (поэтический) — определенный вид литературного произведения. Основными жанрами можно считать эпический, лирический и драматический, но вернее прилагать этот термин к отдельным разновидностям»⁷. В данном словаре можно наблюдать разноречивость в употреблении терминов «род» и «жанр»: так, повесть определяется как «род эпической литературы», а роман и рассказ как жанры⁸.

Термин «жанр» в начале XX в. мог употребляться в философском, эстетическом, искусствоведческом смысле, но именно формалисты одними из первых «предложили рассматривать историю литературы как историю литературы *sui generis*, то есть как историю литературных форм, литературных приемов, литературных жанров» [Сегал: 98].

В отдельных работах представителей формальной школы, появившихся в самом начале 1920-х гг., понятие «жанр» уже не смешивается с родом. Например, в 1921 г. выходит статья В. Шкловского «Тема, образ и сюжет Розанова» (позже изданная под названием «Литература вне “сюжета”»), в которой автор рассуждает о сложности отнесения «величайших творений литературы» к определенному жанру (новеллы, романа и др.), а также пишет о «чистоте жанра», жанровом каноне и о том, что, например, «канон романа, как жанра, быть может, чаще, чем всякий другой, способен перепародироваться и переименоваться», то есть рассуждает о жанровой эволюции [Шкловский, 1990: 123]. Однако, как указывает А. П. Чудаков,

для «самого Шкловского проблема жанра и научного языка в эти годы вставала не столь остро»⁹.

В 1922 г. была написана статья Ю. Тынянова «Ода как ораторский жанр», в которой автор, анализируя жанр оды, исходит из традиционной для формальной школы концепции «старших» и «младших» жанров в литературе. В 1924 г. в журнале «Леф» вышла еще одна статья Ю. Тынянова — «Литературный факт» (первое название — «О литературном факте»), которая начиналась с двух самых важных, по мнению автора, для теории литературы вопросов: «Что такое литература? Что такое жанр?» [Тынянов: 255]. Тынянов одним из первых заметил, что «давать *статическое* определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра, невозможно: жанр *смещается*» [Тынянов: 256]. Именно поэтому при характеристике жанра ученый опирался на его «*величину*», которая «нужна для сохранения жанра» и является «необходимым условием для единства жанра от эпохи к эпохе» [Тынянов: 256]. Главное достижение Тынянова — идея о необходимости изучения жанра в системе, характерной для определенной литературно-исторической эпохи: «...изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся, невозможно» («О литературной эволюции», 1927) [Тынянов: 276].

В 1924 г. в книге «Байрон и Пушкин» В. Жирмунский, рассуждая о жанре поэмы, разграничивает жанровые и родовые признаки произведений, а также оспаривает понимание жанра как сугубо формальной категории, отходя в этом от формалистов: «Как ни сублимировать понятие “жанра”, как ни стараться дать ему исключительно “формалистическое” определение, в его составе всегда останутся существенные факты “содержания”, т. е. элементы тематические» [Жирмунский: 224].

Тогда же, в 1924 г., в журнале «Русский современник» была опубликована и статья Б. Эйхенбаума «В поисках жанра», в которой, в частности, утверждалось, что в последние годы «шла ожесточенная борьба за стиль, чтобы привести к проблеме *жанра* — проблеме, которая была выключена из литературного оборота последних десятилетий и которая заново встала в наши дни» [Эйхенбаум: 291].

В 1925 г. появилось первое издание книги «Теория литературы. Поэтика» Б. В. Томашевского с разделом «Литературные жанры», где жанр рассматривался как группировка приемов, «совокупность доминант» [Томашевский: 206–207]. В рецензии на эту работу П. Н. Медведев, отмечая ее несомненные достоинства, называет формализм Томашевского «половинчатым», а его определение жанра «путаным» [Медведев: 499–501].

В монографии «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» (1928) П. Н. Медведев писал, что к проблеме жанра формалисты пришли «позже всего», имея в виду тот факт, что первоначально объектом их теории был поэтический язык [Медведев: 198]. Именно поэтому Медведев соглашался с Эйхенбаумом в том, что рассматривать ранние публикации формальной школы времен ОПОЯЗа (1916–1921 гг.) как академические исследования — значит «игнорировать историю» [Медведев: 116]. Впрочем, Медведев критиковал подходы не только формалистов, но и представителей социологической школы (П. Сакулина, В. Фриче и др.) [Медведев: 74–78].

В 1923 г. в журнале «Леф» была опубликована статья А. Цейтлина «Марксисты и “формальный метод”», в которой находим некоторые наблюдения над определенными жанрами, например, новеллой. Но не сам жанр интересует автора, главное в статье — «изложение методологической позиции, сочетающей марксистскую стратегию с околоформалистской тактикой» [Эрлих: 108].

П. Н. Сакулин в работе «Социологический метод в литературоведении» (1925) определял жанр как «отдельный элемент формы» и сближался в своем понимании с формалистами, однако «наполнял» эту форму социологическим содержанием: «Возьмем ли мы литературный жанр в целом или отдельные элементы поэтической формы <...> все имеет свое историческое и социальное происхождение» [Сакулин: 124].

Для другого представителя социологической школы, В. М. Фриче, автора статьи «Проблемы социологической поэтики» (1926), жанр неразрывно связан со стилем: «Центральными проблемами поэтики являются, несомненно, проблема стилей и проблема жанров. Обе проблемы тесно связаны между собой. Для известных стилей характерны известные жанры, а во

всяком жанре сказывается господство тех или иных стилей» [Фриче: 169].

Особое место в этих спорах занимает концепция жанра, сформулированная П. Н. Медведевым и построенная на критике как социологической, так и формальной школы, — «Формальный метод в литературоведении...». В. Эрлих в работе «Русский формализм: история и теория», опубликованной еще в 1955 г., утверждал, что П. Н. Медведеву удалось «доказать необходимость выхода за рамки как асоциальной поэтики чистого формализма, так и “алитературного” социологизма убежденных марксистов» [Эрлих: 113]. Именно П. Н. Медведев, по мнению В. Н. Захарова, раскрыл «методологический статус» категории «жанр» [Захаров, 1985: 10].

В последние годы в связи с так называемой проблемой «спорных текстов» (к которым относили не только «Формальный метод в литературоведении...» П. Н. Медведева, но и «Фрейдизм» и «Марксизм и философия языка» В. Н. Волошинова и некоторые другие работы¹⁰) сложилась тенденция говорить в этом случае о «школе» или «круге»¹¹ Бахтина и о проникновении «диалогизма» в саму сферу общения ученых времени их совместной работы в Витебске¹². Однако все чаще звучат высказывания об идейной самостоятельности П. Н. Медведева и В. Н. Волошинова, о том, что они «не были людьми, далекими от академической науки, и, следовательно, их общение с Бахтиным основывалось не только на личных симпатиях, но и на общности научных интересов» [Васильев, 2011: 71]. Развитию этой идеи способствовали конференции, в том числе проводимые в шепфилдском Бахтинском центре (Sheffield's Bakhtin Centre) в Великобритании. Одна из них называлась: «В отсутствии мастера: неизвестный круг Бахтина» (1999 г.) (подробнее см.: [Алпатов: 109], [Васильев, 2011: 96]).

В 2012 г. шестым томом завершилось издание Собрания сочинений М. М. Бахтина, редакторы которого (С. Г. Бочаров, Л. А. Гоготишвили и др.) отказались от публикации в седьмом томе работ так называемого «круга Бахтина» [Бахтин, т. 5: 6]. Это решение было принято в условиях текущей дискуссии о принадлежности «спорных текстов»¹³.

Выход в 2018 г. двухтомника научных трудов П. Н. Медведева решает проблему авторства юридически, но остаются этические аспекты. Традиционные публикации, в которых без должных оснований Бахтину приписываются суждения Медведева о жанре (см., напр.: [Лейдерман, 1982: 14–15], [Чернец: 74–78], [Шайтанов], [Николаев], [Тамарченко, 2001], [Тамарченко, 2003: 94], [Тамарченко, 2008], [Лейдерман, 2010], [Тамарченко, 2011], [Киреева: 422], [Сухих: 39–40] и др.). Между тем тезаурусный анализ употреблений терминов *фабула*, *сюжет*, *жанр* в «круге Бахтина» показывает, что Медведев и Бахтин понимали фабулу и сюжет противоположно, жанр — различно (подробнее см.: [Захаров, 2006], [Захаров, 2007], [Zakharov], [Захаров, 2012]).

Нисколько не умаляя авторитет М. М. Бахтина и его достижений, особенно в изучении речевых жанров, эпоса и романа¹⁴, мы разграничиваем взгляды П. Н. Медведева и М. М. Бахтина на интересующую нас проблему. Согласимся с В. Н. Захаровым, что уже в толковании «самого термина очевидны разные установки: Медведев исходил из терминологического значения слова “жанр”, утвердившегося в 20-е годы <...>. Бахтин сохранял множественность значений, идущую от французского языка и от словоупотребления А. Н. Веселовского. Для Бахтина жанр — это и эпос, и лирика, и драма, это и типы художественных произведений и речевых высказываний» [Захаров, 2007: 26]. Если стиль Бахтина и его терминология по большей степени «метафоричны», то «научный стиль Медведева <...> стремится к ясности и определенности речи, исчерпывающей четкости формулировок и оценок» [Захаров, 2007: 30]¹⁵.

Подходя к проблеме жанра, П. Н. Медведев, прежде всего, пытался сформулировать задачи новой социологической поэтики. Эти задачи он видел в том, чтобы «выделить литературное произведение как таковое»: «Что такое литературное произведение? Какова его структура? Каковы элементы этой структуры и каковы их художественные функции? Что такое жанр, стиль, сюжет, тема, мотив, герой, метр, ритм, мелодика и т. д.? Все эти вопросы <...> — все это обширная исследовательская область социологической поэтики» [Медведев: 76, 71–72]. Медведев считал, что художник прежде всего «должен

научиться видеть действительность глазами жанра» [Медведев: 206], а поэтика должна исходить «именно из жанра», так как «реально произведение лишь в форме определенного жанра» [Медведев: 199].

Если для формалистов жанр являлся группировкой приемов с определенной доминантой, то для Медведева «каждый выделяемый элемент произведения является химическим соединением формы и содержания. Нет неоформленного содержания и нет бессодержательной формы» [Медведев: 214]¹⁶.

Медведев одним из первых отстаивал функциональный подход к пониманию жанра, основная функция которого — создание художественной целостности высказывания или произведения: «...жанр есть типическая форма целого произведения, целого высказывания» [Медведев: 199]. Функция создания художественной целостности, по мнению Медведева, проявляется в особенностях «завершения» произведения: «Жанр есть типическое целое художественного высказывания, притом существенное целое, целое завершенное и разрешенное. Проблема завершения — одна из существеннейших проблем теории жанра» [Медведев: 199].

М. М. Бахтин, выступая в 1920-е гг. с критикой формальной школы и обвиняя формалистические концепции жанра в отрыве формы от содержания, пишет больше о жанровой форме (хотя и содержательной по своей сути), чем о жанре как категории поэтики. Жанр у Бахтина в это время предстает преимущественно как категория эстетики. Так, в работе 1924 г. «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве»¹⁷ (эта статья предназначалась для журнала «Русский современник», однако по причине его закрытия не была тогда опубликована [Бахтин, т. 1: 711]) Бахтин определяет жанр как «композиционную форму» в отличие от «архитектонической»: «Юмор, героизация, тип, характер суть чисто архитектурные формы, но они осуществляются, конечно, определенными композиционными приемами; поэма, повесть, новелла суть чисто композиционные, жанровые формы» [Бахтин, т. 1: 278]. Все это единство Бахтин связывает со стилем: «Правильная постановка проблемы стиля — одной из важнейших проблем эстетики — вне строгого различения архитектурных и композиционных форм невозможна» [Бахтин, т. 1: 279].

На обсуждении доклада М. М. Бахтина «Роман как литературный жанр», состоявшемся 24 марта 1941 г. в ИМЛИ, Л. И. Тимофеев попросил М. М. Бахтина дать формулировку того, что он называет жанром. Бахтин отказался дать четкое определение: «Конечно, я отказываюсь дать определение жанра. Когда я в данном контексте говорю, что роман есть становящийся жанр, то я имею в виду под жанром не ту или иную литературную норму построения целого. Жанр — это норма, но определяющая форму, структуру целого литературного произведения»¹⁸.

Отказываясь от определения жанра, Бахтин подчеркивал, что проблема жанра «в высшей степени существенная», и снова связывал ее со стилем: «...проблема жанра <...> должна быть прорабатываема в связи с более серьезной проблемой так называемой композиционной стилистики»¹⁹. В тезисах к другому докладу «Слово в романе», прочитанному в ИМЛИ ранее, 14 октября 1940 г., ученый подчеркивал, что имеется в виду «стилистика жанров»: «Историко-систематическое изучение стилистики жанров (а не стилистики писателей, литературных направлений и школ) раскрывает присущее каждому жанру ощущение языка, особый модус его жизни, особую связь жанра с большими судьбами языковой жизни»²⁰.

В 1953 г. в черновой рукописи «Проблема речевых жанров»²¹ Бахтин писал, что любое речевое высказывание «складывается и развивается в определенной жанровой форме» [Бахтин, т. 5: 180], а в подготовительных записях к этой работе, которые датируются началом 1950-х гг. [Бахтин, т. 5: 555], указывал на функцию создания художественной целостности, характеризующую жанр: «...жанр — это отстоявшаяся типологически устойчивая форма целого высказывания, устойчивый тип построения целого» [Бахтин, т. 5: 243].

Кроме создания художественной целостности жанр выполняет и коммуникативную функцию. В конце 1920-х гг. эту идею также развивал П. Н. Медведев: «Действительность жанра есть социальная действительность его осуществления в процессе художественного общения» [Медведев: 207].

Поздний Шкловский определял жанр как своеобразный договор (конвенцию) между автором и читателем: «Жанр — конвенция, соглашение о значении и согласовании сигналов.

Система должна быть ясна и автору, и читателю. Поэтому автор часто сообщает в начале произведения, что оно роман, драма, комедия, элегия или послание. Он как бы указывает способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения» [Шкловский, 1967: 220]²². Сходные суждения о важности для понимания художественного текста триады «автор-герой-читатель» есть в набросках Бахтина к работе «Проблема речевых жанров»: «Обращенность каждого жанра к слушателям или читателям» [Бахтин, т. 5: 222], а также в других работах (подробнее см.: [Бахтин, т. 1: 440–441, 538], [Бахтин, т. 3: 101, 498–500], [Бахтин, т. 5: 201], [Бахтин, т. 6: 104, 219]).

Во второй половине XX в. на материале древнерусской литературы функциональный подход к категории жанр развивал Д. С. Лихачев: «Изучение жанров с точки зрения их функций (функциональный подход) позволяет выявить основные линии в изменении жанровой системы Древней Руси» [Лихачев, 1986: 94]. Ученый полагал, что до XVII в. литературные жанры несут «помимо литературных функций, функции внелитературные» и «определяются их употреблением» и только начиная с XVII в. происходит деление на жанры, «основывающееся на чисто литературных признаках» [Лихачев, 1979: 55]. Д. С. Лихачев подчеркивал, что указание на жанр в древнерусской литературе нередко предполагало и адресат произведения — слушателя или читателя [Лихачев, 1979: 72]. По мнению В. Н. Захарова, «наблюдения Д. С. Лихачева над древнерусскими жанрами дают повод высказать мысль о трехчленной структуре жанра в древнерусской литературе: само литературное произведение, его внелитературная функция, субъект эстетического восприятия» [Захаров, 1985: 14].

Коммуникативная функция жанра активно изучалась и в зарубежном литературоведении. Так, идею понимания жанра как «социального контракта» между автором и читателем развивают Ф. Джеймисон и Дж. Каллер²³, как «код поведения, установленный между автором и читателем» понимает жанр Х. Дуброу²⁴. Г. Р. Яусс пишет о жанре как о категории, обладающей «горизонтом читательских ожиданий»: «...для каждого произведения читательские ожидания складываются в момент появления произведения из предыдущего понимания жанра,

из форм и тематики уже известных произведений» [Яусс: 193]. Ж.-М. Шеффер в монографии «Что такое литературный жанр?» отмечает важность жанрового обозначения произведения и рассуждает о жанрах как об «актах коммуникации» [Шеффер: 82].

Коммуникативная функция жанра свидетельствует о том, что для анализа произведения важным остается авторское определение жанра — своеобразная подсказка читателю: «Традиция авторских жанровых обозначений указывает, на то, что жанровые категории продолжают оставаться живой реальностью сознания многих писателей и читателей» [Чернец: 6].

Нередко писатели дают свое, оригинальное понимание того или иного жанра: именно поэтому «Мертвые души» Н. В. Гоголя — это поэма, «Медный всадник», по определению А. С. Пушкина, «петербургская повесть», «Жизнь Клима Самгина» М. Горького тоже повесть.

Одна из ключевых проблем еще со времен В. Г. Белинского — разграничение повести и романа как жанров на материале русской классической литературы. По словам О. В. Захаровой, «за редким исключением многие критики до сих пор плохо различают повесть и роман: путаются в жанровых дефинициях, дают разные номинации одному и тому же произведению, ошибаются в суждениях по истории и теории жанров» [Захарова: 40]. В частности, исследовательница рассматривает проблему жанровой дифференциации повести и романа в полемике о Ф. М. Достоевском 1840-х гг.

Похожая ситуация происходит и в платоноведении XX в. Например, исследователи определяют жанр «Котлована» А. Платонова и как повесть, и как роман. И дело здесь в структурно-типологических особенностях произведения А. Платонова: оно содержит в себе черты и повести, и романа. Однако, обозначая жанр своего произведения, каждый писатель исходит из внутреннего ощущения жанра, которое нельзя игнорировать исследователю: «Включенные обычно в заглавия произведений, они (жанры. — М. З.) являются элементом художественной структуры текста, несут в себе, как правило, дополнительный художественный смысл: ведь жанр — это еще и указание автора, как читать, по каким законам судить

о прочитанном, в каком литературном “ряду” следует отвести место его произведению» [Захаров, 1985: 50].

Кроме функционального подхода к жанру, литературоведение XX в. развивало и системный подход. Он рождался в спорах о жанровой эволюции и подвижности категории «жанр». Одним из первых об этом заговорил Ю. Тынянов в статьях, написанных в 1922–1927 гг. и вошедших позднее в сборник «Архаисты и новаторы» (1929). Параллельно с Тыняновым о необходимости совмещения синхронического и диахронического подходов к художественному произведению писал в конце 1920-х гг. П. Н. Медведев: «...разделение теоретической и исторической поэтики носит скорее технический, нежели методологический характер. И теоретическая поэтика должна быть историчной». В этом он видел сущность новой социологической поэтики [Медведев: 72, 73].

В середине XX в. об исторической подвижности категории жанр размышлял М. М. Бахтин. Он ввел метафору «память жанра», на которой базируется его концепция романа в творчестве Ф. М. Достоевского: «...жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития», «литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, “вековые” тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы а р х а и к и. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее о б н о в л е н и ю, так сказать, о с о в р е м е н е н и ю. Жанр всегда и тот и не тот, всегда стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра» [Бахтин, т. 6: 120]²⁵.

О необходимости слияния исторического и системного подходов в изучении жанров писал во второй половине XX в. Д. С. Лихачев: «Категория литературного жанра — категория историческая» [Лихачев, 1963: 47]. Лихачев одним из первых в советском литературоведении обосновал понятие «система жанров» и сделал его методологической категорией: «В литературе каждой эпохи существует внутреннее “равновесие” жанров внутри определенной системы, постоянно нарушаемое извне и постоянно восстанавливаемое на новой основе, вступающее в свою очередь в своеобразные сочетания...» [Лихачев, 1963: 48].

Становление жанров, а затем «ломка» жанровых канонов — закономерный процесс развития литературы. По сравнению с древнерусской литературой, в литературе нового времени происходит усиление авторского голоса, зависимость категории жанра от категории стиля ослабевает. Именно поэтому, как пишет Д. С. Лихачев, мы можем говорить о «житийном стиле», «хронографическом стиле», «летописном стиле», а для «литературы нового времени было бы совершенно невозможно говорить о стиле драмы, стиле повести или стиле романа» [Лихачев, 1963: 61].

Последовательность этого процесса показал С. С. Аверинцев, выделивший три этапа поэтического сознания: период «до-рефлексивного традиционализма», когда «потребности в четком размежевании жанров нет, потому что еще нет специального мышления в жанровых категориях» [Аверинцев, 1996: 107]; период «рефлексивного традиционализма», связанный с появлением первых риторик и поэтик, когда категория жанра еще остается «более существенной, весомой, реальной, нежели категория авторства», однако автор лишь участвует «в состязании» со своими предшественниками и последователями в рамках единого жанрового канона» [Аверинцев, 1996: 109]. С XIX в. наступает третий период, который определяется как «конец традиционалистской установки» [Аверинцев, 1996: 150], когда на первое место выходит категория авторства и ценность жанра как некоего канона утрачивается²⁶.

В связи с этими процессами в литературоведении XX в. появилась идея «гибели», или «атрофии», жанров. Еще в 1920 г. итальянский исследователь и философ Б. Кроче, рассуждая о литературных родах и жанрах, назвал это учение «победой интеллектуалистического заблуждения» [Кроче: 40]. В результате некоторые ученые предлагали либо расширить трехчленную родовую структуру²⁷, либо вообще отказаться от разделения на литературные роды и жанры и заменить эти категории другими. Э. Штайгер писал в этом случае об основном «тоне» произведения (лирическом, эпическом и т. д.)²⁸, а Н. Фрай — о «модусах» [Фрай]. Из современных исследователей идею атрофии жанров поддерживает С. Н. Зенкин, который считает, что сохранение категории «жанр» взяла на себя массовая культура: «Если на верхнем уровне литературы господствует модель

свободного романа и каждый романист считает делом своей чести создать новую, непривычную романную структуру, то на низшем, массовом этаже вырабатывается, напротив, устойчивая система жанровых канонов, стабильно связывающих определенную форму и тематику» [Зенкин: 33].

Противоположная точка зрения в зарубежном литературоведении во второй половине XX в. была высказана Р. Уэллеком и О. Уорреном, Ц. Тодоровым, Х. Дуброу и др. В «Теории литературы» Р. Уэллек и О. Уоррен оспаривают позицию Б. Кроче и утверждают, что «литературный жанр — это не фикция, хотя бы потому, что эстетика произведения определяется его жанром» [Уэллек, Уоррен: 242]. Ц. Тодоров, критически анализирующий в начале своей книги теорию жанра Н. Фрая, доказывает, что «всякий литературоведческий анализ <...> осуществляется в двух направлениях: от произведения к литературе (или жанру) и от литературы (жанра) к произведению» [Тодоров: 10]. Ученый предлагает и методологическое решение проблемы: разграничение жанров теоретических и исторических. Первые — «результат теоретической дедукции», вторые — «результат наблюдений над реальной литературой»: «Таким образом, определение жанров — это постоянное движение между описанием фактов и абстрагируемой из них теории» [Тодоров: 16, 22]²⁹.

Еще одна проблема, связанная с жанром, — вопрос о жанровых признаках, по которым мы судим о том или ином жанре и на основе которых возможна жанровая классификация: «...В произведении, рассматриваемом вне какого-либо жанрового ряда, нет собственно жанровых признаков <...> объем жанров изменяется в зависимости от жанрообразующих факторов, действующих в литературе того или иного периода» [Чернец: 15].

Жанровые признаки пытался описать уже в конце 1920-х гг. П. Н. Медведев, который считал, что «каждый жанр обладает своими способами, своими средствами видения и понимания действительности, доступными только ему» [Медведев: 204]. Поскольку художник должен видеть действительность «глазами жанра», а «каждый жанр по-своему тематически ориентируется на жизнь, на ее события, проблемы и т. п.» [Медведев: 206, 201], тематика и проблематика являются жанровыми признаками, идейно-философское содержание может нести

в себе жанровый потенциал. Однако жанр способен овладеть лишь определенными сторонами действительности, он «есть сложная система средств и способов понимающего овладения и завершения действительности» [Медведев: 205].

Наблюдения М. М. Бахтина в области эпоса и романа также дают нам возможности для выделения жанровых признаков. Все жанры, кроме романа, — «твердые формы для отливки художественного опыта» [Бахтин, т. 3: 599]. Художественный опыт, изображенная действительность обладают своей пространственно-временной организацией, поэтому «хронотоп в литературе имеет существенное ж а н р о в о е значение <...> жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом» [Бахтин, т. 3: 341–342]. Кроме того, хронотоп имеет и «с ю ж е т н о е з н а ч е н и е» [Бахтин, т. 3: 288]. Наблюдения Бахтина над эпосом и романом представляют методологическую ценность и позволяют выделять жанровые признаки других жанров, например повести (подробнее см.: [Захаров, 1985: 65–66]).

В. Н. Захаров среди жанровых признаков называет типы повествования (повесть, рассказ, сказ), концепцию повествовательного времени, определенную сюжетно-композиционную структуру, сущность и объем содержания, тип художественного завершения произведения [Захаров, 1984: 17–18].

Н. Л. Лейдерман выстраивает «теоретическую модель» жанра, состоящую из трех взаимосвязанных планов: плана содержания, плана структуры и плана восприятия. Так жанр становится «системой способов построения произведения как завершенного художественного целого» [Лейдерман, 1982: 8]. Ученый развивает идеи П. Н. Медведева и М. М. Бахтина, не разграничивая их концепции: «В жанровом содержании можно выделить следующие аспекты: *тематику*, то есть тот жизненный материал, который отобран жанром <...> *проблематику*, которая воплощается в особом типе (или характере) конфликта; *экстенсивность* или *интенсивность* воспроизведения художественного мира <...>. Нельзя, видимо, забывать и об эстетическом пафосе <...>. Жанровое содержание управляет жанровой структурой через посредство *системы способов художественного отображения*, господствующей в данном жанре» [Лейдерман, 1982: 22–23]. Ученый называет их «носителями

жанра» и относит к ним «*субъектную организацию художественного мира*»; «*пространственно-временную организацию*»; «*ассоциативный фон произведения*»; «*интонационно-речевую организацию*» [Лейдерман, 1982: 24–26]. В итоге «система носителей жанра не только воплощает жанровое содержание, но одновременно выступает системой условностей, мотивирующей читательское восприятие» [Лейдерман, 1982: 26].

Еще одна проблема, которая существует в науке о жанре, — проблема жанровой типологии. Возможна ли она? Вопрос о жанровой типологии поднимался еще со времен нормативных поэтик, а в XIX в. эта проблема становится специальным объектом исследования (Гегель, Белинский и др.). В XX в. Б. В. Томашевский был первым, кто писал о «служебной, подсобной» функции жанровой классификации, а также о том, что она возможна только в пределах одной литературной эпохи [Томашевский: 210, 257]. Б. Ярхо, наоборот, настаивал на необходимости классификации, а ее отсутствие считал недостатком современного «точного» литературоведения. Для исследователя учение о жанре было «самым большим разделом теории композиции»: «Под богатой номенклатурой здесь скрывается полная бессистемность. Сказывается она и в определении жанра, и в классификации, и в описании» [Ярхо: 49]. М. М. Бахтин выстраивал типологию романа как жанра [Бахтин, т. 3: 180–337]. В то же время типологический подход к данной категории может способствовать тому, что один и тот же жанр будет помещен в разные группы, поэтому исследователи часто прибегают к перекрестной классификации (см., напр.: [Поспелов: 209]). Н. Л. Лейдерман считал, что хотя классификация — это первый шаг к «теоретическому обобщению», однако «превращение художественной категории, всегда имеющей смысл, эстетическую содержательность, в выхолощенную “единицу классификации” и самоцельное классификаторство уводят в сторону от живого предмета исследования» [Лейдерман, 1982: 12]. В зарубежном литературоведении классификационный подход всегда был одним из традиционных и авторитетных (подробнее см.: [Большакова])³⁰.

Итак, понимание жанра как категории поэтики складывалось в спорах формальной и социологической школ. Идеи и концепции

Ю. Н. Тынянова, П. Н. Медведева, позже Д. С. Лихачева, М. М. Бахтина закрепили методологический статус категории. Разработанные генетический, функциональный, системный и типологический подходы к жанру открывают возможности интерпретации произведения с момента зарождения замысла (который нередко уже «регулируется» выбранным жанром) до его воплощения в художественное целое эстетического объекта.

Примечания

- ¹ Определение М. В. Строганова основывается в данном случае на идеях М. М. Бахтина о речевых жанрах, представленных в работе «Проблема речевых жанров».
- ² Аристотель, развивая некоторые положения Платона о делении поэзии на комедию, трагедию, дифирамбическую и эпическую поэзию («Государство», кн. 3), выделял виды поэзии, используя слово εἶδος (в значении «вид» или даже «форма») и исходя из понятия «подражание» (μίμησις) [Аристотель: 646–647]. По мнению А. Ф. Лосева, Аристотель «довольно четко говорит не о видах искусств, но, скорее, о видах вообще художественного творчества, исходя из того основного принципа художественности, который он называет “подражанием”. <...> классификацию художественных жанров Аристотель подменяет разделением видов творчества вообще, а жанры приводит здесь только в виде примера» [Лосев: 422–423]. Аристотель использует в «Поэтике» и слово «род» (γένος), например, когда говорит о метафоре как о переносе значения «с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии» [Аристотель: 669].
- ³ Хотя единичное употребление слова «жанр» можно обнаружить уже в работе Веселовского 1886 г. «История или теория романа?». Подробнее см.: [Захаров, 1984: 4].
- ⁴ Подробнее см.: [Васильев, 1990: 13].
- ⁵ См., напр.: Пропп В. Я. «Исторические корни волшебной сказки» (1946); Бахтин М. М. «Проблемы поэтики Достоевского» (1963); Лихачев Д. С. «Поэтика древнерусской литературы» (1967), «Зарождение и развитие жанров древнерусской литературы» (1973); Мелетинский Е. М. «Поэтика мифа» (1976), «Введение в историческую поэтику эпоса и романа» (1986) и др. работы.
- ⁶ Цейтлин А. Жанры // Литературная энциклопедия: в 11 т. М., 1930. Т. 4. Стлб. 109–154.
- ⁷ Словарь литературных терминов: в 2 т. М.; Л., 1925. Т. I. С. 237 (подробнее см.: [Васильев, 1990: 16]).
- ⁸ Там же. Т. II. С. 596, 724, 693.
- ⁹ Чудаков А. П. Два первых десятилетия // [Шкловский, 1990: 26].
- ¹⁰ О принадлежности ряда «спорных» работ М. М. Бахтину писал в свое время Вяч. Вс. Иванов [Иванов: 44]. В примечаниях к сборнику «Эстетика словесного творчества» мысль о том, что большая часть работы

- «Формальный метод в литературоведении...» принадлежит Бахтину, высказывали С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров [Бахтин, 1979: 386]. Позже С. С. Аверинцев писал о том, что данный вопрос в принципе не разрешим [Аверинцев, 1988].
- ¹¹ «Понятие Круга М. М. Бахтина как интеллектуального содружества единомышленников было введено в отечественное бахтиноведение С. С. Аверинцевым задолго до опубликования записи бесед, где о круге говорит сам Бахтин» [Медведев, Медведева, 2008: 192]. См. также: [Медведев, Медведева, 2006], [Васильев, 2009], [Медведев, Медведева, 2012].
- ¹² В. М. Алпатов, в частности, высказал предположение, что текст «Марксизм и философия языка», «вероятно, написан Волошиновым с учетом идей, формулировок, иногда, может быть, фраз и фрагментов, придуманных Бахтиным, и на основе общей концепции всего его круга» [Алпатов: 118].
- ¹³ См., напр., работы последнего времени: [Васильев, 2003], [Алпатов, 2005], [Медведев, Медведева, 2006], [Захаров, 2006], [Захаров, 2007], [Zakharov], [Тамарченко, 2008], [Васильев, 2009], [Тамарченко, 2011], [Васильев, 2011], [Медведев, Медведева, Shepherd], [Захаров, 2012: 63–80], [Медведев, Медведева, 2012], [Осовский], [Осовский, Киржаева].
- ¹⁴ Важную роль сыграли исследования М. М. Бахтина 1930-х гг. о жанре романа («Слово в романе», «Роман воспитания и его значение в истории реализма», «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике»), а также более поздние его работы 1940–1950-х гг. — «Роман как литературный жанр» (известно под названием «Эпос и роман (О методологии исследования романа)», «Проблема речевых жанров» и др.
- ¹⁵ В. Н. Захаров сравнивает два издания «Формального метода в литературоведении...» (1928 г. и 1934 г.; последнее, сокращенное, вышло под названием «Формализм и формалисты») и делает вывод, что учение о жанре — «самое ценное» в «Формальном методе...» — перешло и в работу «Формализм и формалисты», хотя и сократилось до двух страниц [Захаров, 2007: 28].
- ¹⁶ Споры о формальной и содержательной сторонах жанра продолжились и во второй половине XX в. Сложилось несколько подходов к изучению жанра: как содержательной категории [Поспелов: 172], [Чернец: 21], как содержательной формы [Гачев, Кожин]. Н. Л. Лейдерман ставит под сомнение обе концепции [Лейдерман, 1982: 12–13]. Жанр как содержательная форма рассматривался также через анализ композиции литературного произведения (см., напр., сборники: Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. Калининград: Калининградский гос. ун-т, 1974–1983; Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1978–1989). Однако появляются работы, в которых отрицается традиционное единство формальной и содержательной сторон жанра. Так, в статье «Структура категории жанра» Т. А. Касаткина определяет жанр не как «формально-содержательную категорию», а как «кате́го́рию отноше́ния» [Касаткина: 65].

- ¹⁷ В Собрании сочинений М. М. Бахтина публикуется под названием «К вопросам методологии эстетики словесного творчества. I. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве» [Бахтин, т. 1: 265–325], как «первая часть более обширного замысла автора» [Бахтин, т. 1: 345–346].
- ¹⁸ Цит. по: [Паньков: 296].
- ¹⁹ Там же. С. 297.
- ²⁰ Там же. С. 279.
- ²¹ Датируется концом 1953 г., первая публикация в виде фрагментов состоялась в 1978 г. (Литературная учеба. № 1. С. 200–219) [Бахтин, т. 5: 535–536].
- ²² Идею Шкловского развивает М. В. Строганов в статье «Жанр как конвенция автора и читателя» [Строганов].
- ²³ Подробнее об их концепциях см.: [Киреева: 422–423].
- ²⁴ Dubrow H. Genre. London, 1982. P. 2. Цит. по: [Большакова: 103].
- ²⁵ Однако, выдвинув идею «памяти жанра», Бахтин, по мнению С. С. Аверинцева, не отрицал того, что «подъем романа», «разрушивший традиционную систему жанров», пошатнул и «концепцию жанра как центральной и стабильной теоретико-литературной категории» [Аверинцев, 1996: 112].
- ²⁶ Н. Д. Тамарченко называет этот процесс заменой канона «внутренней мерой» [Тамарченко, 2003: 97], О. В. Зырянов — переходом «от канона к феномену» [Зырянов: 355]. См. также: [Бройтман, 2004: 313], [Киреева].
- ²⁷ Так, В. Днепров выделял новый «синтетический» род поэзии, соединивший в себе эпос, лирику и драму, — роман (см.: [Днепров]). Исследователь отталкивался здесь от работы В. Г. Белинского «Взгляд на русскую литературу 1847 года», в которой критик писал о синтезе «родов поэзии» в романе и повести (подробнее см.: [Захаров, 1984: 6]). С критикой концепции Днепров выступил в свое время В. В. Кожин [Кожин, 1957].
- ²⁸ Staiger E. Die Grundbegriffe der Poetik. Bern, 1951. Цит. по: [Кожин, 1964: 40–41]. В. В. Кожин критиковал концепцию Штайгера: «...Несмотря на глубину и тонкость отдельных наблюдений и выводов, книга Штайгера едва ли создает представления о родах поэзии как таковых» [Кожин, 1964: 41].
- ²⁹ Если говорить о начале XXI в., то в западном литературоведении, как отмечает М. Хьюлз, наблюдается «общий упадок теории» («the institutional decline of theory»), однако обратное, по мнению исследователя, можно сказать о жанре, который стал «незаменимым понятием как для современного литературоведения, так и для современной литературы» («genre has today emerged as an indispensable concept for both contemporary literary study and the study of contemporary literature») [Huehls]. М. Хьюлз приводит и статистику возрастания количества работ о жанре с 2000 г.: наибольшее количество исследований на эту тему, по его подсчетам, появилось в 2018 г. — более тысячи.
- ³⁰ Р. Уэллек и О. Уоррен, однако, критически относятся к классификационному подходу и к так называемым «чистым жанрам» [Уэллек, Уоррен: 248, 243].

Список литературы

1. Аверинцев С. С. М. М. Бахтин: ретроспектива и перспектива // Дружба народов. — 1988. — № 3. — С. 256–259.
2. Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. — 448 с.
3. Алпатов В. М. Проблема авторства «спорных текстов» // Алпатов В. М. Волошинов, Бахтин и лингвистика. — М.: Языки славянских культур, 2005. — С. 94–118.
4. Аристотель. Поэтика / пер. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения: в 4 т. — М.: Мысль, 1983. — Т. 4. — С. 645–680.
5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
6. Бахтин М. М. Собр. соч.: в 6 т. — М.: Русские словари; Языки славянской культуры. — 1997–2012.
7. Большакова А. Ю. Современные теории жанра в англо-американском литературоведении // Теория литературы. Т. III: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). — М.: ИМЛИ РАН, 2003. — С. 99–130.
8. Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. — М.: Академия, 2004. — Т. 2. — 368 с.
9. Васильев А. З. Из истории категории «жанр» // Проблемы исторической поэтики. — 1990. — № 1. — С. 11–21 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2321> (10.11.2019). DOI: 10.15393/j9.art.1990.2321
10. Васильев Н. Л. История вопроса об авторстве «спорных текстов» в российской бахтинистике (М. М. Бахтин и его соавторы) // Интеграция образования. — 2003. — № 3. — С. 121–129.
11. Васильев Н. Л. Лингвистическое содержание книги П. Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении» в контексте коллективного творчества «бахтинского круга» // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 2009. — № 2. — С. 28–50.
12. Васильев Н. Л. История вопроса об авторстве «спорных текстов», приписываемых М. М. Бахтину // Хронотоп и окрестности. — Уфа: Вагант, 2011. — С. 68–105.
13. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М.: Высшая школа, 1989. — 406 с.
14. Гачев Г. Д., Кожин В. В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: в 3 т. — М.: Наука, 1964. — Т. 2: Роды и жанры литературы. — С. 17–36.
15. Днепров В. Роман — новый род поэзии // Днепров В. Проблемы реализма. — Л.: Советский писатель, 1961. — С. 72–153.
16. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин: избр. труды. — Л.: Наука, 1978. — 423 с.
17. Захаров В. Н. К спорам о жанре // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. научн. тр. — Петрозаводск, 1984. — С. 3–19.

18. Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: типология и поэтика. — Л.: Изд-во Лен-го ун-та, 1985. — 208 с.
19. Захаров В. Н. Историческая поэтика и ее категории // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1992. — Вып. 2. — С. 3–9. [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2355> (10.11.2019). DOI: 10.15393/j9.art.1992.2355
20. Захаров В. Н. Проблема жанра в «школе» Бахтина (М. М. Бахтин, П. Н. Медведев, В. Н. Волошинов) // Proceedings of the XII International Bakhtin Conference. Jyväskylä, Finland, 18–22 July, 2005 / University of Jyväskylä; ed. by Mika Lähteenmäki, Hannele Dufva, Sirpa Leppänen, Piia Varis. — Jyväskylä, Finland, 2006. — P. 79–93.
21. Захаров В. Н. Проблема жанра в «школе» Бахтина (М. М. Бахтин, П. Н. Медведев, В. Н. Волошинов) // Русская литература. — 2007. — № 3. — С. 19–30.
22. Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты. — М.: Индрик, 2012. — 264 с.
23. Захаров В. Н. Снова о перспективах изучения исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. — 2018. — Т. 16. — № 1. — С. 7–16 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1522935865.pdf (10.11.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2018.5021
24. Захарова О. В. Проблема жанровой дифференциации повести и романа в полемике о Достоевском в 1840-годы // Филология как призвание: сб. ст. к юбилею проф. В. Н. Захарова / отв. ред. А. В. Пигин, И. С. Андрианова. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2019. — С. 39–48.
25. Зенкин С. Введение в литературоведение. Теория литературы. — М.: РГГУ, 2000. — 81 с.
26. Зырянов О. В. Феноменологический аспект теории лирического жанра // Проблемы литературных жанров: материалы X Международной научн. конф. — Томск: Томский гос. ун-т, 2002. — Ч. 1. — С. 354–358.
27. Иванов Вяч. Вс. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1973. — Т. VI. — С. 5–44.
28. Касаткина Т. А. Структура категории жанра // Контекст-2003: Литературно-теоретические исследования. — М.: ИМЛИ РАН, 2003. — С. 62–97.
29. Киреева Н. В. Изучение категории жанра в эпоху жанровой деканонизации // Известия Самарского научного центра РАН. — 2015. — Т. 17. — № 1 (2). Филология. — С. 421–424.
30. Кожин В. Роман — эпос нового времени // Вопросы литературы. — 1957. — № 6. — С. 64–93.
31. Кожин В. В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: в 3 т. — М.: Наука, 1964. — Т. 2: Роды и жанры литературы. — С. 39–49.
32. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. — М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1920. — Ч. I: Теория / пер. В. Яковенко. — 171 с.

33. Лейдерман Н. Движение времени и законы жанра. — Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. — 256 с.
34. Лейдерман Н. Л. Теория жанра: исследования и разборы. — Екатеринбург, 2010. — 900 с.
35. Лихачев Д. С. Система литературных жанров Древней Руси // Славянские литературы. Доклады советской делегации. V международный съезд славистов. — М.: АН СССР, 1963. — С. 47–70.
36. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — М.: Наука, 1979. — 360 с.
37. Лихачев Д. С. Исследования по древнерусской литературе / отв. ред. О. В. Творогов. — Л.: Наука, 1986. — 408 с.
38. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. — М.: Искусство, 1975. — 776 с.
39. Медведев П. Н. Собр. соч.: в 2 т. / изд. подгот. Ю. П. Медведев и Д. А. Медведева; отв. ред. Б. Ф. Егоров. — М.: Росток, 2018. — Т. II: Поэтика и психология творчества. — 928 с.
40. Медведев Ю. П., Медведева Д. А. Круг М. М. Бахтина как «мыслительный коллектив» // Звезда. — 2006. — № 7. — С. 194–206.
41. Медведев Ю. П., Медведева Д. А. Труды и дни круга М. М. Бахтина // Звезда. — 2008. — № 7. — С. 192–210.
42. Медведев Ю. П., Медведева Д. А., при участии D. Shepherd. Полифония круга // Хронотоп и его окрестности. — Уфа: Вагант, 2011. — С. 170–197.
43. Медведев Ю. П., Медведева Д. А. Круг М. М. Бахтина. К обоснованию феномена // Звезда. — 2012. — № 3. — С. 202–215.
44. Николаев Н. И. Издание наследия Бахтина как филологическая проблема // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 1998. — № 3. — С. 114–157.
45. Осовский О. Е. [Рец. на кн.: Бахтин М. М. Собр. соч.: в 6 т. — М.: Русские словари; Языки славянских культур, 1996–2012] // Известия РАН. Серия литературы и языка. — 2015. — Т. 74. — № 2. — С. 61–67.
46. Осовский О. Е., Киржаева В. П. «...мне, так сказать, приписывают...»: «спорные тексты» в бахтиноведении конца 1980-х — 1990-х // Филология: научные исследования. — 2018. — № 3. — С. 156–168 [Электронный ресурс]. — URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=27297 (10.11.2019). DOI: 10.7256/2454-0749.2018.3.27297
47. Паньков Н. М. М. Бахтин и теория романа // Вопросы литературы. — 2007. — № 3. — С. 252–315.
48. Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. — М.: Просвещение, 1972. — 269 с.
49. Сакулин П. Н. Социологический метод в литературоведении // Сакулин П. Н. Филология и культурология: сб. избр. работ. — М.: Высшая школа, 1990. — С. 87–132.
50. Сегал Д. М. Пути и вехи: Русское литературоведение в двадцатом веке. — М.: Водолей, 2011. — 280 с.
51. Строганов М. В. Жанр как конвенция автора и читателя // Художественное восприятие: основные термины и понятия (Словарь-справочник). — Тверь, 1991. — С. 77–80.

52. Сухих И. Н. Структура и смысл: теория литературы для всех. — СПб.: Азбука-Аттикус, 2016. — 544 с.
53. Тамарченко Н. Д. «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия. — М.: РГГУ, 2001. — 200 с.
54. Тамарченко Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Теория литературы. Т. III: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). — М.: ИМЛИ РАН, 2003. — С. 81–98.
55. Тамарченко Н. М. Бахтин и П. Медведев: судьба «Введения в поэтику» // Вопросы литературы. — 2008. — № 5. — С. 160–184.
56. Тамарченко Н. Д. Поэтика Бахтина и современная рецепция его творчества // Вопросы литературы. — 2011. — № 1. — С. 291–340.
57. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. Б. Нарумова. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. — 144 с.
58. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / вступ. ст. Н. Д. Тамарченко. — М.: Аспект Пресс, 1996. — 334 с.
59. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — 578 с.
60. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. — М.: Прогресс, 1978. — 328 с.
61. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. — С. 232–263.
62. Фриче В. М. Проблемы социологической поэтики // Вестник коммунистической академии. — М., 1926. — Книга XVII. — С. 169–180.
63. Цейтлин А. Марксисты и «формальный метод» // Леф. — 1923. — № 3. — С. 114–131.
64. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. — 192 с.
65. Шайтанов И. Жанровое слово у Бахтина и формалистов // Вопросы литературы. — 1996. — № 3. — С. 89–114.
66. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / перевод с франц., послесл. С. Н. Зенкина. — М.: Едиториал УРСС, 2010. — 192 с.
67. Шкловский В. Кончился ли роман // Иностранная литература. — 1967. — № 8. — С. 218–231.
68. Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). — М.: Советский писатель, 1990. — 544 с.
69. Эйхенбаум Б. М. В поисках жанра // Литература: теория, критика, полемика. — Л.: Прибой, 1927. — С. 291–295.
70. Эрлих В. Русский формализм: история и теория / пер. с англ. А. В. Глебовский. — СПб.: Академический проект, 1996. — 352 с. (Серия «Современная западная русистика»)
71. Ярхо Б. Методология точного литературоведения: избр. работы по теории литературы. — М.: Языки славянских культур, 2006. — 927 с.
72. Яусс Г. Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория. Антология / сост., перевод и примеч. И. В. Кабановой. — М.: Флинта: Наука, 2004. — С. 193–200.

73. Huehls M. Contemporary Drift: Genre, Historicism, and the Problem of the Present, by Theodore Martin; Minor Characters Have Their Day: Genre and the Contemporary Literary Marketplace, by Jeremy Rosen. In: *Twentieth Century Literature*, 2019, vol. 65, no. 3, pp. 289–298. DOI: 10.1215/0041462X-7852097
74. Zakharov V. The Concept of the Genre in Bakhtin's School (Mikhail Bakhtin, Pavel Medvedev, Valentin Voloshinov) // *Social Sciences*. — 2008. — № 1. — P. 49–62.

Marina V. Zavarkina

*Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)*

mvnikulina@mail.ru

Genre as a Category of Poetics (Problems, Tendencies, Perspectives)

Abstract. The article is focused on one of the key categories of historical and theoretical poetics — the category of genre. Until now, many issues related to genre and the genre analysis of a writing remain unsettled. The article considers the main problems of studying the category of genre, as well as different approaches: genetic, functional, systemic, typological ones. The emphasis is laid on the history of the study of the category “genre” by formal and sociological schools. A particular attention is paid to the contribution of P. N. Medvedev to the development of the genre as a category of poetics, as well as to the concepts of the genre by D. S. Likhachev, M. M. Bakhtin, G. N. Pospelov, V. V. Kozhinov, V. N. Zakharov, L. V. Chernets, N. L. Leiderman and others, some aspects of studying the category of genre in foreign literary criticism are considered. It is proved that, despite the idea of “atrophy”, the genre still remains significant both for the writer’s artistic thinking and for certain “expectations” of the reader from the text.

Keywords: genre, poetics, functional approach, genre system, genre features, formal school, sociological school, P. N. Medvedev, M. M. Bakhtin, foreign literary studies

About the author: *Zavarkina Marina V.* — PhD in Philology, Specialist, Web-laboratory of Institute of Philology, Petrozavodsk State University (pr. Lenina 33, Petrozavodsk, Republic of Karelia, 185910, Russian Federation)

Received: December 24, 2019

Date of publication: February 28, 2020

For citation: Zavarkina M. V. Genre as a Category of Poetics (Problems, Tendencies, Perspectives). In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2020, vol. 18, no. 1, pp. 7–35. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7562 (In Russ.)

References

1. Averintsev S. S. M. M. Bakhtin: A Retrospective and a Perspective. In: *Druzhba narodov*, 1988, no. 3, pp. 256–259. (In Russ.)
2. Averintsev S. S. *Ritorika i istoki evropeyskoy literaturnoy traditsii [The Rhetoric and Origins of the European Literary Tradition]*. Moscow, Shkola Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1996. 448 p. (In Russ.)

3. Alpatov V. M. The Problem of Authorship of Disputed Texts. In: *Alpatov V. M. Voloshinov, Bakhtin i lingvistika* [Alpatov V. M. Voloshinov, Bakhtin and Linguistics]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2005, pp. 94–118. (In Russ.)
4. Aristotel'. Poetics. In: *Aristotel'. Sochineniya: v 4 tomakh* [Aristotle. Works: in 4 Vols]. Moscow, Mysl' Publ., 1983, vol. 4, pp. 645–680. (In Russ.)
5. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow, Iskustvo Publ., 1979. 424 p. (In Russ.)
6. Bakhtin M. M. *Sobranie sochineniy: v 6 tomakh* [Collected Works: in 6 Vols]. Moscow, Russkie slovari Publ., Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 1997–2012. (In Russ.)
7. Bol'shakova A. Yu. Modern Theories of Genre in Anglo-American Literature. In: *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the RAS Publ., 2003, vol. 3, pp. 99–130. (In Russ.)
8. Broymtman S. N. Historical Poetics. In: *Teoriya literatury: v 2 tomakh* [Theory of Literature: in 2 Vols]. Moscow, Academia Publ., 2004, vol. 2. 368 p. (In Russ.)
9. Vasil'ev A. Z. From the History of the Genre Category. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 1990, no. 1, pp. 11–21. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2321> (accessed on December 10, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.1990.2321 (In Russ.)
10. Vasil'ev N. L. The History of the Question of the Authorship of the “Disputed Texts” in the Russian Bakhtin Studies (M. M. Bakhtin and His Coauthors). In: *Integratsiya obrazovaniya* [Integration of Education], 2003, no 3, pp. 121–129. (In Russ.)
11. Vasil'ev N. L. Linguistic Content of the P. N. Medvedev' Book “Formal Method in Literary Studies” in the Context of Collective Creativity of the “Bakhtin Circle”. In: *Dialog. Karnaval. Khronotop* [Dialog. Carnival. Chronotope], 2009, no. 2, pp. 28–50. (In Russ.)
12. Vasil'ev N. L. The History of the Question of the Authorship of “Controversial Texts” Attributed to M. M. Bakhtin. In: *Khronotop i okrestnosti* [Chronotope and Surroundings]. Ufa, Vagant Publ., 2011, pp. 68–105. (In Russ.)
13. Veselovskiy A. N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1989. 406 p. (In Russ.)
14. Gachev G. D., Kozhinov V. V. The Meaningfulness of Literary Forms. In: *Teoriya literature. Osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii* [Theory of Literature. The Main Problems in Historical Interpretation]. Moscow, Nauka Publ., 1964, vol. 2, pp. 17–36. (In Russ.)
15. Dneprov V. The Novel — Is a New Kind of Poetry. In: *Dneprov V. Problemy realizma* [Dneprov V. Problems of Realism]. Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1961, pp. 72–153. (In Russ.)
16. Zhirmunskiy V. M. *Bayron i Pushkin. Izbrannyye Trudy* [Byron and Pushkin. Selected Works]. Leningrad, Nauka Publ., 1978. 423 p. (In Russ.)
17. Zakharov V. N. To the Disputes About the Genre. In: *Zhanr i kompozitsiya literaturnogo proizvedeniya: mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov* [Genre and Composition of a Literary Work: Interuniversity Collection of Scientific Papers]. Petrozavodsk, 1984, pp. 3–19. (In Russ.)

18. Zakharov V. N. *Sistema zhanrov Dostoevskogo: tipologiya i poetika* [*The System of Genres of Dostoevsky: typology and poetics*]. Leningrad, Pushkin Leningrad State University Publ., 1985. 208 p. (In Russ.)
19. Zakharov V. N. Historical Poetics and Its Category. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*]. Petrozavodsk, PetrSU Publ., 1992, issue 2, pp. 3–9. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2355> (accessed on November 10, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.1992.2355 (In Russ.)
20. Zakharov V. N. The Problem of the Genre in Bakhtin's "School" (M. M. Bakhtin, P. N. Medvedev, V. N. Voloshinov). In: *Proceedings of the 12th International Bakhtin Conference*. Jyväskylä, Finland, 2006, pp. 79–93. (In Russ.)
21. Zakharov V. N. The Problem of the Genre in Bakhtin's "School" (M. M. Bakhtin, P. N. Medvedev, V. N. Voloshinov). In: *Russkaya literatura*, 2007, no. 3, pp. 19–30. (In Russ.)
22. Zakharov V. N. *Problemy istoricheskoy poetiki. Etnologicheskie aspekty* [*The Problems of Historical Poetics. Ethnological Aspects*]. Moscow, Indrik Publ., 2012. 264 p. (In Russ.)
23. Zakharov V. N. One More Time About the Perspectives of the Study of Historical Poetics. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2018, vol. 16, no. 1, pp. 7–16. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1522935865.pdf (accessed on November 10, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2018.5021 (In Russ.)
24. Zakharova O. V. The Problem of Genre Differentiation Between Povest' and Novel in Polemics on Dostoevsky in the 1840s. In: *Filologiya kak prizvanie: sbornik statey k yubileyu professora V. N. Zakharova* [*Philology as a Vocation: Collection of Articles for the Anniversary of Professor V. N. Zakharov*]. Petrozavodsk, PetrSU, 2019, pp. 39–48. (In Russ.)
25. Zenkin S. *Vvedenie v literaturovedenie. Teoriya literatury* [*Introduction to Literary Criticism. Theory of Literature*]. Moscow, The Russian State University for the Humanities Publ., 2000. 81 p. (In Russ.)
26. Zyryanov O. V. The Phenomenological Aspect of the Theory of the Lyrical Genre. In: *Problemy literaturnykh zhanrov: materialy X Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [*Problems of Literary Genres: Materials of the 10th International Scientific Conference*]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2002, part 1, pp. 354–358. (In Russ.)
27. Ivanov Vyach. Vs. The Importance of Bakhtin's Ideas About a Sign, Statement and Dialogue for Modern Semiotics. In: *Trudy po znakovym sistemam* [*Sign Systems Studies*]. Tartu, 1973, vol. 6, pp. 5–44. (In Russ.)
28. Kasatkina T. A. Structure of the Category of the Genre. In: *Kontekst-2003: Literaturno-teoreticheskie issledovaniya* [*Context-2003: Literary and Theoretical Researches*]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the RAS Publ., 2003, pp. 62–97. (In Russ.)
29. Kireeva N. V. The Study of the Category of the Genre in the Era of Genre Decanonization. In: *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy*

- akademii nauk [Izvestia of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences]*, 2015, vol. 17, no. 1 (2), pp. 421–424. (In Russ.)
30. Kozhinov V. V. The Novel Is the Epos of Modern Times. In: *Voprosy literatury*, 1957, no. 6, pp. 64–93. (In Russ.)
 31. Kozhinov V. V. More on the Problem of Literary Genuses and Genres. In: *Teoriya literatury. Osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii [Theory of Literature. The Main Problems in Historical Interpretation]*. Moscow, Nauka Publ., 1964, vol. 2, pp. 39–49. (In Russ.)
 32. Kroche B. *Estetika kak nauka o vyrazhenii i kak obshchaya lingvistika [Aesthetics as the Science of Expression and as General Linguistics]*. Moscow, M. and S. Sabashnikovs' Publ., 1920, part 1: Theory. 171 p. (In Russ.)
 33. Leyderman N. *Dvizhenie vremeni i zakony zhanra [The Movement of Time and the Laws of Genre]*. Sverdlovsk, Sredne-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1982. 256 p. (In Russ.)
 34. Leiderman N. L. *Teoriya zhanra: issledovaniya i razbory [Theory of Genre: Research and Analysis]*. Yekaterinburg, 2010. 900 p. (In Russ.)
 35. Likhachev D. S. The System of Literary Genres of Ancient Russia. In: *Slavyanskoe literatury. Doklady sovetской delegatsii. V mezhdunarodnyy s"yezd slavistov [Slavic Literature. Reports of the Soviet Delegation. The 5th International Congress of Slavists]*. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1963, pp. 47–70. (In Russ.)
 36. Likhachev D. S. *Poetika drevnerusskoy literatury [The Poetics of Old Russian Literature]*. Moscow, Nauka Publ., 1979. 360 p. (In Russ.)
 37. Likhachev D. S. *Issledovaniya po drevnerusskoy literature [The Study of Old Russian Literature]*. Leningrad, Nauka Publ., 1986. 408 p. (In Russ.)
 38. Losev A. F. *Istoriya antichnoy estetiki. Aristotel' i pozdnyaya klassika [The History of Ancient Aesthetics. Aristotle and Later Classics]*. Moscow, Iskuststvo Publ., 2000. 776 p. (In Russ.)
 39. Medvedev P. N. *Sobranie sochineniy: v 2 tomakh [Collected Works: in 2 Vols]*. Moscow, Rostok Publ., 2018, vol. 2. 928 p. (In Russ.)
 40. Medvedev Yu. P., Medvedeva D. A. The Circle of M. M. Bakhtin as a "Thought Collective". In: *Zvezda*, 2006, no. 7, pp. 194–206. (In Russ.)
 41. Medvedev Yu. P., Medvedeva D. A. Proceedings and Days of the Circle of M. M. Bakhtin. In: *Zvezda*, 2008, no. 7, pp. 192–210. (In Russ.)
 42. Medvedev Yu. P., Medvedeva D. A., with the Participation of D. Shepherd. Polyphonic of Circle. In: *Khronotop i ego okrestnosti [Chronotope and Environs]*. Ufa, Vagant Publ., 2011, pp. 170–197. (In Russ.)
 43. Medvedev Yu. P., Medvedeva D. A. The Circle of M. M. Bakhtin. More on the Justification of the Phenomenon. In: *Zvezda*, 2012, no. 3, pp. 202–215. (In Russ.)
 44. Nikolayev N. I. The Publication of Bakhtin's Heritage as a Linguistic Problem. In: *Dialog. Karnaval. Khronotop [Dialogue. Carnival. Chronotope]*, 1998, no. 3, pp. 114–157. (In Russ.)
 45. Osovskiy O. E. Book Review: Bakhtin M. M. *Sobranie sochineniy: v 6 tomakh [Bakhtin M. M. Collected Works: in 6 Vols]*. Moscow, Russkie slovari Publ.,

- Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 1996–2012. In: *Izvestiya Rossiyskoy Akademii Nauk. Seriya literatury i yazyka* [The Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language], 2015, vol. 74, no. 2, pp. 61–67. (In Russ.)
46. Osovskiy O. E., Kirzhaeva V. P. "...They Attribute to Me, so to Say...": "Controversial Texts" in the Bakhtin Studies of the Late 1980s — 1990s. In: *Filologiya: nauchnye issledovaniya* [Philology: Scientific Researches], 2018, no. 3, pp. 156–168. Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=27297 (accessed on November 10, 2019). DOI: 10.7256/2454-0749.2018.3.27297 (In Russ.)
 47. Pan'kov N. M. M. Bakhtin and the Theory of the Novel. In: *Voprosy literatury*, 2007, no. 3, pp. 252–315. (In Russ.)
 48. Pospelov G. N. *Problemy istoricheskogo razvitiya literatury* [The Problems of the Historical Development of Literature]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1972. 269 p. (In Russ.)
 49. Sakulin P. N. Sociological Method in Literary Criticism. In: *Sakulin P. N. Filologiya i kul'turologiya: sbornik izbrannykh rabot* [Philology and Cultural Studies: A Collection of Selected Works]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1990, pp. 87–132. (In Russ.)
 50. Segal D. M. *Puti i vekhi: Russkoe literaturovedenie v dvadtsatom veke* [Ways and Landmarks: Russian Literary Studies in the Twentieth Century]. Moscow, Vodoley Publ., 2011. 280 p. (In Russ.)
 51. Stroganov M. V. Genre as a Convention of the Author and Reader. In: *Khudozhestvennoe vospriyatie: osnovnye terminy i ponyatiya* (Slovar'-spravochnik) [Artistic Perception: Basic Terms and Concepts (Reference Dictionary)]. Tver, 1991, pp. 77–80. (In Russ.)
 52. Sukhikh I. N. *Struktura i smysl: Teoriya literatury dlya vsekh* [Structure and Meaning: Theory of Literature for All]. St. Petersburg, Azbuka-Attikus Publ., 2016. 544 p. (In Russ.)
 53. Tamarchenko N. D. «Estetika slovesnogo tvorchestva» Bakhtina i russkaya religioznaya filosofiya ["The Aesthetics of the Verbal Creativity" of Bakhtin and Russian Religious Philosophy]. Moscow, The Russian State University for the Humanities Publ., 2001. 200 p. (In Russ.)
 54. Tamarchenko N. D. Methodological Problems of the Theory of Genus and Genre in the Poetry of the Twentieth Century. In: *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the RAS Publ., 2003, vol. 3, pp. 81–98. (In Russ.)
 55. Tamarchenko N. M. Bakhtin and P. Medvedev: The Fate of "Introduction to Poetics". In: *Voprosy literatury*, 2008, no. 5, pp. 160–184. (In Russ.)
 56. Tamarchenko N. D. Poetics of Bakhtin and the Modern Reception of His Work. In: *Voprosy literatury*, 2011, no. 1, pp. 291–340. (In Russ.)
 57. Todorov Ts. *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu* [Introduction to Fiction]. Moscow, Dom intellektual'noy knigi Publ., 1999. 144 p. (In Russ.)
 58. Tomashevskiy B. V. *Teoriya literatury. Poetika* [Theory of Literature. Poetics]. Moscow, Aspekt Press Publ., 1996. 334 p. (In Russ.)

59. Tynyanov Yu. N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Movie]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 578 p. (In Russ.)
60. Wellek R., Warren O. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow, Progress Publ., 1978. 328 p. (In Russ.)
61. Frye N. Anatomy of Criticism. In: *Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX–XX vv.* [Foreign Aesthetics and Theory of Literature of the 19th — 20th Centuries]. Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 1987, pp. 232–263. (In Russ.)
62. Fritsche W. M. Problems of Sociological Poetics. In: *Vestnik kommunisticheskoy akademii* [Journal of the Communist Academy]. Moscow, 1926, book 17, pp. 169–180. (In Russ.)
63. Tseytlin A. Marxists and the “Formal Method”. In: *Lef*, 1923, no. 3, pp. 114–131. (In Russ.)
64. Chernets L. V. *Literaturnye zhanry (problemy tipologii i poetiki)* [Literary Genres (Problems of Typology and Poetics)]. Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 1982. 192 p. (In Russ.)
65. Shaytanov I. The Word “Genre” in Bakhtin and Formalists. In: *Voprosy literatury*, 1996, no. 3, pp. 89–114. (In Russ.)
66. Sheffer Zh.-M. *Chto takoe literaturnyy zhanr?* [What Is a Literary Genre?]. Moscow, Editorial URSS Publ., 2010. 192 p. (In Russ.)
67. Shklovskiy V. Did the Novel Come to an End. In: *Inostrannaya literatura*, 1967, no. 8, pp. 218–231. (In Russ.)
68. Shklovskiy V. *Gamburgskiy schet: stat’i — vospominaniya — esse (1914–1933)* [The Hamburg Score: Articles — Memories — Essays (1914–1933)]. Moscow, Sovetskiy pisatel’ Publ., 1990. 544 p. (In Russ.)
69. Eikhenbaum B. In Search of a Genre. In: *Eikhenbaum B. Literatura: teoriya, kritika, polemika* [Eikhenbaum B. Literature: Theory, Criticism, Controversy]. Leningrad, Priboy Publ., 1927, pp. 291–295. (In Russ.)
70. Erlikh V. *Russkiy formalizm: istoriya i teoriya* [Russian Formalism: History and Theory]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1996. 352 p. (In Russ.)
71. Yarkho B. *Metodologiya tochnogo literaturovedeniya: izbrannye raboty po teorii literatury* [Exact Methods of Literary Studies: Selected Works on the Theory of Literature]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul’tur Publ., 2006. 927 p. (In Russ.)
72. Jauss H. R. Literary History as a Challenge to Literary Theory. In: *Sovremennaya literaturnaya teoriya. Antologiya* [Modern Literary Theory. Anthology]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2004, pp. 193–200. (In Russ.)
73. Huehls M. Contemporary Drift: Genre, Historicism, and the Problem of the Present, by Theodore Martin; Minor Characters Have Their Day: Genre and the Contemporary Literary Marketplace, by Jeremy Rosen. In: *Twentieth Century Literature*, 2019, vol. 65, no. 3, pp. 289–298. DOI: 10.1215/0041462X-7852097 (In English)
74. Zakharov V. The Concept of the Genre in Bakhtin’s School (Mikhail Bakhtin, Pavel Medvedev, Valentin Voloshinov). In: *Social Sciences*, 2008, no. 1, pp. 49–62. (In English)

DOI: 10.15393/j9.art.2020.7302

УДК 82.0

Ю. Г. Котариди*Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова
(Москва, Российская Федерация)*

a-a-s@yandex.ru

Философские версии вечного сюжета об Амуре и Психее: от неоплатонизма к христианству

Аннотация. Предметом данного исследования является трансформация поэтики сюжета об Амуре и Психее в его национально-исторических модификациях в европейской литературе. Методология анализа основана на исследованиях мифопоэтики (А. Н. Веселовский, А. Ф. Лосев) и жанровых исследованиях (М. М. Бахтин, С. С. Аверинцев, Е. М. Мелетинский и др.). Аллегоризация образов Любви и Души возникла в античности задолго до романа Апулея «Метаморфозы», или «Золотой осёл» (II в. н. э.). В греческой эпиграмме Эрот нередко ассоциируется со стихией огня, подвергающей душу — «психею» — различным испытаниям и мукам. В «Метаморфозах» Апулея сказка об Амуре и Психее может быть рассмотрена как иносказательное повествование о душе, странствующей по миру и ищущей пути к Любви и вечной жизни. Позднее иносказательное ядро античного сюжета было обогащено новыми мотивами из арсенала мифа, неоплатонизма и христианства. Архетипическая основа и неоплатоническая парадигма сюжета выступали в «Метаморфозах» Апулея в синтетическом единстве, что обеспечило различным вариациям об Амуре и Психее в европейской литературе универсальность и многозначность. Неоплатоническая версия сюжета, трактующая воссоединение Амура и Психеи как союз Бога и Души, представлена в литературе у Фульгенция, Боккаччо, Гейне, Кольриджа, Жулавского и др.

Ключевые слова: мифопоэтика, компаративистика, миф, неоплатонизм, аллегория, сказка, вечные образы, Амур, Психея

Об авторе: Котариди Юлия Георгиевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (ул. Моховая, 9, г. Москва, Российская Федерация, 125009)

Дата поступления: 26.10.2019

Дата публикации: 28.02.2020

Для цитирования: Котариди Ю. Г. Философские версии «вечного» сюжета об Амуре и Психее: от неоплатонизма к христианству // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18. — № 1. — С. 36–55. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7302

Миф об Амуре и Психее, впервые изложенный Апулеем в романе «Метаморфозы» («Золотой осел»; II в. н. э.), является одним из самых популярных вечных сюжетов в истории мировой культуры. Он представлен в многочисленных памятниках изобразительного искусства: картинах Рафаэля, П. Рубенса, Ф. Жерара, А. В. Бугро, Г. Климта, скульптурах А. Кановы, И. Даннекера, О. Родена. Вслед за Апулеем к нему обращались Фульгенций, П. Кальдерон, Ж. де Лафонтен, Ж.-Б. Мольер, И. Ф. Богданович, Дж. Китс, Г. Гейне, Э. А. По, Е. Жулавский, К. С. Льюис и многие другие.

Огромная популярность вечного сюжета об Амуре и Психее обусловлена его мифопоэтической основой. Сюжет сказки о потерянных мужьях или женах, литературно закрепленный в «Метаморфозах» Апулея — один из самых архаичных в мировом фольклоре (тип 425А по указателю Аарне—Томпсона). Его сюжетная конструкция сводится к следующему: девушка выходит замуж за тотемное существо и, нарушая табу, глядит на возлюбленного, в результате чего тот исчезает; далее следуют долгие поиски мужа и воссоединение супругов. Эта сюжетная схема находит отражение в основном комплексе мотивов любовно-авантюрного романа: «встреча — разлука — поиски — обретение» [Бахтин: 256], к которому исследователи нередко относят сказку об Амуре и Психее.

Сюжет об Амуре и Психее не исследовался в диахроническом аспекте — от античности к современности. Отметим, что его касались в своих работах ведущие советские ученые-литературоведы В. Я. Пропп, А. Н. Веселовский, М. М. Бахтин, и исследователи творчества Апулея И. П. Стрельникова, С. В. Полякова¹. За последние двадцать лет в российском литературоведении появились сразу работы, которые рассматривают сюжет об Амуре и Психее в отдельных синхронических аспектах развития, в частности уделяя внимание сюжетным вариациям XVII–XVIII вв. [Скакун] и версиям начала XX века [Войтехович]. В зарубежном литературоведении с начала XX века существует множество исследований традиционного сюжета об Амуре и Психее, прежде всего, итальянских и французских версий (Reimann A., Stumfall B., Maria U., Fo A.²). Сказка об Амуре и Психее Апулея — объект пристального

научного интереса немецкой литературоведческой школы, с конца XIX и начала XX вв. (Reitzenstein R., Tegethoff E.³).

Самой дискуссионной проблемой для исследователей вставной сказки «Метаморфоз» до сих пор остается проблема происхождения сюжета. Еще В. Я. Пропп предполагал, что в новелле контаминировано несколько сказочных сюжетов, а «сказка об исчезнувшем супруге, собственно — другая сказка» [Пропп: 252]. Э. Лефевр, один из современных исследователей позднегреческой прозы, утверждает, что текст сказки об Амуре и Психее делится на две части, первая из которых имеет греческое, а вторая — римское происхождение; концовка же, по мнению исследователя, «попросту прилеплена» автором [Lefèvre: 60].

Сложность представляет, однако, не только проблема поиска мифопоэтического источника сказки. Вопросы вызывает и сама вставная сказка, особенно ее взаимосвязь с общим замыслом «Метаморфоз». Дискуссия сводится к следующему: понимать ли сказку об Амуре и Психее как аллереорию неоплатонического мифа о скитаниях души, либо отбросить какую бы то ни было аллегорическую или религиозную экспликацию? Сказку об Амуре и Психее как аллереорию рассматривали Н. М. Карамзин:

«Древняя басня состояла единственно в сказании, что бог любви сочетался с Психеею (душою), землею красавицею, и что от сего брака родилась богиня наслаждения. Мысль аллереории есть та, что душа наслаждается в любви божественным удовольствием»⁴ —

и Ф. Шеллинг:

«Мы ясно видим, что мифология кончается там, где начинается аллереория. Конец греческого мифа — общеизвестная сказка об Амуре и Психее»⁵.

Наличие философского иносказания в тексте Апулея подтверждает и А. Ф. Лосев: «Объединив различные мифы о Психее, Апулей создал поэтическую сказку о странствиях человеческой души, жаждущей слиться с любовью» [Лосев: 345]. Черты «осознанного строения сюжета как иносказания о внутреннем процессе странствий и очищения» отмечает

в сказке Апулея и одна из современных исследовательниц греческого романа И. А. Протопопова [Протопопова: 2007].

Аллегоризация образов Любви и Души существовала в античности задолго до создания знаменитой сказки Апулея. Подобные трактовки можно обнаружить в греческих эпиграммах (Посидипп, Мелеагр), в которой Эрот нередко ассоциируется со стихией огня, подвергающей душу-«психею» различным испытаниям и мукам:

«Душу, цикаду певучую муз, привязавши к аканфу,
Думала Страсть усыпить, пламя кидая в нее,
Но, умудренная знаньем, Душа презирает другое,
Только упрек божеству немилосердному шлет»⁶.

Эти эпиграммы указывают на прочную, сложившуюся в эллинизме традицию, которая подвергается рецепции в «Метаморфозах» Апулея, где мифопоэтическая основа обогащается благодаря активному насыщению текста философским содержанием и использованию разнообразных приемов второй софистики: «Нововведения Апулея проявляются и в форме рассуждений, отступлений, описаний <...>, столь любимых современной Апулею софистикой» [Стрельникова: 350].

Апулей довольно целенаправленно следует в сказке об Амуре и Психее платоновскому мифу о душе. После смерти человека бессмертная человеческая душа попадает в мир идей, где становится совершенной. Затем она должна вновь вернуться на землю и страдать, заключенная в телесную оболочку. Этот круговорот повторяется несколько раз, пока душа окончательно не поселится в царстве идей.

Автор «Метаморфоз» создает повествование о душе, странствующей по миру и ищущей пути к Любви и вечной жизни. В трактовке неоплатоника Апулея Психея — душа, которая должна пройти испытание земной жизнью. Испытание, заслуженное героиней в результате проступка — любопытства, обрекает ее на страдание и искупление, и только благодаря Амуру, своему божественному помощнику, Психея достигает небесного блаженства.

Это подтверждает философско-аллегорическая трактовка сюжета в «Эннеадах» (301 г. н. э.) Плотина, где Амур и Психея также представлены в качестве Бога и души,

связанных супружеским союзом: «Доказательством того, что благо наше лежит там — в Боге, может служить присущая нашей душе потребность любви, как это наглядно выражается в картинах и в мифах, в которых Эрос и Психея являются связанными супружеским союзом. Это означает вот что: так как душа, будучи иною, чем Бог, происходит, однако, от Него, то для нее любовь к Нему составляет естественную необходимость»⁷.

Авторитет Плотина в эпоху Средневековья во многом способствует тому, что неоплатонический код становится ключом к большинству философско-аллегорических версий античного источника: «Школа Плотина, несомненно, оказала определенное влияние на формирование патристической традиции; многие достижения античной философии прочно вошли в состав христианского умозрения через рецепцию неоплатонического наследия» [Ситников: 26]. Постепенная христианизация сюжета «Метаморфоз» происходит через посредство неоплатонической традиции на рубеже Античности и Средневековья.

В третьей книге «Мифологий» североафриканского писателя Фульгенция (V–VI в.) античная сказка интерпретируется в категориях неоплатонизма: «...царство означает мир, где царь и царица — бог и материя; их три дочери — плоть, свобода, т. е. то, что мы зовем независимостью суждений, и душа. <...> Венера, иначе сказать, вожделение, ненавидит ее <душу> и, чтобы сгубить, насылает на нее страсть. Но поскольку страсть бывает двоякой — к добру и ко злу, она влюбляется в душу и соединяется с ней брачными узами»⁸.

Иносказательный пласт сюжета, убедительно выявленный еще Плотинем, комментируется в «Мифологии» «произвольно и фантастически» [Fo: 28] с помощью аргументов христианской теологии, связанных с мотивом изгнания души-Психеи, одержимой страстью: «Она <страсть> убеждает душу не пытаться увидеть ее облик, т. е. не знать любовных утех (ведь и Адам, хотя и видел себя обнаженным, не замечал собственной наготы, пока не вкусил от древа вожделение)»⁹. Отсутствие некоторых звеньев апулеевского источника латинский писатель объясняет следующим образом: «Если теперь, кто прочитает

эту сказку у Апулея, то и остальное, о чем мы не упомянули, сможет себе уяснить»¹⁰.

Неполнота и синтетичность трактовки не препятствуют активной рецепции версии Фульгенция в последующих трактовках сюжета в эпоху Ренессанса, когда античное искусство определяет творческие искания итальянских гуманистов. Дж. Боккаччо, критикуя автора «Мифологий» («причудливые фантазии Фульгенция ставили и его в тупик» [Веселовский: 391]), сам нередко стремится дать собственное обстоятельное толкование античных мифов. История Психеи мельком упоминается им в пасторали «Амето» (“Ameto”, 1341) и подробно рассматривается в латинском сочинении «О генеалогии языческих богов» (“De genealogia deorum gentilium”, ок. 1350–1363).

Следуя традициям античной мифографии, Боккаччо последовательно излагает миф об Амуре и Психее в XXII книге «Генеалогии». Источниками версии выступают как сюжетный инвариант Апулея, так и сюжетные вариации Марциана Капеллы («О браке Филологии и Меркурия», V в. н. э.), Фульгенция и Первого Ватиканского мифографа (III, 29, IX в. н. э.). Эти версии либо значительно редуцируют сказку Апулея (например, в тексте Первого Ватиканского мифографа отсутствует мотив испытаний и спуска героини в подземное царство), либо стремятся придать ей индивидуальный аллегорический смысл.

Не упуская, в отличие от Фульгенция, «многие звенья» апулеевской сказки, Боккаччо вслед за Марцианом Капеллой рассматривает Психею как дочь Аполлона и Энтелехии и дает собственное аллегорическое объяснение союзу души и божества. Как отмечает I. Candido, «в мотиве брака Психеи с Любовью Боккаччо аллегорически считывает союз разумной души (“dell’anima razionale”) с божеством, к которой она всегда склоняется в силу своей благородной природы»¹ [Candido: 19].

Следующий всплеск интереса к традиционному сюжету об Амуре и Психее происходит в Новое время, в первой половине

¹ “Nel motivo del matrimonio di Psiche con Amore Boccaccio legge allegoricamente l’unione dell’anima razionale con la divinità, cui sempre tende in virtù della sua nobile natura” (пер. с итал. мой. — Ю. К.)

XVII века. Именно тогда сказка Апулея привлекает внимание итальянского автора Дж. Марино и испанского — Педро Кальдерона. О развитии сюжета об Амуре и Психее в литературе XVII века писали А. А. Смирнов и Н. Я. Рыкова: «Среди “autos sacramentales” (священные представления) Кальдерона имеются две небольшие пьесы о Психее, где история ее христианизирована: Психея — душа верного христианина, Эрос, Амур — Христос. <...> Четвертая песнь поэмы венецианца Марино (первая половина XVII века) “Адонис” посвящена истории Амура и Психеи и снабжена комментарием, в котором царство, где родилась Психея, толкуется как Мир, царь и царица — ее родители — как Бог и Материя, сестры Психеи (Души) как Плоть и Свобода воли, Венера как Похоть, а запрет видеть лицо Амура — как требование чистоты» [Смирнов, Рыкова: 130].

В литературе романтизма миф об Амуре и Психее распадается на мотивы и комбинируется с источниками различного, в том числе средневекового, генезиса. У романтиков образ Психеи выступает в тесной связи с неоплатонической трактовкой, которая становится особенно востребованной после появления «Наукоучения» И. Г. Фихте и выхода классических переводов диалогов Платона. Ф. Шлегель, Новалис, Э. Т. А. Гофман, У. Блейк, Дж. Китс, С. Т. Кольридж, П. Б. Шелли, Э. А. По и др. активно опираются на онтологические и гносеологические модели платонизма: «В основе романтического эроса лежат известные тезисы Платона о взаимодополнении сторон, о восстановлении изначальной целостности человека в любви» [Максимов: 214].

Так, одним из первых образ бабочки-Психеи возникает в раннем стихотворении «Песня» (1783) в «Поэтических набросках» (“Poetical Sketches”) Блейка. Внешне отказываясь от апулеевской топики, Блейк сохраняет мотив встречи Души с Князем Любви (the Prince of Love) и мотив пленения героини, которая у Апулея служит рабыней богини Венеры. С детства знакомый с изобразительным искусством, Блейк воспроизводит образ Психеи, популярный ещё в античной пластике: его героиня крыльями и умеет летать:

«How sweet I roam’d from field to field
And tasted all the summer’s pride,

Till I the Prince of Love beheld
Who in the sunny beams did glide!»¹¹.
«Несли беззаботные крылья мои
Меня по лугам, по долинам,
Пока я не встретила князя любви
И стал он моим властелином»¹².

Невзирая на эгонарративную форму и пасторальное обрамление, «Песня» Блейка тяготеет к философской абстракции и построена на сочетании античной и христианской символики. Амур у английского поэта тождественен с Аполлоном, выступающим в стихотворении в образе бога Солнца. У неоплатоников Солнце традиционно рассматривается как символ Истины, свободное от материи Единое, которое рассеивает свои лучи, порождая остальные, менее совершенные ипостаси (Ум, Мировая Душа): «Известно, что еще Платон употреблял этот образ Блага как Солнца и изображал Благо как свет Мира Идей. Именно здесь коренятся платиновские истоки учения об эманации» [Ситников: 61]. Солярная функция Аполлона находит заметное отражение и в цветовой палитре стихотворения, как будто озаренном изнутри солнечными лучами (см. «sunny beams», «golden pleasures», «golden wing», «golden cage»).

С. Т. Кольридж в «Психее» (1808) предпринимает собственную попытку аллегоризации сюжета. Психея Кольриджа — это эмблема души, созданная античной Грецией. Стихотворение построено на явном контрасте обликов бабочки и рептилии и содержит отсылку к новелле Апулея, в которой Амур неоднократно соотносится с образом дракона. В то время как бабочка-душа пытается избежать «рабской» доли земной жизни, рептилия пытается исказить и деформировать всё, чем живет. У Кольриджа эта оппозиция восходит к знаменитому платоновскому дуализму эйдоса и материи, души и тела, неизбежно подверженного чувственным ощущениям (см. «Федон», «Федр» и др. труды Платона).

Г. Гейне в стихотворении «Психея», включенном в цикл «Романсы» (1844), создает собственную, христиански ориентированную версию мифа об Амуре и Психее. Немецкий поэт выбирает момент нарушения героиней запрета, которое влечет

за собой поиски потерянного супруга, многочисленные испытания и, наконец, смерть и воскресение героини. Психея Гейне оказывается мифологической фигурой, соединяющей язычество с христианством, и душой всех живущих и страдающих на земле. Проступок и любовное ослепление героини, созерцающей божественную красоту Амура, приводят ее к восемнадцати векам покаяния и истязаний плоти:

«Achtzehnhundertjähr'ge Buße!
Und die Ärmste stirbt beinah!
Psyche fastet und kasteit sich,
Weil sie Amorn nackend sah!»¹³.
«Восемнадцать столетий,
Казнь бедняжке суждена.
Грех великий: обнаженным
Бога видела она!»¹⁴.

В целом, несмотря на выпадение некоторых мотивов традиционного сюжета (например, связанных с искушением Психеи сестрами), романтическая литература возводит образ Психеи к неоплатонической версии, интерпретирующей союз Купидона и Психеи как союз Бога и Души. Авторы эпохи романтизма рассматривают героиню Апулея, прежде всего, как образ человеческой души, бабочку, режу — как произведение искусства или просто женский образ.

Не мог остаться незамеченным сюжет об Амуре и Психее и во время общеевропейского процесса «ремифологизации» (конец XIX — начало XX столетия). В это время была написана пьеса польского драматурга Ежи Жулавского¹⁵ «Эрос и Психея» (1904). Жулавский был не первым автором в Польше, который обратился к данному сюжету об Амуре и Психее. В качестве предшественника Жулавского польские исследователи традиционно называют Я. А. Морштына (Jan Andrzej Morsztyn), который в своей поэме «Психея» («Psyche z Lucyáná, Apuleiusza, Marina», 1696–1698) ориентировался на барочную переработку Дж. Марино.

Внимание польских литераторов к античному источнику было связано с долгожданным появлением перевода «Метаморфоз» на польский язык. В 1901 г. первый перевод выпустил М. Кавчински (не только переводчик, но и исследователь

Апулея), в 1902 г. — вышел перевод Б. Свибы. Е. Жулавский начал создавать «Эроса и Психею» в 1903 г., после того как вышли оба перевода апулеевского романа, что обусловило непосредственную рецепцию материала, а не ориентацию на множество переработок.

«Эрос и Психея» — многослойная модернистская драма, в основе которой архаическая мифологическая модель, с использованием типичных схем мифа и сказки: нарушение табу, которое влечет за собой поиски потерянного супруга, многочисленные испытания, временные смерти и, наконец, победа над злом и воссоединение с возлюбленным. Польские литературоведы Л. Евстахевич и Т. Синко отмечали также философский подтекст пьесы. В то время как Евстахевич усматривает в поэтике пьесы аллюзии на платоновский «Пир» и мотив поиска второй половинки [Eustachewicz: 370–373], Синко полностью возводит «Эроса и Психею» к платоновскому идеализму [Sinko, 1921: 4–15].

Драма польского автора, действительно, лишь частично воспроизводит сюжетную конструкцию новеллы Апулея. Психея Жулавского тоже нарушает табу божества, но для нее поиски возлюбленного оборачиваются веками испытаний в человеческом мире. В первой картине она — царевна Аркадии, во второй — бродячая певица в Александрии, в третьей — заключенная в средневековом монастыре, в четвертой — богатая итальянская княжна XVI века, в пятой — девушка из народа эпохи французской революции, в шестой — содержанка польского банкира в «наши дни». Душа-Психея проходит весь круг мировой истории, сопровождаемая воплощениями Эроса, который является ей в различных своих ипостасях: Рыцаря Солнца, Лоренцо, Де-ла-Роша, Стефана.

Жулавский обращается к прозрачной и традиционной интерпретации Эроса как Любви, а Психеи как Души (вслед за Кальдероном, Марино, польскими версиями сюжета). Эрос в пьесе Жулавского многолик. Он — всемогущий бог, безраздельно управляющий вселенной, неразрывно связанный со стихиями воздуха и огня (об этом, в частности, свидетельствуют античные изображения бога любви с горящим факелом — непременным атрибутом свадебного обряда):

«Он — не дитя, он бог ужасный,
Он бог богов и царь царей;
Его лицо — как пламень ясный,
Как пламя — блеск его кудрей...» (46–47).

По мнению Философа, одного из персонажей пьесы, это представление восходит к орфикам. Действительно, орфики мыслили Эрота как Протогона («перворожденного»), Фанета («явленного»), Фазтона («сияющего»): «Эрот — смелый стрелок, владыка ключей эфира, неба, моря, земли, царства мертвых и тартара (Hymn. Orph. 58 Abel.)» [Тахо-Годи: 669]. Так, в рамках орфической (позднее — неоплатонической) трактовки образ Эроса расширяется у Жулавского до универсалии, охватывающей весь видимый и невидимый мир:

«Я создал мир, стоцветный мир вселенной...
Я жизнь — и смерть; боль, счастье; я начало —
И я конец, во мне вещей всех связь
В великое кольцо таинственно сплелась...» (53).

Однако Эрос связан не только с всеильным богом орфиков, но и с богом христианским. Жулавский переосмысливает образ Эроса, неразрывно соединяя его с Иисусом Христом. Во второй картине драмы бог любви выступает в одеждах христианского пророка:

«Пророк любви явился новый там.
Он вышел в путь с звездой утром рано.
Идет он по долинам и горам,
Над синими волнами Иордана.
Благословляет землю и людей,
И как рыбак Он души ловит в сети,
Идут за ним убогие и дети...»¹⁶.

Это описание является стихотворным парафразом эпизода из Евангелия от Матфея: «Проходя же близ моря Галилейского, Он увидел двух братьев: Симона, называемого Петром, и Андрея, брата его, закидывающих сети в море, ибо они были рыболовы, и говорит им: идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков. И они тотчас, оставив сети, последовали за Ним» (Мф. 4:18–20).

Очевидно, что Жулавский использует в «Эросе и Психее» библейские аллюзии и модели, ведь польский автор прекрасно знал Священное Писание, и, как отмечал исследователь А. Балабуха, даже переводил некоторые книги Ветхого Завета: «Просто все, выходявшее из-под пера Жулавского, рождалось не только и не столько непосредственным осмыслением наблюдаемой жизни, сколько выросло из мощного пласта человеческой культуры» [Балабуха: 731]. Античный сюжет в драме приобретает черты ветхозаветного. Любопытство Адама и Евы и их искушение приводят к изгнанию из рая — Психея также неосторожно нарушает запрет Эроса, что приводит ее к изгнанию и долгим скитаниям в поисках божества.

Корни мировой истории, по Жулавскому, лежат в идиллической Аркадии, и в неопределенном будущем мир обязательно вернется в изначальное лоно. Несмотря на подобную кольцевую композицию, в «Эросе и Психее» просвечивает библейская модель времени. Как писал С. С. Аверинцев, «в Библии господствует длящийся ритм исторического движения, которое не может замкнуться, и каждый отдельный отрывок которого имеет свой подлинный и окончательный смысл лишь по связи со всеми остальными» [Аверинцев, 1983: 277].

Шесть картин «Эроса и Психеи» сопоставимы с шестью днями творения, они рассказывают об отдельных событиях человеческой истории (явление Христа, средние века, французская революция и др.). Седьмая картина драмы вынесена за рамки исторического времени, в неопределенное будущее. И это тоже объясняется библейским интертекстом: «И седьмой Ангел вострубил, и раздались на небе громкие голоса, говорящие: царство мира соделалось *царством* Господа нашего и Христа Его, и будет царствовать во веки веков» (Откр. 11:15).

В Библии священная история движется линейно, в будущем обещая человеку исполнение обетования. В драме Жулавского целью души-Психеи также становится воссоединение с потерянным божеством — Эросом. Пьеса польского автора возводит в абсолют библейское отпадение человека от творца. В каждой картине Психея пытается приблизиться к божеству, но неизменно теряет его, повторяя свой путь заблуждений и испытаний на разных этапах человеческой истории.

Главным виновником греха в пьесе оказывается не столько Психея — Ева, сколько ее раб, Блакс — грубое животное начало. Именно он открывает истинное лицо Эроса влюбленной героине. Если Психея в пьесе отождествляется с двумя символами: мотылька и цветка (лилии), то Блакс соотносим либо с «неразумной» частью души у Платона, либо с пониманием материи у неоплатоников. В последней части драмы Блакс, возможно, приравнивается к «зверю» Апокалипсиса. Именно так называет его в финальной сцене Психея: «Погибни, зверь!» (159).

Развязка «Эроса и Психеи» показывает победу Психеи, которая отнесена к будущему времени, «которое настанет когда-нибудь» (146). В финале драмы Психея убивает Блакса. В противовес христианской этике, согласно которой человек рассматривается в его духовной и телесной целостности, Жулавский, ориентируясь на неоплатоническую традицию, настаивает на избавлении от телесного. Как справедливо заметил автор предисловия к пьесе, Т. Синко: «Смерть вызвала душу из оков тела и материи, и позвала к возвращению к первоначальной родине, царству идей»² [Sinko: 14].

В материальном мире любовь Эроса и Психеи всегда обречена на гибель, они могут воссоединиться только в идеальном мире Аркадии. Их соединение означает не только выход из трагического круга истории, но и разрешение конфликта отпадения человека от бога. Польский автор опирается на мифопоэтические модели. Однако цикличность времени мифа не удовлетворяет Жулавского, он мечтает о завершенности, окончательном соединении Души (Психеи) и божества (Эроса) в «царстве совершенства».

Таким образом, как и многие европейские авторы начала XX в., Жулавский создает пьесу, в которой синкретично взаимодействуют античная мифология, христианские и философские мотивы. «Эрос и Психея» Е. Жулавского представляет собой оригинальную интерпретацию сказки об Амуре и Психее, которая вписана в индивидуальный исторический миф о вековых скитаниях души в мире.

² «Śmierć wyzwala duszę z więzów ciała i materji i pozwala jej na powrót do pierwotnej ojczyzn ojczyzny i świata idei» (пер. с польск. мой. — Ю. К.).

В середине XX столетия к традиционному сюжету об Амуре и Психее обращается английский писатель Клайв Стейплз Льюис (Clive Staples Lewis) в своем философском романе «Пока мы лиц не обрели» (“Till We Have Faces: A Myth Retold”, 1956). Он так и определяет его жанровые особенности в подзаголовке — «пересказанный миф». Роман написан от первого лица, что свидетельствует о попытке автора придать повествованию характер достоверности и о использовании типичного модернистского приема масковой образности.

К. С. Льюис наследует опыт модернистской эстетики. Миф у Льюиса синкретичен и находит совершенно разные формы выражения. Он включает в себя сложную контаминацию мотивов греческой, христианской и его собственной мифологии, что позволяет создать целостное универсальное повествование о человеческой судьбе и загадке жизни и смерти. Автор помещает античный сюжет в выдуманный им самим хронотоп — некое маленькое азиатское царство Глом, которое существует приблизительно в одно время с античной Грецией.

Льюис, хотя и ориентируется на апулеевский первоисточник, но при этом воспринимает традицию средневековой аллегорической образности. Его повествование — «роман с ключом», в котором зашифрованы многие символы христианской новозаветной культуры (дом на горе, свиток — атрибут бога и т. п.). Сам Льюис об этом пишет так: «Я не чувствовал никакой потребности быть верным Апулею, который и сам почти наверняка лишь пересказал миф, а не сочинил его. Ничто не было дальше от моих намерений, чем воспроизводить стиль “Метаморфоз”, этой странной смеси плутовского романа, литературы ужасов, трактата мистагога, порнографии и стилистических экспериментов»¹⁷.

Античный сюжет нестандартно представлен в романе: английский писатель акцентирует внимание читателя вовсе не на Психее, а на ее сестре Оруаль, выдуманной Льюисом. Характерная деталь: праведнице Психее христианский писатель Льюис предпочитает «заблудшую овцу». Впрочем, в финале, подобно персонажам близнецных мифов, эти образы при всей своей полярности практически сливаются: «Да, две Психеи, обе прекрасные, обе неотлично похожие, но все же

разные»¹⁸. Вслед за Апулеем Льюис актуализирует в повествовании мотив сестринской любви (глубже — любви к ближнему), но через призму модели двойничества.

Эволюцию традиционного сюжета об Амуре и Психее можно рассмотреть с точки зрения концепции стадияльного развития литературы, предложенной С. С. Аверинцевым и другими ведущими учеными [Аверинцев и др., 1994]. Так, если категория жанра выдвигается на первый план в «рефлексивно-традиционалистский» период, когда и формируется сказка Апулея, то категория автора первична для «индивидуально-творческого» типа сознания, к которому относятся романтические версии сюжета. На этапе индивидуально-творческом традиционные сюжеты, как правило, подвергаются трансформации, что обусловлено творческой свободой, которую автор получает после завершения периода «готового слова» (термин М. М. Бахтина).

Сюжетная целостность античного мифа сохраняется вплоть до наступления индивидуально-творческого этапа литературного развития — эпохи романтизма. Впоследствии сюжет не только распадается на мотивы, но и комбинируется с другими античными и христианскими источниками, подвергаясь сильной трансформации на рубеже веков и в литературе XX в. Одними из самых устойчивых мотивов «протосюжета» оказываются мотивы нарушения табу, испытаний, узнавания, воссоединения влюбленных, которые актуализируются вне зависимости от этапа литературного развития. Возникшие в недрах мифопоэтики, они обретают внутреннюю целостность в рамках религиозно-философской системы неоплатонизма, впоследствии постепенно подвергаясь частичной христианизации. Невзирая на распадение сюжета в эпоху индивидуального авторства, первичный инвариант, исходное философско-аллегорическое ядро сюжета, связанное с любовью бога Эроса и Души, сохраняет свою актуальность на протяжении по меньшей мере восемнадцати веков.

Примечания

- ¹ См.: [Пропп], [Веселовский], [Бахтин], [Стрельникова], [Полякова].
- ² См.: [Reimann], [Stumfall], [Maria], [Fo].
- ³ См.: [Reitzenstein], [Tegethoff].
- ⁴ Карамзин Н. М. Избранные сочинения: в 2 т. М.; Л.: Худож. лит., 1964. Т. 2. С. 205.
- ⁵ Шеллинг Ф. Философия искусства. СПб.: Алетейя, 1996. С. 109.
- ⁶ Эпиграммы греческой антологии. М.: Терра, 1999. С. 482.
- ⁷ Плотин. Эннеады. Киев: Уцимм-пресс, 1995. 394 с.
- ⁸ Фульгенций. Сказка о богине Психее и Купидоне // Полякова С. «Метаморфозы, или Золотой Осел» Апулея. М.: Наука, 1988. С. 124.
- ⁹ Там же. С. 124.
- ¹⁰ Там же. С. 125.
- ¹¹ Блейк У. Стихотворения. Selected Verse. М.: Радуга, 2007. С. 248.
- ¹² Там же. С. 473
- ¹³ Heine H. Neue Gedichte. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1844. S. 195.
- ¹⁴ Гейне Г. Избранные произведения: в 2 т. М.: Гослитиздат, 1956. Т. 1. С. 228.
- ¹⁵ Zulawski J. Eros i Psyche. Powiesc sceniczna w siedmiu rozdzialach. Krakow: Nakladem krakowskiej spolki wydawniczej, 1921. 216 p.
- ¹⁶ Жулавский Е. Эрос и Психея. Драматическая поэма в пяти актах и семи картинах. М.: Издание Рассохина, 1907. С. 162. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ¹⁷ Льюис Клайв С. Пока мы лиц не обрели. Статьи, выступления, интервью // Льюис Клайв С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Фонд о. Александра Меня; Дом надежды, 2004. Т. 2. С. 243.
- ¹⁸ Там же. С. 239.

Список литературы

1. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания. — М.: Наследие, 1994. — С. 3–38.
2. Аверинцев С. С. Древнееврейская литература // История всемирной литературы: в 9 т. — М.: Наука, 1983. — Т. 1. — С. 271–302.
3. Балабуха А. Д. В пепельном свете Луны // Е. Жулавский. Лунная трилогия. — СПб.: Северо-Запад, 1993 — С. 721–733.
4. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Худож. лит., 1975. — 504 с.
5. Веселовский А. Н. Призвание поэта: studium fuit alma poesis (Генеалогии Богов. — De Montibus) // Боккаччо. Его среда и сверстники: в 2 т. — СПб.: Тип. Императорской Акад. Наук, 1894. — Т. 2. — С. 323–449.
6. Войтехович Р. С. Психея в творчестве М. Цветаевой: эволюция образа и сюжета — Тарту: Tartu Ülikooli, 2005. — 164 с.
7. Лосев А. Ф. Психея // Мифы народов мира: в 2 т. — М.: Большая

- Российская энциклопедия, Олимп, 1997. — Т. 2. — С. 344–345.
8. Максимов Б. А. Романтические координаты любви: Люцинда Ф. Шлегеля // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. — М.: Изд-во МГУ, 2015. — № 6. — С. 214–231.
 9. Полякова С. В. «Метаморфозы, или Золотой Осел» Апулея. — М.: Наука, 1988. — 148 с.
 10. Пропп В. Я. Собрание трудов. Русская сказка. — М.: Лабиринт, 2000. — 416 с.
 11. Ситников А. В. Философия Плотина и традиция христианской патристики. — СПб.: Алетейя, 2001. — 242 с.
 12. Скаун А. А. Творчество Жана де Лафонтена и русская культура XVIII — первой трети XIX веков. — СПб.: СПбГУ, 2003. — 24 с.
 13. Смирнов А. А., Рыкова Н. Я. Лафонтен и его повесть «Любовь Психеи и Купидона» // Лафонтен Ж. Любовь Психеи и Купидона. — М.; Л.: Наука, 1964. — 138 с.
 14. Стрельникова И. П. «Метаморфозы» Апулея // Античный роман. — М.: Наука, 1969. — С. 332–365.
 15. Тахо-Годи А. А. Эрот // Мифы народов мира: в 2 т. — М.: Большая Российская энциклопедия, Олимп, 1997. — Т. 2. — С. 669.
 16. Candido I. La fabula di Amore e Psiche dalle chiose del Laur. 29.2 alle due redazioni delle Genealogie di Boccaccio e ancora in Dec. X, 10 // Studi Sul Boccaccio. — 2009. — № 37. — Pp. 171–196.
 17. Eustachewicz L. Dramaturgia Młodej Polski. Proba monografii dramatu z lat 1890–1918. — Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982. — 457 p.
 18. Fo A. L'Amore di Amore e l'anima dell'Anima: favola di una favola // Apuleio. La favola di Amore e Psiche. — Torino: Einaudi, 2014. — Pp. 3–40.
 19. Lefèvre E. Studien zur Struktur der “Milesischen” Novelle bei Petron und Apuleius. — Mainz; Stuttgart: Akademie der Wissenschaften und der Literatur Steiner, 1997. — 100 p.
 20. Maria U. La favola di Amore e Psiche nella letteratura e nell'arte italiana. — Bologna: Zanichelli, 1899. — 295 p.
 21. Reimann A. Des Apuleius Märchen von Amor und Psyche in der französischen Litteratur des XVII Jahrhunderts. Progr. — Wohlau: “Schlesischen Dorfzeitung”, 1885. — 18 S.
 22. Reitzenstein R. Das Märchen von Amor und Psyche. — Leipzig-Berlin: B. G. Teubner, 1912. — 92 S.
 23. Sinko T. Przedmowa // Żulawski J. Eros i Psyche. Powieść sceniczna w siedmiu rozdziałach. — Kraków: Nakładem krakowskiej spółki wydawniczej, 1921. — Pp. 4–15.
 24. Stumfall B. Das Märchen von Amor und Psyche in seinem Fortleben in der französischen, italienischen und spanischen Literatur bis zum XVIII Jahrhundert. — Leipzig: A. Deichert'sche Verlagsbuchhandlung Nachf. (Georg Böhme), 1907. — 222 S.
 25. Tegethoff E. Studien zum Märchentypus von Amor und Psyche. — Bohn und Leipzig: K. Schröder, 1922. — 133 S.

Yuliya G. Kotaridi

*M. V. Lomonosov Moscow State University
(Moscow, Russian Federation)*

a-a-5@yandex.ru

Philosophical Versions of the Eternal Storyline About Cupid and Psyche: from Neoplatonism to Christianity

Abstract. The subject of this paper is the transformation of the poetics of Cupid and Psyche plot in its national and historical modifications in European literature. The methodology of the analysis is based on mythological studies (A. N. Veselovsky, A. F. Losev) and genre studies (M. M. Bakhtin, S. S. Averintsev, E. M. Meletinsky, etc.). Allegorization of the images of Love and Soul appeared in the antiquity long before the novel by Apuleius “*Asinus aureus*” or “*Metamorphoses*” (the 2nd century AD). In a Greek epigram Eros is often associated with the element of fire that puts the soul — “Psycho” — to a variety of ordeals and tortures. In “*Metamorphoses*” by Apuleius the tale about Cupid and Psyche can be seen as an allegorical narration about the soul traveling around the world and looking for ways to Love and eternal life. Later, the parabolic core of the ancient story was enriched with new motifs from the arsenal of mythology, Neoplatonism and Christianity. The archetypical basis and platonic paradigm of the plot in “*Metamorphoses*” by Apuleius go together in a syncretic unity, that provides universality and polysemy of the different versions of tales about Cupid and Psyche in European literature. The neoplatonic version of the story, which interprets the reunion between Cupid and Psyche as the Union of God and Soul, is represented in literature by writings of Fulgentius, Boccaccio, Heine, Coleridge, Żuławski and others.

Keywords: mythopoetics, comparative literary studies, myth, neoplatonism, allegory, fairy tale, eternal images, Cupid, Psyche

About the author: Kotaridi Yuliya G. — PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Foreign Journalism and Literature of the Faculty of Journalism, M. V. Lomonosov Moscow State University (ul. Mokhovaya 9, Moscow, 125009, Russian Federation)

Received: October 26, 2019

Date of publication: February 28, 2020

For citation: Kotaridi Y. G. Philosophical Versions of the Eternal Storyline About Cupid and Psyche: from Neoplatonism to Christianity. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2020, vol. 18, no. 1, pp. 36–55. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7302 (In Russ.)

References

1. Averintsev S. S., Andreev M. L., Gasparov M. L., Grintser P. A., Mikhaylov A. V. Categories of Poetics at the Change of Literary Epochs. In: *Istoricheskaya poetika: literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya* [Historical Poetics: Literary Epochs and Types of Artistic Consciousness]. Moscow, Nasledie Publ., 1994, pp. 3–38. (In Russ.)
2. Averintsev S. S. Hebraic Literature. In: *Istoriya vsemirnoy literatury: v 9 tomakh* [History of World Literature: in 9 Vols]. Moscow, Nauka Publ., 1983, vol. 1, pp. 271–302. (In Russ.)
3. Balabukha A. D. In the Ash Moon Light. In: *E. Zhulavskiy. Lunnaya trilogiya* [E. Zhulavsky. The Lunar Trilogy]. St. Petersburg, Severo-Zapad Publ., 1993, pp. 721–733. (In Russ.)
4. Bakhtin M. M. *Voprosy literatury i estetiki: issledovaniya raznykh let* [Questions of Literature and Aesthetics: Studies of Different Years]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975. 504 p. (In Russ.)
5. Veselovskiy A. N. The Poet's Vocation: Studium fuit alma poesis (Genealogies of Gods. — De Montibus). In: *Boccaccio. Ego sreda i sverstniki: v 2 tomakh* [Boccaccio. His Environment and Peers: in 2 Vols]. St. Petersburg, Tipografiya Imperatorskoy Akademii Nauk Publ., 1894, vol. 2, pp. 323–449. (In Russ.)
6. Voytekovich R. S. *Psikheya v tvorchestve M. Tsvetaevoy: evolyutsiya obraza i syuzheta* [Psyche in the Works of M. Tsvetaeva: the Evolution of the Image and Plot]. Tartu, Tartu Ülikooli Publ., 2005. 164 p. (In Russ.)
7. Losev A. F. The Psyche. In: *Mify narodov mira: v 2 tomakh* [Myths of the Peoples of the World: in 2 Vols]. Moscow, Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya Publ., Olimp Publ., 1997, vol. 2, pp. 344–345. (In Russ.)
8. Maksimov B. A. The Romantic Dimensions of Love: F. Schlegel's "Lucinde". In: *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 10: Zhurnalistika* [Moscow State University Bulletin. Series 10: Journalism]. Moscow, Moscow State University Publ., 2015, no. 6, pp. 214–231. (In Russ.)
9. Polyakova S. «Metamorfozy ili Zolotoy Osel» Apuleya ["Metamorphoses, or Asunus Aureus" by Apuleius]. Moscow, Nauka Publ., 1988. 148 p. (In Russ.)
10. Propp V. Ya. *Sobranie trudov. Russkaya skazka* [A Collection of Works. Russian Fairy Tale]. Moscow, Labirint Publ., 2000. 416 p. (In Russ.)
11. Sitnikov A. V. *Filosofiya Plotina i traditsiya khristianskoy patristiki* [Plotinus's Philosophy and the Tradition of Christian Patristics]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2001. 242 p. (In Russ.)
12. Skakun A. A. *Tvorchestvo Zhana de Lafontena i russkaya kul'tura XVIII — pervoy treti XIX veka* [The Works of Jean de La Fontaine and Russian Culture of the 18th and the First Third of the 19th Centuries]. St. Petersburg, Saint Petersburg State University Publ., 2003. 24 p. (In Russ.)
13. Smirnov A. A., Rykova N. Ya. La Fontaine and His Story "Love of Psyche and Cupid". In: *La Fontaine. Lyubov' Psikhei i Kupidona* [La Fontaine Jean de. Love of Psyche and Cupid]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1964. 138 p. (In Russ.)
14. Strel'nikova I. P. "The Metamorphoses" of Apuleius. In: *Antichnyy roman* [Ancient Novel]. Moscow, Nauka Publ., 1969, pp. 332–365. (In Russ.)

15. Takho-Godi A. A. Erot. In: *Mify narodov mira: v 2 tomakh* [Myths of the Peoples of the World: in 2 Vols]. Moscow, Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya Publ., Olimp Publ., 1997, vol. 2, p. 669. (In Russ.)
- Candido I. La fabula di Amore e Psiche dalle chiose del Laur. 29.2 alle due redazioni delle Genealogie di Boccaccio e ancora in Dec. X, 10" [The Plot of Cupid and Psyche from the Commentaries of Laur. 29.2 on Two Versions of Genealogies by Boccaccio and still in Dec. X, 10"]. In: *Studi Sul Boccaccio* [Boccaccio Studies], 2009, no. 37, pp. 171–196. (In Italian)
16. Eustachewicz L. *Dramaturgia Młodej Polski. Proba monografii dramatu z lat 1890–1918* [Drama of Young Poland. An Attempt of a Monograph on Drama from 1890–1918]. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe Publ., 1982. 457 p. (In Polish)
17. Fo A. L'Amore di Amore e l'anima dell'Anima: favola di una favola [The Love of Love and the Soul of the Soul: Tale of One Tale]. In: *Apuleio. La favola di Amore e Psiche* [Apuleius. The Tale of Love and Psyche]. Torino, Einaudi Publ., 2014, pp. 3–40. (In Italian)
18. Lefèvre E. *Studien zur Struktur der "Milesischen" Novelle bei Petron und Apuleius* [Studies on the Structure of the "Milesian" Novel by Petron and Apuleius]. Mainz, Stuttgart, Akademie der Wissenschaften und der Literatur Steiner Publ., 1997. 100 p. (In German)
19. Maria U. *La favola di Amore e Psiche nella letteratura e nell arte italiana* [The Tale of Cupid and Psyche in Italian Literature and Art]. Bologna, Zanichelli Publ., 1899. 295 p. (In Italian)
20. Reimann A. *Des Apuleius Märchen von Amor und Psyche in der französischen Litteratur des XVII Jahrhunderts* [On Apuleius's Tale of Cupid and Psyche in French Literature of the 17th Century]. Wohlau, Schlesischen Dorfzeitung Publ., 1885. 18 p. (In German)
21. Reitzenstein R. *Das Märchen von Amor und Psyche* [The Tale of Cupid and Psyche]. Leipzig-Berlin, B. G. Teubner Publ., 1912. 92 p. (In German)
22. Sinko T. Przedmowa. In: *Zulawski J. Eros i Psyche. Powiesc sceniczna w siedmiu rozdzialach* [Zulawski J. Eros and Psyche. Stage Novel in Seven Chapters]. Krakow, Nakladem krakowskiej spolki wydawniczej Publ., 1921, pp. 4–15. (In Polish)
23. Stumfall B. *Das Märchen von Amor und Psyche in seinem Fortleben in der französischen, italienischen und spanischen Literatur bis zum XVIII Jahrhundert* [The Fairy Tale of Cupid and Psyche in its Next Life in French, Italian and Spanish Literature up to the 18th Century]. Leipzig, A. Deichert'sche Verlagsbuchhandlung Nachf. (Georg Böhme) Publ., 1907. 222 p. (In German)
24. Tegethoff E. *Studien zum Märchentypus von Amor und Psyche* [Studies on the Fairy Tale of Cupid and Psyche]. Bohn und Leipzig, K. Schröder Publ., 1922. 133 p. (In German)

DOI: 10.15393/j9.art.2020.6822

УДК 82.091:2-283(47+57)''16''

Т. А. Исаченко

*Российская государственная библиотека
(Москва, Российская Федерация)*

isachenko33@yandex.ru

«Бегство в пустыню» в книжной культуре и словесности допетровской Руси

Аннотация. Предметом рассмотрения исторической поэтики недавно вновь стал мотив «бегства из рая», противостоящий мотиву «изгнания из рая», распространенному в западных литературах. По наблюдениям исследователей, сюжет приобрел в литературе XIX в. парадоксальную форму «неприкаянности» (И. И. Дмитриев, ранний А. С. Пушкин, пьесы А. Н. Островского, проза К. Н. Батюшкова) и закрепился в виде «движущейся» модели жизни русского человека, бегущего из «рая» — «гомеостатического» общества (Л. Н. Гумилев). Трансформация мотива от «устойчивой» модели к «движущейся» привела к формированию нового русского типа — «бездомного скитальца», на которого указал в своей Пушкинской речи Ф. М. Достоевский. В статье выдвигается тезис о том, что одновременно, под влиянием странничества, в части русского общества возникает тяга к древнерусским формам мирозерцания, что подводит человека к поискам жизненного «рая» в собственной душе. Эта тенденция находит отражение в паломнической и богословской литературе XIX в. Трансформация соотношения «устойчивого и движущегося» в сторону древнерусского идеала странничества выводит человека на спасительные пути евангельских заповедей. Тема «бегства в пустыню» тесно сопряжена с темой «рая мысленного», в связи с чем рассматривается ключевой сюжет популярного в XVII в. сборника «Рай мысленный», увидевшего свет в стенах Валдайского Иверского монастыря в 1658–1659 гг. На материале рукописных источников в статье показано, как мотивы «рая» и «бегства в пустыню», предшествовавшие тенденциям, получившим свое развитие в XIX в. и приведшим к расцвету паломнической литературы, представлены в книжности допетровской Руси.

Ключевые слова: мотив, «рай мысленный», идеал странничества, бегство в пустыню, книжная культура допетровской Руси, Пушкинская речь Ф. М. Достоевского

Об авторе: Исаченко Татьяна Александровна — доктор филологических наук, главный научный сотрудник сектора изучения особо ценных фондов, Центр по исследованию проблем развития библиотек в информационном обществе (ЦИПР), Российская государственная библиотека (ул. Воздвиженка, 3/5, г. Москва, Российская Федерация, 119019)

Дата поступления: 02.07.2019

Дата публикации: 28.02.2020

Для цитирования: Исаченко Т. А. «Бегство в пустыню» в книжной культуре и словесности допетровской Руси // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18. — № 1. — С. 56–72. DOI: 10.15393/j9.art.2020.6822

Мотив «бегства из рая», возникший как романтическая диспозиция «устойчивой» и «движущейся» жизни в недрах сентиментализма¹, не столь давно вновь стал предметом рассмотрения исторической поэтики. Противостоя мотиву «изгнания из рая», распространенному в западных литературах, он трансформировал соотношение «устойчивого и движущегося» и приобрел в русской литературе XIX в. парадоксальную форму «неприкаянности» [Кошелев: 125, 135]. По мнению Л. Н. Гумилева, «движущаяся» модель жизни русского человека во многом определена социокультурными обстоятельствами, и «бегство из рая» — это, по большей части, бегство из «гомеостатического» общества. Парадокс «бегства из рая», по Гумилеву, — рефлексия личностной усталости от «гомеостатического» общества, члены которого («тихие люди, которые были никому не заметны») проповедуют принцип — живи и не мешай другим: «В гомеостатическом обществе жить можно, жить легко. Это, можно сказать, возвращение утраченного рая, которого никогда не было. Но кто из нас согласился бы променять полную тревог и треволнений творческую жизнь на спокойное прозябание в таком гомеостатическом коллективе? От скуки помрешь!» [Гумилев: 320].

Движение от «устойчивой» модели к «движущейся», Ф. М. Достоевский преломляет в движение, связанное с поиском национального идеала. В своей знаменитой Пушкинской речи он говорит об эволюции Пушкина (позднее Ю. Н. Тынянов назовет творчество национального поэта катастрофически эволюционирующим²), сопровождавшейся сменой психологических типов его героев — от «бездомного скитальца» Алеко к «смиренной и величавой духовной красоте» Татьяны Лариной, «мощного духа народной жизни»³.

Одновременно нельзя не отметить, что «бегство» от «устойчивой» модели бытия к «движущейся» модели трансформировалось в русском обществе нелинейно, оно опиралось на ранее утвердившиеся, но отошедшие в прошлое, с началом

петровских реформ, идеалы странничества и старчества, что наглядно демонстрирует пласт паломнической литературы, получившей широкое распространение в литературе конца XVIII — нач. XX в. «Фантастический и нетерпеливый человек жаждет спасения пока лишь преимущественно от явлений внешних <...>, — говорил Достоевский. — И никогда-то он не поймет, что правда прежде всего внутри его самого <...>. Он пока всего только оторванная, носящаяся по воздуху былинка»⁴.

Как мотивы «рая» и «бегства» представлены в книжности допетровской Руси? Что предшествовало тенденциям, получившим свое развитие в XVIII–XIX вв., и привело к расцвету паломнической литературы? Трансформация соотношения «устойчивого и движущегося» в сторону древнерусского идеала исподволь выводит человека на спасительные пути евангельских заповедей, а мотив «бегства в пустыню» тесно сопряжен с темой посещения «рая мысленного», в связи с чем ключевой сюжет и само заглавие популярного в XVII в. одноименного сборника представляется важным этапом осмысления его содержания.

Сборник «Рай мысленный» увидел свет в стенах Валдайского Иверского монастыря в 1658–1659 гг.⁵ Это редкое издание имеет следующую структуру: первая часть сборника посвящена св. Афонской горе, повествует об Иверском монастыре и его основании на Святом озере, о Портаитской иконе — святыне восточно-христианского мира — и чудесах Иверской иконы, произошедших «при водворении» образа на св. Валдае. Начальные статьи посвящены теме избранности Афона («жребия») и чудотворной иконе, переданной царю Алексею Михайловичу и архимандриту Никону 15 июня 1648 г. вместе с двумя грамотами, обращенными к русским властям. Статьи «Рая мысленного» напрямую связаны с представлениями об особом предназначении России как духовного центра православного мира и указывают на преемственность Святой Горы и Руси, на почитаемые святыни. Они стройно вписываются в идеологему патриарха Никона.

Легенды о путешествии Пречистой Девы, направлявшейся к св. Лазарю на Кипр, о посещении Ею Афона и приятии

«жребия» были перенесены на Русь достаточно рано, в конце XV в., из афонского сборника «Патриа» [Буланин: 532–533]⁶. Вполне вероятно, что сюжет о чудесном явлении Афону Богородицы в первые десятилетия христианства был отредактирован вторично. Как показывает Д. М. Буланин, это произошло не позднее конца 1590-х гг., и переработка была осуществлена выдающимся украинским полемистом Иоанном Вишенским, подвизавшимся на Афоне. Позднее в данной южнорусской редакции две «Богородичные» статьи вошли в состав книги «Рай мысленный». Параллельно творческая переработка известного сказания о «жребии» появляется в нескольких выдающихся трудах XVII в. — третьей редакции «Азбуковника» соловецкого книжника старообрядца Сергия Шелонина (ок. 1658 г.) и, почти одновременно, в трудах чудовского иеродиакона Дамаскина [Сапожникова: 344–345], [Исаченко, 2018, 2017b], что подтверждает интерес к афонской тематике на разных полюсах общественного сознания.

Валдайский Иверский Богородицкий Святоозерский монастырь невозможно рассматривать вне общего замысла патриарха Никона, материализовавшего в пространстве Русской Палестины сакральную идею Иерусалима Нового, небесного прообраза, наполненного святынями соборных храмов Иверского и Воскресенского монастырей, которые соединили русскую ойкумену с пространством Христианского Востока. Перемещение святынь из одного православного центра в другой, из одной общепризнанной общины в другую (Константинополь, Парория, Крит, Килифарево неподалеку от Тырново, Салоники и др.), укрепляло афонские связи славян, включало в свою орбиту крупнейшие духовные центры России, вырабатывало «способность к всемирной отзывчивости», о которой говорил в заключительной части своей Пушкинской речи Ф. М. Достоевский⁷.

Памятники архитектуры, шедевры иконографии, прекрасно оформленные рукописи украсили монастырские библиотеки сначала Афона, потом Руси. Охранная функция образа Богородицы (Вратарницы — *Πορταίτισσα*, от *πρеч.* *Πορταίτιος*, т. е. при вратах) прочно связывала его с архитектурой афонского Иверского монастыря, и с момента своего появления

в столице Московского царства в июне 1648 г. этот образ стал знаковым для Москвы. Строительство Иверского монастыря на Валдае сделало его общепочитаемым для всей России. Немалое место в этом движении к познанию и признанию Афона, афонской святости принадлежит книге «Рай мысленный».

Фраза «На небе рай, на земле — Валдай», согласно преданию, была произнесена патриархом Никоном и связывала валдайское «иверское чудо» с представлениями о «рае земном» и «рае мысленном», с богословским осмыслением этих библейских концептов в сознании средневековой Руси. Касаясь названия тезоименитого сборника, мы вторгаемся в область представлений о Рае, которые сложились в русском сознании уже в первые века христианизации Руси. К началу XVI в. этот сакральный образ определяется совершенно отчетливо — в нем угадываются черты Иерусалима Небесного («Рая мысленного»). Новый Иерусалим — прообраз небесного Града в его символической многозначительности [Мокеев].

Название сборника «Рай мысленный» имеет широкую историческую перспективу — оно отсылает к событиям Священного Писания, Священного Предания, строкам 67 псалма, к образу «мысленного ковчеза священия» — Деве-Богородиельнице. Круг источников, которые держат в поле своего зрения книжники XVII в., обращающиеся к «афонскому богословию», широк и многообразен. В конечном счете он восходит к древнему мистическому учению, известному по меньшей мере с IV в., усвоенному и приумноженному исихастами. Он распространяется и на воспоминания Максима Грека, и на возвышенную компиляцию Стефана Святгорца, и, конечно, на произведения тех авторов, которые стоят за спиной составителя книги «Рай мысленный».

В заключительной главе сборника («Истории о начале Валдайского монастыря»), которая, по некоторым оценкам, принадлежит самому патриарху Никону, повествуется о современных изданию книги событиях, говорится о прославлении митрополита Филиппа и о перенесении его мощей, ранее покоившихся в Соловецком монастыре. Этот факт имел особое значение для новообразованной Валдайской обители, ибо он прямо указывал на соловецкий опыт благочестия, проводя

аналогию между Соловками («Северным Афоном») и Иверской обителью («Новым Афоном») патриарха Никона. Нельзя не согласиться с мнением Д. М. Буланина, что «соловецкие аллюзии <...> почти без волевых усилий, вели образное мышление поклонников Никонова детища к Афону» [Буланин: 605].

Соловецкий книжник-энциклопедист Сергей Шелонин, вероятно, был первым, кто начал поиск аналогий между Соловецким монастырем и Святой Горой [Исаченко, 2017b]. Избравший местом своего обетования северный монастырь, русский книжник, следуя духу времени, также «сверял свой компас», ориентируясь на «столицу монашества», центр «божественных энергий». Здесь следует вспомнить святителя Феофана Затворника, который много позже неохотно благословлял рвущихся на сторону: «У нас свои Афоны: Валаам, Соловки» (цит. по: [Лисовой: 196]).

В XVII в. афонскую тему подхватил и развил чудовский иеродиакон Дамаскин, посетивший Афон и составивший свое известное «Краткое повествование о том, чем разнствууетвятая гора Афон от нашего Соловецкого монастыря...». Позднее им был переведен на русский язык «Проскинитарий Святой Горы Афон» Иоанна Комнина Моливда [Исаченко, 2017a].

Учитывая сведения о принадлежности чудовскому иеродиакону Дамаскину сборника Богородичных песнопений, создававшегося в окружении патриарха Никона [Позднеев]⁸, можно высказать предположение об участии этого книжника также в составлении книги «Рай мысленный». Факт совпадения заключительных строк «Сказания о Святой Горе Афонской и о Соловецком монастыре» Дамаскина об Афоне с текстом Стефана Святогорца был отмечен еще Н. И. Петровым, опубликовавшим текст киевского списка сказания в 1876 г.⁹

Сакральный образ Афона с его монастырями, иконами и легендами наделен в иеротопии патриарха Никона смыслами, соединяющими Крест и Пустыню. Животворящее Древо Креста Господня (афонский монастырь Ставроникита) в пространстве Руси отождествляется со знаменитым патриаршим Кийским Крестом, а множество его реликвий — со святынями афонских монастырей: «Кроме мощей угодников Божиих, общими для Ставроса и Святой Горы были части

Животворящего древа, “кровь Христова”, хранившаяся “в стеклене кресте” Хиландарского монастыря, “млеко Пречистыя Богородицы” и “кровь Предтечи Иованна”, особо почитаемые в лавре св. Афанасия» [Зеленская: 83].

Из вышесказанного ясно, что выделенный нами аспект заявленной темы неотделим от представлений о Рае, Святой Церкви, Небесном Иерусалиме и Судном Дне и Деве-Богородительнице — образах, которые сопровождают весь тысячелетний период русской истории, освещенной светом христианского учения. Представления о «рае мысленном» — месте обетования Богочеловека, «видимого же всем и невидимого», — связаны в древнерусской письменности с апокалиптической символикой видения Иоанна Богослова, присутствующей в 12-ой главе книги Откровения (Откр. 12:1–17), где символ Церкви Христовой коррелирует с образом Богоматери:

«И знаменіе веліе явіся на небеси: жена облечена въ солнце, и луна подъ ногама ея, и на главѣ ея вѣнецъ отъ звѣздъ двююнадесяте» (Откр. 12:1);

«И роди сына мужеска, иже имать упасти вся языки жезломъ желѣзнымъ: и восхищено бысть чадо ея къ Богу и престолу его» (Откр. 12:5).

Соединение Богородицы-Горы с символами видения Иоанна Богослова косвенно подтверждает и утверждает мысль Апостола: «Христос духовно рождается в каждом из нас» (толкование Андрея Кесарийского на Откр. 12:1); «...духовно рождается Христос в каждом из нас, а поэтому Церковь поживает нас пеленами и болезнует, пока не “вообразится в нас родившийся Христос” (Гал. 4:19), чтобы всякий соединившийся со Христом соделался Христом»¹⁰. Дева-Богородительница именуется Горой промыслительно уже в тексте псалмопевца: «Гора Божія, гора тучная, гора усыренная <...> гора, юже благоволи Богъ жити въ ней, ибо Господь вселится до конца» (Пс. 67:16–17). Псалом 67 — один из тех мессианских текстов, в котором псалмопевец, описывая процесс перенесения Ковчега Завета на гору Сион, соединяет данное событие с грядущим Боговоплощением, возвещая Евангелие и пришествие Спасителя¹¹.

Святой Сион ассоциируется с «горой мысленной», местом обетования Ковчега Завета уже в древнейших минеях XI в. Представления о Богородице-Горе, которая несет миру спасение и Сама является спасением для гонимых христиан зафиксировано в сентябрьской Минее 1095 г.: «О чръво, вмѣщѣе небесе пространѣшоую, о оутробо, понесшия Божие селение, прѣстолю съвятъ и мыслѣньи ковчегъ священиа» (Мин. сент., 082)¹².

По наблюдениям М. И. Чернышевой, Писание часто называет Богородицу *Горою* (ѡрос), выражая твердость и непоколебимость: «Гора великая» (ѡрос мѣγας), «Гора несекомая» (τὸ ἀλάξεντον ѡрос). В древнейших славянских певческих рукописях Богородица именуется «Горою Святою» (Мин. сент., 081, 1095 г.) [Чернышева: 87–89], «Горою мысленною» (ѡрос νοητόν): Гора мыслѣнаа явися. о дѣвице. оуспѣчеся ис Тебе краиоутѣльни камы (Пс. 117:22; Ис. 28:16) (Мин. дек., IV, 56, XII в.) [Чернышева: 88]¹³. При анализе греческих первоисточников и их славянских параллелей раскрывается все многообразие и глубина смыслов того символического языка, в котором «именования Церкви, соотнесенные со Священным Писанием, практически полностью совпадают с именованиями Богородицы...» [Чернышева: 13].

Преп. Иоанн Дамаскин в Слове на Рождество Пресвятой Богородицы соотносит образ Горы с пророчеством Захарии: «Захаріе... пророци о Сей, пророкъ являшуюся испльненіе... тоучную гору и оусыренную» (Иоанн Дамаскин, XVI в.)¹⁴. Блаж. Феодорит Кирский в толковании на псалом 67 ссылается на пророка Исаию и связывает явление Горы Господней с последними временами: «Яко будетъ въ послѣдніа дни явлена гора Господня...» (Ис. 2:2); ср. также: «И будетъ въ послѣдніа дни явлена гора Господня, уготована надъ верхи горъ, и вознесетъ выше холмовъ, и потщатся къ ней людіе» (Мих. 4:1).

Та же связь открывается в других текстах, актуализирующих тему конечных времен: в учительной части Стишного Пролога и Русского Хронографа [Турилов: 70], отрывках из св. Петра Дамаскина (XII в.), Каллиста Ангеликуда (XIV–XV вв.), Никиты Стифата (ок. 1005 — ок. 1090), чьи статьи и трактаты связали образ «мысленного рая» с действием «Божественного

света», «мысленным откровением», которому посвятили свои труды исихасты («О мысленном раи Боговидения», «О мысленном откровении действенного Божественного света» и другие).

В чтениях Стишного Пролога на Собор Богородицы (26 дек.) слышится след предания, соединившего сказание об Афонской горе как о месте спасения Жены — гонимой Церкви, несущей во чреве Спасителя. Соотнося апокалиптическую пустыню, в которой спасается Жена, с Афоном, составитель Пролога пишет: «И в Откровении святого Иоанна Евангелиста сице свидетельствую о Афонския Святыя Горы: “И дадошася женѣ двѣ крила Орла великаго, яко да летаетъ въ пустыня въ мѣсто свое. Яко да питается тамо в<р>ѣмя”»¹⁵.

В толковании св. Андрея Кесарийского на Откровение Иоанна Богослова (Откр. 12:14, ст. 35) читаем: «Когда диавол, боровшийся со Христом, был побежден после крещения и <...> был посрамлен, увидев, что через смерть они достигли вечной жизни, и когда после этого он был осужден жить на земле, ползать по ней подобно змею и питаться ею <...> то он снова стал преследовать Церковь...».

Согласно толкованию Андрея Кесарийского (на чтение «А жена бѣжа въ пустыню») следует: «Когда диавол в лице антихриста вооружается на Церковь, то избранные и достойнейшие, презрев гражданские почести, суету и удовольствия, побегут <...> в пустыню, чуждую нечестия» (толкование на Откр. 12:6, ст. 35). Церковь преследуема гонителем, но она «не ослаблена земными благами». «...С первых времен, — продолжает толкователь, — даны ей любовь к Богу и ближнему, охраняющее и содействующее промышление ради нас Распятого, и два Завета, или два крыла орла (курсив мой. — Т. И.), чтобы, перенесясь на них в пустыню на высоту, она возростала в жизни, чуждой всяких удовольствий» (толкование на Откр. 12:14, ст. 35).

«Мнози же от святых реша, — добавляет, в свою очередь составитель Стишного Пролога, — яко въ пустыни Афонск<ой> сохранѣтся, яже Иоанном реченная? и сице имеет истину»¹⁶.

Битва в пустыне, описанная Иоанном Богословом, имеет все признаки апокалиптического конца: «И испусти змий за

женою из уст своих воду яко реку» (Откр. 12:15). Гонимая Церковь бежит в недоступные змию места: «Когда Церковь побежит в безводные места, недоступные для обольстителя, то он пойдет по следам ее, как река, чтобы ее победить» (толкование на Откр. 12:15). Но сама земля помогает святой гонимой Церкви, «задерживая замыслы и устремления демонские», насылая засуху и бездождие и всячески отдаляя приближение змия силою молитв святых угодников (толкование на Откр. 12:16).

Изображение Божьей Матери, стоящей на полумесяце, хорошо известно по знаменитому заалтарному образу «Благодатное Небо» Владимирского собора в Киеве, кисти В. М. Васнецова. В пространство алтаря в данном случае перенесено воплощенное в красках представление о Церкви, которая «оделась в Солнце правды — Христа», и «свет ночного светила, указывающий на мирскую жизнь, изменяющуюся подобно луне, она имеет под своими ногами» (толкование св. Андрея Кесарийского на Откр. 12:1).

С XVII в. получил распространение еще один иконографический тип, прямо соотносящийся с Богородичными именованиями. Это образ «Тучная гора», празднование которого в церковном календаре приурочено к Благовещению Пресвятой Богородицы и празднуется накануне.

Таким образом, в XVII в. повторяющийся мотив Богородица — «Гора мысленная», «Гора тучная» соединяется с образами «Неба»¹⁷, «Рая» и становится литературным источником нового иконографического типа: одним из ранних иконописных изображений сюжета «Благодатное Небо» («Что Тя наречем»), по мнению исследователей, является икона из московской церкви Святой Троицы в Никитниках, датируемая 40-ми годами XVII в. Богоматерь изображена с Младенцем на левой руке, а Ее фигуру окружает овальный ореол сияния. Внизу — коленопреклоненные Георгий Хозевит и Андрей Критский. «Что Тя наречем, о Благодатная? Небо? — яко возсияла еси Солнце Правды; рай? — яко прозябла еси Цвет нетления: Деву? — яко пребыла еси нетленна...», — возвещает Богородичный тропарь 6 гласа, раскрывающий иконографические символы: Богородица именуется «Небом», так как родила

Христа — «Солнце правды», «Раем» — так как «прозябла Цвет нетления», Христа, спасшего человека от смертного тления¹⁸.

В XVIII–XIX вв. афонская книжность оказала решающее влияние на возрождение духовной жизни России. Она получила распространение через труды старца Паисия Величковского и его школы, через резонанс паломничеств, которые совершили, устремившиеся в дальние «палестины» неприкаянные странники. Монашеская реформа, известная в литературе под названием «аскетической», способствовала насаждению афонского духа в наших обителях, долго «сдерживая» разрушительный вал западного влияния на умонастроения общества. Достоевский побуждал и приветствовал подспудную тягу русской интеллигенции к древнерусским формам мирозерцания и поискам жизненного «рая» у себя дома (в собственной душе). По Достоевскому, трансформация соотношения «устойчивого и движущегося» подсказана русскому человеку Тем, Кто Сам «в рабском виде» «исходил, благословляя» русскую землю¹⁹, указав отзывчивому русскому сердцу выход из «европейской тоски»²⁰. Таким образом, мотив «бегства в пустыню», тесно сопряженный в книжной культуре и словесности допетровской Руси с представлениями о движении вверх, к горнему миру, о «Лестнице, юже Иаков виде», постепенно подводит русских писателей к спасительному осознанию истинного пути и необходимости переустройства российского бытия в сторону аскетики. Не случайно в своих «Заметках по русской истории XVIII века» А. С. Пушкин, говоря о том, что «мы обязаны монахам нашей истории, следственно и просвещением»²¹, соединяет этот спасительный путь с идеей движения к Свету.

Примечания

- ¹ «Поэтическое противостояние “устойчивой” и “движущейся” жизни возникло еще в поэзии сентиментализма, в котором активно разрешались проблемы именно частного, семейного бытия человека. Так, в “Аонидах” появилась стихотворная “сказка” И. И. Дмитриева “Искатели Фортуны” (1794; переложение басни Ж. Лафонтена “L’homme qui court apres la Fortune...” / «Человек, который гонится за фортуной...»), где впервые предстал образ неудачного “странствователя” [Кошелев: 128–129]. См. также: Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л.: Советский писатель, 1967. С. 162.

- ² У Тынянова — «катастрофическая эволюция творчества» [Тынянов: 229]. «Литературная эволюция, проделанная им, была катастрофической по силе и скорости. Литературная его форма переросла свою функцию, и новая функция изменяла форму. К концу литературной деятельности Пушкин вводил в круг литературы ряды внелитературные (наука и журналистика), ибо для него были узки функции замкнутого литературного ряда. Он перерос их» [Тынянов: 290–291].
- ³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1984. Т. 26. С. 144.
- ⁴ Там же. С. 138.
- ⁵ [Стефан Святоторец.] Рай мысленный. Ч. 1, 2: сборник. М.: Иверский монастырь. — [7167]. 1658–1659.
- ⁶ См. также: Lampros Sp. Ta patria tou hagiou ous // Neos hellenismos. 1912. Vol. 9. No. 1–2. Pp. 116–161.
- ⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 26. С. 136–149.
- ⁸ Черновой сборник кантов, принадлежащий никоновской поэтической школе (ГИМ. Музейск., № 1743), содержит владимирскую запись Дамаскина на л. 193 об. (в статье А. В. Позднеева ошибочно указан л. 190 об.).
- ⁹ См. публикацию Н. И. Петрова в «Трудах Киевской духовной академии» (1877. Т. III. С. 481–511). Киевская рукопись, содержащая текст «Сказания о Соловецком монастыре и об Афонской горе», принадлежала Церковно-Археологическому музею при КДА, где числилась под шифром J.1.39.39. См.: [Описание рукописей..., вып. 1].
- ¹⁰ Толкование на Апокалипсис святого Андрея, архиепископа Кесарийского [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Andrej_Kesarijskij/tolkovanie_na_apokalipsis/12. Далее цитаты из разных толкований приводятся по этому источнику.
- ¹¹ Творения святого Григория Нисского. Ч. 1. 1861 г. М.: Тип. В. Готье, 1861. 472 с.
- ¹² Ягич И. В. Служебные Миней за сентябрь, октябрь и ноябрь: в церковнославянском переводе по русским рукописям 1095–1097 гг. СПб., 1886: Отд-е рус. яз. и словесн. Имп. Акад. наук. С. 082. Цит. по: [Чернышева: 140].
- ¹³ М. И. Чернышева ссылается на издание: Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember. Dezember einschließlich des Sonntags nach Christi Geburt auf der Grundlage der Handschrift Sin. 162 des Staatlichen Historischen Museums Moskau (GIM). Eds. Hans Rothe and E. M. Vereščagin. Т. 4: 25. bis 31. Dezember. Verlag: Schöningh, Paderborn, Paderborn etc. 2006. 870 p.
- ¹⁴ Иоанн Дамаскин. Слово на Рождество Пресвятой Богородицы // Великие Миней Четъи, собр. Всерос. митр. Макария / изд. Археограф. комис. Т. 1. Сентябрь. Дни 1–13. СПб., 1868. Стлб. 397–407. Цит по: [Чернышева: 89].
- ¹⁵ ОР РГБ. Ф. 87. Григорович. № 24/8. Л. 15.
- ¹⁶ ОР РГБ. Ф. 87. Григорович. № 24/8 [М. 1706/ 8]. Вт. четв. XVII в. Л. 15.
- ¹⁷ Ианнуарий (Ивлиев), архим. И увидел я новое небо и новую землю: комментарий к апокалипсису. М.: Изд-во ББИ, 2015. 346 с.
- ¹⁸ С серединой XVII в. (до 1651 г.) искусствоведы связывают икону «Что Тя наречем» Центрального музея древнерусской культуры и искусства

- им. Андрея Рублева. Вместо «Благодатная» здесь читается «Обрадованная» — результат исправления в процессе никоновской книжной «справы». См.: Портал «Иконография восточно-христианского искусства» [Электронный ресурс]. URL: <http://icons.pstgu.ru/icon/3454>.
- ¹⁹ Удрученный ношей крестной, / Всю тебя, земля родная / В рабском виде Царь небесный / Исходил, благословляя (Тютчев Ф. И. «Эти бедные селенья...». Написано 13 августа 1855 г.).
- ²⁰ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 26. С. 148, 502.
- ²¹ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М., 1958. Т. 8. С. 130.

Список литературы

1. Буланин Д. М. Опыт комплексного описания: Афон в древнерусской письменности до конца XVI в.: Из истории образа по памятникам, учтенным в «Словаре книжников и книжности Древней Руси», а также пропущенным при его подготовке // Словарь книжников и книжности Древней Руси. — Вып. 2: (Вторая половина XIV — XVI в.). Ч. 3: Библиографические дополнения. Приложение. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. — С. 427–763.
2. Гумилев Л. Н. Конец и вновь начало: популярные лекции по народоведению. — СПб.: СЗКЭО; М.: Кристалл, 2003. — 414 с.
3. Зеленская Г. М. Иеротопия Кийского Креста // Ползуновский альманах. — № 4. — Т. 1. — Ч. 2. — 2017. — С. 68–91.
4. Исаченко Т. А. Афон — Валахия — Русь в пересечении путей и связей XVII века // Византия — Балканы — Русь: перекрестки культурных путей. Материалы междунар. конф. «XI Загребинские чтения» (4–5 октября 2016 г.). — СПб., 2017. — С. 46–54. (а)
5. Исаченко Т. А. Образ Афона в афонских сказаниях преп. Максима Грека и Сергия Шелонина // Актуальные проблемы отечественной истории, источниковедения и археологии: материалы III Всерос. науч. конф., посвящ. памяти акад. РАН Николая Николаевича Покровского. Новосибирск, 13–15 окт. 2017 г. — Новосибирск: Изд-во Сибирского отделения РАН. — С. 101–108. (Сер. Археология и источниковедение Сибири. Вып. 36). (b)
6. Исаченко Т. А. Афон: рукописные источники в Российской государственной библиотеке // Quaestio Rossica. — Vol. 6. — 2018. — No. 4. — Рр. 995–1014. DOI: 10.15826/qr.2018.4.342
7. Кошелев В. А. Парадокс «бегства из рая» в русской словесности // Проблемы исторической поэтики. — 2018. — Т. 16. — № 2. — 125–139 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1530266394.pdf (05.05.2018). DOI: 10.15393/j9.art.2018.5101
8. Лисовой Н. Н. Церковь, Империя, культура: очерки синодального периода / Ин-т рос. истории РАН. — М.: Индрик, 2016. — 566 с.
9. Мокеев Г. Я. Символ небесного Града в Калуге // Макариевские чтения. Вып. 3, ч. 2: Апокалипсис в русской культуре: материалы III Рос. науч. конф., посвящ. памяти Святителю Макария (6–8 июня 1995 г.). — 1995. — С. 11–13.

10. Описание рукописей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии / сост. Н. Петров. — Киев: Тип. С. Т. Еремеева, 1875. — Вып. 1. — С. 297–299 (№ 294).
11. Позднеев А. В. Никоновская школа песенной поэзии // Труды Отдела древнерусской литературы. — М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. — Т. 17. — С. 419–428.
12. Сапожникова О. С. Русский книжник XVII в. Сергей Шелонин: редакторская деятельность. — М.; СПб.: Альянс-Архео, 2010. — 554 с.
13. Турилов А. А. К истории Стишного пролога на Руси // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. — 2006. — № 1 (23). — С. 70–75.
14. Тынянов Ю. Н. Пушкин // Архаисты и новаторы. — Л.: Прибой, 1929. — С. 228–291.
15. Чернышева М. И. Именования Богородицы в древнерусской письменности: Около 500 лексических единиц с объяснениями и комментариями. — М.: Ленанд, 2017. — 328 с.

Tatiana A. Isachenko*Russian State Library
(Moscow, Russian Federation)*

isachenko33@yandex.ru

“The Escape in the Desert” in Book Culture and Literature of Pre-Peter Russia

Abstract. The motif of “the escape from paradise” has recently become one more time the subject of historical poetics. This motif is opposed to “the expulsion from paradise” accepted in Western literature. In the perception of scholars the motif of “the escape from paradise” in 19th century literature took a paradoxical form of “loneliness” (Dmitriev, Pushkin, Ostrovsky and Batyushkov) and then was designated as a “moving” model of a Russian man’s life who escapes from Paradise — a “homeostatic” society (L. N. Gumilev). The transformation of the motif from a “stable” model to a “moving” one led to formation of a new Russian character — a “homeless wanderer” mentioned by F. M. Dostoevsky in his “Pushkin Speech”. The article puts forward a thesis that under the influence of wandering a part of Russian society feel inclined for Old Russian forms of world outlook that incites person’s searches for life paradise in his own soul. This trend appears in the pilgrimage and theological literature of the 19th century. The transformation of the ratio between the “stable” and the “moving” towards the Old Russian ideal of wandering brings man to the saving paths of evangelical commandments. The theme of “the escape in the desert” is closely related to the theme of “Mental Paradise”. In this regard, the key plot of the popular collection “Mental Paradise” popular in the 17th century and released in Wallay Iversky Monastery in 1658–1659 is considered. Based on the manuscripts the article shows how the motives of “Paradise” and “escape in the desert” having preceded the trends and having been developed in the 19th century leading to the prosperity of pilgrimage literature, are presented in literature of pre-Peter Russia.

Keywords: motif, Mental Paradise, ideal of pilgrimage, escape in the desert, book culture of pre-Peter Russia, Dostoevsky’s Pushkin Speech

About the author: *Isachenko Tatiana A.* — Doctor of Philology, the Chief Research Officer, High Value Foundations, Centre for Research on Library Development in the Information Society, Russian State Library (ul. Vozdvizhenka 3/5, Moscow, 119019, Russian Federation)

Received: July 27, 2019

Date of publication: February 28, 2020

For citation: Isachenko T. A. “The Escape in the Desert” in Book Culture and Literature of Pre-Peter Russia. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2020, vol. 18, no. 1, pp. 56–72. DOI: 10.15393/j9.art.2020.6822 (In Russ.)

References

1. Bulanin D. M. The Experience of a Comprehensive Description: Athos in Ancient Russian Literary Texts Until the End of the 16th Century: from the History of the Image by the Monuments Included in the “Dictionary of Scribes and Bookishness of Ancient Russia”, as Well as Omitted During its Preparation. In: *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevney Rusi [The Dictionary of Scribes and Booklore of Ancient Russia]*. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2012, issue 2, part 3, pp. 427–763. (In Russ.)
2. Gumilev L. N. *Konets i vnov' nachalo: populyarnye lektsii po narodovedeniyu [The End and the Start Again: Popular Lectures on Ethnic Studies]*. St. Petersburg, Severo-zapadnoe knigotorgovoe eksportnoe ob"edinenie Publ., Moscow, Kristall Publ., 2003. 414 p. (In Russ.)
3. Zelenskaya G. M. Eurotopia of Kiya Cross. In: *Polzunovskiy al'manakh*, 2017, no. 4, vol. 1, part 2, pp. 68–91. (In Russ.)
4. Isachenko T. A. Athos — Wallachia — Russia in the Crossroads and Ties of the 17th Century. In: *Vizantiya — Balkany — Rus': perekrestki kul'turnykh putey: materialy mezhdunarodnoy konferentsii «XI Zagrebinskie chteniya» (4–5 oktyabrya 2016 g.) [Byzantine — Balkans — Russia: Crossroads of Cultural Routes: Proceedings of the International Conference “11th Zagreb Readings” (4–5 October 2016)]*. St. Petersburg, 2017, pp. 46–54. (In Russ.) (a)
5. Isachenko T. A. The Image of Athos in the Athos Legends of St. Maxim Grek and Sergius Shelonin. In: *Aktual'nye problemy otechestvennoy istorii, istochnikovedeniya i arkheografii: materialy III Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy pamyati akademika RAN Nikolaya Nikolaevicha Pokrovskogo [Actual Problems of Russian History, Source Studies and Archeography: Materials of the 3rd All-Russian Scientific Conference Dedicated to the Memory of Academician of the Russian Academy of Sciences Nikolai Pokrovsky]*. Novosibirsk, Sibirskoe otdelenie of the Russian Academy of Sciences Publ., pp. 101–108. (Ser. Arkheografiya i istochnikovedenie Sibiri; issue 36). (In Russ.) (b)
6. Isachenko T. A. Athos: Handwritten Sources in the Russian State Library. In: *Quaestio Rossica*, 2018, vol. 6, no. 4, pp. 995–1014. DOI: 10.15826/qr.2018.4.342 (In Russ.)
7. Koshelev V. A. The Paradox of “Escape from Paradise” in Russian Literature. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2018, vol. 16, no. 2, pp. 125–139. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1530266394.pdf (accessed on May 5, 2018). DOI: 10.15393/j9.art.2018.5101 (In Russ.)
8. Lisovoy N. N. *Tserkov', Imperiya, kul'tura: ocherki sinodal'nogo perioda [Church, Empire, Culture: Essays of the Synodal Period]*. Moscow, Indrik Publ., 2016. 566 p. (In Russ.)
9. Mokeev G. Ya. A Symbol of the Heavenly City in Kaluga. In: *Makarievskie chteniya [Makariiev Readings]*, 1995, issue 3, part 2: Apocalypse in Russian Culture: Materials of the 3rd Russian Scientific Conference Dedicated to the Memory of Saint Macarius (6–8 June 1995), pp. 11–13. (In Russ.)

10. *Opisanie rukopisey Tserkovno-arkheologicheskogo muzeya pri Kievskoy dukhovnoy akademii* [Description of the Manuscripts of the Church and Archaeological Museum at Kiev Theological Academy]. Kiev, Tipografiya S. T. Eremeeva Publ., 1875, issue 1, pp. 297–299. (In Russ.)
11. Pozdneev A. V. Nikon's School of Song Poetry. In: *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1961, vol. 17, pp. 419–428. (In Russ.)
12. Sapozhnikova O. S. *Russkiy knizhnik XVII v. Sergiy Shelonin: redaktorskaya deyatel'nost'* [A Russian Scribe of the 17th Century Sergiy Shelonin: Editorial Activity]. Moscow, St. Petersburg, Al'yans-Arkheo Publ., 2010. 554 p. (In Russ.)
13. Turilov A. A. On the History of the Verse Prologue in Russia. In: *Drevnyaya Rus'. Voprosy medievistiki* [Old Russia. The Questions of Middle Ages], 2006, no. 1 (23), pp. 70–75. (In Russ.)
14. Tynyanov Yu. N. Pushkin. In: *Arkhaisty i Novatory* [Archaists and Novators]. Leningrad, Priboy Publ., 1929, pp. 228–291. (In Russ.)
15. Chernysheva M. I. *Imenovaniya Bogoroditsy v drevnerusskoy pis'mennosti: okolo 500 leksicheskikh edinits s ob'yasneniyami i kommentariyami* [Naming of the Virgin in Ancient Russian Writing: About 500 Lexical Units with Explanations and Comments]. Moscow, Lenand Publ., 2017. 328 p. (In Russ.)

DOI: 10.15393/j9.art.2020.7142

УДК 821.161.1.09“17”

И. Н. Островских*Алтайский государственный педагогический университет
(Барнаул, Российская Федерация)*

irina.ostro@yandex.ru

Евангельский текст в автобиографических произведениях Д. И. Фонвизина

Аннотация. Статья посвящена мемуарно-автобиографическим произведениям великого русского сатирика XVIII века Д. И. Фонвизина. В ней впервые рассматривается автобиографическая трилогия («Послание к слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке», «Письма из Франции», «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях») как единый текст. В автобиографических произведениях сатирика евангельский текст предстает важнейшим связующим элементом, определяющим изоморфность авторской биографии художественному тексту. Впервые «автобиографическая трилогия» Д. И. Фонвизина исследуется с точки зрения реализации сюжета евангельской притчи о блудном сыне. Наложение сюжетной схемы притчи (уход из дома отца — «Послание к слугам моим...», скитания и испытания — «Письма из Франции», возвращение — «Чистосердечное признание...») выявляет трансформацию духовно-нравственных воззрений автора: от безбожия через душевные терзания и духовные искания до покаяния и обретения истинной Христовой веры. Последнее произведение Фонвизина трактуется как попытка создания идеальной автобиографии. Так, система эпиграфов, а также библейские цитаты и аллюзии соединяются в предсмертном незавершенном «Чистосердечном признании в делах моих и помышлениях» в единый «сверхтекст» покаянной молитвы автора.

Ключевые слова: Д. И. Фонвизин, автобиография, евангельский текст, житнетворческие стратегии, молитва, покаяние

Об авторе: *Островских Ирина Николаевна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы, Алтайский государственный педагогический университет (ул. Молодежная, 55, г. Барнаул, Российская Федерация, 656031)

Дата поступления: 24.06.2019

Дата публикации: 28.02.2020

Для цитирования: Островских И. Н. Евангельский текст в автобиографических произведениях Д. И. Фонвизина // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18. — № 1. — С. 73–91. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7142

Блестящий юмор и острая сатира, раскрывающие перед читателем-современником пороки общества, принесли

Д. И. Фонвизину всенародную славу и признание, однако отодвинули в тень другие грани его писательского таланта. Литературная критика XIX в. не только не обратила должного внимания на предсмертное произведение Д. И. Фонвизина «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях», «выудив оттуда биографические факты» и «проглядев несомненную связь сочинения с древнерусской литературной традицией» [Афанасьев: 517], но и довольно односторонне рассмотрела хрестоматийное «Послание к слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке» и «Письма из Франции». Последующие критики и исследователи¹ делали акцент на сатирическом начале (это касается «Послания к слугам...») или сосредоточивали внимание на становлении в XVIII в. эпистолярного жанра («Письма из Франции»)². Исследование же «Чистосердечного признания в делах моих и помышлениях» велось с опорой на «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо и оглядкой на европейские литературные традиции³.

Незавершенность «Чистосердечного признания...», последнего фонвизинского произведения, породила множество споров и гипотез со стороны литературоведов. «Признание...» состоит из вступления, книги первой, книги второй и книги третьей, где каждая символизирует определенный жизненный этап:

«Сие испытание моей совести разделяю я на четыре книги. Первая содержать будет мое младенчество, вторая юношество, третья совершенный возраст и четвертая приближающуюся старость»⁴.

Написать о старости Д. И. Фонвизину было не суждено. Незаконченность «Чистосердечного признания...» вследствие смерти автора — объяснение очевидное, однако не дающее окончательного и исчерпывающего ответа: среди исследователей до сих пор бытует мнение о том, что Фонвизин осознанно не дописал произведение, оставив после себя некую недосказанность⁵.

Считается, что игра с читателем посредством построения жизнетворческой модели, мифа свойственна писателям преимущественно XX в. и немногим представителям XIX в. (например, романтикам). Такую поведенческую модель Е. Худенко обнаруживает в творчестве А. С. Пушкина и обозначает ее как «игровую», обращая внимание на «функцию маски (роли), исследованную на материале творческой биографии и эпистолярия

поэта» [Худенко: 69]. Однако житнетворчество словно бы не касается писателей XVIII в. Тем не менее «игра», «маска», «карнавал», «переодевание» — элементы, без которых не мыслится эпоха Просвещения. Как известно, данная тенденция берет начало в западноевропейской традиции, в произведениях Вольтера и Руссо. Русский двор XVIII в. отличался крайней склонностью к театрализации повседневной жизни, а Д. И. Фонвизин, как прославленный литератор и секретарь Н. И. Панина, был неотъемлемой частью придворной жизни. Не стоит забывать и о том, что с ранних лет Денис Иванович Фонвизин был одержим театром. Н. Д. Кочеткова в книге «Фонвизин в Петербурге» ярко описывает это его увлечение: «Он любил театр и, несмотря на плохое зрение, без конца читал. Человек с обостренной впечатлительностью и ироническим умом, он мог плакать над страданиями персонажей и тут же издеваться: “Однако плюнем на них. . . Я сам горю желанием писать трагедию, и рукой моей погибнут по крайней мере с полдюжины героев, а если рассержусь, то и ни одного живого человека на театре не оставлю”» [Кочеткова: 25].

Не только произведения, но и некая «биографическая загадка», с которой связана личность и большая часть биографии Фонвизина, могла стать благоприятной почвой для рождения мифа о сатирике — мифа, созданного другими писателями, прежде всего Н. В. Гоголем. В биографии Д. И. Фонвизина много пробелов и пустот. Он умер в 1792 г., и полвека спустя, в 1848 г., увидела свет его первая официальная биография, написанная П. А. Вяземским еще в конце 1820–1830-х гг.⁶ Как оказалось, именно эти десятилетия, разделившие кончину Фонвизина и первую попытку обобщения его жизни и творчества, стали определяющими и позволили потомкам по-разному расценивать события жизни поэта и драматурга, описанные им в мемуарах и автобиографических произведениях. Так, например, мы с точностью можем сказать, что в период с 1777 по 1778 гг. писатель путешествовал по Европе. Формальным поводом данного путешествия являлось лечение жены, но многие исследователи утверждают, что истинной причиной поездки стали тайные правительственные поручения, которые Фонвизин, как прекрасный дипломат, должен был исполнить. «Журнал», который Фонвизин вел и регулярно отсылал в Москву Петру Панину, был издан и получил название «Письма

из Франции». Именно в одном из этих писем (Письмо 7. Париж, август 1778 г.) Фонвизиним впервые упоминается «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо, в которой, как подчеркивается самим драматургом, изображены блуждания «слабого» человека, проходящего через «сильнейшие злодеяния» и возвращающегося к добродетели, а главное — обнаруживающего «душу и сердце»⁷. Рассуждения писателя в «Письмах из Франции» предвосхищают его собственную будущую «исповедь».

Именно благодаря «Чистосердечному признанию...» мы можем предположить, что к концу жизни Д. И. Фонвизин попытался, умышленно или сам того не подозревая, создать собственный миф — идеальную автобиографию.

Ода «Послание к слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке» закрепила за Д. И. Фонвизиним репутацию талантливого литератора, едкого и острого на язык сатирика, но она же и навлекла на него обвинения в безбожии, о чем он сам напишет в «Чистосердечном признании в делах моих и помышлениях» как о «заблуждении»:

«В сие время сочинил я послание к Шумилову, в коем некоторые стихи являют тогдашнее мое заблуждение, так что от сего сочинения у многих прослыл я безбожником» (287).

В «Письмах из Франции» на смену вольтерианцу, вольнодумцу и атеисту приходит радетель за общественную справедливость и, что важнее для нас, человек, уважительно относящийся к христианскому нравственному закону. Описывая «мирские проблемы» чуждого для себя общества, Д. И. Фонвизин уже в этот период своей жизни, задолго до первого апоплексического удара, поразившего его в 1791 г., задумывался о коренных вопросах человеческого бытия и покаянии перед Всевышним.

Религиозность Фонвизина в последние годы жизни была определяющим качеством его автобиографических произведений. Само заглавие «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях» возникает не столько вслед за произведением Ж.-Ж. Руссо, сколько вопреки ему: «Искренность Руссо кажется Фонвизину поверхностной, поскольку в ней отсутствует необходимый для исповедального дискурса момент таинства общения с Богом» [Растягаев, 2009]. Д. И. Фонвизин

сознательно отказался от понятия «исповедь», связывая его с сакральным, церковно-религиозным дискурсом. Для автора таинство исповеди подразумевает приход в церковь и моление, влекущее за собой открытие души Богу, тогда как рассказ о земных грехах, адресованный миру и людям, по мнению Фонвизина, связан с раскаянием, в котором христианин свидетельствует словом о признании своей греховности перед собой и перед другими людьми. Этот акт словесного покаяния и обозначен автором как «признание».

В тексте «Чистосердечного признания...» очевидно возвращение к риторике житийной традиции, что убедительно доказал А. В. Растягаев. Свидетельством тому служит многое: от тщательно выбранного заглавия до манеры изложения, языка и стиля повествования.

Д. И. Фонвизин в конце жизни сознавал свою греховность, пытаясь донести эту истину до других людей, взывая к университетским студентам: «Дети! Возьмите меня в пример: я наказан за свое вольнодумство...» (цит. по: [Рассадин, 1980: 280]).

Выстраивание сюжета о раскаявшемся грешнике, возвратившемся в объятия Бога-Отца, имеет самое непосредственное отношение к реализации мотива «блудного сына», одного из самых популярных в русской литературной традиции⁸ — от произведений XIX в. (Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого) до советской литературы («Республика ШКИД» Г. Белых и Л. Пантелеева, «Портрет» Л. Пантелеева, «Школа» А. П. Гайдара и пр.): «Евангельская притча о блудном сыне — один из наиболее часто воспроизводимых в русской литературе эпизодов Священного Писания, очевидно, в силу содержащейся в ней житейской мудрости, отражающей человеческий опыт взаимоотношений “отцов” и “детей” в ситуации нравственного выбора, который получил воплощение в эмпирическом плане сюжетного повествования притчи» [Габдуллина, Островских].

Схема, состоящая из трех ключевых сюжетных узлов притчи, изложенной в Евангелии от Луки (уход из родного дома; блуждание и несправедная жизнь на чужбине; покаяние и возвращение в отчий дом) применима к биографии и автобиографическим произведениям Фонвизина⁹.

1) Уход из родного дома:

— первые годы жизни в Петербурге и сближение с графом Козловским;

— создание оды «Послание к слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке» (начало 1760-х гг.). «Послание...» было написано Фонвизинным в то время, когда он входил в кружок князя Ф. Козловского, где царил дух свободомыслия и «вольтерьянства», где, по словам позднего, прошедшего через духовный кризис писателя, «лучшее препровождение времени состояло в богохулении и кощунстве»:

«В то же самое время вступил я в тесную дружбу с одним князем, молодым писателем, и вошел в общество, о коем я доныне без ужаса вспомнить не могу» (287).

2) Блуждание на чужбине:

— второе заграничное путешествие;

— «Письма из Франции», корреспонденция к Петру Ивановичу Панину. «Письма...», написанные Д. И. Фонвизинным в период путешествия по Франции и Германии с 1777 по 1778 гг., показывают разительные изменения во взгляде Д. И. Фонвизина на проблему нравственности и веры. Сравнивая Россию и Европу, Фонвизин делает выбор в пользу отечества:

«Наилучшие законы не значат ничего, когда исчез в людских сердцах первый закон, первый между людьми союз — добрая вера. У нас ее немного, а здесь нет и головою» (165).

С путешествия по Европе в буквальном и переносном смысле начинается «путь» Д. И. Фонвизина к «доброй вере». А. Вагнер подчеркивает, что в «Письмах...» явлен образ «...не просто верующего человека, а высокодуховного человека, трепетно относящегося к законам Божиим, что потом в полной мере нашло отражение в “Чистосердечном признании...”» [Вагнер, 2015b: 41].

3) Покаяние и возвращение в отчий дом:

— предчувствие и ожидание смерти, болезнь и разорение, серьезная религиозность;

— «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях», отрывок которого был напечатан в 1789 г. в «Санкт-Петербургском журнале». В «Чистосердечном признании...»

реализовалось стремление Д. И. Фонвизина соотнести светскую литературу с библейским текстом, воспринимаемым как просвещение человеческого духа через Слово, несущее в себе истину и наставление¹⁰.

Осмысление жизни и творчества писателя сквозь призму Евангелия¹¹ проявляется в использовании автором эпитафий, цитат и аллюзий на традиционные православные тексты, которыми изобилует «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях». Авторское переосмысление цитируемых источников подтверждает истинно христианскую мысль о том, что Бог простит и примет любого искренне кающегося.

В произведении Д. И. Фонвизина система эпитафий — это рамочный элемент композиции, образующий единый текст, где каждое предложение начинается с обращения к Господу. Эпитафии представляют собой эмоциональную доминанту текста, формируют структуру «Чистосердечного признания...». Они не только выполняют прогнозирующую функцию, но и служат для логической связи между заглавием и вступлением, между книгами, на которые разделен основной текст. Эпитафии взяты из сакральных православных источников и в несколько измененном виде являются сигналом к особому прочтению произведения. Несмотря на обилие покаянных текстов в православном дискурсе, Д. И. Фонвизин выбирает строго определенные из них. Каждый из эпитафий соотнесен с тематическими ключами, которые автор выделяет курсивом в тексте своего повествования. «Хотя источники цитат не указаны, они легко реконструируются читателем XVIII–XIX вв., поскольку представляют собой усеченные отрывки из Св. Писания, молитв и трудов известных богословов», — пишет А. В. Растягаев [Растягаев, 2009]. Всему произведению предпосылается неточная цитата из 31-го псалма: «Беззакония моя аз познах и греха моего не покрых» (Пс. 31:5)¹². В христианской церкви с древних времен 31-й псалом (как песнь о благодатном оправдании) назначен был для пения при совершении таинства крещения. Книга первая открывается эпитафией из седьмой молитвы Иоанна Златоуста: «Господи! даждь ми помысл исповедания грехов моих», для каждого часа дня и ночи назначена своя молитва, всего их 24.

Эпиграф второй книги «Господи! отврати лице Твое от грех моих» взят из 50-го псалма (Пс. 50:11). Этот псалом называют Покаянным, так как он выражает глубокое сокрушение о содеянном грехе и усердную молитву о помиловании. 50-й псалом входит в ежедневное молитвенное правило православного христианина и читается в церкви при богослужении.

И наконец, цитата из 118-го псалма открывает четвертую книгу: «Господи! всем сердцем моим испытую заповеди Твоя». Главный смысл — величие и непреходящее значение Заповедей Божиих, прославление праведности. Псалом был широко известен в силу того, что по нему учили детей читать. Самый длинный псалом, выделенный в Библии в отдельную кафизму (семнадцатую), он имеет название «Непорочны» и считается по преимуществу заупокойным. Церковный устав рассматривает его как песнь, спасающую человека в жизни и по смерти. Семнадцатая кафизма используется во всех случаях заупокойной утрени, на всех чинах погребения, кроме младенческого, и на панихиде.

Симптоматично, что все приведенные тексты имеют не только покаянный характер, но и очерчивают символический круг человеческой жизни: от крещения до поминовения. Система эпиграфов задает целостность завершенного цикла человеческой жизни в произведении, которое, казалось бы, закончено не было. На закольцованность «Признания...» указывал и А. В. Растягаев: «Несмотря на фактическую незавершенность сюжет “Чистосердечного признания...” оказывается закольцован: ветхозаветная традиция обращения к Богу, утвержденная авторством и авторитетом царя Давида, причудливым образом трансформируется в доказательство истинности христианской веры просвещенным разумом» [Растягаев, 2013: 152].

31-й крестильный и 118-й поминальный псалмы замыкают текст «Чистосердечного признания...» в раму, подготавливая и автора, и читателя к вечности. Не менее значимы в этой парадигме эпиграфы из молитвы Иоанна Златоуста и 50-го псалма: оба текста входят в ежедневное молитвенное правило, утреннее и вечернее, и представляют собой ежедневное исповедание грехов, структурируют жизнь христианина, заставляют его всегда помнить о своей греховности. Таким

образом, система эпитафий произведения выстраивается как единый молитвенный текст:

«Беззакония моя аз познах и греха моего не покрых. Господи! даждь ми помысл исповедания грехов моих. Господи! отврати лице Твое от грех моих. Господи! всем сердцем моим испытую заповеди Твоя» (курсив мой. — И. О.).

Не совсем точная цитация сакрального текста представляется нам преднамеренной. Так, при цитировании 50-го и 118-го псалмов Фонвизин предпосылает эпитафию обращение «Господи!», отсутствующее в первоисточнике, но столь характерное для молитвенного слова и истинной исповедальности: «Исповедь возможна в ситуации непосредственного обращения к Богу, в молитве о прощении, обращенной к Творцу. Автор “Чистосердечного признания...” сознательно избирает для себя путь покаяния и вследствие этого пишет не о чужих грехах, а признается исключительно в своих» [Габдуллина, Островских].

С. Рассадин в книге «Сатиры смелый властелин» пишет: «Что касается ужаса Дениса Ивановича перед юношеским грехом вольтерьянства и сомнения в вере, тут также дело ясное. Ум его, русский ум, воспитанный в религии и очень далекий от новомодного скепсиса, легко преодолел то, что для него было преждевременно и ненужно, зато остро и болезненно вспомнил обо всем этом, когда пришла пора мучительного досуга, принесенного болезнью, когда пришлось копаться в себе самом, дабы найти причины божественного гнева, в существование коего верилось и потому еще, что уж очень постоянны были удары судьбы» [Рассадин, 1985: 252].

Совершенно определенными комбинациями цитат автор подчеркивает один и тот же экзегетический мотив. Эпитафа к «Чистосердечному признанию...» Д. И. Фонвизина актуализирует древнейший мотив покаянного общения с Богом. Именно псалмы Давидовы исполнены необходимого для Фонвизина пафоса взывающего к Богу человека, находящегося в предельно бедственном состоянии. Верующий «не просто обращается к Богу, но “взывает”, “вопиет” к Нему из глубины»¹³. По мнению А. В. Растягаева, данный ветхозаветный мотив спасения в тексте «Чистосердечного признания...» имеет и буквальный смысл, и нравственный [Растягаев, 2009].

Фонвизин в «Чистосердечном признании...» попытался преодолеть мирское, секуляризованное раскаяние в неблагоприятных поступках, вернуть покаянию исходное значение — «метанойя», т. е. «перемена ума» (в дословном переводе с древнегреческого)¹⁴. Таким образом, Д. И. Фонвизин не столько продолжает традицию Ж.-Ж. Руссо, сколько полемизирует с ней, возвращая понятию «покаяние» религиозный смысл, не подменяя, однако, православного таинства исповеди.

Тематические ключи эпиграфов произведения получают свое развитие в тщательно подобранных цитатах из сакральных христианских текстов. В расположении цитат также просматривается авторский замысел. Интересен тот факт, что четыре из пяти цитат помещены Фонвизиним во вступление и только пятая вписана непосредственно в повествование — мы встречаем ее в книге третьей, в которой Д. И. Фонвизин рассказывает о том, как отправился в Царское Село «упражняться в богомыслии».

Во вступлении встречаются следующие цитаты из христианских источников.

Первая цитата («чистосердечно открою тайны сердца моего и беззакония моя аз возвещу...» (274)) также взята из 31-го псалма Давида и является продолжением эпиграфа, дублируя и тем самым углубляя его значимость. Это песнь о благодатном оправдании, псалом назначен, как упоминалось выше, для пения при совершении таинства крещения.

Вторая цитата («...Господи! не уклони сердца моего в словеси лукавствия и сохрани во мне любовь к истине, юже вселил еси в душу мою» (274)) — из 140-го псалма Давида, используемого в качестве обязательного на вечерне и входящего вместе с псалмами 141, 129, 116 в группу «Господи, воззвах». В оригинале она звучит так: «Не уклони сердце мое в словеса лукавствия, непщевати вины о гресех» (Пс. 140:4). По общему мнению толкователей, Давид написал его, когда скрывался от царя Саула. Псалом представляет собой молитву находящегося в опасности человека, в которой он просит, с одной стороны, о спасении от опасности, с другой — об избавлении от соблазна греха в минуту опасности. Пение вечерних стихов: «Господи, воззвах к Тебе, услыши мя...» (псалмов 140, 141, 129 и 116) — выражает скорбь и душевные

страдания, вызванные содеянными грехами, и вместе с тем твердое упование на милосердие и человеколюбие Божие, Его всепрощение, ибо «ничто так не умилоствует Бога, как исповедание грехов»¹⁵.

Источником следующей цитаты: «...исповедуйте убо друг другу согрешения» — является Послание Иакова и в оригинале звучит так: «Признавайтесь друг перед другом в поступках и молитесь друг за друга, чтобы исцелиться: много может усиленная молитва праведного» (Иак. 5:16). В этом послании, адресованном всем первым христианам, Иаков говорит о практической святости и призывает к действующей вере, к молитве друг за друга. Проф. А. П. Лопухин так комментирует эти стихи: «Апостол дает средство против недугов духа — разнообразных греховных падений (παράπτωματα), именно разъясняет необходимость взаимной молитвы христиан друг за друга как верного и всеобщего средства духовного врачевания <...> Вопреки мнению некоторых древних и новых толкователей, здесь нет речи о таинстве покаяния или исповеди; Апостол говорит лишь о простом взаимном признании христиан пред другими верующими в своих проступках, в целях взаимного примирения, утешения, облегчения, совета, главным же образом для того, чтобы дать возможность христианам молиться о согрешившем брате»¹⁶. Четвертая цитата («...тому единому восписую благие дела мои, ему единому за них благодарю и его молю, да мя в сем благом утвердит до конца жизни» (275)) — это аллюзия к Следованной Псалтири, а именно к вечерним размышлениям перед сном, в третьем пункте которых имеется такое наставление: «Аще что благое в сей день сотворил еси, не от себе сие быти, но от Самаго Бога, вся благая нам дарующаго непщуй, тому сие восписуй, и благодари, и да тя в сем благом утвердит, и прочая совершити пособит и дарует, молися»¹⁷.

Своей, пусть и неточной, цитатой автор «Чистосердечного признания...» заявляет о готовности выполнять данное наставление, разъясняющее суть истинной молитвы. Использование цитат из считающейся «монашеской» книги Следованной Псалтири свидетельствует о серьезном знании Фонвизина богослужебных текстов, более того — о нехарактерном для представителя образованного вольнодумного сословия конца XVIII в. глубоком проникновении в дух православного подвижничества,

главным в котором является смиренное покаяние, отрицание возношения и тщеславия.

Пятая цитата из Второзакония входит в Третью книгу и передана автором дословно:

«Приехав в Царское Село, обрадовался я, нашед отведенную для меня комнату особливую, в которой ничто упражнениям моим не могло препятствовать. Первое утро открыл я Библию, и мне, как нарочно, встретилось место, которое весьма приличествовало моему намерению, а именно глава VI Второзакония:

“И да будут тебе словеса сия, яже аз заповедаю тебе днесь, в сердце твоём и в душе твоей; и да накажешь ими сыны твои, и да глаголеши о них седай в дому, и идый путем, и лежа, и востая” (ст. 7). Сие встретившееся мне толь кстати место из Священного писания наложило на меня долг всякую досужную минуту посвятить испытанию о вышнем существе» (292).

Точность цитаты из Второзакония определена ее акцентированной значимостью в рамках структуры фонвизинского «духовного завещания». Второзаконие — это последняя книга Пятикнижия Моисеева. В еврейских источниках она также называется «Мишне Тора» («повторный закон»), поскольку представляет собой повторение всех предыдущих книг. Цитатой из указанного сакрального текста автор автобиографии подводит итог всему своему «чистосердечному признанию».

Соединив евангельские цитаты, помещенные автором во вступление и книгу третью, в эпиграфы к произведению, мы обнаружим, что они образуют связный текст:

«Беззакония моя аз возвещу: Господи! не уклони сердца моего в словеси лукавствия и сохрани во мне любовь к истине, юже вселил еси в душу мою. Исповедуйте убо друг другу согрешения. Тому единому восписую благие дела мои, ему единому за них благодарю и его молю, да мя в сем благом утвердит до конца жизни. И да будут слова сии, которые Я заповедаю тебе сегодня, в сердце твоём и в душе твоей; и внушай их детям твоим и говори о них, сидя в доме твоём, и идя дорогою, и лежа и вставая» (курсив мой. — И. О.).

Творя молитву, Д. И. Фонвизин совершает попытку покаяния и прикосновения к святому — в Слове. Так преодолевается дискретность изображения человеческой личности,

«молитвенное славословие ведет к оцельнению человеческой души» [Коптева: 178].

Полученный молитвенный текст функционирует в произведении как структуро- и смыслообразующая «надстройка», эксплицирующая авторскую интенцию. Воплощая в своем предсмертном произведении идеальную, в его представлении, житетворческую модель, Д. И. Фонвизин указывает на приоритет покаяния, наставления и даже предостережения перед сатирическим осмеянием нравов. Жизненный цикл «блудного сына» завершается возвращением в дом Отца.

«Христианский текст» предстает связующим элементом, определяющим изоморфность биографии фонвизинскому художественному миру. Пройдя путь, подобно «блудному сыну», от безбожия («Послание к слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке»), сквозь «духовные искания» («Письма из Франции») до обретения «истинной веры» в «Чистосердечном признании в делах моих и помышлениях», автор совершает акт публичного покаяния. Библейские цитаты и аллюзии соединяются в предсмертном произведении Д. И. Фонвизина в единую «ткань», формируя «сверхтекст» собственной молитвы — истинно христианского текста, маркирующего переход души в инобытие.

Примечания

¹ Например, Г. П. Макогоненко, Н. Д. Кочеткова и др.

² См. об этом: [Макогоненко, 1980].

³ Ю. М. Лотман впервые высказал мысль о полемическом характере фонвизинского текста по отношению к французской исповедальной модели (см.: [Лотман:176–184]). Эта идея была поддержана А. Стричком, а также рядом современных исследователей: М. С. Уваровым, Э. Л. Афанасьевым и др. В последние годы благодаря трудам проф. А. В. Растягева последнее произведение великого сатирика стало рассматриваться и в связи с православной и древнерусской традицией.

⁴ Фонвизин Д. И. Сочинения / сост. Н. Н. Акопова; предисл. Г. П. Макогоненко; примеч. М. В. Иванова. М.: Правда, 1981. С. 275. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.

⁵ Г. П. Макогоненко высказал предположение, что Фонвизин дописал признание до конца, но намеренно оборвал полный текст, чтобы показать себя «как политического борца, отдавшего жизнь единоборству с Екатериной...» [Макогоненко, 1961: 369].

⁶ Вяземский П. А. Фон-Визин. Санкт-Петербург, 1848. Отрывки см. в кн.: [Вяземский].

- ⁷ «Книга, которую он сочинил, есть не иное что, как исповедь всех его дел и помышлений. Считая, что прежде смерти его никто читать ее не будет, изобразил он без малейшего притворства всю свою душу, как мерзка она была в некоторые моменты, как сии моменты завлекали его в сильнейшие злодеяния, как возвращался к добродетели; словом, обнаружил он сердце свое и тем хотел сделать услугу человечеству, показав ему в самой слабости, каково суть человеческое сердце» (181).
- ⁸ Говоря о данном сюжете, А. В. Чернов справедливо замечает, что «для христианского сознания он изначален и определяющ. <...> Все человечество, весь “многообразноединный” Адам — это блудный сын, отошедший после грехопадения от Отца и возвращающийся к нему через мучения, страдания, заблуждения, окунувшийся в зло мира, подпавший под его власть» [Чернов: 152].
- ⁹ О продуктивности архетипа, восходящего к притче о блудном сыне, неоднократно писала В. И. Габдуллина (см., например: [Габдуллина: 16–22] и другие труды ученого). Кроме того, к данной научной проблеме обращались и такие исследователи, как Л. А. Головина и Э. А. Рядь (см.: [Головина: 261–263], [Радь]).
- ¹⁰ Попытку проанализировать динамику нравственных исканий великого писателя «осмнадцатого столетия» предприняла А. С. Вагнер [Вагнер, 2015а: 360–363].
- ¹¹ В. Н. Захаров так очерчивал границы Евангельского текста: «“Евангельский текст” — научная метафора. Она включает в себя не только евангельские цитаты, реминисценции, мотивы, но и книги Бытия, и притчи царя Соломона, и псалтырь, и книгу Иова — словом, все то, что сопутствовало Евангелию в повседневной и праздничной церковной жизни» [Захаров: 7].
- ¹² Текст псалмов и молитв цитируется по изданию: Православный молитвослов и Псалтирь. Барнаул, 1994. 255 с.
- ¹³ О такой поведенческой модели пишут не только богословы, но и светские ученые, например, С. С. Аверинцев (см.: Аверинцев С. София-Логос. Словарь. Собрание сочинений. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. 912 с.).
- ¹⁴ Православный толковый словарь так поясняет понятие таинства: «...древнегреческое слово покаяние — *ἡ μετάνοια* (metanoia). Если его дословно перевести на русский, оно значит “перемена ума”, “умоперемена”. Составлено оно из существительного *ὁ νοῦς* (nos) — ум, мысль, разум, и приставки *μετά*, которая и означает перемену, изменение <...> И вот греческое слово нам подсказывает, что в покаянии главное — это изменение сознания, такая “перемена ума”, которая меняет человека и уже не позволяет ему быть прежним» (Толковый словарь. Покаяние [Электронный ресурс] // Электронный журнал «Фома». URL: <https://foma.ru/tolkoviyj-slovar-pokayanie.html> (01.06.2019)).
- ¹⁵ Псалтирь с толкованиями. М.: Сподвижник, 2008. С. 632.
- ¹⁶ Лопухин А. П. Толковая Библия Ветхого и Нового Завета [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_56/5 (15.06.2019).

- ¹⁷ См. об этом подробнее: Православная энциклопедия «Азбука веры» [Электронный ресурс]. URL: http://azbyka.ru/dictionary/03/vsenoschnoe_bdenie-all.shtml (01.06.2019).

Список литературы

1. Афанасьев Э. Л. «Теперь представим себе государство...» (Вопросы национального самопознания в творчестве Д. И. Фонвизина) // Русская литература как форма национального самосознания. XVIII век. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — С. 517–548.
2. Вагнер А. С. Нравственные искания Д. И. Фонвизина: от оды «Послание к слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке» к «Чистосердечному признанию в делах моих и помышлениях» // Материалы 4-й международной молодежной научной конференции «Поколение будущего»: взгляд молодых ученых (19–20 ноября, г. Курск). — Курск: Университетская книга, 2015. — С. 360–363. (a)
3. Вагнер А. С. «Письма из Франции» Д. И. Фонвизина как претекст «Чистосердечного признания в делах моих и помышлениях» // Молодежь и XXI век. — 2015: материалы V Международной молодежной научной конференции. — Курск: Университетская книга, 2015. — Т. 2. — С. 40–43. (b)
4. Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. — М.: Искусство, 1984. — 463 с.
5. Габдуллина В. И. «Блудный сын» как модель поведения: евангельский мотив в контексте биографии и творчества Ф. М. Достоевского // Вестник ТГПУ. — Серия: Гуманитарные науки (Филология). — Томск, 2005. — Вып. 6 (50). — С. 16–22.
6. Габдуллина В. И., Островских И. Н. Русская литература в контексте православной культуры. — Барнаул: ФГБОУ ВО «АлтГПУ», 2018. — 171 с. [Электронный ресурс]. — URL: <http://library.altspu.ru/dc/pdf/gabdullina.pdf> (20.05.2019)
7. Головина Л. А. Реализация мифологем «дом» и «странничество» в русской прозе XX в. о беспризорниках и детях-сиротах // Знание. Понимание. Умение. — 2011. — № 4. — С. 261–263 [Электронный ресурс]. — URL: <http://psibook.com/literatura/realizatsiya-mifologem-dom-i-strannichestvo-v-russkoy-proze-xx-v-o-besprizornikah-i-detyah-sirota.html> (05.06.2019)
8. Захаров В. Н. Русская литература и христианство // Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. — Вып. 3. — С. 5–11 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2370> (05.06.2019). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2370
9. Коптева Э. И. Роль эпиграфов в автобиографическом повествовании Д. И. Фонвизина «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях» (1798 г.) // Омский научный вестник. — Омск, 2012. — Вып. № 4 (111). — С. 175–178.

10. Кочеткова Н. Д. Фонвизин в Петербурге. — Л.: Лениздат, 1984. — 238 с.
11. Лотман Ю. М. Руссо и русская культура XVIII — начала XIX века // Лотман Ю. М. Собрание сочинений. — М.: ОГИ, 2000. — Т. 1: Русская литература и культура Просвещения. — С. 139–206.
12. Макогоненко Г. П. Денис Фонвизин. Творческий путь. — М.; Л.: Гослитиздат, 1961. — 443 с.
13. Макогоненко Г. П. Письма русских писателей XVIII в. и литературный процесс // Письма русских писателей XVIII века. — Л.: Наука, 1980. — С. 3–41.
14. Радь Э. А. История «блудного сына» в русской литературе: модификация архетипического сюжета в движении эпох: монография. — М.: Флинта: Наука, 2014. — 275 с.
15. Рассадин С. Фонвизин. — М.: Искусство, 1980. — 288 с.
16. Рассадин С. Б. Сатиры смелый властелин. — М.: Книга, 1985. — 268 с.
17. Растягаев А. В. Чистосердечный Фонвизин // Знание. Понимание. Умение. — 2009. — № 5 [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/5/Rastiagaev/> (25.05.2019)
18. Растягаев А. В. Границы автобиографического текста Д. И. Фонвизина «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях» // Язык. Словесность. Культура. — 2013. — № 2–3. — С. 135–155.
19. Худенко Е. А. Жизнетворческие стратегии в русской литературе XIX–XX вв.: романтизм и символизм // Мир науки, культуры, образования. — Горно-Алтайск, 2010. — № 6 (25). — Ч. 2. — С. 68–71.
20. Чернов А. В. Архетип «блудного сына» в русской литературе XIX века // Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. — Вып. 3. — С. 151–158 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2378> (05.06.2019). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2378

Irina N. Ostrovskikh

*Altai State Pedagogical University
(Barnaul, Russian Federation)*

irina.ostro@yandex.ru

The Gospel Text in the Autobiographical Works of D. I. Fonvizin

Abstract. The article is devoted to the memoir-autobiographical works of the great Russian satirist of the 18th century D. I. Fonvizin. For the first time, it examines the autobiographical trilogy (“Message to My Servants Shumilov, Vanka and Petrushka”, “Letters from France”, “Sincere Confession in My Affairs and Thoughts”) as a single text. In the autobiographical works of the satirist, the Gospel text appears to be the most important connecting element determining the isomorphism of the author’s biography to the text. For the first time, D. Fonvizin’s “Autobiographical Trilogy” is investigated from the point of view

of realizing the plot of the gospel parable about the prodigal son. The superimposition of the plot scheme of the parable (the departure of their father's house — "Message to My Servants...", wanderings — "Letters from France", the return of — "A Sincere Confession...") reveals the transformation of the author's spiritual and moral views: from godlessness through torment and spiritual search to repentance and gaining true Christian faith. The last work of Fonvizin is interpreted as an attempt to create the perfect autobiography. The system of epigraphs, as well as biblical quotes and allusions, are combined in an incomplete "Sincere Confession in My Deeds and Thoughts" into a single "supertext" of the author's repentant prayer.

Key words: Fonvizin, autobiography, Gospel text, lifecreating strategies, prayer, penitence

About the author: *Ostrovskikh Irina N.* — PhD of Philology, Associate Professor of the Department of Literature, Altai State Pedagogical University (ul. Molodezhnaya 55, Barnaul, 656031, Russian Federation)

Received: June 24, 2019

Date of publication: February 28, 2020

For citation: Ostrovskikh I. N. The Gospel Text in the Autobiographical Works of D. I. Fonvizin. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2020, vol. 18, no. 1, pp. 73–91. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7142 (In Russ.)

References

1. Afanasyev E. L. "Now Let's Imagine the State..." (Questions of National Self-Knowledge in the Work of D. I. Fonvizin). In: *Russkaya literatura kak forma natsional'nogo samosoznaniya. XVIII vek* [Russian Literature as a form of National Consciousness. The 18th Century]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2005, pp. 517–548. (In Russ.)
2. Vagner A. S. The Moral Quest of D. I. Fonvizin: from the Ode "A Message to my Servants Shumilov, Vanka and Petrushka" to "A Sincere Confession of my Deeds and Thoughts". In: *Materialy 4-oy mezhdunarodnoy molodezhnoy nauchnoy konferentsii «Pokoleniye budushchego»: vzglyad molodykh uchenykh (19–20 noyabrya, g. Kursk)* [Materials of the 4th International Youth Scientific Conference "Generation of the Future": the View of Young Scientists (19–20 November, Kursk)]. Kursk, University Book Publ., 2015, pp. 360–363. (In Russ.) (a)
3. Vagner A. S. "Letters from France" by D. I. Fonvizin as a Pretext of "A Sincere Confession of My Deeds and Thoughts". In: *Molodezh' i XXI vek. — 2015: materialy V Mezhdunarodnoy molodezhnoy nauchnoy konferentsii* [The Youth and the 21st Century. — 2015: Proceedings of the 5th International Youth Scientific Conference]. Kursk, University Book Publ., 2015, vol. 2, pp. 40–43. (In Russ.) (b)
4. Vyazemskiy P. A. *Estetika i literaturnaya kritika* [Aesthetics and Literary Criticism]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1984. 463 p. (In Russ.)
5. Gabdullina V. I. "Prodigal Son" as a Model of Behavior: a Evangelical Motif in the Context of Biography and Creative Works of F. M. Dostoevsky. In: *Vestnik Tomskogo pedagogicheskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki (Filologiya)* [Tomsk State Pedagogical Journal. Series: Humanities

- (*Philology*)). Tomsk, Publishing House of Tomsk State University, 2005, vol. 6 (50), pp. 16–22. (In Russ.)
6. Gabdullina V. I., Ostrovskikh I. N. *Russkaya literatura v kontekste pravoslavnoy kul'tury* [*Russian Literature in the Context of the Orthodox Culture*]. Barnaul, Altai State Pedagogical University Publ., 2018. 171 p. Available at: <http://library.altspu.ru/dc/pdf/gabdullina.pdf> (accessed on May 20, 2019). (In Russ.)
 7. Golovina L. A. The Implementation of Mythologems “Home” and “Wanderings” in Russian Prose of the 20th Century. About Street Children and Orphans. In: *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skills]. 2011, no. 4, pp. 261–263. Available at: <http://psibook.com/literatura/realizatsiya-mifologemdom-i-strannichestvo-v-russkoy-proze-xx-v-o-besprizornikah-i-detyah-sirotah.html> (accessed on June 5, 2019). (In Russ.)
 8. Zakharov V. N. Russian Literature and Christianity. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1994, vol. 3, pp. 5–11. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2370> (accessed on June 5, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2370 (In Russ.)
 9. Kopteva E. I. The Role of Epigraphs in D. I. Fonvizin's Autobiographical Narration “A Sincere Confession of My Deeds and Thoughts” (1798). In: *Omskiy nauchnyy vestnik* [Omsk Scientific Bulletin]. Omsk, 2012, no. 4 (111), pp. 175–178. (In Russ.)
 10. Kochetkova N. D. *Fonvizin v Peterburge* [Fonvizin in St. Petersburg]. Leningrad, Lenizdat, 1984. 238 p. (In Russ.)
 11. Lotman Yu. M. Rousseau and Russian Culture of the 18th — Early 19th Centuries. In: *Lotman Yu. M. Sobranie sochineniy* [Lotman Yu. M. Collected Works]. Moscow, Ob'edinennoe Gumanitarnoe Izdatel'stvo Publ., 2000, vol. 1: Russian Literature and Educational Culture, pp. 139–206. (In Russ.)
 12. Makogonenko G. P. *Denis Fonvizin. Tvorcheskiy put'* [Denis Fonvizin. Creative Way]. Moscow; Leningrad, Goslitizdat Publ., 1961. 443 p. (In Russ.)
 13. Makogonenko G. P. Letters of Russian Writers of the 18th Century and the Literary Process. In: *Pis'ma russkikh pisateley XVIII veka* [Letters of Russian Writers of the 18th Century]. Leningrad, Nauka Publ., 1980, pp. 3–41. (In Russ.)
 14. Rad E. A. *Istoriya «bludnogo syna» v russkoy literature: modifikatsiya arkhетipicheskogo syuzheta v dvizhenii epokh: monografiya* [The History of the Prodigal Son in Russian Literature: Modification of an Archetypal Plot in the Course of Epochs: Monograph]. Moscow, Flint, Nauka Publ., 2014. 275 pp. (In Russ.)
 15. Rassadin S. *Fonvizin* [Fonvizin]. Moscow, Iskustvo Publ., 1980. 288 p. (In Russ.)
 16. Rassadin S. B. *Satiry smelyy vlastelin* [A Brave Lord of Satire]. Moscow, Kniga Publ., 1985. 268 p. (In Russ.)
 17. Rastyagayev A. V. Sincere Fonvizin. In: *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skills], 2009, no. 5. Available at: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/5/Rastiagaev/> (accessed on May 25, 2019). (In Russ.)
 18. Rastyagayev A. V. The Boundaries of the Autobiographical Text of D. I. Fonvizin “A Sincere Confession of My Deeds and Thoughts”. In: *Yazyk. Slovesnost'. Kul'tura* [Language. Literature. Culture], 2013, no. 2–3, pp. 135–155. (In Russ.)

19. Khudenko E. A. Life-Creating Strategies in Russian Literature of the 19th — 20th Centuries: Romanticism and Symbolism. In: *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [*World of Science, Culture, Education*]. Gorno-Altaysk, 2010, no. 6 (25), part 2, pp. 68–71. (In Russ.)
20. Chernov A. V. The “Prodigal Son” Archetype in Russian Literature of the 19th Century. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1994, vol. 3, pp. 151–158. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2378> (accessed on June 5, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2378 (In Russ.)

DOI: 10.15393/j9.art.2020.6882

УДК 821.161.1.09“18”

А. Г. Маслова*Вятский государственный университет
(Киров, Российская Федерация)*

usr11021@vyatsu.ru

Библейские мотивы и образы в поэзии Е. И. Кострова*

Аннотация. В статье анализируются особенности функционирования в творчестве Е. И. Кострова библейских мотивов и образов. В одах поэт часто обращается к ветхозаветным сюжетам и образам, рассматривая их в христианском аспекте. Присутствующие в текстах античные сюжеты, как и ветхозаветные, прочитываются Костровым в свете христианской, православной традиции. Поэт придает секулярному жанру оды христианское звучание, насыщая свои произведения сквозными мотивами Священного Писания. Частотным в произведениях Кострова становится концепт «кротости», подчеркивающий святость православной державы, воспринявшей от Бога заповеди милосердия и смирения, ведущие к духовному спасению. В творчестве Е. И. Кострова сквозными становятся такие библейские мотивы, как мотив двух путей — нечестивого и праведного — с последним соотносится путь России; мотив «избранного» Богом народа — у Кострова таким избранным народом являются не евреи, а россы; мотив Божественного света, нисходящего в мир и искореняющего тьму. Обращаясь к текстам Псалтыри, Е. И. Костров вносит в свои переложения мотивы, отсутствующие в библейском тексте, проявляет свою индивидуальность, раскрывает собственные переживания и сомнения, вступает в полемику с отдельными утвердившимися в его эпоху идеями. Высшими ценностями в творчестве Е. И. Кострова становятся христианские идеалы кротости и ненасилия.

Ключевые слова: русская поэзия XVIII века, торжественная ода, переложение псалма, аксиология литературы, ветхозаветные сюжеты и образы

Об авторе: Маслова Анна Геннадьевна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и методики обучения, Вятский государственный университет (ул. Московская, 36, г. Киров, Российская Федерация, 610000)

Дата поступления: 18.07.2019

Дата публикации: 28.02.2020

Для цитирования: Маслова А. Г. Библейские мотивы и образы в поэзии Е. И. Кострова // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18. — № 1. — С. 92–110. DOI: 10.15393/j9.art.2020.6882

Ермил Костров — поэт, чье творчество приходится на период последней четверти XVIII века и представляет собой продолжение классицистической линии русской поэзии в эпоху, когда намечаются и совершаются новые открытия, позволяющие литературе выйти на другой уровень: риторический тип культуры постепенно сменяется индивидуально-авторским мироосмыслением. Оставаясь в рамках классицистической поэтики, Костров тем не менее вносит свои оригинальные новации в традиционные классические жанры, проявляя индивидуальную манеру. Индивидуальность поэта, хорошо знавшего библейские тексты благодаря успешной учебе в Вятской духовной семинарии, проявилась в многоаспектном обращении к Священному Писанию в самых различных жанрах.

Современные исследователи показали, что послепетровская эпоха, несмотря на безусловное утверждение светской культуры, не была оторвана от христианства, и писатели XVIII века отразили в своем творчестве духовные основы православного мировосприятия (см.: [Бухаркин], [Дунаев], [Есаулов, 1995], [Захаров, 1994], [Лотман]). Ориентация на библейский текст была репрезентативна для русской культуры в целом, в том числе и в век Просвещения. Отмечая тот факт, что Е. И. Костров, обращаясь к библейским традициям, проявил свою авторскую индивидуальность, мы подчеркиваем, что в русской хвалебной оде преобладали античные образы, а у Кострова мы увидим соединение мифологической и библейской образности, причем последняя проявится не только в ориентации на сюжеты Священного Писания, но и на сквозные духовно-этические мотивы Библии.

Характеризуя одическое творчество Е. И. Кострова, исследователи отмечают широкое использование поэтом библейских мотивов и образов. Г. А. Гуковский писал: «Костров насыщает свои ранние оды славянизмами и всевозможными “библеизмами”, образами, выражениями, мотивами Библии, иногда нарочито архаического и притом величественного звучания» [Гуковский, 1947: 466]. По мнению К. Г. Бронникова, Костров в своих одах «увеличивает количество “библеизмов”, образов и мотивов Библии, добиваясь нового звучания русской оды» [Бронников: 27]. М. Г. Альтшуллер выделяет

следующие библейские мотивы, появляющиеся в ранней оде Е. И. Кострова «На всерадостный день коронации Ея Императорского Величества Екатерины II, 1778 года»: уподобление монархини божеству, появление которого сопровождается сверканием и громом; сопоставление императрицы с Моисеем, перед которым на горе Синай появляется Господь, вручающий заповедные скрижали, но если «там сей гром был знаком казни, рождал смущение боязни», то для россов этот «гром» несет радость [Альтшуллер: 65–66]. Исследователь подчеркивает, что, умело используя характерную для оды поэтику «лирического беспорядка», Костров свободно переходит в этой же оде к мотиву пира Валтасара и образу пророка Даниила, появляющегося с целью истолковать тайные письмена и пророчествовать о благе, ниспосланном россам: «Если Валтасар, его приближенные и Вавилон пали под ударами врагов, то ныне священные письмена, напротив, провозглашают поражение неприятеля и полное торжество Екатерины и России» [Альтшуллер: 67].

Обозначив широкое использование «библеизмов» в качестве отличительной особенности образной системы од Кострова, исследователи, однако, не дали развернутого анализа библейских мотивов и образов его поэзии. Не выявлена функция этих мотивов в одах Кострова, не рассмотрены другие, неодические жанры, в которых присутствуют библейские образы.

Уже из наблюдений М. Г. Альтшуллера видно, что Е. И. Костров вводит в свои оды сравнения деяний российской монархини с библейскими событиями, при этом обращаясь к архаичным ветхозаветным образам и редко цитируемым отрывкам Священного Писания. Кроме проанализированной исследователем оды «На всерадостный день коронации Ея Императорского Величества Екатерины II, 1778 года» такое сопоставление мы видим в оде «На день рождения Ея Императорского Величества Екатерины II, апреля 21 дня 1779 года», в которой способность императрицы сокрушать зло соотносится с эпизодом из 1-й книги Царств, изображающим падение идола Дагона перед ковчегом Господа (1 Цар. 5:2–7):

«В приход Сионского Кивота
На праг бездушный идол пал
Во храме студного Азота,
И в прах сотершись, не восстал.
Так ты, пришедши во вселенну,
Повергла гордость вознесенну...
Насилие, коварства, злобы
Запечатлела вечно в гробы»¹.

В этой же оде звучит одно из ветхозаветных имен Бога: «И се на облацах эфирных / Адонаи Господь воссел» (27). В оде «На день открытия Общества любителей учености при Императорском Московском университете» (1789) упоминается имя Бога Иегова: «Премудрость имя ей, Иегове совечна...» (119).

Кроме обращения к ветхозаветным сюжетам и образам, Е. И. Костров прибегает к широкому использованию ключевых для Библии мотивов. В 1778 г. поэт создает «Оду на рождение Его Императорского Высочества Государя Великого Князя Александра Павловича», в которой возникает сквозной для Библии мотив двух путей: истинного, праведного и ложного, нечестивого. Радостно принимают рождение внука Екатерины те, кто, «верности ходя стезями, / Чтут святость прав и царств закон» (18). Но «ходящие в путях неправых» лишь внешне выражают свой восторг, уста их льют «льстивый мед»: «Но в их нутри смущенья волны / И мрачный царствует Борей» (19).

Как можно увидеть, в одах Кострова свободно сочетаются античные и библейские образы: упоминая о душах нечестивых, поэт прибегает к мифологическому образу северного ветра, символически передающего идею мрака, царящего в льстивых сердцах. Упоминание о лукавых, «ядоносных» врагах российского трона, идущих «путями неправыми», в хвалебном панегирике нетрадиционно. Строфы, затрагивающие данную тему, выбиваются из общего восторженного эмоционального тона оды, однако благодаря введению мотива праведного и нечестивого путей, отсылающего к первому псалму и другим библейским текстам, в произведение проникает мысль о праведном пути России, освященной православием, недаром при характеристике только что родившегося царского наследника

перечисляются такие качества, как «премудрость, благость и щедроты, святых, помазанных доброты» (22). Потомок Петра Первого, в отличие от воинствующего и свирепого Александра Македонского, «мирный Ангел», дарованный Творцом на радость россов, которых автор называет, как израильтян в Библии, «избранным» народом:

«Но ваша коль судьба отменна!
О, Россы, род Творцем избран,
Во время мира вожделенна
Вам мирный Ангел дарован» (18).

Мотив Божественного «избранничества» Российской державы можно назвать сквозным в одическом творчестве Кострова, так как он звучит и в последующих торжественных произведениях. Так, в «Оде на всерадостный день коронации Ея Императорского Величества Екатерины II, 1778 года», в которой, обращаясь к «Предвечному» Творцу, лирический герой восклицает: «В избранной от тебя России / Пактолы, Гангесы златые, / Обогащая нас, текут» (6). Этот же мотив присутствует в «Оде на день рождения Ея Императорского Величества Екатерины II, 21 апреля 1779 года», где упоминается о женах «избранных» и от лица Бога говорится об избранничестве русской монархии, призванной вершить суд Божий, ведь именно с ее помощью Господь рассыплет «гордых царства», расторгнет «зависти коварства», от лица Бога звучит в оде торжественная речь: «Пред Ней сотру кремнисты горы, / И стены с ужасом падут; / Куда прострет пресветлы взоры, / Там лавры с миртом возрастут, / Под кроткими Ея стопами / Усыпан будет путь цветами...» (26). Так, мы видим, что наряду с мотивом «избранничества» в оде 1779 года появляются и другие сквозные для Библии мотивы: падения нечестивых и торжества кротости.

Можно отметить, что концепт «кротость» оказывается определяющим в аксиологической парадигме Е. И. Кострова, так как понятие «кротость» постоянно присутствует в его произведениях и однозначно соотносится с христианским контекстом, выраженном в заповеди «Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю» (Мф. 5:5). Исследование роли эпитета «кроткий» в поэзии Е. И. Кострова заслуживает особого внимания,

так как практически ни одно из его произведений не обходится без этого понятия. В «Словаре русского языка XVIII века» даются следующие значения слова «кроткий»: «1. Смиренный, незлобивый, уступчивый. <...> // Выражающий незлобивость, смирение. <...> // Исполненный незлобivosti, смирения. <...> // Снисходительный, исполненный терпимости, не строгий. <...> 2. Мирный, спокойный; непритязательный, скромный (преимущественно в произведениях сентименталистов). <...> // Приятный для восприятия; не резкий, не раздражающий»². «Кроткий», то есть «незлобивый», «смиренный», «спокойный». Концепт «кротость» в художественном мире Е. И. Кострова является символом Бога и мудрых Божественных законов, ориентирующихся на спокойствие, мир, милость и правду. Так, в оде «Ея Императорскому Величеству Екатерине II, на открытие Губернии в столичном граде Москве, октября 5 дня, 1782 года», как и в ранней оде «На всерадостный день коронации Ея Императорскаго Величества Екатерины II, 1778 года», сопоставляя русский народ с «когда-то избранным» народом Израиля, воспринявшего с Синае закон Божий, Костров подчеркивает существенное различие: если израильтяне «в ужасе» трепетали от Божественного грома, летящего «из грозных туч», то к россам Господь проявляет «кротость»: «Израиль в ужасе трепещет, / Но росс веселием соплещет / И видит кротка света луч» (72). «Кроткий» луч Божественной воли ниспосылает России мудрые заповеди, провозглашающие ценности милости и правды. Примечательно, что этот же самый сюжет непосредственного восприятия Екатериной и подвластным ей народом Божественных заповедей в Синае, присутствует и в оде «На день рождения Екатерины II и на празднество совершившейся первой четверти столетия от учреждения Московского университета, апреля 21 дня 1780 года»: «Предвечный гласом восхищает / Екатерину на Синай» и пишет ей «правоты законы»:

«Се богописанны скрижали,
Где милость, истина и суд,
Во храмах правды воссияли
И сладостны лучи лиют» (38).

Тот же ветхозаветный сюжет упоминается и в оде «На день восшествия на престол Ея Императорскаго Величества Екатерины II, июня 28 дня, 1782 года»: «Синайским духом упоена, / Законы кротко предпиши» (66), при этом здесь же возникает уже отмеченный выше мотив «пути» праведного: «Не требуют законов многих / Ходящи Вышняго путем» (66) и ложного: «Да от престола светоносна / Мужей порочных совесть злостна / Бежит и кроется в горах» (66).

Подобные обращения к архаичным сюжетам Ветхого Завета не просто позволяют автору придать оде высокий слог и возвеличить объект воспевания, они подчеркивают характерное для русской православной традиции восприятие Ветхого Завета в христианском контексте. Подчеркивая «кротость» Божественного отношения к россам, неоднократно называя русскую монархиню *кротким Божеством*, *Ангелом кротким*, автор актуализирует именно христианский мотив смирения и незлобivosti. Упоминая о «нечестивых» и «злых», поэт не затрагивает тему наказания и возмездия за нравственные преступления, а говорит о «совести», которая должна заставить идущих по пути неправедному скрыться от величественного сияния правды. Не случайно В. Н. Захаров и И. А. Есаулов в исследованиях по этнопоэтике русской литературы доказывают, что ветхозаветные тексты, в том числе и псалмы, прочитывались писателями XVIII века в свете христианской, православной традиции [Есаулов, 1995, 2013], [Захаров, 1994, 1998]. Так, И. А. Есаулов пишет: «...для русской культуры, разумеется, был аксиоматичным именно христианский контекст понимания Библии. И ветхозаветный Адам, и царь Давид понятны и близки русскому православному человеку в *христоцентричном* смысловом поле, как оно представлено в русской православной традиции с ее иерархией Закона и Благодати и другими подобными аксиологическими предпочтениями» [Есаулов, 2013: 16–17]. Такое христианское прочтение ветхозаветных сюжетов и образов присутствует и у Е. И. Кострова.

Можно подчеркнуть и другую тенденцию. Не только Ветхий Завет прочитывается русскими поэтами XVIII века в свете христианской концепции. Выше уже отмечалось свободное

сочетание в одах Е. И. Кострова элементов античной мифологии с библейской символикой и образностью, при этом античные сюжеты и образы, как и ветхозаветные, осмысляются в контексте, близком православной русской традиции. Приведем пример из оды «На день рождения Ея Императорского Величества Екатерины II, апреля 21 дня 1781 года». В XI и XII строфах упоминаются Богини Фемида и Минерва, с которыми в русской одической традиции соотносится Екатерина II. Фемида утвердила «безмездный, правый суд» в своих храмах, Минервой «избранные» мужи «те храмы бодрственно стрегут / Законы, Ею начертанны, / В ковчеге совести блюдут» (57). Однако, как подчеркивает автор оды, законом для Фемиды и Минервы является «горний свет»: «В скрижалях Творческих нетленных / Ей духом вышним откровенных / Она свои уставы чтет» (57). Так мифологические образы трансформируются под пером поэта в библейские, поэтом утверждаются истинно христианские ценности милосердия и сострадания: под покровом Екатерины, живущей по законам Господа, «согбенны старостью не стонут / И сироты в слезах не тонут» (57).

Наряду с такими мотивами, как противостояние двух путей — праведного и нечестивого, Божественная «избранность» и «кротость», сквозными в творчестве Е. И. Кострова являются мотивы, связанные с символикой света и тьмы. Световой сюжет, соотносящийся с библейской символикой и образностью, актуализирует идею нисхождения Божественного света в мир и установления мудрых законов.

В «Оде на всерадостный день коронации Ея Императорского Величества Екатерины II, 1778 года» свет становится неотъемлемым атрибутом Бога и Небесных ангелов, осеняющих Россию, ниспосылающих на землю мудрые заповеди.

«Глаголы уст твоих предвечны,
Речешь — и тако свет течет;
Ты перст прострешь — и все послушно:
Вся внемлет тварь единодушно» (7).

День коронации Екатерины мыслится как день Божественного освящения России, день нисхождения Высшего света на

россов. Божественный вестник, осененный «нетленным блеском», возвещает Москве и россам Высшую благодать, носителем которой является Екатерина: на российскую императрицу нисходит «небесный свет», монархиню украшает сияющий «венец, от бисеров сложенный» (8–9).

В оде «Ея Императорскому Величеству Екатерине II, на открытие Губернии в столичном граде Москве, октября 5 дня, 1782 года» Е. И. Костров обращается к библейскому сюжету о сотворении мира:

«Когда он рек: да будет свет,
Как сей глагол непостижимый,
Обилием неистощимый
Стихий вражду собой пресек» (72).

В оде упоминание о библейском творении света и отделении света от тьмы соотносится с деяниями Екатерины: «Творцу Богиня подражает, / Когда что ново созидает» (70), тем самым подчеркивается мысль о светоносных, отрицающих рознь и вражду, замыслах русской императрицы.

Свет — это и символ праведного пути, по которому стремятся идти сыны Господни. Обращаясь к Премудрости (лику Божества), лирический герой оды «На день открытия общества любителей учености при Императорском Московском университете» (1789), восклицает: «Ущедри, буди вождь: да света мы стезями / И в правоте души течем в начатый путь» (120).

В целом, говоря об особенностях одических произведений Е. И. Кострова, посвященных торжественным случаям государственного масштаба, следует отметить, что в ранних одах библейских образов значительно больше, чем в одах после 1783 года, что может объясняться как угасшим интересом поэта к данному жанру, так и влиянием державинских открытий, ориентирующих на обновление устаревающих классицистических форм.

Библейские мотивы в более поздних произведениях Е. И. Кострова появляются в других, неодических, жанрах. Так, в 1791 г. были созданы «Стихи на освящение храма в императорском Московском университете, поднесенные преосвященнейшему митрополиту Платону», в которых, как и в одах, посвященных Екатерине, сквозным становится мотив «кротости»: «Простри

твой кроткий взор, познай, великий Муж, / Пылающе тебе усердных жертву душ!» (168); «Коль умиленные из уст твоих мольбы / И сердца кроткого текут к Царю судьбы!» (168). Присутствует также мотив праведного света, искореняющего зло: «Пороки от твоих бесед спешат во мрак: / Несносен им лучом доброт сияющ зрак» (169).

В «Стихах» создается образ служителя Церкви, избранного Божественной Премудростью. Подчеркивается духовная сила мудрого слова Пастыря, которое соотносится с «благотворным дождем», автор произведения называет речи Платона «струями благих словес, божественных советов...» (168). Это священное слово, исходящее из уст наместника Премудрости, «бескровно» уничтожает «мира помыслы», то есть способствует утверждению духовно-нравственных христианских идеалов.

Слово Платона направлено на свободный выбор слушателей, увлекающихся этим Словом, идущих за православной верой согласно своей свободной воле, чувствующих, что этот «кроткий» голос возвещает для всех страждущих христианское спасение:

«Где сердце каменно, где груди тако хладны,
Чтоб, ощутя огонь от уст твоих отрадный <...>
Не разлились, как воск, в струи умильных слез?» (169).

При этом, будучи направлено против врагов христианства, слово Платона, как острый меч, способно поразить «противника Христова»:

«Коль страшен воин ты, как меч приемши слова,
Разишь им хитрого противника Христова!» (169).

Слово Платона — действенно: «Пороки от твоих бесед спешат во мрак»; «О Пастырь! кто, как ты, средь мирной брани воин?» (170). Следуя древнерусской житийной традиции, Е. И. Костров приписывает своему адресату целый спектр христианских добродетелей: «Защитник Истины, сединами почтенный, / Друг человечества любезный, вожденный, / Отрада бедности, утеха сиротства...» (170). Так, мы видим, что в создании образа церковного деятеля поэт актуализирует христианские мотивы: Премудрости, животворящей роли христианского слова и света, разгоняющего мрак, кротости

и ненасилия как высших нравственных ценностей. Священник несет Божественный свет в мир, способствует торжеству истинной веры и мудрости.

В 1796 г. Е. И. Костров создает «Стихи на день восшествия на престол Ея Императорскаго Величества Екатерины II», в которых присутствуют аллюзии из 81-го псалма. Произведение открывается следующими строчками:

«Облекся в громы Бог, ста в сонме Он Богов,
И рек: коль правдою не судите вселенной,
И нет в вас истины для сирых и для вдов,
И всюду царствует дух лести ухищренной —
На Север днесь свои прострите очеса,
Да светлостьми его они приизраются...» (170).

Е. И. Костров, используя прием антитезы, изображает два типа правителей: первым, не исполняющим свой долг перед подвластным народом, звучит обвинительный акт, вторые — подобные русской монархии Екатерине — заслуживают похвалы. Примечательно, что Е. И. Костров в свою интерпретацию 81-го псалма вносит отсутствующие в оригинальном библейском тексте мотивы. Во-первых, присутствует мотив грозного возмездия за несправедный суд. В псалме: «Бог стал в сонме богов; среди богов произнес суд» (Пс. 81:1), у Кострова Бог «облекся в громы». Во-вторых, возникает мотив лести: «всюду царствует дух лести нечестивой», в псалме мы видим другую мысль: «Доколе будете вы судить несправедно и оказывать лицепрятие нечестивым?» (Пс. 81:2). Понятие «лицепрятие» означает «пристрастное отношение к кому-, чему-л., предпочтение одного лица другому (из дружбы, выгоды и т. п.)»³, но не лезть. По нашему мнению, введение этих мотивов обусловлено ориентацией Е. И. Кострова на державинское произведение «Властителем и судиям», имевшее несколько редакций, последняя из которых была преподнесена в составе рукописных сочинений Г. Р. Державина Екатерине II в 1795 г. и вызвала скандал: Державина обвинили в «якобинстве», и ему пришлось оправдываться за свою «вольную» интерпретацию библейского текста. Оба мотива, прозвучавшие у Кострова, присутствуют и в державинском переложении, где поэт актуализирует тему обмана (лукавства, лести) и возмездия несправедным

властителям (см. об этом: [Маслова, 2018]). Включая в свое произведение строки из псалма, считавшегося при дворе Екатерины после разразившейся французской революции «якобинским», Е. И. Костров предлагает свою интерпретацию, противопоставляя абстрактному образу неправедных «земных богов» добродетельных правителей, а именно — Екатерину II.

В первой строке в «Стихах на день восшествия на престол Ея Императорского Величества Екатерины II» звучит мотив «грома», символизирующего гнев Божий, и этот мотив, соотносящийся с образом орла, становится сквозным в произведении. Орел, символизирующий Россию и русскую монархию, — грозный «грома друг», «громоносца друг», он наводит страх на «противных» и «завистливых»:

«Парит пернатых вождь к подблочным странам,
Шумят его крыле, гнетут противных страхом,
Наводит мрачный сон завистливым очам
Единым грозным он победоносным махом» (171).

Наряду с библейским мотивом грозного возмездия нечестивым появляется и мотив милости к «невинным» и «бесильным», звучащий в 81-м псалме: «Давайте суд бедному и сироте; угнетенному и нищему оказывайте справедливость; избавляйте бедного и нищего; исторгайте *его* из руки нечестивых» (Пс. 81:3–4). При изображении россов-победителей подчеркивается их милосердие: «Но победители — как россы — милосерды» (172). Екатерина представлена как «друг мира», «друг щедрот», «пример кротчайшей власти» (171). Костров использует превосходную степень прилагательного «кротчайшая»: в высочайшей степени смиренная и снисходительная власть российской монархии, провозгласившей ценности милости и правды, противопоставлена «злобному коварству» неправедных и лживых правителей. Так, строки 81-го псалма помогают Е. И. Кострову подчеркнуть мысль о том, что русская монархия, в отличие от неправедных властителей, следует воле Творца и, сообразуясь с законами высшей справедливости, выступает либо в качестве орудия грозного Божественного возмездия нечестивым, либо несет милость и покровительство нуждающимся в ее защите.

В том же 1796 г. Е. И. Костров пишет «Переложение псалма 18-го» которое было опубликовано в альманахе Н. М. Карамзина «Аонида». Примечательно, что в том же самом году к созданию стихотворения по мотивам этого же псалма обратился Г. Р. Державин («Доказательство творческого бытия»).

К жанру переложения псалмов в XVIII веке обращались многие поэты. Этот жанр, основанный на ориентации на библейский текст, в то же время воспринимается в XVIII столетии и как жанр светской лирики, сложившийся в культуре в период ее секуляризации (см.: [Луцевич]). Изначально тексты псалмов, как верно замечает Г. В. Синило, представляют «лирику в самом непосредственном значении этого слова — как самораскрытие и самоисследование души человека» [Синило: 5], и переложения псалмов позволяют авторам XVIII столетия преодолеть классицистическую абстрактность, выразить свою индивидуальность, свои личные переживания. А. В. Западов подчеркивал, что уже М. В. Ломоносов подходил к псалму не как к религиозному тексту, а исходя из желания «как-то выразить свои собственные чувства и мысли по поводу жизненных обстоятельств» [Западов: 98]. Таким же подходом к интерпретации библейских псалмов характеризуется творчество А. П. Сумарокова, о чем писал Г. А. Гуковский: псалмы Сумарокова — это лирические песни о человеке, «изнемогающем под бременем жизни и ненавидящем порок» [Гуковский, 2001: 56].

Е. И. Костров выбирает для переложения Псалом 18-й, представляющий собой гимн прекрасному миру, сотворенному Богом. Однако восхищение Творением осложняется и у Державина, и у Кострова мыслью о доказательстве Божественного бытия. Так, в переложении Е. И. Кострова читаем:

«И нет словес, и нет языка,
Где б гласы их, что есть Владыка,
Не возвышались во слышание всем»⁴.

Подобной темы нет в оригинале. Кроме того, отсутствуют в оригинале и такие мотивы, появляющиеся в тексте Е. И. Кострова, как обновление души в вере, «невинность», просьба о прощении и милости Божьей, усилен мотив «радости», связанный с преодолением лирическим героем периода сомнений и трагического смятения (см. об этом: [Маслова, 2017: 37–38]).

Все это связано с актуальными для XVIII столетия явлениями: в русскую культуру проникают с Запада материалистические и атеистические идеи, заражающие души даже самых образованных людей. Возможно, и Е. И. Костров пережил в какой-то момент период «безбожия», а преодолев свои сомнения, вернувшись к убеждению о присутствии Творца в мире, испытал радость и обновление в своей душе. Справедливыми в связи с этим могут считаться выводы В. Н. Захарова о спасительной силе православной культуры для русского человека: «...*русская культура (и литература) православна*, а это значит, что она была пасхальной, спасительной и воскрешающей “мертвые” и грешные души; она соборна, в ней Благодать всегда выше Закона» [Захаров, 1998: 5] — и И. А. Есаулова о значимости православного сознания для русских писателей XVIII века: православная традиция «была все-таки, несмотря на нарастание секулярных тенденций, одновременно культурной почвой и воздухом, которым дышали русские люди» [Есаулов, 2013: 20].

Таким образом, в ходе исследования функционирования библейских мотивов и образов в творчестве Е. И. Кострова, выявлено особое внимание поэта к ветхозаветным сюжетам. Костров прибегает к сопоставлению государственно значимых деяний русской императрицы с событиями, описанными в Священном Писании. Подобный художественный прием выполняет несколько функций: во-первых, автор подчеркивает, что все деяния русской монархии являются выражением Божественной воли; во-вторых, обращение к архаичным библейским сюжетам и образам придает оде более торжественное и величественное звучание.

Одним из наиболее часто упоминаемых сюжетов в костровских произведениях стал сюжет о дарованных Моисею в Синае Божьих заповедях, при этом, сравнивая «грозное» и наводящее страх на евреев явление Господа, описанное в Ветхом Завете, поэт показывает, что Россия приняла законы Божьи без страха, Господь явился русской монархии в любви и «кротком» свете. Кроме мысли о непосредственном восприятии Россией Божьих заповедей из рук самого Господа, интерпретация ветхозаветного сюжета в христианском аспекте Божественной

любви и милости позволяет Е. И. Кострову подчеркнуть святость православной державы, воспринявшей от Бога заповеди милосердия, кротости и смирения, ведущие к духовному спасению.

Присутствующие в одических текстах Е. И. Кострова античные сюжеты, как и ветхозаветные, прочитываются в свете христианской, православной традиции, что связано с индивидуальными особенностями автора, получившего образование в духовной семинарии и стремившегося придать секулярному жанру христианское звучание.

В творчестве Е. И. Кострова сквозными становятся такие библейские мотивы, как мотив двух путей — нечестивого и праведного — с последним соотносится путь России; мотив «избранного» Богом народа — у Кострова таким избранным народом являются не евреи, а россы; мотив Божественного света, нисходящего в мир и искоряющего тьму. Высшими ценностями, утверждаемыми в творчестве Е. И. Кострова, становятся христианские идеалы кротости и ненасилия.

Обращаясь к текстам Псалтыри, Е. И. Костров по-своему интерпретирует псалмы, ориентируясь на злободневную общественную ситуацию или на личностно-значимые вопросы. Внося в псалмы мотивы, отсутствующие в оригинальном тексте, поэт проявляет свою индивидуальность, раскрывает собственные переживания и сомнения, вступает в полемику с отдельными утвердившимися в его эпоху идеями.

В целом обращение к библейским мотивам и образам в творчестве Е. И. Кострова претерпевает определенную эволюцию. До 1783 г. поэт широко использовал ветхозаветные сюжеты и образы в своих одах, в последующие годы в других, неодических, жанрах, более значимыми становятся библейские мотивы, актуализирующие духовно-нравственные христианские идеалы. В последний год жизни Е. И. Костров обращается к интерпретации псалмодических текстов.

Примечания

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Творчество Е. И. Кострова в контексте русской поэзии XVIII века» № 17-04-50062-ОГН.

- ¹ Костров Е. И. Полное собрание всех сочинений и переводов в стихах г. Кострова: в 2 ч. СПб.: Императорская типография, 1802. Ч. 1. С. 31. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ² Словарь русского языка XVIII века / АН СССР. Ин-т рус. яз. / гл. ред. Ю. С. Сорокин. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1984— (продолжающееся изд.) Вып. 11 [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/sl18/slov-abc/11.htm> (04.06.2019).
- ³ Там же.
- ⁴ Костров Е. И. Переложение псалма 18 // Аониды, или Собрание разных новых стихотворений. М.: В Университетской типографии у Ридигера и Клаудия, 1796. Кн. I. С. 199–202.

Список литературы

1. Альтшуллер М. Г. В тени Державина: литературные портреты. — СПб.: Пушкинский Дом, 2014. — 616 с.
2. Бронников К. Г. Поэт осмнадцатого столетия. Творческий путь Е. И. Кострова. — М.: Прометей, 1997. — 80 с.
3. Бухаркин П. Е. Православная Церковь и русская литература в XVIII–XIX веках: проблемы культурного диалога. — СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1996. — 172 с.
4. Гуковский Г. А. Костров // История русской литературы: в 10 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947. — Т. IV: Литература XVIII века. Ч. 2. / ред. Г. А. Гуковский и В. А. Десницкий. — С. 462–472.
5. Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. — М.: Языки русской культуры, 2001. — 352 с. (Studia philological. Series minor)
6. Дунаев М. М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература XVII–XX вв. — М.: Изд. Совет Русской Православной Церкви, 2002. — 1056 с.
7. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. — Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1995. — 288 с.
8. Есаулов И. А. Словесность русского XVIII века: между ratio Просвещения и православной традицией // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. — Вып. 11. — С. 7–26 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1430908318.pdf (05.07.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2013.367
9. Западов А. В. Поэты XVIII века (М. В. Ломоносов, Г. Р. Державин). — М.: Изд-во Московского ун-та, 1979. — 312 с.
10. Захаров В. Н. Русская литература и христианство // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. — Вып. 3. — С. 5–10 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2370>. (05.07.2019). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2370
11. Захаров В. Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1998. — Вып. 5. — С. 5–30 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2472> (05.07.2019). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2472

12. Лотман Ю. М. Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. — Таллин: Алесандра, 1993. — Т. 3. — С. 127–137.
13. Луцевич Л. Ф. Псалтырь в русской поэзии. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. — 608 с.
14. Маслова А. Г. Философские мотивы в поэзии Е. И. Кострова // Вестник Вятского государственного университета. — 2017. — № 2. — С. 36–40.
15. Маслова А. Г. Интерпретация 81-го псалма в поэзии Е. И. Кострова // Libri Magistri. — 2018. — Вып. 6: Аксиологический диалог культур. — С. 69–75.
16. Синило Г. В. Псалтырь (Книга Хвалений) в контексте мировой культуры // Государство, религия, Церковь в России и за рубежом: специальный выпуск. — 2009. — № 4. — С. 4–18.

Anna G. Maslova

*Vyatka State University
(Kirov, Russian Federation)*

usr11021@vyatsu.ru

Biblical Motifs and Images in E. I. Kostrov's Poetry

Acknowledgements. The reported study was funded by RFBR, project no. 17-04-50062-OGN.

Abstract. The article analyzes the peculiarities of biblical motifs and images in E. I. Kostrov's works. In his odes the poet often refers to the Old Testament scenes and images through the prism of a Christian aspect. Kostrov considers ancient and the Old Testament subjects in the light of the Christian and Orthodox tradition. The poet attributes a Christian sound to the secular genre of the ode, saturating his works with the motifs of the Holy Scriptures. Kostrov often uses the concept of "meekness" emphasizing the sanctity of the Orthodox power, which gets commandments of mercy and humility from God leading to spiritual salvation. The motif of two paths — the unholy and righteous ones — becomes cross-cutting in Kostrov's poetry. The path of Russia corresponds to the latter one. The motif of divine light descending into the world and eradicating the darkness is the motif of the people "chosen by God". According to Kostrov, not the Jews but the Russians are such a people. Working with the texts of the Psalms, Kostrov introduces his own motifs, shows his individuality, reveals his own experiences and doubts, and disagrees with some ideas of his era. Christian ideals of meekness and non-violence are the main values in E. I. Kostrov's poetry.

Keywords: Russian poetry of the 18th century, solemn ode, rewriting of the Psalm, axiology of literature, Old Testament plots and images

About the author: *Maslova Anna G.* — Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature and Teaching Methods, Vyatka State University (ul. Moskovskaya 36, Kirov, 610000, Russian Federation)

Received: July 18, 2019

Date of publication: February 28, 2020

For citation: Maslova M. G. Biblical Motifs and Images in E. I. Kostrov's Poetry. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2020, vol. 18, no. 1, pp. 92–110. DOI: 10.15393/j9.art.2020.6882 (In Russ.)

References

1. Al'tshuller M. G. *V teni Derzhavina: Literaturnye portrety* [In the Shadow of Derzhavin: Literary Portraits]. St. Petersburg, Pushkinskiy Dom Publ., 2014. 616 p. (In Russ.)
2. Bronnikov K. G. *Poet os'mnadtsatogo stoletiya. Tvorcheskii put' E. I. Kostrova* [The Poet of the Eighteenth Century. E. I. Kostrov's Creative Way]. Moscow, Prometey Publ., 1997. 80 p. (In Russ.)
3. Bukharkin P. E. *Pravoslavnaya Tserkov' i russkaya literatura v XVIII–XIX vekakh: Problemy kul'turnogo dialoga* [The Orthodox Church and Russian Literature in the 18th — 19th Centuries: Problems of Cultural Dialogue]. St. Petersburg, Saint-Petersburg State University Publ., 1996. 172 p. (In Russ.)
4. Gukovskiy G. A. Kostrov. In: *Istoriya russkoy literatury: v 10 tomakh* [History of Russian Literature: in 10 Vols]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1947, vol. 4, part 2, pp. 462–472. (In Russ.)
5. Gukovskiy G. A. *Rannie raboty po istorii russkoy poezii XVIII veka* [Early Works on the History of Russian Poetry of the 18th Century]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 2001. 352 p. (In Russ.)
6. Dunaev M. M. *Vera v gornile somneniy: Pravoslavie i russkaya literatura XVII–XX vv.* [Faith in the Crucible of Doubts: Orthodoxy and Russian Literature of the 17th — 20th Centuries]. Moscow, Izdatel'skiy Sovet Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi Publ., 2002. 1056 p. (In Russ.)
7. Esaulov I. A. *Kategoriya sobornosti v russkoy literature* [The Category of Sobornost' in Russian Literature]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1995. 288 p. (In Russ.)
8. Esaulov I. A. The Russian Literature of the 18th Century: Between the Ratio of Enlightenment and the Orthodox Tradition. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2013, vol. 11, pp. 7–26. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1430908318.pdf (accessed on July 5, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2013.367 (In Russ.)
9. Zapadov A. V. *Poety XVIII veka (M. V. Lomonosov, G. R. Derzhavin)* [The Poets of the 18th Century (M. V. Lomonosov, G. R. Derzhavin)]. Moscow, Moscow State University Publ., 1979. 312 p. (In Russ.)
10. Zakharov V. N. Russian Literature and Christianity. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1994, vol. 3, pp. 5–10. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2370> (accessed on July 5, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2370 (In Russ.)
11. Zakharov V. N. The Orthodox Aspects of the Ethnopoetics of Russian Literature. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1998, vol. 5,

- pp. 5–30. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2472> (accessed on July 5, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2472 (In Russ.)
12. Lotman Yu. M. Russian Literature in the Epoch After Peter the Great and the Christian Tradition. In: *Lotman Yu. M. Izbrannye stat'i: v 3 tomakh* [Lotman Yu. M. *Selected Articles: in 3 Vols*]. Tallinn, Aleksandra Publ., 1993, vol. 3, pp. 127–137. (In Russ.)
13. Lutsevich L. M. *Psaltyr' v russkoy poezii* [The Book of Psalms in Russian Poetry]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2002. 608 p. (In Russ.)
14. Maslova A. G. Philosophic Motifs in the Poetry of E. I. Kostrov. In: *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Vyatka State University], 2017, no. 2, pp. 36–40. (In Russ.)
15. Maslova A. G. The Interpretation of the 81st Psalm in E. I. Kostrov's Poetry. In: *Libri Magistri*, 2018, no. 6, pp. 69–75. (In Russ.)
16. Sinilo G. V. The Psalter (Book of Praises) in the Context of World Culture. In: *Gosudarstvo, religiya, Tserkov' v Rossii i za rubezhom: spetsial'nyy vypusk* [State, Religion, Church in Russia and Abroad: Special Issue], 2009, no. 4, pp. 4–18. (In Russ.)

DOI: 10.15393/j9.art.2020.6762

УДК 821.161.1.09“18”

И. А. Киселева*Московский государственный областной университет**(Москва, Российская Федерация)*

79099227849@yandex.ru

«Пророк» (1826) А. С. Пушкина и «Пророк» (1841) М. Ю. Лермонтова: сравнительная семантика мотивного комплекса*

Аннотация. В статье раскрываются авторские акцентуации интертекстуального мотива пророческого служения, уточняется исторический генезис пушкинского и лермонтовского текстов, ставится проблема литературной преемственности от Пушкина к Лермонтову, сравниваются особенности художественного мышления поэтов и особенности создания художественного образа. В сопоставлении черновых и беловых вариантов стихотворений определяется общий для Пушкина и Лермонтова семантический спектр пророческого мотива, изучение творческой произведения транслируется как методология его понимания. Особое внимание уделяется открыто заявленному в черновике пушкинского «Пророка» эсхатологическому мотиву, который в беловике уходит в подтекст, оставаясь при этом первостепенно значимым в аспекте этиологии произведения и его сближения со стихотворением Лермонтова «Пророк». Выявляются особенности поэтики Пушкина и Лермонтова. Если Пушкин фокусирует внимание на едином действии, связанном с центральным мотивом преобразования человека в пророка и развивающемся в одной, хотя и равной вселенной, пространственной точке, то лермонтовский текст являет в себе многособытийность — несение пророческого слова людям, отвержение порочным сообществом, уход в пустыню, гармоническое пребывание на лоне природы. Отмечается, что при зримой разнице в поэтике текстов, общими устойчивыми изоморфными пророческому мотиву мотивами остаются эсхатологический мотив, мотив преобразования, мотив несения слова Божьего, мотив райского бытия.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, поэт, пророческое служение, понимание текста, творческая рецепция, смысловая перспектива, эсхатологический мотив, изоморфные мотивы, преобразование

Об авторе: Киселева Ирина Александровна — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русской классической литературы, Московский государственный областной университет (ул. Фридриха Энгельса, д. 21, стр. 3, г. Москва, Российская Федерация, 105005)

Дата поступления: 28.06.2019

Дата публикации: 28.02.2020

Для цитирования: Киселева И. А. «Пророк» (1826) А. С. Пушкина и «Пророк» (1841) М. Ю. Лермонтова: сравнительная семантика мотивного комплекса // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18. — № 1. — С. 111–129. DOI: 10.15393/j9.art.2020.6762

Общим местом сопоставительных исследований стихотворений А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова стало рассмотрение «Пророка» Лермонтова как развития темы пушкинского «Пророка». Это сопоставление чаще всего преподносится в различительном аспекте. Подобное толкование содержится и в комментариях к академическому собранию сочинений Лермонтова 1954–1957 гг.: «Если Пушкин ставит вопрос об огромном общественном значении поэта и поэзии, то Лермонтов говорит уже о печальной судьбе поэта-гражданина, осмелившегося выступить с критикой общественных порядков»¹. О. В. Миллер в «Лермонтовской энциклопедии» пишет, что развитие пророческой темы Лермонтов «подчеркнуто начинает именно с того момента, на котором остановился его предшественник» [Миллер: 449] — получение пророческого дара. Ту же мысль развивает Е. О. Сычева, разбирая лермонтовского «Пророка» в контексте религиозного диалога поэта с В. Ф. Одоевским, подарившим ему записную книжку, в которую тот записал свои последние стихотворения, — «пушкинский поэт-пророк отправляется в путь, чтобы “глаголом жечь сердца людей”, лермонтовский — этот путь уже прошел» [Сычева: 210].

Другой мотив, открыто представленный в образной системе пушкинского и лермонтовского «Пророков», связан с прикосновением лирического героя к миру природы, но он дан разновекторно: если пушкинскому пророку открывается дар внимать сотворенному миру в его полноте, то пророку лермонтовскому внимает сама природа — «тварь покорна», «звезды слушают».

Зачастую исследователи объясняют разное развитие пророческой темы Пушкиным и Лермонтовым отличием их мироощущений. Так Н. М. Мешков, сопоставляя двух «Пророков», пишет: «В отличие от Пушкина, способного примирить мир реальный с миром, преображенным им, лермонтовские миры всегда находятся в конфликте» [Мешков: 281]. Нельзя не согласиться с Э. Эгебергом, который полагает, что «в сознании Лермонтова идея и чувства личности, противостоящие действительности, приобрели большее значение и проявились с большей интенсивностью, чем у Пушкина» [Эгеберг: 169].

Это противостояние действительности связано с желанием ее преображения, отсюда и вытекает трагизм лермонтовского «Пророка» — из невозможности осуществления своей пророческой миссии.

Вопрос о необходимости диалога поэта с обществом ставил в своем исследовании японский лермонтовед А. Ямадзи. По его мысли, именно «неприятие окружающими является источником страдания» для Лермонтова [Ямадзи: 144], тогда как для Пушкина этот вопрос так остро не стоит. А. Ямадзи делает вывод: «Если для Пушкина характерна абсолютизация силы слова и, как следствие, обособленное положение Поэта “над толпой”, то Лермонтов сетует на безразличие масс к слову, его больше интересует влияние, которое Поэт в состоянии оказать на читателя» [Ямадзи: 144]. Гражданственные мотивы, безусловно, звучат у Лермонтова более обнаженно, чем в пушкинских произведениях, который в своей работе над текстом стремится к наибольшей степени обобщения. Так, например, в «Памятнике» (1836) стихи «Во след Радищеву восславил я свободу» Пушкин заменяет на стихи «Что в мой жестокий век восславил я Свободу»². В беловой рукописи поэтически выраженная мысль Пушкина освобождается от излишней конкретности и приобретает универсальность.

О близости мироощущений размышляла О. П. Евчук, отмечая, что оба поэта приходят «к предельной абсолютизации идеи спасения человека, влекущегося к согласию с Богом и духовному бессмертию» [Евчук: 402], мотив неприятия толпой слов поэта-пророка находил выражение не только у Лермонтова, но и в художественном мире Пушкина. Ю. М. Никишов, анализируя пушкинского «Пророка», писал о том, что Лермонтов, зная трагическую судьбу Пушкина, именно ее и изобразил в своем «Пророке»: «...личная судьба Лермонтова здесь не противопоставлена пушкинской, а уравнена с нею» [Никишов: 59].

Пушкинский лирический герой, предвосхищая лермонтовского пророка, также удаляется в безлюдные пространства, и встреча с сотворенным Богом природным миром означает для него встречу с собой:

«Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...» (Пушкин, 3: 65).

Особое развитие пророческой темы от Пушкина к Лермонтову отмечал Г. В. Москвин, подчеркивая, наряду с самостоятельностью, дополнительность «Пророка» Лермонтова по отношению к «Пророку» пушкинскому. Исследователь пишет, что в их текстах «были провозглашены весть о провиденциальном назначении поэта (Пушкин) и предупреждение о разобщении людей (Лермонтов)» [Москвин: 244]. Он справедливо указывает особую грань осмысления пророческого дара Лермонтовым и ставит вопрос о соответствии поэта-пророка своему призванию, которое состоит не только в проповеди, но и в простой жизни во внимании к Источнику всего мира: «Удаление от недолжной деятельности, уединение в пустыне как возвращение к Истоку, умаление перед людьми — таковы этапы озарения человека духом пророчества» [Москвин: 244]. Категория умаления здесь особенно значима: у Пушкина она проявляется в смиренном заявлении о ничтожестве поэта до того, как его коснется глас Божий (стихотворение «Поэт» (1827): «И средь детей ничтожных мира, // Быть может, всех ничтожней он» — Пушкин, 3: 65), а у Лермонтова в словах уничижения по отношению к пророку от власть имущих («и худ, и бледен», «наг и беден», «презирают все его»); уничижительный модус сквозит и в «торопливо<м>» пути (в черновике «потаенном» пути, что еще более усиливало уничижительный модус) лермонтовского пророка «чрез шумный град», и в его страдающем жесте отчаяния донести «любви и правды чистые ученья» — «посыпал пеплом я главу» (Лермонтов, 2: 212). Пушкинский пророк обращен к миру как творению Божию («и внял я неба содроганье»), лермонтовский, — находя контакт с миром как с Божьим твореньем («И звезды слушают меня // Лучами радостно играя»), — обличает людей («В очах людей читаю я // Страницы злобы и порока»). В лермонтовском черновике вместо выражения «в очах» стоит выражение «в глазах»³, менее отвечающее высокому стилю стихотворения, но вскрывающее

суетность и обычность тех, кого оно характеризует; эта обычность состоит в восприятии греха как нормы жизни.

Черновик помогает вскрыть оттенки значения слова, уточнить смысл произведения. Если сравнивать стилистические пласты лермонтовского беловика и черновика, то можно отметить изменения: выражение «в глазах» сменяется на выражение «в очах», слово «близкие» в 7-м стихе заменяется на слово «ближние», в пятой строфе высокое «старцы» приходит на смену стилистически нейтральному «отцы»⁴. Вероятно, что стилистическая работа поэта связана с желанием наполнить текст аллюзиями на Священное Писание, заставить читателя подсознательно искать аналогии в библейском тексте, и одним из библейских источников лермонтовского «Пророка» можно назвать Откровение Иоанна Богослова. Если же говорить о реминисценциях, то здесь явно прослеживается отсылка к апокалипсическому стиху: «И Ангелу Смирнской церкви напиши: так говорит Первый и Последний, Который был мертв, и се, жив: знаю твои дела, и скорбь, и нищету (впрочем, ты богат), и злословие от тех, которые говорят о себе, что они Иудеи, а они не таковы, но сборище сатанинское» (Откр. 2:8–9). «Из городов бежал я нищий», — так определяет свое состояние лермонтовский пророк, который претерпевает злословие людское:

«Смотрите ж, дети, на него:
Как он угрюм и худ и бледен!
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его!» (Лермонтов, 2: 213).

Апокалиптические мотивы скрыто присутствуют и в «Пророке» Пушкина, но они уже недостаточно очевидны в окончательном тексте, который был впервые опубликован в № 3 «Московского Вестника» за 1828 г.⁵, тогда как автограф пушкинского «Пророка» до нас не дошел. О раздумьях поэта над стихами «Пророка» объективно говорит лишь составленный в 1827 г. Пушкиным указатель предназначенных для издания стихотворений⁶. В нем сохранился черновой вариант первого стиха, он звучит так: «Великой скорбью томим...». Образ «великой скорби» соотносим с апокалиптическими главами Нового Завета — «Ибо тогда будет великая скорбь, какой не

было от начала мира доныне, и не будет» (Мф. 24:21, Мк. 13:19), с эсхатологическими пророчествами Ветхого Завета: «И сказал Он: пойди и скажи этому народу: слухом услышите — и не уразумеете, и очами смотреть будете — и не увидите. Ибо огрубело сердце народа сего, и ушами с трудом слышат, и очи свои сомкнули, да не узрят очами, и не услышат ушами, и не уразумеют сердцем, и не обратятся, чтобы Я исцелил их» (Ис. 6:9–10). Образ «великой скорби» в сознании Пушкина был явно связан с Апокалипсисом, на что указывает его позднее стихотворение «Странник» (1835), впервые опубликованное В. А. Жуковским под названием «Отрывок» в 1841 г. в первом собрании сочинений Пушкина:

«Однажды странствуя среди долины дикой,
Незапно был объят я скорбью великой»⁷.

Связь «Пророка» и «Странника» отмечает В. Э. Вацуро [Вацуро: 10]. В. С. Непомнящий пишет, что лирический герой пушкинского «Пророка» только «становится пророком, герой же “Странника” — уже пророк» [Непомнящий: 362]. Говоря о духовной преемственности Лермонтова по отношению к Пушкину, важно отметить и то, что Лермонтов, вряд ли знакомый с черновиком пушкинского «Пророка», начинает своего «Пророка» именно с обозначения Бога как Судии: «С тех пор как вечный Судия // Мне дал всеведение пророка» (*Лермонтов*, 2: 212); и с констатации своего «провидческ<ого> потенциал<а>» [Киселева, Поташова, Сеченых: 265]. Влияние пушкинского чернового текста могло быть опосредованным, через другой текст: возможно, что именно знакомство в 1841 г. Лермонтова с «Отрывком» («Странником») Пушкина побудило его к созданию стихотворения «Пророк».

Отодвигая эсхатологический мотив на задний план, и отдавая безапелляционное центральное место мотиву преображения, Пушкин вносит жизнеутверждающие ноты в текст «Пророка»: пророческое слово представляется действенным, заключительные стихи — «Глаголом жги сердца людей» — приобретают в большей степени возможность осуществления результата: донести «глас Божий» людям. Измененное словосочетание в беловике уточняется вариантом в черновике,

обращение к которому позволяет яснее понять авторский замысел. Заменяя словосочетание «великой скорбию» другим — «духовной жаждою», Пушкин показывает нам тесную связь между духовными переживаниями человека и трепетным чувством предстояния перед судом Божиим — и то, и другое в своей полноте проявится именно в последний день земного мира.

Традиционно источником пушкинского «Пророка» считают Книгу пророка Исайи: «Тогда прилетел ко мне один из Серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника, и коснулся уст моих и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен» (Ис. 6:6–7). Т. Г. Мальчукова обратила внимание на то, что Пушкин выстраивает ситуацию «по образцу многочисленных евангельских рассказов о чудесных исцелениях Христа, которые он совершал касанием руки» (Мф. 8:2–3; 8:15; 9:25) [Мальчукова: 173]. Исследовательница отметила, что поэт преобразует ветхозаветную ситуацию встречи пророка Исайи с шестикрылым Серафимом в соответствии с новозаветной традицией и «рассказ о преображении пророка соотнесен у Пушкина с обновлением, очищением христианина в таинстве причащения и через него с крестным путем, смертью и воскресением Христа» [Мальчукова: 173]. Г. В. Косяков эту же параллель видит в лермонтовском тексте, говоря о том, что «судьба лермонтовского пророка созвучна земным страданиям Христа» [Косяков: 138]. С образом Христа, не имеющего первородного греха, сближает лермонтовского пророка и его внутреннее «райское» расположение, которое раскрывается через общение с совершенным природным миром, хранящим «завет Предвечного» (*Лермонтов*, 2: 212). Лермонтов в этом тексте так же, как и в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837), «открывает читателю чистый источник жизни и вдохновения — преображенную одухотворенную природу» [Киселева, 2019: 97].

Это «райское» состояние свойственно некоторым святым и описано в их житиях (например, в знакомом Лермонтову Житии преподобного Сергия Радонежского (общеизвестен факт паломничества Лермонтова в Троице-Сергиеву Лавру). Рассказывая о пустынножительстве святого, Епифаний Премудрый

делает вывод о причине того, почему преподобный Сергей оставался невредим «от зверей и от гадов»: «...в каком человеке живет Бог и почивает Дух Святой, то все ему покорно, как и сначала первозданному Адаму, до преступления Заповеди Божией...» [Епифаний Премудрый: 40].

В лермонтовском «Пророке» Г. В. Косяков усматривает и прием «саморазвенчания» [Косяков: 140]: «Старцы проповедуют детям, представляя пророка в качестве ложного пути, перенося на него собственный грех гордыни. Они объясняют уход из мира пророка его неспособностью мириться с людскими слабостями» [Косяков: 139], — тогда пророк посыпает свою голову пеплом, каясь и сожалея о невозможности их спасения. В этом стихотворении, по верному замечанию С. М. Телегиной, опирающейся на размышления В. В. Розанова [Розанов], «смирненное незлобие пророка, с которым он принимает унижение и поношение, избирая для общения с горним миром уединенное пустынножительство, являет победу “чистых учений любви и правды” над злом и враждой, обращающих скорбь в радость» [Телегина: 133]. Мысль о райском элементе в стихотворении проводит и В. Н. Ильин: «Эту радость, вышедшую из великой печали, торжество обретенного ангельского лика завещал роду человеческому Лермонтов» [Ильин: 5].

Радость открытия мира в его полноте является следствием духовной жажды пушкинского лирического героя: «Пророк» пронизан жизнеутверждающим пафосом, мучительное преобразование преподносится как однозначное благо, связанное с полной реализацией личности. Пушкинский пророк внимает небу, долу, морским глубинам как идеальному миру, в котором нет места злу и несовершенству.

В «Пророке» Лермонтова нет образа непосредственного преобразования человека, его лирический герой, «постигающий онтологические основы мира» [Киселева, 2017: 68], предстает перед читателем уже наделенным даром «всеведения», полученного от «вечн<ого> Суд<ии>», эпитетом к Которому в первом варианте являлось прилагательное «высший»⁸. Замена характеристики Бога происходит и в 4-й строфе стихотворения: «завет Всевышнего храня»⁹ поэт меняет на «завет Предвечного

храня»¹⁰. 4-я строфа, в которой Лермонтовым употребляется слово «Предвечного», была написана поэтом, наряду с 5-й и 6-й строфами, позже 1-й, 2-й, 3-й, 7-й строфами, остро заточенным карандашом; на месте появившихся позднее строф в черновике, написанном карандашом, стоит прочерк и многоточие¹¹. И в черновике, и в беловике Лермонтов не соблюдает необходимость прописной буквы в словах, именующих Творца мира, как, впрочем, непоследовательно он употребляет прописную букву и в начале стихов; она почти всегда присутствует лишь при начале новой мысли — нового предложения. Поэт не различает на письме прописные и строчные буквы, если рукописи не планируются для печати и ограничены личным употреблением. «Записная книжка, подаренная В. Ф. Одоевским», в которой содержатся черновик и беловик стихотворения «Пророк», не предназначалась для печати. Исправления рукою Лермонтова в «Записной книжке, подаренной В. Ф. Одоевским» можно наблюдать как в написанных карандашом черновиках, так и в написанных чернилами беловиках. Графическое начертание начальных букв регулируется правилами орфографии и смыслом публикуемого текста: в данном случае целостный текст стихотворения Лермонтова «Пророк» подразумевает употребление прописных букв в начале существительного *Судия*, а также субстантивированного прилагательного *Предвечного*, обозначающих Создателя Вселенной.

Записанные ранее 4-й строфы 1-я, 2-я, 3-я, 7-я строфы не имеют других исправлений, кроме изменения «высший» на «вечный», и, вероятнее всего, это исправление привнесено в черновик после создания 4-й, 5-й и 6-й строф, отмеченных значительной правкой. В начале 4-й строфы Лермонтов «сходу» пишет слово «Предвечного», потом исправляет его на слово «Всевышнего», а в беловике он вновь возвращается к слову «Предвечного», оставляя характеристику Бога как источника мира теперь уже при обоих Его упоминаниях.

Каковы же причины, побудившие поэта выбрать обозначенное в беловике свойство Творца? Вероятно, что те же, что и у Пушкина, который устраняет образ «велик<ой> скорб<и>» из начала стихотворения, чтобы отказаться от эсхатологических

аллюзий; Лермонтов, не снимая апокалипсический пафос, тем не менее приглушает его. Если образ «высш<его> Суд<ии>», как и Высшего Суда, связан с окончательным решением, которое не подлежит обжалованию, то эпитет «вечный» и субстантивированное прилагательное «Предвечного» смещают акценты в образе Судии, Который есть «Альфа и Омега, начало и конец», Который «есть и был и грядет, Вседержитель» (Откр. 1:8). Бог-Судия предстает в беловом тексте как Источник жизни вселенной. Таким образом, наряду с апокалипсическими мотивами, в стихотворении, а особенно ярко в 4-й строфе, начинает ясно звучать мотив рая — мира как совершенства:

«Завет Предвечного храня,
Мне тварь покорна там земная;
И звезды слушают меня,
Лучами радостно играя» (*Лермонтов*, 2: 212).

Творческая работа Лермонтова над характеристикой Творца мира показывает, что поэт, не устраняя основного эсхатологического пафоса стихотворения, вводит в него как равновеликую величину мотив райского мира, который занимает в беловике место в одной смысловой плоскости с эсхатологическим мотивом. Как верно отмечает К. А. Поташова, «лермонтовский странник стремится к вечности и часто обретает ее именно в гармонии природы» [Поташова, 2015: 136], и тем явственнее в этом стихотворении звучит контраст совершенного тварного мира по отношению к порочному обществу. Контрастны, но парадоксально едины представители образа социума, — «старцы» и «дети», которые при возрастной полярности сущностно могли бы быть объединены по своей восприимчивости к «чист<ому> учен<ью>» «любви и правды». «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18:3), — говорит Христос, имея в виду чистоту и непорочность детских помыслов; образ же старцев традиционно ассоциируется с мудростью, праведным наставничеством, обретенной чистотой сердца. Однако объединение «старц<ев>» и «дет<ей>» обусловлено в стихотворении не их непорочностью и мудростью, а их нежеланием внимать словам пророка:

«Когда же через шумный град
Я пробираюсь торопливо,
То старцы детям говорят
С улыбкою самолюбивой:
“Смотрите: вот пример для вас!
Он горд был, не ужился с нами:
Глупец, хотел уверить нас,
Что Бог гласит его устами!”» (Лермонтов, 2: 212–213).

Лермонтов продолжает Пушкина, но в своем творческом осмыслении пророческого пути он показывает (и принимает на себя тяжесть этого духовного груза) невозможность действенной проповеди «чист<ого> учен<ья>» в падшем мире, стоящем у порога Высшего Суда. Пушкинскому пророку открывается мир в его полноте и необходимость предназначения нести слово Божие. Лермонтов смиряется с трагическим отторжением себя социумом и со своим одиночеством, изолированностью от людского сообщества ради верности своему внутреннему знанию — «всеведен<ью> пророка».

Представленный Лермонтовым мотив неприятия слова Божьего звучит в библейских текстах довольно настойчиво: в Книге пророка Иеремии, в Книге пророка Исайи, евангельском рассказе об Иоанне Крестителе, проповедь которого сравнивается с «гласом вопиющего в пустыне» (см.: Лк. 1:5–23; Мф. 3:1–12; Мк. 1:1–8). Выражение «глас вопиющего в пустыне», связанное в христианском сознании прежде всего с Евангелием, восходит к наполненной предсказаниями о пришествии Христа Книге пророка Исайи: «Глас вопиющего в пустыне: приготовьте путь Господу, прямыми сделайте в степи стези Богу нашему; всякий дол да наполнится, и всякая гора и холм да понизятся, кривизны выпрямятся и неровные пути сделаются гладкими; и явится слава Господня, и узрит всякая плоть [спасение Божие]; ибо уста Господни изрекли это» (Ис. 40:3–5). Также было не раз отмечено сходство лермонтовского пророка с ветхозаветным пророком Иеремией [Ходанен: 142]. В Новом Завете его имя упоминается в сравнении с Христом, которого принимали «одни за Иоанна Крестителя, другие за Илию, а иные за Иеремию, или за одного из пророков» (Мф. 16:14); судьба пророка в гонениях от иудеев

прообразовательна по отношению к пути Христа. Трагедия народа в библейском тексте состоит в том, что он не слышит гласа Божьего. Трагическим пафосом наполнен и лермонтовский «Пророк»: он чувствует невозможность приобщить людей к Истине и боль за их неспособность внимать Слову, — но эта трагедийность смягчается возможностью его личного райского пребывания наедине с природой и Богом.

К поэту-пророку у Лермонтова тянутся все оси тварного мира: и тварь земная, и звезды небесные, — он предстает венцом творенья. У Пушкина тема совершенной тварной природы решается несколько в ином ключе: не природа внимает ему, а он внимает природе, становится способен к восприятию ее многообразия:

«Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он.
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он, —
И их наполнил шум и звон...» (Пушкин, 3₁: 30).

Поэту в состоянии вдохновения открывается мир в его полноте и красоте, и он воспринимается поэтом во всей его пространственной распаханности, его взору, как и в поэзии Г. Р. Державина, «открыта вселенная» (см. подробнее: [Поташова, 2019: 205]) — «и горних ангелов полет», и «гад морских подводный ход», «и дольней лозы прозябанье» (Пушкин, 3₁: 30). Восприняв в себя эту полноту Божьего мира и получив «угль, пылающий огнем» вместо «сердц<а> трепетн<ого>», поэт оказывается готов к призыву: «Глаголом жги сердца людей!» (Пушкин, 3₁: 30). Результат этого призыва остается неизвестным и находит свое продолжение в «Пророке» Лермонтова. Мотив отвержения толпой, изоморфный мотиву пророческого служения в его историко-культурной традиции, запечатленной прежде всего в библейских текстах, у Пушкина не акцентируется — более того, на слышимом и зримом уровне его в пушкинском «Пророке» нет, но он неизменно присутствует в подсознании автора и читателя. При напряженном разрывании сюжета в пушкинском «Пророке», по сравнению с «Пророком» Лермонтова, явно выражено единство действия,

места и времени, тогда как в лермонтовском тексте присутствуют соединенные, но разные по времени и месту картины, топосы текста разноплановы. Перед нами и память о получении дара «всеведень<я> пророка», и развернутые действия толпы, которая к тому же обладает голосом и эмоциями («И старцы детям говорят // С улыбкою самолюбивой» — *Лермонтов*, 2: 213), и картина одухотворенного общения поэта с природой. Все они уподобляются клеймам на иконе, окружающим центральное изображение, которое являет собой эсхатологический мотив. За кадром будто бы у Лермонтова остается лишь сам мотив преображения, разворачиванию которого у Пушкина посвящен весь текст. Но лермонтовский текст воспринимается именно на фоне пушкинского: поэт акцентирует эту преемственность уже повтором названия, тем самым и мотив преображения в тексте присутствует. И в этой отсылке к чужому тексту, который воспринимается как часть духовной вселенной Лермонтова, состоит особенность поэтического воздействия его текста.

«Значение художника, — замечал Т. С. Элиот, — его оценка устанавливаются, если выяснить, как созданное им соотносится с творениями ушедших художников и поэтов» [Элиот: 158–159], а творения художника более полно раскрывают свой смысл через сравнение с иными произведениями, то есть в аспекте исторической поэтики. Если у Пушкина в процессе работы над текстом эсхатологический мотив уходит на задний план, отдавая безапелляционное центральное место мотиву преображения, то у Лермонтова он остается ведущим, смягчаясь мотивами богообщения и уподобления райскому образу человека в общении с природой. Лермонтовский «Пророк» не только является продолжением или, в некоторой степени, контрастом по отношению к «Пророку» пушкинскому, но и опытом понимания, и опытом интерпретации, и опытом разворачивания неочевидных, однако вполне реальных смыслов пушкинского текста. В стихотворении «Пророк» Пушкин отказывается от явного звучания эсхатологического мотива и акцентирует внимание на тоске человека по Слову Божьему, через внимание к которому возможно его духовное преображение и получение способности воспринимать мир как

совершенное творение Бога. Однако эсхатологический мотив не перестает от этого быть изоморфным по отношению к пророческому мотиву, он составляет своеобразный фон стихотворения, который способствует более объемному восприятию мотива преображения и самого мотива пророческого служения. Эту объемность и глубину звучания в восприятии читателя пушкинский текст приобретает во многом благодаря тексту лермонтовскому, ставшему так же, как и «Пророк» Пушкина, знаковым фактом русской культуры.

Примечания

- *Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФИ, проект № 19-012-00122 «Текстологическое исследование и комментирование автографов М. Ю. Лермонтова из “Записной книжки В. Ф. Одоевского”».
- ¹ Лермонтов М. Ю. Сочинения: в 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. Стихотворения, 1832–1841. С. 364. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием слова *Лермонтов* и указанием тома и страницы в круглых скобках.
 - ² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 3. Кн. 1: Стихотворения, 1826–1836. Сказки, 1948. С. 424. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием слова *Пушкин* и указанием тома, книги (нижний индекс) и страницы в круглых скобках.
 - ³ Записная книжка, подаренная В. Ф. Одоевским // ОР РНБ. Ф. 429. № 12. Л. 2 об. с конца тетради.
 - ⁴ Там же. Л. 2 об. — 3 с конца тетради.
 - ⁵ Пушкин А. С. Пророк // Московский Вестник. 1828. № 3. С. 269–270.
 - ⁶ Пушкин А. С. [Список стихотворений 1827 г. для издания I и II частей «Стихотворений А. Пушкина», 1829 г.] // Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л.: Academia, 1935. С. 238.
 - ⁷ Пушкин А. С. Отрывок: («Однажды странствуя среди долины дикой...») // Пушкин А. С. Сочинения Александра Пушкина: в 11 т. СПб.: В тип. Экспедиции заготовления государственных бумаг, 1841. Т. 9. С. 183–186.
 - ⁸ Записная книжка, подаренная В. Ф. Одоевским // ОР РНБ. Ф. 429. № 12. Л. 2 об. с конца тетради.
 - ⁹ Там же. Л. 3 с конца тетради.
 - ¹⁰ Там же. Л. 13 об. с начала тетради.
 - ¹¹ Там же. Л. 2 об. — 3 с конца тетради.

Список литературы

1. Вацуро В. Э. Пророк // Вацуро В. Э. Записки комментатора. — СПб.: Академический проект, 1994. — С. 7–16.
2. Евчук О. П. «Пророк» // М. Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / гл. ред. и сост. И. А. Киселева. — М.: Индрик, 2014. — С. 402.
3. Епифаний Премудрый. Житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия, игумена Радонежского чудотворца и похвальное ему слово, написанные учеником его Епифанием Премудрым: пер. со слав. при Св.-Троиц. Сергиевой лавре. — [Сергиев Посад]: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1903. — 128 с.
4. Ильин В. Н. Грусть // Новое Слово (Берлин). — 1941. — 3 августа. — № 32 (361). — С. 5.
5. Киселева И. А. Творчество М. Ю. Лермонтова как религиозно-философская система. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: ИИУ МГОУ, 2017. — 178 с.
6. Киселева И. А. О смысловой цельности дефинитивного текста поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» (1839) // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 4. — С. 91–106 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1571057107.pdf (20.05.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2019.6422
7. Киселева И. А., Поташова К. А., Сеченых Е. А. Творческая история стихотворения М. Ю. Лермонтова «Спор» (1841) в культурно-историческом контексте // Научный диалог. — 2019. — № 10. — С. 264–279. DOI: 10.24224/2227-1295-2019-10-264-279
8. Косяков Г. В. Христианские метафоры в лирике М. Ю. Лермонтова // Славянские чтения: материалы Всероссийской научно-практической конференции: в 2 ч. / отв. ред. Т. П. Рогожникова. — Омск: ОмГУ, 2015. — С. 131–140.
9. Мальчукова Т. Г. Лирика Пушкина 1820-х годов в отношении к церковно-славянской традиции (к интерпретации стихотворений «Воспоминание» и «Пророк» в контексте христианской культуры) // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. — Вып. 5. — С. 151–177 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2481> (20.05.2019). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2481
10. Мешков М. Н. Три «Пророка»: эгоцентрические элементы языка как средство выражения авторского восприятия действительности в стихотворных текстах А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и Н. А. Некрасова // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. — 2010. — № 4 (84). — С. 277–282.
11. Миллер О. В. «Пророк» // Лермонтовская энциклопедия. — М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 1999. — С. 449–450.
12. Москвин Г. В. Пророк: таинство преображения и жажда истока (пророческая тема в поэзии А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2016. — № 2. — С. 240–245.
13. Непомнящий В. С. Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине. — М.: Советский писатель, 1983. — 367 с.

14. Никишов Ю. М. Тяжкая миссия пророков. «Пророк»: стихотворения А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. — 2014. — № 1. — С. 53–59.
15. Поташова К. А. Цветовая визуализация художественного образа как особенность творческого метода Г. Р. Державина // Научный диалог. — 2019. — № 11. — С. 199–214. DOI: 10.24224/2227-1295-2019-11-199-214.
16. Поташова К. А. Образ «пылающего Везувия» в художественном мире А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, К. П. Брюллова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2015. — № 6 (48). — Ч. II. — С. 133–137.
17. Розанов В. В. «Демон» Лермонтова и его древние родичи // Розанов В. В. Собрание сочинений. О писательстве и писателях / под общ. ред. А. Н. Николюкина. — М.: Республика, 1995. — С. 95–104.
18. Сычева Е. О. Религиозный спор в одоевском цикле М. Ю. Лермонтова // Славянская письменность и культура как фактор единения народов России. Материалы III всероссийской научно-практической конференции. — 2015. — С. 209–213.
19. Телегина С. М. Личность и творчество М. Ю. Лермонтова в литературно-критическом наследии В. В. Розанова // Христианское чтение. — 2015. — № 4. — С. 121–185.
20. Ходанен Л. А. Миф в творчестве русских романтиков. — Томск: Изд-во Томского гос. ун-та, 2000. — 320 с.
21. Эгеберг Э. Пророк у Пушкина и Лермонтова // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2001. — Вып. 6. — С. 163–170 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2621> (20.05.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2621
22. Элиот Т. С. Назначение поэзии. — М.: ЗАО «Совершенство», 1997. — 352 с.
23. Ямадзи А. Стихотворения «Пророк» А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова // Болдинские чтения 2018. — 2018. — С. 140–145.

Irina A. Kiseleva

Moscow State Regional University

(Moscow, Russian Federation)

79099227849@yandex.ru

“The Prophet” by A. S. Pushkin (1826) and “The Prophet” by M. Yu. Lermontov (1841): A Comparative Semantics of the Motifs

Acknowledgements. The reported study was funded by RFBR according to the research project no. 19-012-00122.

Abstract. The article reconstructs the creative history of the same name poems by A. S. Pushkin and M. Yu. Lermontov. M. Yu. Lermontov’s poem “Prophet” (1841) is considered as dialogical in relation to Pushkin’s “Prophet” (1826). By comparing draft and final versions of the poems, the semantic spectrum of the prophetic motif, common both to Pushkin and to Lermontov, is determined. The study of the creative work is used as an approach for understanding it. A special attention is paid to an eschatological motif openly stated in the draft of “The Prophet” by Pushkin, going into subtext in the clean copy, but remaining paramount in the aspect of the work’s etiology and its rapprochement with Lermontov’s poem “The Prophet”. The features of Pushkin’s and Lermontov’s poetics are revealed. Pushkin emphasizes a single action associated with the idea of transforming a person into a prophet and developing in a single spatial point equal to the universe. Lermontov’s text is multi-event, that is bearing the prophetic word to people, the rejection by a vicious community, going to the desert, a harmonious stay in nature. It is noted that with a visible difference in the poetics of texts, the common stable and isomorphic to the prophetic motif remain the eschatological motif, the motif of transformation, the motif of carrying the word of God, the motif of paradisaic being.

Keywords: A. S. Pushkin, M. Yu. Lermontov, poet-prophet, earthly world, creative history of the work, eschatological motifs

About the author: *Kiseleva Irina A.* — Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Russian Classical Literature, Moscow State Regional University (ul. Fridrikha Engel’sa 21/3, Moscow, 105005, Russian Federation)

Received: June 28, 2019

Date of publication: February 28, 2020

For citation: Kiseleva I. A. “The Prophet” by A. S. Pushkin (1826) and “The Prophet” by M. Yu. Lermontov (1841): A Comparative Semantics of the Motifs. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2020, vol. 18, no. 1, pp. 111–129. DOI: 10.15393/j9.art.2020.6762 (In Russ.)

References

1. Vatsuro V. E. Prophet. In: *Vatsuro V. E. Zapiski kommentatora* [Vatsuro V. E. Commentator's Notes]. St. Petersburg, Akademicheskiiy proekt Publ., 1994, pp. 7–16. (In Russ.)
2. Evchuk O. P. "Prophet". In: *M. Yu. Lermontov. Entsiklopedicheskiy slovar'* [M. Yu. Lermontov. Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Indrik Publ., 2014, p. 402. (In Russ.)
3. Epifaniy Premudryy. *Zhitie prepodobnogo i bogonosnogo ottsa nashego Sergiya, igumena Radonezhskogo chudotvortsia i pokhval'noe emu slovo, napisannye uchenikom ego Epifaniem Premudrym: perevod so slavyanskogo pri Svyato-Troitskoy Sergievoy lavre* [Epiphanius the Wise. The Life of Our Monk and God-bearing Father Sergius, Abbot of the Radonezh Miracle Worker and a Word Commendable to Him Written by His Disciple Epiphanius the Wise: Translation from Slavic at Holy Trinity Sergius Lavra]. Sergiyev Posad, The Trinity Lavra of St. Sergius Publ., 1903. 128 p. (In Russ.)
4. Il'yin V. N. Sadness. In: *Novoe Slovo* [Neues Wort]. Berlin, 1941, 3 August, no. 32 (361), p. 5. (In Russ.)
5. Kiseleva I. A. *Tvorchestvo M. Yu. Lermontova kak religiozno-filosofskaya sistema* [The Works of M. Yu. Lermontov as a Religious-Philosophical System]. Moscow, Moscow Region State University Publ., 2017. 178 p. (In Russ.)
6. Kiseleva I. A. On the Semantic Integrity of the Definitive Text of the Poem "Demon" by M. Yu. Lermontov (1839). In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2019, vol. 17, no. 4, pp. 91–106. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1571057107.pdf (accessed on May 20, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2019.6422 (In Russ.)
7. Kiseleva I. A., Potashova K. A., Sechenykh E. A. A Creative History of M. Yu. Lermontov's Poem "The Dispute" (1841) in Cultural and Historical Context. In: *Nauchnyy dialog*, 2019, no. 10, pp. 264–279. DOI: 10.24224/2227-1295-2019-10-264-279 (In Russ.)
8. Kosyakov G. V. Christian Metaphors in the Lyrics of M. Yu. Lermontov. In: *Slavyanskije chteniya: materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii: v 2 chastyakh* [Slavic Readings: Materials of the All-Russian Research and Practice Conference: in 2 Parts], 2015, pp. 131–140. (In Russ.)
9. Mal'chukova T. G. Pushkin's Lyric (1820) Towards Church Slavonic Tradition. (And Interpretation of Poem Memory and Prophet in Context of Christian Culture). In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1998, issue 5, pp. 151–177. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2481> (accessed on May 20, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2481 (In Russ.)
10. Meshkov M. N. Three "Prophets": Egocentric Elements of the Language as a Means of Expressing the Author's Perception of Reality in the Poetic Texts by A. S. Pushkin, M. Yu. Lermontov and N. A. Nekrasov. In: *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki* [Tambov University Review. Series Humanities], 2010, no. 4 (84), pp. 277–282. (In Russ.)

11. Miller O. V. “The Prophet”. In: *Lermontovskaya entsiklopediya* [*Lermontov's Encyclopedia*]. Moscow, The Great Russian Encyclopedia Publ., 1999, pp. 449–450. (In Russ.)
12. Moskvina G. V. The Prophet: Mystery of Transformation and Thirst of Origin (Prophetic Theme in Pushkin's and Lermontov's Poetry). In: *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo* [*Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*], 2016, no. 2, pp. 240–245. (In Russ.)
13. Nepomnyashchii V. S. *Poeziya i sud'ba: Stat'i i zametki o Pushkine* [*Poetry and Fate. Articles and Notes About Pushkin*]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1983. 367 p. (In Russ.)
14. Nikishov Yu. M. Hard Mission of Prophets. Poems “Prophet” by A. Pushkin and M. Lermontov. In: *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya* [*Herald of Tver State University. Series: Philology*], 2014, no. 1, pp. 53–59. (In Russ.)
15. Potashova K. A. Color Visualization of the Artistic Image as a Feature of G. R. Derzhavin's Artistic Method. In: *Nauchnyy dialog*, 2019, no. 11, pp. 199–214. DOI: 10.24224/2227-1295-2019-11-199-214. (In Russ.)
16. Potashova K. A. The Image of “Burning Vesuvius” in the Artistic World of A. S. Pushkin, M. Yu. Lermontov, K. P. Bryullov. In: *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [*Philological Sciences. Issues of Theory and Practice*]. Tambov, Gramota Publ., 2015, no. 6 (48), part 2, pp. 133–137. (In Russ.)
17. Rozanov V. V. Lermontov's “Demon” and His Ancient Relatives. In: *Rozanov V. V. Sobranie sochineniy. O pisatel'stve i pisatelyakh* [*Rozanov V. V. Collected Works. About Writing and Writers*]. Moscow, Respublika Publ., 1995, pp. 95–104. (In Russ.)
18. Sycheva E. O. A Religious Dispute in the Odoevsky Cycle of M. Yu. Lermontov. In: *Slavyanskaya pis'mennost' i kul'tura kak faktor edineniya narodov Rossii. Materialy III vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [*Slavic Writing and Culture as a Factor in the Unity of the Peoples of Russia. Materials of the 3d All-Russian Research and Practice Conference*], 2015, pp. 209–213. (In Russ.)
19. Telegina S. M. The Role of the Life and Works of M. Lermontov in the Literary-Critical Heritage of V. Rozanov. In: *Khristianskoe chtenie*, 2015, no. 4, pp. 121–185. (In Russ.)
20. Khodanov L. A. *Mif v tvorchestve russkikh romantikov* [*A Myth in the Works of Russian Romantics*]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2000. 320 p. (In Russ.)
21. Egeberg E. Prophets in Alexander Pushkin's and Mikhail Lermontov's Poetry. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2001, issue 6, pp. 163–170. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2621> (accessed on May 20, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2621 (In Russ.)
22. Eliot T. S. *Naznachenie poezii* [*The Purpose of Poetry*]. Moscow, Sovershenstvo Publ., 1997. 352 p. (In Russ.)
23. Yamaji A. Poems “The Prophet” by A. S. Pushkin and M. Yu. Lermontov. In: *Boldinskie chteniya 2018* [*The Boldin Readings 2018*], 2018, pp. 140–145. (In Russ.)

DOI: 10.15393/j9.art.2020.6742

УДК 821.161.1.09“18”

И. А. Киселева*Московский государственный областной университет
(Москва, Российская Федерация)*

79099227849@yandex.ru

К. А. Поташова*Московский государственный областной университет
(Москва, Российская Федерация)*

kseniaslovo@yandex.ru

Динамическая поэтика в истории текста стихотворения М. Ю. Лермонтова «Сон»*

Аннотация. В статье анализируется становление поэтики стихотворения М. Ю. Лермонтова «Сон» (1841), которая проявляется в авторской правке в черновике и беловике. Реконструируется творческий процесс художника, его работа над композицией произведения и созданием цельного художественного образа. Представлена транскрипция беловика и черновика стихотворения «Сон», включающая исправления и условные знаки рукописи. Установлено, что если первые варианты в основном тексте фиксируют три сна, то в окончательном варианте их остается два. В процессе работы над текстом поэт отказывается от введения образа сна в первом стихе, оставляя факт того, что все происходит во сне лишь в заглавии, это усиливает реалистичность представленной картины. Особое место при анализе динамической поэтики стихотворения отведено фиксации изменений пейзажных деталей, через которые поэт передает свое ощущение природного мира и своего места в нем как душевно-телесного существа. От черновика к беловику нарастают чувства одиночества лирического героя, его покинутости в природном мире и одновременно усиливается интенсивность тоски по единству с возлюбленной, которая так же, как и лирический герой, обладает духовным зрением. Способность лирического героя и лирической героини к эмпатии и представленный в стихотворении опыт переживания телесной смертности утверждает веру поэта в бессмертие души.

Ключевые слова: М. Ю. Лермонтов, «Записная книжка, подаренная В. Ф. Одоевским», беловик, черновик, дипломатическая транскрипция, динамическая поэтика, сон, смерть, любовь

Об авторах: Киселева Ирина Александровна — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русской классической литературы, Московский государственный областной университет (ул. Фридриха Энгельса, д. 21, стр. 3, г. Москва, Российская Федерация, 105005); Поташова Ксения Алексеевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской классической литературы, Московский государственный областной университет (ул. Фридриха Энгельса, д. 21, стр. 3, г. Москва, Российская Федерация, 105005)

Дата поступления: 28.06.2019

Дата публикации: 28.02.2020

Для цитирования: Киселева И. А., Поташова К. А. Динамическая поэтика в истории текста стихотворения М. Ю. Лермонтова «Сон» // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18. — № 1. — С. 130–145. DOI: 10.15393/j9.art.2020.6742

Борис Эйхенбаум отмечал, что стихотворение «Сон» принадлежит к тем многозначительным произведениям Лермонтова, которые возбуждали наибольшее количество разных домыслов и толкований [Эйхенбаум, 1936: 252]. Символисты понимали произведение как пророческий сон, усматривали в нем предсказание судьбы самого Лермонтова (см.: [Соловьев], [Эйгес]), Д. С. Мережковский назвал его так — «видение ужасающей ясности» [Мережковский: 8], об этом же пишут и современные исследователи [Кормилов], [Ходанен, Ямадзи]. При истолковании произведения особенно часто обращали внимание на его архитеконику, определяемую тем, что «это Сон 3 внутри Сна 2 внутри Сна 1, который, сделав замкнутую спираль, возвращает нас к начальной строфе» [Набоков: 425]. Исследователи отмечали, что в стихотворении «Сон» «известные поэзии композиционные законы Лермонтов реализовал не формально, а открыл в них новое качество, используя в реалистическом искусстве художественный приём соединения близкого с далёким» [Дегтярева, Ермакова: 25]. Но это качество (и его характеристики) еще не выявлено в полноте, и наиболее рельефно оно обнаруживается при изучении творческой истории произведения, реконструкция которой, несмотря на литературоведческий интерес к этому стихотворению, до сих пор не предпринималась. И хотя в академических собраниях сочинений Лермонтова составители привели черновые варианты стихотворения, эти изменения не были подвергнуты текстологическому и собственно литературоведческому анализу.

Беловик стихотворения «Сон» выполнен чернилами на обороте 7-го листа с лицевой части «Записной книжки, подаренной В. Ф. Одоевским», черновик — карандашом, начиная с оборота 4-го листа до оборота 5-го листа с конца тетради. Можно предположить, что оно было перенесено в чистовую часть одновременно со стихотворением «Утес», расположенном на

8-м листе тетради — бледно-коричневые чернила, немного затупившееся перо.

Далее приводится транскрипция беловика и черновика стихотворения «Сон» из «Записной книжки, подаренной В. Ф. Одоевским»¹. Беловой текст соответствует опубликованному в академическом собрании сочинений М. Ю. Лермонтова².

Беловик

Въ полднѣвнѣй жарѣ¹ — — —
~~Мнѣ снѣлась разѣ долину~~² Дагестана
 съ свинцомъ в груди
 не ~~движимъ~~ <нрзб.>
 в ~~долнѣ~~ ~~той~~ лежалъ недвижимъ я;
 глубокая еще дымилась
 въ моей груди была живая рана;
 —
 — ~~точилась~~
~~текла дымясь~~ по капле кровь моя.

Лежалъ одинъ я на песокъ долины;
 Уступы скалъ тѣснилися кругомъ,
 И солнце жгло ихъ желтыя вершины
 И жгло меня — но спалъ я мертвымъ сномъ.

И снѣлся мнѣ сіяющій огнями
 вечерній
~~рокошнѣй~~ пиръ, {въ}³ родимой сторонѣ.
 Межъ юныхъ женъ увѣнчанныхъ цвѣтами,
 Шелъ разговоръ веселый обо мнѣ.

Но въ разговоръ веселый не вступая,
 Сидѣла тамъ задумчиво одна,
 грустный
 И в ~~горѣ~~ сонѣ душа ее младая
 Богъ знаетъ чѣмъ была погружена;
 долина Дагестана
 И снѣлась ей ~~несчаная поляна~~;
 долину
 знакомый трупъ лежалъ въ ~~полянѣ~~ той;
 въ его груди дымясь чернѣла⁴ рана,
 и кровь лилась хладѣющей струей.

— <два слова не нрзб. карандашом, обведено в овал
 карандашом>

¹ Короткими чертами над буквами Лермонтов проставляет сильные места в стихе — возможно, для проверки четкости стихотворного метра.

² Было: «а» — исправлено: «ъ».

³ Было: «д» — исправлено: «въ».

⁴ Было: «ъ» — исправлено: «а».

Черновик

1

Мнѣ разъ
~~Приснилась мнѣ долина~~ д'агестана
 въ долину той лежать недвижимо я
 дымясь чернѣя
 въ моей груди ~~была живая~~ рана,
 но капль кровь ~~топилась~~
~~текла, дымясь, по каплям~~ кровь моя

3

И

Приснился мнѣ сияющій огнями
~~Но я смотрѣлъ духовными очами~~
 роскошный
~~На снѣжный~~ пиръ, въ далекой сторонѣ.
 вѣнчанныхъ
 межъ юныхъ женъ ~~украшенныхъ~~ цвѣтами,
 Шелъ разговоръ ~~веселый~~ обо мнѣ.

Лежалъ я на пескѣ долины;
~~Одинъ и я одинъ лежалъ~~ <нрзб>
~~Лежалъ я мертвымъ у ручья~~ долины,
 Громады скалъ тѣснились кругомъ,
 И солнце жгло ихъ желтыя вершины
 И ~~нѣтъ~~ ~~опласъ~~ и жгло меня
 И ~~третій день~~ [но]¹ спать я мертвы
 мѣ сномъ.
~~И мертвымъ~~² ~~сномъ~~ я ~~спалъ~~ ~~среди той поляны~~
~~Но былъ закрытъ навѣсъ мой взоръ туманомъ~~
 смертельный
 Въ груди ~~враждебный~~ былъ свинецъ
 изъ раны — засыхая
 И вотъ что мнѣ приснилось наконецъ

4

Но въ разговоръ веселый не вступая,
 Сидѣла тамъ задумчиво одна
~~одиночный~~ ~~черный~~

¹ Лермонтов использует строчную букву.² Было: «ужь» - исправлено: «но».

Строфы черновика сопровождаются нумерацией, первые три цифры вписаны в небольшие интервалы между строк или поверх слов, то есть нумерация сделана уже после написания этих строф, в процессе размышления поэта над композицией стихотворения. Черновые первая и третья строфы обозначены арабской цифрой «1»; строфа, расположенная между ними,

обозначена цифрой «3» поверх слова «смотрел»; вторая строфа следует за вторым вариантом первой строфы: обозначена сначала арабской цифрой «2» поверх зачеркивания, затем перечеркнута полностью (вместо нее в беловик перенесен второй вариант 1-й строфы, подвергнутый значительной переработке). Следующая строфа обозначена арабской цифрой «4», которая поставлена в конце страницы и расположена с интервалом от предыдущих строк, то есть поставлена после внесения правки в предшествующие строфы и уточнения композиции. Пятая строфа не пронумерована: композиция произведения стала ясна Лермонтову, и нумерация уже не требовалась.

Стихотворение открывается картиной наступающей смерти героя, создан образ умирающего, но еще живого человека. И в черновом варианте, и в окончательной редакции герой «лежал недвижим», но, несмотря на подчеркнутое отсутствие какого-либо движения раненого, течением его крови создается динамическая картина угасания жизни, течения времени. То, что герой еще не умер, поэт подчеркивает глаголами «текла» (черновик), «дымилась», «точилась» (беловик), в беловик он добавляет наречие «еще» («Глубокая еще дымилась рана») со значением «пока что» — герой пока что жив. Для передачи страдания героя от смертельного ранения Лермонтов останавливается на глаголе «точилась». Замена глагола «течь» из черновика на глагол «точиться» в беловике способствует фокусированию внимания на смертельной ране — поэт приближает изображение, придает картине осязаемость ощущения мучительной боли, страдания. Точащаяся кровь передает угасание жизни, но пока кровь не перестает течь, жизнь не замирает. Образ живого человека с дымящейся раной выступает ключевым для всей первой строфы в беловике. Это начальная стадия умирания героя. В черновом варианте этой сцене отведены еще два варианта следующей строфы, так и не перенесенные поэтом в беловик (см.: транскрипция). Оба варианта более детально подчеркивают процесс угасания жизни: назван «враждебный» для человеческого организма предмет — свинцовая пуля, кровь «засыхает», чем подчеркивает угасание жизни.

В первом стихе Лермонтовым сделан акцент на том, что события происходят в полдень в жаркой долине Дагестана. В черновых вариантах этой строки выраженной временной отнесенности не было обозначено, указание на полдень появилось только в беловике. На это обратил внимание М. Н. Эпштейн: «Лермонтов вводит в русскую поэзию мотив полдня во всей его метафизической значимости — как высшей точки в циклическом движении природы, предельного напряжения и замирания всех ее жизненных сил» [Эпштейн: 219]. Стоит также указать на важность этого акцента уже в связи с дальнейшим развитием повествования: полдень воспринимается как пограничное время суток, означающее некий перелом времени и состояния.

Во второй строфе Лермонтов вносит дополнительные подробности. Детали пейзажа, в котором лежит умирающий герой, появились уже в первой строфе, но детализированы во второй с целью «перехода реально зримой картины в художественный образ» [Киселева, 2019: 271]. Правка в черновике свидетельствует о размышлениях поэта над местом происходящих событий: герой умирает «у ручья долины», «среди долины», «среди поляны», «на песке долины», в окружении «скал». Следует отметить, что мотив сна-смерти в окружении природы занимает значительное место в творчестве поэта (стихотворения «Русалка» (1832), «Пленный рыцарь» (1841), поэмы «Мцыри» (1839) и «Демон» (1839)). В поэтическом шедевре Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» (1841), также вошедшем в состав «Записной книжки В. Ф. Одоевского», поэтом создана «мифология посмертной живой дремы» [Роднянская: 304]. Стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» представляет идеальную модель вечного сна-покоя в гармонии с природой, связанного с переходом души и тела в иное бытие («Чтоб в груди дремали жизни силы, // Чтоб дыша вздымалась тихо грудь»), тогда как в стихотворении «Сон» процесс «развоплощения личности, отрыв души от тела» [Семенова: 57] происходит на фоне скупых деталей выжженной солнцем природы — песка и скал, в который утекает кровь героя, скалы, ручей. На песке под палящим солнцем герою не

найти гармонии, сна-покоя, и потому сон по отношению к природной жизни выступает в ипостаси смерти.

Одним из ведущих ландшафтов Лермонтова становятся горы Кавказа (см. об этом подробнее: [Киселева, 2017: 74]), но в отличие от большинства стихотворений, в которых горный пейзаж строится «по вертикальной оси» [Поташова], здесь представлено пространство горизонтальное, как, впрочем, и в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...». Однако в созданном замкнутом пространстве стихотворения «Сон» отсутствует пространственная перспектива, перед смертью герой не имеет возможности увидеть неба, пространство природное максимально ограничено — «Уступы скал теснились кругом», в черновике физическому видению мешает действие неживой природы — «пыль вилась». Суровая природа выступает визуальным отражением состояния страдания, разрыв человека с природой усиливает трагизм настигающей смерти в одиночестве. Пейзаж в стихотворении сведен до минимума, и в то же время отточен каждый его элемент. Детализируя образ скал, поэт меняет теснящиеся «громады» (черновик) на теснящиеся «уступы» (беловик), тем самым добиваясь ощущения тесноты, идущей вразрез с привычным восприятием долины как длинной впадины среди гор. Долина, где лежит умирающий герой, превращается в замкнутый участок пространства, опалемый жгучими лучами солнца.

Вторая строфа стихотворения предваряет точку отсчета новой реальности, другой, приснившейся. Новая «стадия» в постепенной омертвелости настигает героя, как следует из черновика, на третий день, когда он уже спит «мертвым сном». Предсмертное видение приходит к герою после того, как он лишается сознания, чувствительности: «И жгло меня — но спал я мертвым сном». Союзом «но» в беловике Лермонтов заменяет черновое «И третий день»: в беловике поэт не показывает длительность процесса страдания и подчеркивает сам итог — герой уже не чувствует на себе мучения от палящего солнца, лишен чувствительности, для него наступило долгожданное освобождение от страданий.

Третья строфа беловика в сравнении с черновиком отмечена сменой активного залога на пассивный. Если в черновике

она начинается словами «Но я смотрел духовными очами», то в беловике повествование от первого лица закончилось еще во второй строфе, новая сразу представляет картину сна: «И снился мне сияющий огнями». В композиционном отношении третья строфа стихотворения открывает новую часть — сон героя, который символизирует собой переход из реальности в другую сферу, из земной жизни в пограничное, «третье состояние человека» [Москвин: 87]. В созданном поэтическом контексте сон является аналогом смерти, вытесняющим протекающее в реальности внешнее время другим, внутренним, миром с иным хронотопом. В этой связи Лермонтову было важно показать, что герой находится в предсмертном забытии и лишен возможности действовать, при том что сознание его открыто духовной реальности.

Из черновика видно, что Лермонтов описывал то, как герою открываются «духовные очи»: обессиленному, умирающему человеку, закрывшему глаза, предоставляется возможность увидеть недоступное его физическому зрению. Святитель Димитрий Ростовский высказывал следующие размышления об очах плотских и духовных следующее: «Человек, созданный Богом из плоти и духа, имеет и плотские очи, и духовные. Плотские очи у него общие с конями, псами, муравьями и прочими зверьями воздушными, водными и земными. Душевные же очи у него общие с Ангелами Божьими и с Самим Господом Богом, Который есть Дух, а не тело» [Димитрий Ростовский: 327–328]. Явленное лирическому герою видение отражает его духовно-душевное состояние — его душа стремится к родной стороне. В беловике Лермонтов отказывается от фразы «духовными очами» и сразу представляет саму картину сна. Смена субъекта повествования (повествование ведется не от первого, а от третьего лица) способствует созданию эффекта отстраненности, подчеркивает, что душа уже покинула тело героя. Духовное прозрение — это и есть сам сон, своеобразный экран, отражающий мятущиеся чувства и образность мыслей, возможность оказаться в своей «истинной духовной Отчизне» [Моторин: 324].

Стремясь к зримости, объемности создаваемой поэтической картины, Лермонтов акцентирует образ света — в черновике

дважды («Приснился мне сияющий огнями... // На светлый пир в далекой стороне»), в беловике единожды («И снился мне сияющий огнями»). «Сияющий огнями» пир во сне героя контрастен обжигающему солнцу в мире реальном, «пир в родимой стороне» противопоставлен уступам чуждых диких скал, веселый разговор — одиночеству, юность и цветы — смерти. Изменение эпитета в черновике — «далекая» — по отношению к «стороне» на беловое — «родная» — также связано с усилением контраста между концом жизни в одиночестве и желаемой гармонией.

Этим же качеством — духовным зрением, наделена и героиня стихотворения. В черновом варианте пятой строфы и сделанных правках в беловике Лермонтов ищет точное определение сну героини: первоначальный черновой эпитет «чудный» поэт меняет на «волшебный», затем на «черный». Переноса стихотворение в первую, беловую, часть записной книжки, Лермонтов заменяет «черный» на «горький», затем вносит правку в беловик и уже в окончательном варианте появляется прилагательное «грустный». Первоначальные определения «чудный» и «волшебный» указывают на природу сна как пограничного состояния между бытием и небытием. В созданном поэтическом контексте прилагательное «чудный» и его вариант «волшебный» употреблены Лермонтовым в значении «выходящий за пределы рационального познания», чудо сна проявляется в возможности видеть явления за пределами чувственной реальности. В окончательной редакции стихотворения чудесная природа сна подчеркнута иначе. Только Богу известна важность постигнувшего героиню видения — другим постигнуть этой тайны не дано. Как отмечает А. И. Журавлева, в словах «Бог знает чем была погружена» «осуществляется не только оживление фразеологизма («Бог знает». — И. К., К. П.), но само слово Бог становится обозначением третьего лица и едва ли не главнейшим персонажем стихотворения: он, она и мироустройство» [Журавлева: 139]. В беловой редакции Лермонтов отказывается от эпитета, подчеркивающего сакральность сна (его духовная природа уже обозначена появившимся «ожившим фразеологизмом»); цепочка прилагательных «черный» — «горький» — «грустный» воссоздает психологическую

картину сна, что добавляет произведению реалистичности и зримости, подчеркивает личную трагедию задумчивой девы, которая, испытывая на себе «провидческую божественную связь родных душ» [Сахарова: 460] и преодолевая «пределы земного притяжения» [Киселева, Поташова, Сеченых: 99], видит смерть дорогого человека. В двух видениях, изображающих душевные порывы героя и героини, воплощена идея об абсолютной ценности любви, отрывающей реальность вечной жизни.

Сделанные поэтом изменения в шестой строфе связаны с размышлениями над местом происходящего события и созданием картины ухода жизни из героя. Как и в начале стихотворения, слово «поляна» Лермонтов заменяет на слово «долина» (вероятно, что эта правка была сделана уже после завершения черновой редакции стихотворения). В 6-й строфе появившаяся еще в начале стихотворения картина подтверждается видением героини, но гибель героя здесь выражается уже более конкретно и пронзительно, так как связана с горечью утраты любимого человека. Героиня видит «знакомый труп», а кровь уже не течет по капле, а «льется хладеющей струей», — так интенсивность происходящего усиливается. Факт приближающейся смерти героя теперь очевиден. Но в этой связи возникает вопрос о повествователе: если герой умер, то от чьего лица ведется рассказ? Обращаясь к черновику и беловику до проделанной Лермонтовым правки, можно утверждать, что он ведется от лица повествователя (первоначально стихотворение открывалось фразой «Приснилась мне долина Дагестана» или «Мне снилась раз долина Дагестана», и под словом «знакомый» из последней строфы тогда можно разуть именно повествователя — он видит происходящее). В таком случае и предсмертный сон героя, и видение героини объединяются по принципу «матрешки» [Ходанен, Ямадзи: 181] в еще один сон, который был явлен повествователю, этот сон можно назвать вещим, определить как воспоминание о будущем. Композицию окончательной редакции Лермонтов упрощает: произведение сразу открывается изображением умирающего человека, раненного в бою или при нападении неприятеля, и неизвестно, снится ли все происходящее герою, или же события происходят с ним

наяву. Финальная строфа позволяет герою убедиться в собственной смерти — еще начиная с треть-ей строфы беловика повествователем выступает не сам герой, а его душа, отсюда и «знакомый труп», увиденный как бы со стороны.

Композиция беловика в сравнении с черновиком изменяется: на самом деле это уже не принцип «матрешки», когда оба сна составляют один сон, на чем настаивают Л. А. Ходанен и А. Ямадзи, а все же зеркальная структура, «отражение отражения», как верно отметил И. Н. Розанов [Розанов: 242]. Так же и Б. М. Эйхенбаум писал: «...сон героя и сон героини — это как бы два зеркала, взаимно отражающие действительные судьбы каждого из них и возвращающие друг другу свои отражения» [Эйхенбаум, 1936: 252].

Стихотворение в черновике и беловике начинается и заканчивается почти одинаково, сохраняются практически все детали пейзажа, но в черновике мотив смерти более интенсивен, труп там «нем» и «бледен», очи покрываются «туманом смертельн<ым>», кровь засыхает. В беловике, при том что автор не отказывается от лексемы «труп», смерть в ее характеристике отсутствия жизни отходит на второй план, бóльшую интенсивность приобретает мотив бессмертия души, обладающей независимостью от времени и пространства, легко преодолевающей земные расстояния и имеющей способность предвидения. В беловике Лермонтову удастся создать зримый образ именно перехода человека из времени в вечность, который происходит как переход через порог смерти. Его опыт работы над текстом — это духовно-поэтический опыт преодоления смерти, опыт утверждения вневременной связи душ, опыт передачи сакрального диалога, возможного благодаря утверждаемой поэтом абсолютной объективности человеческой общности, источником которой является любовь. Отказываясь в беловом тексте от так называемого Сна 1 (по обозначению В. В. Набокова), оставляя его за пределами текста, Лермонтов тем самым акцентирует реальность изображаемого духовного мира. Создание текста дало Лермонтову, словами И. С. Тургенева (не относящимися непосредственно к лермонтовскому тексту, но верно отражающими его сущность), «возможность пережить в самом себе смерть

самого себя — «есть, может быть, одно из самых несомненных доказательств бессмертия души»³.

Примечания

*Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФИ, проект «Текстологическое исследование и комментирование автографов М. Ю. Лермонтова из “Записной книжки, подаренной В. Ф. Одоевским”», № 19-012-00122.

¹ Записная книжка В. Ф. Одоевского // ОР РНБ. Ф. 429. № 12.

² Лермонтов М. Ю. Сочинения: в 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2: Стихотворения, 1832–1841. С. 197 (беловик). С. 300 (черновик).

³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1967. Т. 4: Письма 1860–1862. С. 185.

Список литературы

1. Дегтярева М. В., Ермакова Н. Ф. Оппозиция «близкий — далекий» как художественный прием интерпретации текста (на материале стихотворения М. Ю. Лермонтова «Сон») // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». — 2012. — № 5. — С. 25–30.
2. Димитрий Ростовский, свт. Очи плотские и духовные // Симфония по творениям святителя Димитрия Ростовского. — М.: ДАРЪ, 2008. — С. 327–331.
3. Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. — М.: Прогресс-Традиция, 2006. — 266 с.
4. Киселева И. А. Творчество М. Ю. Лермонтова как философско-религиозная система. — М.: ИИУ МГОУ, 2017. — 178 с.
5. Киселева И. А. О смысловой цельности дефинитивного текста поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» (1839) // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 4. — С. 91–106 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1571057107.pdf (20.06.2019). DOI: 10.15393/j9. art.2019.6422
6. Киселева И. А., Поташова К. А., Сеченых Е. А. Творческая история стихотворения М. Ю. Лермонтова «Спор» (1841) в культурно-историческом контексте // Научный диалог. — 2019. — № 10. — С. 264–279. DOI: 10.24224/2227-1295-2019-10-264-279
7. Кормилов С. И. Поэзия М. Ю. Лермонтова. — М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 1998. — 128 с.
8. Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. — СПб.: Пантеон, 1909. — 88 с.
9. Москвин Г. В. Концепты «Смерть», «Сон», «Любовь» в лирике М. Ю. Лермонтова // Лермонтовские чтения — 2009. — СПб.: Лики России, 2010. — С. 84–89.
10. Моторин А. В. Мцыри // М. Ю. Лермонтов: энциклопедический словарь / гл. ред. и сост. И. А. Киселева. — М.: Индрик, 2014. — С. 323–327.
11. Набоков В. В. Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский,

- Тоголь, Горький, Толстой, Тургенев / пер. с англ. и франц.; предисл. И. Толстого. — М.: Независимая газета, 1996. — 438 с.
12. Поташова К. А. Творчество М. Ю. Лермонтова в восприятии Н. А. Некрасова // Ученые записки НовГУ. — 2019. — № 2 (20) [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.novsu.ru/file/1506846> (10.06.2019).
 13. Розанов И. Н. Отзвуки Лермонтова // Венок М. Ю. Лермонтову: юбилейный сборник. — М.; Пг.: Изд. т-ва «В. В. Думнов, наследники бр. Салаевых», 1914. — С. 237–289.
 14. Сахарова О. В. Сон // М. Ю. Лермонтов: энциклопедический словарь / гл. ред. и сост. И. А. Киселева. — М.: Индрик, 2014. — С. 459–460.
 15. Семенова С. Г. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. — М.: Советский писатель, 1989. — 440 с.
 16. Соловьев В. С. Судьба Лермонтова // Вестник Европы. — 1901. — № 2. — С. 441–459.
 17. Ходанен Л. А., Ямадзи А. Поэтическая мифология снов в творчестве М. Ю. Лермонтова // Вестник Кемеровского государственного университета. — 2015. — № 2 (62). — Т. 4. — С. 179–183.
 18. Эйгес И. Р. О Лермонтове (К метафизике сновидения) // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. Антология. — СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2013. — Т. 1. — С. 512–534.
 19. [Эйхенбаум Б. М.] Варианты и комментарии // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: в 5 т. — М.; Л.: Academia, 1936. — Т. 2: Стихотворения, 1836–1841. — С. 159–274.
 20. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии. — М.: Высшая школа, 1990. — 303 с.

Irina A. Kiseleva*Moscow State Regional University
(Moscow, Russian Federation)*

79099227849@yandex.ru

Ksenia A. Potashova*Moscow State Regional University
(Moscow, Russian Federation)*

kseniaslovo@yandex.ru

The Dynamic Poetics in the Text History of Lermontov's Poem "The Dream"

Abstract. The article focuses on the analysis of the poetic genesis of Lermontov's poem "The Dream" (1841) that manifests itself in the author's corrections in the rough copy and in the clean one. There was carried out a reconstruction of the poet's creative process, of his work on the contexture and the creation of a completed artistic image. The article presents the transcription of the poem's rough and clean copies including alterations and symbols of the manuscript. It has been proved that while the first versions in the main text identify three dreams, the final version keeps only two of them. In the course of his work on the text the poet chooses not to introduce the image of a dream into the first poem, but makes it clear that everything is happening in the dream only by means of the title. This technique increases the reality of the given image. In the analysis of the poem's dynamic poetics a special emphasis is made on the registration of the landscape details changes due to which the poet conveys his perception of the natural world and his place in it as a body and soul creature. The narrator's feelings of desolation and abandonment in the natural world get worse from the rough copy to the clean one, and at the same time grows his anxiety for the unanimity with his mistress who, as the hero himself, has a spiritual sight. The capacity of the characters for empathy and the experience of bodily death assert the poet's faith in the immortality of the soul.

Keywords: M. Yu. Lermontov, "The notebook presented by Odoevsky", clean copy, rough copy, diplomatic transcription, dynamic poetics, dream, death, love

About the authors: *Kiseleva Irina A.* — Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Russian Classical Literature, Moscow State Regional University (ul. Fridrikha Engel'sa 21/3, Moscow, 105005, Russian Federation); *Potashova Ksenia A.* — PhD in Philology, Senior Lecturer of the Department of Russian Classical Literature, Moscow State Regional University (ul. Fridrikha Engel'sa 21/3, Moscow, 105005, Russian Federation)

Received: June 28, 2019

Date of publication: February 28, 2020

For citation: Kiseleva I. A., Potashova K. A. The Dynamic Poetics in the Text History of Lermontov's Poem "The Dream". In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2020, vol. 18, no. 1, pp. 130–145. DOI: 10.15393/j9.art.2020.6742 (In Russ.)

References

1. Degtyareva M. V., Ermakova N. F. Opposition “Close — Far” as an Artistic Device of Text Interpretation (on M. Lermontov’s Poem “Dream”). In: *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya «Russkaya filologiya»* [The Bulletin of Moscow Region State University. Series “Russian Philology”], 2012, no. 5, pp. 25–30. (In Russ.)
2. Dimitriy Rostovskiy, St. Sensual and Spiritual Eyes. In: *Simfoniya po tvoreniyam svyatitelya Dimitriya Rostovskogo* [Symphony on the Creations of Saint Dmitry of Rostov]. Moscow, DAR Publ., 2008, pp. 327–331. (In Russ.)
3. Zhuravleva A. I. *Lermontov v russkoy literature. Problemy poetiki* [Lermontov in Russian Literature. Problems of Poetics]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2006. 266 p. (In Russ.)
4. Kiseleva I. A. *Tvorchestvo M. Yu. Lermontova kak filosofsko-religioznaya sistema* [The Works of M. Yu. Lermontov as a Religious-Philosophical System]. Moscow, Region State University Publ., 2017. 178 p. (In Russ.)
5. Kiseleva I. A. On the Semantic Integrity of the Definitive Text of the Poem “Demon” by M. Yu. Lermontov (1839). In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2019, vol. 17, no. 4, pp. 91–106. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1571057107.pdf (accessed on June 20, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2019.6422 (In Russ.)
6. Kiseleva I. A. Potashova K. A., Sechenykh E. A. A Creative History of M. Yu. Lermontov’s Poem “The Dispute” (1841) in Cultural and Historical Context. In: *Nauchnyy dialog*, 2019, no. 10, pp. 264–279. DOI: 10.24224/2227-1295-2019-10-264-279 (In Russ.)
7. Kormilov S. I. *Poeziya M. Yu. Lermontova* [The Poems of M. Yu. Lermontov]. Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 1998. 128 p. (In Russ.)
8. Merezhevskiy D. S. *M. Yu. Lermontov. Poet sverkhchelovechestva* [M. Yu. Lermontov. The Poet of Superhumanity]. St. Petersburg, Panteon Publ., 1909. 88 p. (In Russ.)
9. Moskvina G. V. The Concepts of “Death”, “Dream”, “Love” in the Lyrics of M. Yu. Lermontov. In: *Lermontovskie chteniya — 2009* [Lermontov Readings — 2009]. St. Petersburg, Liki Rossii Publ., 2010, pp. 84–89. (In Russ.)
10. Motorin A. V. Mtsyri. In: *M. Yu. Lermontov: entsiklopedicheskiy slovar’* [M. Yu. Lermontov: Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Indrik Publ., 2014, pp. 323–327. (In Russ.)
11. Nabokov V. V. *Lektsii po russkoy literature: Chekhov, Dostoevskiy, Gogol’, Gor’kiy, Tolstoy, Turgenev* [Lectures on Russian Literature: Chekhov, Dostoevsky, Gogol, Gorky, Tolstoy, Turgenev]. Moscow, Nezavisimaya gazeta Publ., 1996. 438 p. (In Russ.)
12. Potashova K. A. Lermontov’s Creativity in Perception of N. A. Nekrasov. In: *Uchenye zapiski NovGU* [Scientific Notes of the Yaroslav-the-Wise Novgorod State University], 2019, no. 2 (20). Available at: <https://www.novsu.ru/file/1506846> (accessed on June 10, 2019). (In Russ.)

13. Rozanov I. N. Echoes of Lermontov. In: *Venok M. Yu. Lermontovu: yubileyny sbornik* [A Wreath for M. Yu. Lermontov: an Anniversary Collection]. Moscow, Petrograd, V. V. Dumnov. Nasledniki brat'ev Salaevykh Publ., 1914, pp. 237–289. (In Russ.)
14. Sakharova O. V. The Dream. In: *M. Yu. Lermontov: entsiklopedicheskiy slovar'* [M. Yu. Lermontov: Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Indrik Publ., 2014, pp. 459–460. (In Russ.)
15. Semenova S. G. *Preodolenie tragedii: «Vechnye voprosy» v literature* [Overcoming the Tragedy: "Eternal Questions" in Literature]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1989. 440 p. (In Russ.)
16. Solov'ev V. C. The Fate of Lermontov. In: *Vestnik Evropy*, 1901, no. 2, pp. 441–459. (In Russ.)
17. Khodanenko L. A., Yamaji A. Poetic Mythology of Dreams in the Works of M. Yu. Lermontov. In: *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Kemerovo State University], 2015, no. 2 (62), vol. 4, pp. 179–183. (In Russ.)
18. Eyges I. R. About Lermontov (On the Metaphysics of Dreams). In: *M. Yu. Lermontov: pro et contra. Antologiya* [M. Yu. Lermontov: pro et contra. Anthology]. St. Petersburg, The Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2013, vol. 1, pp. 512–534. (In Russ.)
19. Eykhenbaum B. M. Variants and Comments. In: *Lermontov M. Yu. Polnoe sobranie sochineniy: v 5 tomakh* [Lermontov M. Yu. The Complete Works: in 5 Vols]. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1936, vol. 2: Poems, 1836–1841, pp. 159–274. (In Russ.)
20. Epshteyn M. N. «Priroda, mir, taynik vselennoy...». *Sistema peyzazhnykh obrazov v russkoy poezii* ["Nature, World, a Hiding Spot of the Universe...". A System of Landscape Images in Russian Poetry]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1990. 303 p. (In Russ.)

DOI: 10.15393/j9.art.2020.7202

УДК 821.161.1.09“18”

И. А. Виноградов*Институт мировой литературы им. А. М. Горького,**Российская академия наук**(Москва, Российская Федерация)*

info@imli.ru

Эволюция текста: авторский комментарий Н. В. Гоголя к поэтике комедии «Ревизор»

Аннотация. Статья посвящена анализу историко-литературных обстоятельств появления одного из многочисленных авторских комментариев Н. В. Гоголя к комедии «Ревизор» — статьи «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”». Целый ряд фактов свидетельствует о том, что происхождение «Предупреждения...» связано с историей создания Гоголем в конце декабря 1840 — феврале (н. ст.) 1841 г. второй редакции «Ревизора». Вместе с новым изданием Гоголь, неудовлетворенный представлениями своей комедии на петербургской и московской сценах, прежде всего исполнением роли Хлестакова, задумывал новую постановку «Ревизора», полагая, что исправленное издание будет способствовать театральному обновлению пьесы — сыгранной «как следует». Текст «Предупреждения...» предшествует созданию тех фрагментов «Ревизора», которые Гоголь выслал для нового издания пьесы весной 1841 г. из Рима в Москву М. П. Погодину и С. Т. Аксакову. Произведение является неким пробным опытом, «черновым наброском» для отправленного тогда Аксакову «Отрывка из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору», и одновременно — предварительным описанием для последующих пояснений к «немой сцене» «Ревизора» в тексте самой комедии. Дополнительно отмечается связь «Предупреждения...» с рисунками художника А. А. Иванова к той же заключительной сцене «Ревизора», которые были созданы в период авторского чтения комедии в Риме в феврале 1841 г. В результате устанавливается, что «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» было написано не осенью 1846 г., как это обычно принято считать, а пятью с лишним годами ранее, в начале 1841 г. Оно является оставшейся в рукописи вступительной статьей ко второму изданию «Ревизора» 1841 г., вместо которой Гоголь напечатал здесь сопроводительную статью «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору». Отказавшись от подробной инструкции по исполнению каждой роли в комедии, Гоголь оставил в «Отрывке...» лишь характеристику Хлестакова и, отчасти, Бобчинского и Добчинского — как ролей, также играемых в театре наиболее нелепо и карикатурно. Главная цель

гоголевских толкований — подчеркнуть серьезность происходящего на сцене, предостеречь актеров от привычной для их репертуара водевильности. Исследование позволяет сделать вывод о глубокой органичности гоголевских толкований изначальному религиозному замыслу комедии. Сюжетообразующим стержнем «Ревизора» является «гроза идущего вдаль» правительственного закона — и еще более неотвратимого Страшного Суда. Обращенное к актерам «Предупреждение...» с призывом серьезно и добросовестно отнестись к исполнению возложенных ролей, обратив особенное внимание на заключительную сцену, является важной составной частью стратегии Гоголя по возвращению его пьесе утраченного в неумелых постановках смысла. Наличие в «Предупреждении...» ряда мотивов, традиционно приписывавшихся только «позднему» Гоголю позволяет, в свете новой датировки, упрочить представление о неразрывном единстве и целостности творческого пути художника.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, биография, творчество, текстология, интерпретация, герменевтика, авторский замысел, творческая история, драматургия, сценическое исполнение, автокомментарий, предисловие, композиция, характер, мотив, целостность

Об авторе: Виноградов Игорь Алексеевич — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Российская академия наук (ул. Поварская, 25а, г. Москва, Российская Федерация, 121069)

Дата поступления: 27.08.2019

Дата публикации: 28.02.2020

Для цитирования: Виноградов И. А. Эволюция текста: авторский комментарий Н. В. Гоголя к поэтике комедии «Ревизор» // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18. — № 1. — С. 146–174. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7202

История одного из авторских комментариев Н. В. Гоголя к «Ревизору» — «Предупреждения для тех, которые пожелаю бы сыграть как следует “Ревизора”» — до сих пор представляет нерешенную проблему. Его «время и место» в гоголевском наследии до сих пор определяются гадательно, отчего неясным остается важнейший для понимания писательского замысла вопрос — историко-функциональное отношение «Предупреждения...» к тексту самой комедии.

Драматическое произведение как таковое представляет собой особый жанр, который доходит до адресата через посредство театра. Это, с одной стороны, многократно усиливает эмоционально-художественное воздействие текста, с другой — создает дополнительные сложности в передаче собственно авторского содержания — между автором и зрителем встает актер и его личное, подчас ограниченное понимание

исполняемой роли. По этому поводу сам Гоголь в черновых набросках другого своего автокомментария к «Ревизору» — «Отрывка из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору» — замечал: «Я раскаиваюсь отчасти, что не выдал прежде комедии, покамест она <не> поступила в Театр. Зрители всегда находятся под влиянием первого впечатления, и Хлестаков, которого он унес из Театра, остается в голове его. Нет нужды, что он потом может прочесть его, читая это лицо, он все-таки невольно выражает в лице своем черты Театрального Хлестакова. <...> [...какое же мое было негодование, когда из этой роли сделали детскую, почти ничтожную роль.] Это тяжело и [глубоко-ядовито] просто едко-досадно. С самого начала представл<ения> я уже сидел в театре скучный» [Гоголь, 2003: 346, 348]; «Мое же создание мне показалось дико и как будто чужое» [Гоголь, 2003: 343]. «Мне опротивела моя пьеса», — заключал Гоголь в окончательной редакции «Отрывка из письма...» [Гоголь, 2003: 93].

Как бы предчувствуя непонимание комедии у своих современников, писатель начал делать объяснения к «Ревизору» сразу по его завершении (к этому его, вероятно, подвигли наблюдения за своими слушателями во время авторских чтений еще не опубликованной и не сыгранной в театре комедии, устроенных в начале 1836 г. (см.: [Виноградов. Летопись...: т. 2, 473, 475])). К первому изданию пьесы 1836 г. он предпослал заметку «Характеры и костюмы. Замечания для гг. актеров». Этот автокомментарий был прямо продиктован настойчивым попечением автора о достойном исполнении его пьесы. В том же году Гоголь написал упомянутое письмо о постановке «Ревизора» к А. С. Пушкину («Отрывок...» из этого письма был опубликован им в 1841 г.). Заинтересованное, вынужденное погружение Гоголя в это произведение в проблемы сценического исполнения «Ревизора» демонстрирует как процитированный выше фрагмент, так и все его содержание. Тогда же, в 1836 г., был начат «Театральный разъезд после представления новой комедии», напечатанный в 1842 г. В этом драматическом произведении, в свою очередь, поднимаются проблемы восприятия комедии зрителями и предлагается

авторское понимание пьесы. Тесно связана с содержанием и сценической историей «Ревизора» написанная в то время Гоголем статья «Петербургская сцена в 1835–36 г.» (гоголевская комедия здесь прямо не называется, но с очевидностью противопоставляется популярно-развлекательным зрелищам тогдашнего театрального репертуара). К эпохе первой постановки пьесы восходит (по свидетельству Гоголя в письме к И. И. Сосницкому от 2 ноября (н. ст.) 1846 г. [Гоголь, 2009: т. 13, 410]) и драматическая «Развязка Ревизора», которая сделалась известной друзьям Гоголя в 1846 г. (проблемы авторского толкования пьесы выходят здесь на первый план). До сих пор неясным оставалось то, когда был написан еще один гоголевский автокомментарий к «Ревизору» — упомянутое «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”», где автор также указывает на искажения смысла его пьесы в театральных постановках (последние два произведения — «Развязка...» и «Предупреждение...» — были опубликованы посмертно).

Следует при этом подчеркнуть, что одно из самых значимых — и довольно неожиданных для современников авторских толкований комедии — наиболее поздняя из них по времени «Развязка Ревизора», заключающая в себе толкование комедии как пьесы о грядущем возмездии и Страшном Суде, — отнюдь не является следствием якобы изменившегося в последние годы мировоззрения писателя, но органически вытекает из всего предшествующего творчества Гоголя.

Проблематику «Ревизора», раскрытую позднее в «Развязке...», можно обнаружить в целом ряде гоголевских произведений, в том числе в самых ранних: «Сорочинской ярмарке», «Записках сумасшедшего», «Тарасе Бульбе», «Коляске», «Риме», в статьях «О Средних веках», «О сословиях в государстве» (см.: [Виноградов. Летопись...: т. 3, 325, 327]).

Идеи, высказанные в «Развязке Ревизора», восходят ко времени создания самой комедии [Виноградов, 2019] и были изложены Гоголем — в другой форме, но почти в той же последовательности — в 1841 г. в одиннадцатой главе «Мертвых душ» [Виноградов. Летопись...: т. 3, 327–328]. По наблюдению В. И. Шенрока, сам стиль «Развязки» («Ну, а что, если это наш же душевный

город, и сидит он у всякого из нас?» [Гоголь, 2009: т. 3/4, 492]) напоминает выражения Гоголя в письме к С. Т. Аксакову от 6/18 августа 1842 г. («Как можно знать, что нет, может быть, тайной связи между сим моим сочинением [“Мертвыми душами”] <...> и между сим отдаленным путешествием?» (памятничеством в Иерусалим)) [Гоголь, 2009: т. 12, 112], [Шенрок, 1896а: 106].

Значение «Развязки Ревизора» оказывается, таким образом, гораздо шире, чем просто истолкование «Ревизора». Она представляет собой некий автокомментарий ко всему гоголевскому творчеству, — подобно тому, как таким же обобщающим комментарием, относящимся ко всем произведениям четырехтомного прижизненного собрания сочинений Гоголя, — а не только к «Ревизору», — является, по замыслу писателя, «Театральный разъезд после представления новой комедии».

Последняя пьеса также содержит в себе мысль о свершающемся в «Ревизоре» Верховном возмездии, которое является, по словам двух героев, участвующих в диалоге, — очевидных alter ego Гоголя, — «точно неизбежный рок в трагедиях у древних»: «...смешно то, что пьеса никак не может кончиться без правительства. Оно непременно явится, точно неизбежный рок в трагедиях у древних. <...> ...дай Бог, чтобы правительство всегда и везде слышало призывное свое быть представителем Провиденья на земле и чтобы мы веровали в него, как древние веровали в рок, настигавший преступленья» [Гоголь, 2009: т. 3/4, 444].

Сам Городничий в комедии замечает: «Вот, подлинно, если Бог захочет наказать, так отнимет прежде разум» [Гоголь, 2009: т. 3/4, 299]. Эту мысль повторяет и автор в черновых набросках «Театрального разъезда...»: «...отнял Бог разум у тех, у которых его достало <только> на то, чтобы превратно толковать <закон>...» [Гоголь, 1949: 387]. В этом и заключается сюжетобразующая авторская «завязка» гоголевской комедии: в наказание за грехи Бог попускает чиновникам впасть в обольщение лукавого — согласно предсказанным в Новом Завете обстоятельствам явления в мире к концу времен такого же «фантазмагорического», как мнимый ревизор пьесы, «лица» — лже-Христа, «антихриста»: «...тогда откроется без-

законник <...> которого пришествие, по действию сатаны, будет со всякою силою и знамениями и чудесами ложными, и со всяким неправедным оболещением погибающих за то, что они не приняли любви истины для своего спасения. И за сие пошлет им Бог действие заблуждения, так что они будут верить лжи...» (2 Фес. 2: 8–11).

Подобно значимой для понимания всего гоголевского творчества «Развязке Ревизора», «Театральный разъезд...» представляет собой, как настойчиво подчеркивал Гоголь, «заключительную статью всего собрания сочинений» [Гоголь, 2009: т. 12, 123], тогда как само это собрание он называл не иначе как «книгой», «книгой в четырех томах», изданием своих «мелких сочинений <...> из четырех томов»¹.

Очевидно, что появление многочисленных комментариев и пояснений Гоголя к его пьесе объясняется не якобы изменившимся с годами мировоззрением писателя, всегда отличавшегося неизменной религиозностью, но его глубоким огорчением от непонимания зрителями подлинного смысла «Ревизора», возникшим еще в 1836 г., после премьеры комедии.

Учитывая тесное, взаимосвязанное единство творчества Гоголя, важно максимально точно определить место и значение каждого отдельного произведения в общей картине его писательского наследия. Частная проблема датировки и истории создания того или иного текста применительно к изучению гоголевских сочинений всегда неизбежно затрагивает самые общие и глобальные вопросы их интерпретации. Очевидно, что, как и другие авторские толкования «Ревизора», «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» является столь же последовательным и закономерным звеном в общей стратегии Гоголя по возвращению его пьесе утраченного в неумелых постановках смысла. Однако отсутствие внятных представлений о времени создания этого произведения оказывается белым пятном в понимании целостной эволюции его творчества.

В современном академическом комментарии «Предупреждение...» датируется, по традиции, 1846 г. (см.: [Зайцева, Манн: 858–859]). Между тем целый ряд фактов указывает на то, что происхождение этой статьи тесно связано с исто-

рией создания Гоголем в конце декабря 1840 — феврале (н. ст.) 1841 г. новой редакции «Ревизора». Решение загадки «Предупреждения...» кроется в истории этого издания.

К работе над второй редакцией комедии (сравнительно с изданием 1836 г.) Гоголь приступил в Риме, желая рассчитаться с долгами друзьям. «Наскоро переписать» и прислать в Москву «куски из Ревизора, исключенные прежде, и другие переделанные, чтобы поскорее <...> его издать», он обещал в письме к М. П. Погодину 29 октября (н. ст.) 1840 г. [Гоголь, 2009: т. 11, 325]. Спустя два месяца, 28 декабря (н. ст.) 1840 г., Гоголь обратился к С. Т. Аксакову с письменной просьбой взять на себя в Москве «напечатание» комедии вторым изданием и обещал опять вскоре («через неделю») прислать «переправки и приложения к “Ревизору”» [Гоголь, 2009: т. 11, 331]. Работа, однако, затянулась. Изменения, составившие новую редакцию «Ревизора», были отправлены в Москву Погодину и Аксакову только 5/17 марта 1841 г.

В письмо к Погодину Гоголь вложил, по его словам, «изменение четвертого акта» [Гоголь, 2009: т. 11, 337]². (Изменения коснулись 1–6 явлений IV действия, в издании 1836 г. В новой редакции этот подвергнувшийся правке фрагмент увеличился на два явления и составил явления 1–8.) Отправленным Погодину «изменением» исчерпываются все исправления, отличающие вторую редакцию комедии от первоначального печатного текста. (Самым существенным это «изменение» осталось и для последующего, третьего издания комедии в собрании сочинений Гоголя 1842 г.) В письмо к Аксакову Гоголь поместил «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору» и «Две сцены, выключенные как замедлявшие течение пьесы» («I. Анна Андреевна и Марья Антоновна» и «II. Хлестаков и Растаковский...») [Гоголь, 2009: т. 11, 336–337].

В совокупности тексты, присланные Погодину и Аксакову, должны были, по замыслу Гоголя, на основе печатного издания «Ревизора» 1836 г., составить новое издание комедии («Отрывок из письма...» и «Две сцены...» готовились в качестве приложения к изданию)³. Это новое издание [Гоголь, 1841d] (с пометой на обороте титула: «Печатано с издания 1836 года, с исправле-

ниями») поступило в продажу спустя более полугода после получения материалов. Разрешение на продажу поступившего в Московский цензурный комитет 22 сентября 1841 г. от книгопродавца В. В. Логинова отдельного издания «Ревизора» в тот же день было подписано цензором В. П. Флеровым [Виноградов. Гоголь в воспоминаниях...: т. 2, 171].

В этот же период Гоголь, огорченный представлениями своей комедии на петербургской и московской сценах, задумывал и новую театральную постановку «Ревизора» (на это он прямо указывал в письме к Аксакову от 5/17 марта 1841 г.: [Гоголь, 2009: т. 11, 336]). Памятной для него была премьера комедии в 1836 г. в Петербурге; совсем свежим и близким было сходное впечатление от столь же неудачной, по оценке писателя, московской постановки, которую он впервые смотрел осенью 1839 г. (Тогдашнее представление было для самого Гоголя, по сути, премьерой «Ревизора» в Москве⁴).

Некоторое время спустя, осенью 1842 — весной 1843 г., Гоголь предпринял ряд конкретных шагов к постановке «Ревизора» в исправленной редакции⁵. Однако поданная 12 апреля 1843 г. в драматическую цензуру окончательная редакция «Ревизора» по отрицательному представлению цензора драматических сочинений III Отделения М. А. Геденова 20 апреля Л. В. Дубельтом была запрещена. Основанием запрещения явилось то, что в 1836 г. «комедия могла поступить на сцену только вследствие Высочайшего разрешения», а потому, писал цензор, «нельзя дозволить никаких перемен и прибавок к оной» [Зайцева, Манн: 594].

По-видимому, с мыслью о новой постановке «Ревизора» связано и создание Гоголем в начале 1841 г., при подготовке второго издания комедии, «Предупреждения для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”». Вероятно, писатель полагал, что новое издание комедии будет способствовать и театральному обновлению «Ревизора» — который будет сыгран, согласно названию статьи, «как следует».

Связь «Предупреждения...» с историей создания второй редакции «Ревизора» осталась неизвестной и, следовательно, неизученной. Однако исследовательская датировка этого произведения не всегда приурочивала его к 1846 г. В конце XIX в.

один из наиболее авторитетных исследователей гоголевского наследия академик Н. С. Тихонравов хотя и не связывал «Предупреждение...» со второй редакцией «Ревизора», т. е. с 1841 г., тем не менее датировал его не 1846 г., а гораздо более ранним периодом. Ученый считал статью созданной четырьмя годами ранее и то относил ее к «началу 1842 года»⁶, то причислял к «написанному после 1842 года»⁷, то к «концу 1842 г.»⁸. Тогда же мнение Тихонравова поддержал биограф и издатель сочинений и писем Гоголя В. И. Шенрок. Он тоже датировал «Предупреждение...» 1842 г., считая «более вероятной» последнюю датировку (конец 1842 г.)⁹.

Тем не менее гипотеза Тихонравова и Шенрока развития не получила. Их мнение в пользу датировки «Предупреждения...» 1842-м г. осталось, вследствие недостаточной аргументации, не востребованным последующими исследователями (за одним исключением, о котором будет сказано ниже). Комментаторам, не поддержавшим мнений Тихонравова и Шенрока, более весомым показалось сходство названия статьи «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» с аналогичным заглавием гоголевского произведения, написанного позднее, в 1846 г. — «Предупреждения» к предполагавшемуся (несостоявшемуся) благотворительному изданию «Ревизора». Сходство названий двух произведений очевидно. Однако, кроме лежащего на поверхности сходства и того, что оба «предупреждения» являются авторскими приложениями к «Ревизору», они своим содержанием друг с другом никак не связаны: одно является комментарием к комедии, другое — описывает условия благотворительного предприятия. При этом, наряду с недостаточно обоснованными мнениями Тихонравова и Шенрока, существует целый ряд других неучтенных фактов и свидетельств, указывающих на то, что одно «предупреждение» от другого отделяет значительный временной промежуток.

Ранее не привлекавшие к себе внимания исследователей факты в пользу датировки «Предупреждения...» началом 1841 г. можно разделить на три блока. Прежде всего следует указать на то, что о завершении, вчерне, работы над второй редакцией «Ревизора» в конце января 1841 г., свидетельствует,

на наш взгляд, авторское благотворительное чтение комедии в Риме 2/14 февраля 1841 г., в доме княгини З. А. Волконской. Это чтение было устроено Гоголем в пользу художника И. С. Шаповаленко [Виноградов. Летопись...: т. 3, 499–503]. Можно предположить, что цель Гоголя при устройстве благотворительного вечера заключалась не только в оказании помощи земляку. Другим не менее значимым мотивом, вероятно, было стремление испытать новую редакцию комедии в публичном чтении, — так, как это уже делал Гоголь ранее в 1836 г., знакомя широкий круг лиц, посещавших вечера В. А. Жуковского, с только что написанной пьесой [Виноградов. Летопись...: т. 2, 473, 475]. По свидетельству художника Ф. И. Иордана, римское чтение комедии было «неудачным» [Виноградов. Летопись...: т. 3, 500–501], так что становится понятным и то, почему Гоголю понадобился еще месяц, чтобы изменения, составившие новую редакцию «Ревизора», были, наконец, отправлены в Москву.

В этой связи привлекает к себе внимание упоминание в «Предупреждении...» о том, что, для лучшей постановки немой сцены, рисунок ее следует «поручить художнику, умеющему сочинять группы» [Гоголь, 2009: т. 3/4, 480]. Ко времени авторского чтения «Ревизора» в Риме в феврале 1841 г. относятся сохранившиеся в бумагах Гоголя рисунки немой сцены, сделанные художником А. А. Ивановым [Виноградов, 2001: 674–675, 687–688, 695, 701–703]. Впервые указавший на авторство Иванова в создании этих рисунков искусствовед А. И. Некрасов не без оснований последовал датировке гоголевского «Предупреждения...» 1842 г., предложенной Тихонравовым и Шенроком [Некрасов].

Другим важным аргументом в пользу более ранней датировки «Предупреждения...» являются наблюдения текстологического характера. Этот аргумент — пожалуй, главный и решающий. Текстологический анализ трех произведений свидетельствует, что «Предупреждение...» и по содержанию, и по стилю тесно примыкает к «Отрывку из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора”...», а также к описанию «Немая сцена» в окончательной редакции комедии. При этом детальное объяснение в «Пред-

уведомлении...» заключительной сцены «Ревизора» резко отличается от аналогичного, еще более позднего ее описания в письме к М. С. Щепкину от 24 октября (н. ст.) 1846 г. [Гоголь, 2009: т. 13, 400–401] (вместе с письмом Гоголь отправил тогда актеру свой новый автокомментарий к комедии — «Развязку Ревизора»). Исследователи, ошибочно относящие «Предуведомление...» к 1846 г., отмечают: «...при таком допущении остаются не вполне понятными некоторые расхождения в описании Немой сцены в “Предуведомлении...” и в более раннем (на самом деле в более позднем. — И. В.) письме Щепкину <...> 1846 г. Письмо вносит очень важные коррективы в суть сцены, нарушая заложенную в ней идею немоты и окаменения...» [Зайцева, Манн: 859].

Сличение текстов показывает, что, расходясь с описанием немой сцены 1846 г., текст «Предуведомления...» в то же время целым рядом фрагментов очень близок — и определенно *предшествует* — «Отрывку из письма...», отправленному в Москву в марте 1841 г. (Для полного представления о характере последнего произведения следует иметь в виду, что, кроме «Предуведомления...», в основе «Отрывка...» лежит неотправленное письмо Гоголя к А. С. Пушкину от 25 мая 1836 г.) При этом другие фрагменты «Предуведомления...», в свою очередь, явно предваряют ту редакцию немой сцены «Ревизора», которая складывалась в процессе работы Гоголя над комедией во второй половине 1841 — мае 1842 г., получив окончательный вид в гоголевском письме к Н. Я. Прокоповичу от 27–29 июля (н. ст.) 1842 г. [Гоголь, 2009: т. 12, 79–80].

В представленных ниже двух таблицах показаны последовательные этапы работы Гоголя над текстами трех произведений — в виде хронологически упорядоченных вариантов отдельных мотивов. Здесь воссоздается картина самого «расслоения» «Предуведомления...» на два последующих разных произведения — во-первых, перенос части значимых мотивов статьи в «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора”...» (т. е. в произведение, законченное в середине марта (н. ст.) 1841 г.), во-вторых, перемещение, полтора года спустя, остальных важных для автора мотивов в текст самой комедии, в редакции 1842 г. (эти смыс-

ловые «переходы» — от текста к тексту — выявляются через «родственные» фрагменты, встречающиеся, соответственно, в «Предупреждении...» и в «Отрывке из письма...», в «Предупреждении...» и в «Ревизоре»). Выстраиваемая таким образом история текста с очевидностью демонстрирует уточнение, стилистическое совершенствование, а также углубление и расширение описаний, впервые появившихся в «Предупреждении...» в начале 1841 г. (особенно в описании «немой сцены»). Следует при этом подчеркнуть, что важнейшим в этих наблюдениях является именно комплексный характер переключек. Каждая из реминисценций, взятая в отдельности, не имела бы решающего значения, но собранные вместе они представляют наглядную историю развития текста от одного произведения к другому.

В первой таблице представлена совокупность переключек между содержанием «Предупреждения...» и «Отрывком из письма...».

«Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» [Гоголь, 2009: т. 3/4, 476, 478–480]	«Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору» (1841) [Гоголь, 2009: т. 3/4, 302–306]
«...Бобчинский и Добчинский <...> одеты чистенько, с приглаженными волосами » (здесь и далее выделено мной. — И. В.);	«...Бобчинский и Добчинский <...> в существе своем довольно опрятные, <...> с прилично приглаженными волосами... »;
«Этот пустой человек и ничтожный характер (имеется в виду Хлестаков. — И. В.) включает в себе собрание многих тех качеств, которые водятся и не за ничтожными людьми »;	«Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым <...> и государственный муж окажется иногда Хлестаковым... »;
«Последняя сцена “Ревизора” должна быть особенно сыграна умно »;	«Еще слово о последней сцене. Она совершенно не вышла »;

«...вся действующая группа составляет в одно мгновение окаменевшую группу в разных положениях. Вся эта сцена есть немая картина, а потому должна быть так же составлена, как составляются живые картины»;	«...это просто немая картина, <...> все это должно представлять одну окаменевшую группу, <...> совершиться все это должно в тех же условиях, каких требуют так называемые живые картины»;
«Чтобы завязалась группа ловче и непринужденней, всего лучше поручить художнику, умеющему сочинять группы, сделать рисунок и держаться рисунка»¹⁰;	«Пусть даже балетмейстер сочинит и составит группу, если он только в силах почувствовать настоящее положение всякого лица»;
«...нужно, чтоб <...> роль <Хлестакова> досталась лучшему актеру...».	«Я почти уверен, что Хлестаков более бы выиграл, если бы я назначил эту роль одному из самых бесталанных актеров <...> я, в порыве минутно-горделивого расположения, думал, что когда-нибудь актер обширного таланта возблагодарит меня за совокупление в одном лице толиких разнородных движений...». (Эпатирующее высказывание Гоголя, прочащего сначала на роль Хлестакова исполнителя «бесталанного», вполне объясняется огорчением, которые испытал писатель от актерского произвола; из последующих строк Гоголя явствует, что рассчитывает он все-таки на воплощение роли «лучшим актером» — «актером обширного таланта».)

Близость двух сравниваемых в таблице произведений обнаруживается и в том, что не только «Предуведомление...»,

но и позднейший «Отрывок из письма...» Гоголь создавал в надежде увидеть «Ревизора» на сцене в преображенном виде. Из всех упомянутых выше автокомментариев к комедии именно «Предупреждение...» и «Отрывок из письма...» одинаково посвящены проблемам ее сценического воплощения. (Другие авторские комментарии к пьесе затрагивают, как указывалось, иные стороны ее бытования, а именно: зрительского восприятия, театрального контекста, полемики о «пользе» и смысле произведения.) Посылая 5/17 марта 1841 г. Аксакову «Отрывок...», Гоголь замечал, что это эпистолярное произведение «может быть интересно для будущей постановки “Ревизора”»: «Мне кажется, что прилагаемый отрывок будет нелишним для **умного актера**, которому случится исполнять роль Хлестакова» [Гоголь, 2009: т. 11, 336–337]. Последние слова прямо перекликаются с приведенными выше, в таблице, строками «Предупреждения...», где Гоголь выражает желание, чтобы роль Хлестакова досталась **«лучшему актеру»**. Таким образом, слова об исключительной важности исполнения роли мнимого ревизора Гоголь повторяет в 1841 г. трижды: в «Предупреждении...», в «Отрывке из письма...» (проча на эту роль **«актера обширного таланта»**) и в письме к Аксакову. По позднейшему свидетельству последнего, в московской постановке «Ревизора», которую Гоголь смотрел в 1839 г., писатель особенно недоволен был исполнением роли Хлестакова. Аксаков вспоминал, как вскоре после представления Гоголь чрезвычайно сожалел о том, что «главная роль, Хлестакова, играет дурно в Петербурге и Москве, отчего пьеса теряла весь смысл» [Виноградов. Летопись...: т. 3, 334]. По словам мемуариста, Гоголь даже предлагал ему «разыграть “Ревизора” на домашнем театре; сам хотел взять роль Хлестакова» [Виноградов. Летопись...: т. 3, 334]. В «Отрывке из письма...», напечатанном в 1841 г., но датированном самим автором 1836 г., Гоголь замечал: «Главная роль пропала; так я и думал. Дюр ни на волос не понял, что такое Хлестаков» [Гоголь, 2009: т. 3/4, 302]. По-видимому, прежде всего неудовлетворительное, по оценке Гоголя, исполнение этой роли — петербургским актером Н. О. Дюром, а затем московским актером И. В. Самариним — послужило писателю одним из

главных толчков к последовавшей переработке комедии и появлению авторских комментариев к ней. Из свидетельств современников о московском спектакле 1839 г. явствует, что актеры, занятые в пьесе, играли в основном, как и исполнители «Ревизора» в 1836 г., исходя из собственных представлений о характере героев и не особенно стремились проникнуть в замысел автора [Виноградов. Летопись...: т. 3, 320–325]. Московскому представлению комедии Гоголь даже устроил своего рода бойкот, отказавшись выйти на шумные вызовы публики. Не дождавшись тогда конца спектакля, он покинул театр [Виноградов. Летопись...: т. 3, 320–325]. Игра московских актеров, как и ранее петербургских, несмотря на овации, была ему неприятна. «Предупреждение...» содержит в себе «инструкцию» Гоголя по исполнению каждой роли в пьесе. В «Отрывке...» он оставил главное — характеристику Хлестакова и, отчасти, Бобчинского и Добчинского — как ролей, тоже сыгранных наименее удачно, т. е. нелепо и карикатурно. Главной целью гоголевских толкований было подчеркнуть серьезность происходящего на сцене, предостеречь актеров от привычной для их репертуара водевильности.

Во второй таблице представлены переключки между текстом «Предупреждения...» и соответствующими фрагментами «Ревизора». Расположив в начале марта 1841 г. часть содержания «Предупреждения...» в «Отрывке из письма...», Гоголь в июле 1842 г. изложил оставшиеся, важные для него мотивы «Предупреждения...» (опять-таки касающиеся проблем исполнения пьесы, по части постановки немой сцены) непосредственно в тексте самой комедии — вернее сказать, на ее «полях», т. е. в тех «обрамляющих» текст «Ревизора» фрагментах, которые, не нарушая художественной целостности пьесы, адресованы ее исполнителям.

В «Ревизоре» с «Предупреждением...» сопоставляются, во-первых, само заключительное пояснение «Немая сцена» (в «Явлении последнем»), во-вторых — непосредственно предшествующая этому объяснению ремарка («Произнесенные слова поражают как громом всех. Звук изумления единодушно излетает из дамских уст; вся группа, вдруг переменявши положение, остается в окаменении» [Гоголь, 2009: т. 3/4, 300]),

в-третьих — строки вступительной заметки «Характеры и костюмы», с дополнительной характеристикой немой сцены. В одном случае привлекается также позднейшее письмо Гоголя к актеру Щепкину от 16/28 ноября 1842 г., тоже содержащее пояснение к заключительной сцене «Ревизора». Это пояснение, в свою очередь, демонстрирует *дальнейшее* развитие и детализацию мотива, восходящего к «Предупреждению...». Подчеркнем опять-таки комплексный характер отмечаемых переключек, позволяющий увидеть эволюцию текста в целом — наглядно являющий детальное уточнение взаимосвязанных мотивов, а также появление среди них описаний, первоначально отсутствовавших.

«Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» [Гоголь, 2009: т. 3/4, 479–480]	«Ревизор» (1842) («Явление последнее» [Гоголь, 2009: т. 3/4, 300–301]; «Характеры и костюмы» [Гоголь, 2009: т. 3/4, 220]); письмо к актеру М. С. Щепкину 1842 г. [Гоголь, 2009: т. 12, 150]
«Он <городничий> окаменел. Распростертые его руки и закинутая назад голова остались неподвижны... <...> Посредине городничий, совершенно онемевший и остолбеневший»;	«Городничий посередине в виде столба, с распростертыми руками и закинутой назад головою»;
«По правую его руку жена и дочь, обращенные к нему с испугом на лице»;	«По правую сторону его жена и дочь с устремившимся к нему движеньем всего тела...»;
«За ними почтмейстер, превратившийся в вопросительный знак, обращенный к зрителям»;	«...за ними почтмейстер, превратившийся в вопросительный знак, обращенный к зрителям...»;

«За ним Лука Лукич, весь бледный, как мел»;	«...за ним Лука Лукич, потерявшийся самым невинным образом...»; «...за ним, у самого края сцены, три дамы, гости, прислонившиеся одна к другой с самым сатирическим выражением лица, относящимся прямо к семейству городничего»;
«По левую сторону городничего Земляника с приподнятыми кверху бровями и пальцами, поднесенными ко рту, как человек, который чем-то сильно обжегся»;	«По левую сторону городничего: Земляника, наклонивший голову несколько набок, как будто к чему-то прислушивающийся...»;
«За ним судья, присевший почти до земли и сделавший губами гримасу, как бы говоря: “Вот тебе, бабушка, и Юрьев день”»;	«...за ним судья с растопыренными руками, присевший почти до земли и сделавший движение губами, как бы хотел посвистать или произнести: “Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!”»; «За ним Коробкин, обратившийся к зрителям с прищуренным глазом и едким намеком на городничего...»;
«За ними Добчинский и Бобчинский, уставивши глаза и разинувши рот, глядят друг на друга»;	«...за ним, у самого края сцены, Бобчинский и Добчинский с устремившимися движениями рук друг к другу, разинутыми ртами и выпученными друг на друга глазами»;
«Гости в виде двух групп по обеим сторонам: одна соединяется в одно общее движение, стараясь заглянуть в лицо городничего»;	«Прочие гости остаются просто столбами. Почти полторы минуты окаменевшая группа сохраняет такое положение» («Немая сцена»);

«Сигналом перемены положений может послужить тот небольшой звук, который исходит из груди у женщин при какой-нибудь внезапности».	«Вся группа должна переменить положение в один миг ока. Звук изумленья должен вырваться у всех женщин разом, как будто из одной груди» («Характеры и костюмы»); «Звук изумления единодушно излетает из дамских уст; вся группа, вдруг переменивши положение, остается в окаменении» (ремарка перед «Немой сценой»); Два последних фрагмента («Вся группа...» и «Звук изумленья...»), как и заметка «Немая сцена», были отправлены Гоголем в письме к Н. Я. Прокоповичу 15/27 июля 1842 г. с тем, чтобы тот включил эти дополнения в текст «Ревизора» в готовящемся собрании [Гоголь, 2009: т. 12, 79–80]. Позднее Гоголь добавлял в послании к М. С. Щепкину от 16/28 ноября 1842 г.: «Для успешного произведенья немой сцены в конце Ревизора один из актеров должен командовать невидимо для зрителя. Это должен сделать жандарм, произнеся, по окончании речи, тот самый звук, который издается женщинами, натурально, не открывая рта, попросту икнуть. Это будет сигнал для всех».
--	---

Приведенное в заключение таблицы письмо к актеру Щепкину от 16/28 ноября 1842 г., с новыми подробностями в постановке «немой сцены», разъясняет и дополняет не только одноименную заметку «Немая сцена» в финале самой пьесы,

но и с очевидностью последует соответствующему описанию этой сцены в «Предуведомлении...». Распространенное, уточненное в письме к актеру описание «сигнала для всех», в свою очередь, свидетельствует, что «Предуведомление...» было написано *до*, а не после издания комедии в «Сочинениях Николая Гоголя» 1842 г.

Наконец, в качестве аргумента, указывающего на принадлежность «Предуведомления...» к началу 1841 г., могут выступать палеографические данные гоголевских автографов, а именно бумага, на которой написано это произведение — со штемпелем «ВАТН» (см.: [Зайцева, Манн: 855]). Подобная бумага — с различными штемпелями «ВАТН» — употреблялась в 1841–1842 гг. в переписке российского посольства в Риме¹¹. Именно на бумаге со штемпелем «ВАТН» написаны *все* тексты, которые были подготовлены Гоголем в 1841 г. для нового издания «Ревизора» — те, что были отправлены 5/17 марта Погдину и Аксакову: это авторизованные копии нескольких исправленных явлений IV действия, «Отрывок из письма...» и «Две сцены, выключенные как замедлявшие течение пьесы» (см.: [Зайцева, Манн: 548, 818, 833]). Условно 1839-м г. датируется еще один из гоголевских автографов, написанный на бумаге со штемпелем «ВАТН», — отдельный черновой набросок к повести «Шинель» [Комарович: 680, 685]. Бумагу с этим же штемпелем Гоголь использовал и позднее. В частности, на ней сделан сохранившийся в его документах список рукою неизвестного лица чина Божественной Литургии¹² (датируется началом 1845 г. [Виноградов, 2009: 500]). Такая же бумага была употреблена для чернового автографа «Предуведомления...» к предполагавшемуся благотворительному изданию «Ревизора» 1846 г. (см.: [Зайцева, Манн: 840]). Однако в двух последних случаях Гоголь, по-видимому, лишь использовал, как это обычно бывало, чистые листы бумаги, остававшиеся с давнего времени в его портфеле. К такому выводу подводит *совокупность* текстологических и палеографических наблюдений, одинаково предполагающих в качестве времени создания «Предуведомления...» 1841 г.

Добавим, что сравнительно с приведенными текстологическими наблюдениями, отражающими последовательную,

многоэтапную работу Гоголя над тремя текстами — «Предупреждением...», «Отрывком из письма...» и «Ревизором», — единственным текстологическим аргументом комментаторов новейшего академического издания в пользу традиционного отнесения «Предупреждения...» к 1846 г. является, наряду с рассуждениями общего характера, лишь то, что его название — «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» — перекликается со следующими строками письма Гоголя к М. С. Щепкину от 16 декабря (н. ст.) 1846 г.: «“Ревизора” нужно будет дать так, как следует...» [Гоголь, 2009: т. 13, 452]. Как отметили И. А. Зайцева, Ю. В. Манн, «само название текста <...> имеет соответствие в письме...» [Зайцева, Манн: 857]. Очевидно, однако, что этой единственной переклички для серьезной аргументации предложенной датировки недостаточно. Не говоря уже о том, что само выражение «как следует» является весьма частотным для гоголевской переписки и публицистики, вполне естественно, что в 1846 г. Гоголь помнил название произведения, написанного за несколько лет перед тем, в 1841 г. Приведенные выше наблюдения Н. С. Тихонравова и В. И. Шенрока, датировавших «Предупреждение...» 1842 г., а также мнение А. И. Некрасова, поддержавшего эту датировку, в комментарии И. А. Зайцевой и Ю. В. Манна не учтены, — хотя жанр академического комментария предполагает отражение всех точек зрения по изучаемому вопросу, тем более самых авторитетных предшественников в освещении темы.

Исходя из приведенных фактов, можно предположить, что первоначально Гоголь собирался переработать письмо к Пушкину 1836 г. в новое произведение — в «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”». Однако в процессе работы Гоголь отказался от этого замысла, отправив Аксакову только «Отрывок из письма...», а описание немой сцены, впервые набросанное в «Предупреждении...», использовал впоследствии при печатании третьей редакции комедии в собрании сочинений 1842 г. Распределив таким образом мотивы «Предупреждения...» на два других отдельных произведения, Гоголь, как представляется, стремился вызвать к его содержанию большее внимание со стороны

актеров и читателей: интерес к «Отрывку...» он стимулировал указанием на его современность премьеры самой комедии (поставив под статьей дату: «1836 г. Мая 25. С. Петербург» [Гоголь, 1841с: 489]). При этом Гоголь интриговал читателей загадочной личностью адресата, «одного литератора» — Пушкина. Детальное описание немой сцены он ставил непосредственно перед лицом исполнителей, сделав его органичной частью «Ревизора» и поместив пояснения к немой сцене непосредственно в текст пьесы (в «Явление последнее» и во вступительную заметку «Характеры и костюмы. Замечания для господ актеров»).

Устанавливаемый характер «Предупреждения...» как наброска подготовительного, своего рода «черновой редакции» двух опубликованных затем текстов — «Отрывка из письма...» и описания немой сцены в окончательной редакции «Ревизора» — объясняет и то, почему в гоголевской переписке это произведение нигде не упоминается и почему сам Гоголь его не напечатал. Оно осталось в гоголевских бумагах и в печати появилось только в 1886 г. [Гоголь, 1886]. «Предупреждение...», создание которого было продиктовано особой заботой Гоголя о должном исполнении его пьесы на сцене, является готовившейся для этой цели *вступительной* статьей ко второму изданию «Ревизора» 1841 г. Эту статью Гоголь, однако, отложил, поместив вместо нее, с той же целью, *сопроводительную* статью «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору». В то же время предложенная новая датировка «Предупреждения...» вносит существенные коррективы в историю текста самого «Ревизора». Первое описание «немой сцены», появившееся в 1842 г. в третьем издании комедии, было сделано Гоголем в начале 1841 г. именно в этой статье. Наличие в ней целого ряда размышлений, традиционно приписываемых только «позднему» Гоголю (о «страстях», о важности «взглянуть построже на жизнь», «слышать положение и страданье другого» [Гоголь, 2009: т. 3/4, 474–476]), позволяет, в свете уточненной датировки, еще более упрочить вывод кардинального характера, касающийся гоголевского творчества, — подтвердить представление о неразрывном, последовательном единстве пути художника, для

которого создание того или иного автокомментария к «Ревизору» объяснялось не пресловутой переменой взглядов, но вызвалось конкретной потребностью донести до читателя и зрителя первоизданный смысл этого произведения. Как и другие гоголевские интерпретации, пояснения к «Ревизору», сделанные в «Предуведомлении...», отнюдь не являются искусственной прививкой новых смыслов к созданному ранее тексту — будто бы по прихоти изменившегося мировоззрения, но органично и последовательно раскрывают значения, присущие замыслу комедии изначально.

Примечания

- ¹ См. письма Н. В. Гоголя 1843 г. к С. Т. Аксакову от 18 марта (н. ст.) [Гоголь, 2009: т. 12, 199]; Н. Я. Прокоповичу от 17 и 19 апреля (н. ст.) [Гоголь, 2009: т. 12, 212–213]; С. П. Шевыреву от 28 февраля и 7 апреля (н. ст.) [Гоголь, 2009: т. 12, 186, 203] и письмо к С. П. Шевыреву от февраля 1851 г. [Гоголь, 2009: т. 15, 394].
- ² От письма Гоголя к Погодину сохранилось только вложение. Полный текст этого вложения см.: [Гоголь, 2003: 433–444].
- ³ Исключительно Погодину принадлежит инициатива предварительной публикации в 1841 г. большей части присланных Гоголем текстов в журнале «Москвитянин». Сам Гоголь отправленные в Москву отрывки к печати в погодинском журнале не предназначал. На три номера периодического издания эти материалы также были распределены Погодиным — ради лучшего сбыта только что основанного журнала: [Гоголь, 1841a, 1841b, 1841c]. Несмотря на сведения в последней из перечисленных публикаций о будто бы уже выпущенной книге, разрешение второго издания «Ревизора» было подписано цензором только 26 июля 1841 г.
- ⁴ См. подробнее: [Виноградов. Летопись...: т. 3, 325–326].
- ⁵ См. письма Гоголя к М. С. Щепкину от 28 ноября (н. ст.) 1842 г. [Гоголь, 2009: т. 12, 150]; к нему же от 3 декабря (н. ст.) 1842 г. [Гоголь, 2009: т. 12, 165]; к С. Т. Аксакову после 20 марта (н. ст.) 1843 г. [Гоголь, 2009: т. 12, 197]; к нему же от 7 апреля (н. ст.) 1843 г. [Гоголь, 2009: т. 12, 205].
- ⁶ В 1886 г., впервые публикуя «Предуведомление...», Н. С. Тихонравов писал: «...первому сценическому тексту “Ревизора” предпосылаем недавно найденное в бумагах Гоголя “Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует, “Ревизора””. Мы относим эту небольшую тетрадку к началу 1842 года, потому что здесь обнаруживается уже новый взгляд на характеры действующих лиц комедии, более глубокий, чем тот, который выражен в близкой по содержанию статье Гоголя “Характеры и костюмы”, приложенной к первому изданию “Ревизора”...» [Тихонравов, 1886: XLIII].

- ⁷ Поясняя в 1889 г. предложенную новую датировку, Н. С. Тихонравов замечал: «Мы относим это “Предуведомление” к периоду, последовавшему за напечатанием первого тома “Мертвых Душ”, потому что в “Предуведомлении” Хлестаков представляет уже собою “фантазмагорическое лицо, которое, как лживый олицетворенный обман, унеслось вместе с тройкою Бог весть куда”; он — “пустая светская ветренность”. Эти черты придаются Хлестакову — в “Развязке Ревизора”» [Тихонравов, 1889а: 674].
- ⁸ В 1893 г. Н. С. Тихонравов отмечал: «Написано, вероятно, в конце 1842 года» [Тихонравов, 1893: 580]. См. также: «Написано, вероятно, в конце 1842 года» [Тихонравов, 1900: 213].
- ⁹ Дополняя аргументы Тихонравова, В. И. Шенрок указывал: «...говоря о городничем, Гоголь вкладывает в “Предуведомление” ту точку зрения, на которую он стал к началу сороковых годов <...>. Позднейшими взглядами отзывается и замечание о Хлестакове как о светском человеке <...>. Такой <...> взгляд <...> высказывает Гоголь <...> в конце VIII главы первого тома “Мертвых Душ”: “После разговора с ним” (светским человеком) — “<в голове> просто ничего: всего он наговорит, всего коснется слегка, все скажет, что понадергал из книжек: пестро, красно, а в голове хоть бы что-нибудь из того вынес”. Такое же мнение высказывает он и о светских дамах» [Шенрок, 1896с: 670]. По мнению Шенрока, «Предуведомление для тех, которые пожелаю бы сыграть как следует “Ревизора”» по своему содержанию существенно отличается от позднейшей «Развязки Ревизора», лишь отчасти предвосхищая размышления 1846 г.: «...“Предуведомление” стоит еще на той границе, когда Гоголь просто давал себе отчет в произвольно сложившихся в его душе художественных образах...» [Шенрок, 1896с: 671]. По неоспорному утверждению исследователя, «ничего подобного» напоминанию о Страшном Суде, которое заключает в себе «Развязка...», в «Предуведомлении...» «еще нет» [Шенрок, 1896с: 672]. Однако, верно подметив разницу в характере двух произведений, Шенрок, безусловно, недооценил то, что с мыслью о Страшном Суде создавался, а потому глубоко проникнут этим сюжетобразующим мотивом сам гоголевский «Ревизор», а не только его позднейшие авторские толкования (см. подробнее: [Виноградов, 2019]).
- ¹⁰ Как отмечалось выше, с этими строками «Предуведомления...» связаны рисунки А. А. Иванова немой сцены, сделанные, предположительно, в феврале 1841 г.
- ¹¹ См.: Архив внешней политики Российской Империи (АВПРИ). Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 552. Л. 34д; Ед. хр. 565. Л. 244, 349, 351.
- ¹² «Божественная Литургия из Чиноположений Апостольских, переведенная и древних Святых Отцев свидетельствами утвержденная» (хранится: Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). Ф. 74. К. 4. Ед. хр. 36). См.: [Тихонравов, 1889b: 592], [Шенрок, 1896b: 896].

Список литературы

1. Виноградов И. А. Н. В. Гоголь и А. А. Иванов. К истории создания картины «Явление Мессии» // Виноградов И. А. Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. Научное издание. — М.: ИД «XXI век — Согласие», 2001. — С. 670–708.
2. Виноградов И. А. К истории создания и публикации духовной прозы Гоголя // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: в 17 т. / сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. — М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009. — Т. 6. — С. 419–542.
3. Виноградов И. А. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств: в 3 т. — М.: ИМЛИ РАН, 2011–2013. — Т. 1–3. — 904 + 1031 + 1168 с.
4. Виноградов И. А. Летопись жизни и творчества Н. В. Гоголя (1809–1852). С родословной летописью (1405–1808). Научное издание: в 7 т. — М.: ИМЛИ РАН, 2017–2018. — Т. 1–7. — 736 + 672 + 672 + 704 + 928 + 656 + 640 с.
5. Виноградов И. А. Эсхатология комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 4. — С. 68–90 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1571049477.pdf (15.01.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2019.5801
6. Гоголь. Новые сцены к комедии Ревизор // Москвитянин. — 1841. — № 4. — Смесь. — С. 578–593. (a)
7. Гоголь. Сцена. Хлестаков и Растаковский... // Москвитянин. — 1841. — № 5. — Проза. — С. 37–40. (b)
8. <Гоголь Н. В.> Ревизор, комедия в 5 действиях, Н. Гоголя, издание 2. Москва, в тип<ографии> Н. Степанова 1841 в 8-ку. Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления Ревизора к одному литератору // Москвитянин. — 1841. — № 6. — Критика. — С. 483–489. (c)
9. <Гоголь Н. В.> Ревизор, комедия в пяти действиях, соч. Н. Гоголя. Издание второе, исправленное, с приложениями. — М.: В Типографии Николая Степанова, 1841. — 230 с. (d)
10. <Гоголь Н. В.> Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует, «Ревизора» // <Гоголь Н. В.> Ревизор. Комедия в пяти действиях. Сочинение Н. В. Гоголя. Первоначальный сценический текст, извлеченный из рукописей Николаем Тихонравовым. С приложением четырех снимков. — М.: Издание книжного магазина наследников бр. Салаевых, 1886. — С. XLIV–LIX.
11. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: <в 14 т.> — <Л.>: АН СССР, 1949. — Т. 5. — 512 с.
12. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. — М.: Наука, 2003. — Т. 4 / тексты и коммент. подгот. И. А. Зайцева, Ю. В. Манн. — 912 с.
13. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: в 17 т. (15 кн.) / сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. — М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010. — Т. 1–17. — 664 + 688 + 680 + 744 + 816 + 720 + 968 + 392 + 488 + 704 + 592 + 608 + 624 + 816 + 936 с.

14. Зайцева И. А., Манн Ю. В. Комментарий // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. — М.: Наука, 2003. — Т. 4 / тексты и коммент. подгот. И. А. Зайцева, Ю. В. Манн. — С. 537–888.
15. Комарович В. Л. Шинель. <Комментарий> // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: <в 14 т.> — <Л.>: АН СССР, 1938. — Т. 3 / тексты и коммент. подгот. И. Я. Айзеншток, В. Л. Комарович, Н. И. Мордовченко, Н. Л. Степанов, Б. М. Энгельгардт. — С. 675–690.
16. Некрасов А. Приписываемые Гоголю рисунки к «Ревизору» // Литературное наследство. — М.: Журнально-газетное объединение, 1935. — Т. 19–21. — С. 531–549.
17. Тихонравов Н. Очерк истории текста комедии Гоголя «Ревизор» // <Гоголь Н. В.> Ревизор. Комедия в пяти действиях. Сочинение Н. В. Гоголя. Первоначальный сценический текст, извлеченный из рукописей Николаем Тихонравовым. С приложением четырех снимков. — М.: Издание книжного магазина наследников бр. Салаевых, 1886. — С. III–XLIII.
18. Тихонравов Н. Примечания редактора и варианты // Сочинения Н. В. Гоголя: в 7 т. / Текст сверен с собственноручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений Н. Тихонравовым. — 10-е изд. — М.: Изд. книжного магазина В. Думнова, 1889. — Т. 2. — С. 565–813.
19. Тихонравов Н. Примечания редактора и варианты // Сочинения Н. В. Гоголя: в 7 т. / Текст сверен с собственноручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений Н. Тихонравовым. — 10-е изд. — М.: Изд. книжного магазина В. Думнова, 1889. — Т. 4. — С. 465–619.
20. <Тихонравов Н. С.> Примечания редактора // Сочинения Н. В. Гоголя: в 5 т. / ред. Н. С. Тихонравова. — 11-е изд. — СПб.: Издание А. Ф. Маркса, 1893. — Т. 3. — С. 569–583.
21. <Тихонравов Н. С.> Примечания редактора // Сочинения Н. В. Гоголя: в 12 т. / ред. Н. С. Тихонравова. — 15-е изд. — СПб.: Издание А. Ф. Маркса, 1900. — Т. 11. — С. 212–213.
22. Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя: в 4 т. — М.: Тип. А. И. Мамонтова и К°, 1896. — Т. 4. — 978 с. (а)
23. <Шенрок В. И.> Описание рукописей // Сочинения Н. В. Гоголя: в 7 т. / Текст сверен с собственноручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений Н. Тихонравовым и В. Шенроком. — 10-е изд. — СПб.: Издание А. Ф. Маркса, 1896. — Т. 7. — С. 827–947. (b)
24. <Шенрок В. И.> Примечания редактора и варианты // Сочинения Н. В. Гоголя: в 7 т. / Текст сверен с собственноручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений Н. Тихонравовым и В. Шенроком. — 10-е изд. — М.; СПб.: Издание А. Ф. Маркса, 1896. — Т. 6. — С. 542–827. (c)

Igor' A. Vinogradov

*A. M. Gorky Institute of World Literature,
The Russian Academy of Sciences
(Moscow, Russian Federation)*

info@imli.ru

The Evolution of the Text: The Author's Comment by N. V. Gogol on the Poetics of the Comedy "The Government Inspector"

Abstract. The article touches upon the analysis of the historical and literary circumstances of the appearance of one of the numerous author's comments by Gogol on the comedian "The Government Inspector", such as the article "An Prenotification for those who would like to stage "The Government Inspector" as it should be". A whole number of facts indicate that the origin of the "Prenotification..." is related to the history of the creation by Gogol of the second edition of "The Government Inspector" in late December 1840 — February 1841. Together with the new edition, Gogol, unsatisfied with the staging of his comedy in St. Petersburg and Moscow theatres, first of all with the impersonation of Khlestakov, conceived a new presentation of "The Government Inspector", believing that the revised edition would contribute to the theatrical updating of the play — performed "as it should be". The text of the "Prenotice..." precedes the creation of those fragments of "The Government Inspector" that Gogol sent for the new edition of the play in spring 1841 from Rome to Moscow for M. P. Pogodin and S. T. Aksakov and is a kind of a test experiment, a "rough draft" for "An excerpt from a letter written by the author shortly after the first presentation of "The Government Inspector" to one writer", sent at that time to Aksakov, and simultaneously it is a preliminary description for subsequent explanations of the "silent scene" of "The Government Inspector" in the text of the very comedy. In addition, there is a connection between the "Prenotification..." with drawings made by the artist A. A. Ivanov for the same final scene of "The Government Inspector", which were created during the author's reading of the comedy in Rome in February 1841. Thus, it is established that the "Prenotification for those who would like to play "The Government Inspector" properly was written not in the autumn 1846, as it is common to think, but five and a half years earlier, in early 1841. It is an opening article in the manuscript for the second edition of "The Government Inspector" in 1841, instead of which Gogol published here an accompanying article "An excerpt from a letter written by the author shortly after the first presentation of "The Government Inspector" to one writer". The study allows us to conclude that Gogol's interpretations are deeply organic to the original religious concept of comedy. The plot stem of the "The Government Inspector" is the "thunderstorm" of a distant government law, and of the even more inevitable Last Judgment. The "Prenotification..." addressed to the actors, and containing an appeal to take seriously and

conscientiously the performance of the roles they were cast in, to pay special attention to the final scene, is an important component of Gogol's strategy to bring back to his play the meanings lost due to inept staging. The presence of a number of motives in the "Prenotification...", traditionally attributed only to the "late" Gogol, in the light of a new dating allows asserting the idea of the indissoluble unity and integrity of the artist's creative path.

Keywords: Gogol, biography, creativity, textology, interpretation, hermeneutics, author's intention, creative history, dramaturgy, stage performance, auto-commentary, foreword, composition, character, motive, integrity

About the author: *Vinogradov Igor' A.* — Doctor of Philology, Chief Investigator, A. M. Gorky Institute of World Literature, The Russian Academy of Sciences (ul. Povarskaya 25a, Moscow, 121069, Russian Federation)

Received: August 27, 2019

Date of publication: February 28, 2020

For citation: Vinogradov I. A. The Evolution of the Text: The Author's Comment by N. V. Gogol on the Poetics of the Comedy "The Government Inspector". In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2020, vol. 18, no. 1, pp. 146–174. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7202 (In Russ.)

References

1. Vinogradov I. A. N. V. Gogol and A. A. Ivanov. On the Story of the Creation of the "Apparition of the Messiah". In: *Vinogradov I. A. Aleksandr Ivanov v pis'makh, dokumentakh, vospominaniyakh. Nauchnoe izdanie [Vinogradov I. A. Alexander Ivanov in Letters, Documents, Memoirs. Scientific Edition]*. Moscow, XXI vek — Soglasie Publ., 2001, pp. 670–708. (In Russ.)
2. Vinogradov I. A. On the History of the Creation and Publication of Gogol's Spiritual Prose. In: *Gogol' N. V. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 17 tomakh [Gogol N. V. Complete Works and Letters: in 17 Vols]*. Moscow, Kiev, the Moscow Patriarchate Publ., 2009, vol. 6, pp. 419–542. (In Russ.)
3. Vinogradov I. A. *Gogol' v vospominaniyakh, dnevnikakh, perepiske sovremennikov. Polnyy sistematicheskii svod dokumental'nykh svidetel'stv: v 3 tomakh [Gogol in Memoirs, Diaries, Letters of his Contemporaries. The Complete Digest of Documentary Records: in 3 Vols]*. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2011–2013, vol. 1–3. 904 + 1031 + 1168 p. (In Russ.)
4. Vinogradov I. A. *Letopis' zhizni i tvorchestva N. V. Gogolya (1809–1852). S rodoslovnoy letopis'yu (1405–1808): v 7 tomakh [The Chronicle of Life and Work of N. V. Gogol (1809–1852). With a Genealogical Chronicle (1405–1808): in 7 Vols]*. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2017–2018, vol. 1–7. 736 + 672 + 672 + 704 + 928 + 656 + 640 p. (In Russ.)
5. Vinogradov I. A. Eschatology of the Comedy "The Government Inspector" by N. V. Gogol. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 4, pp. 68–90. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1571049477.pdf (accessed on January 15, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2019.5801 (In Russ.)

6. Gogol'. New Scenes for the Comedy The Government Inspector. In: *Moskvityanin*, 1841, no. 4, pp. 578–593. (In Russ.) (a)
7. Gogol'. Scene. Khlestakov and Rastakovsky... In: *Moskvityanin*, 1841, no. 5, pp. 37–40. (In Russ.) (b)
8. Gogol' N. V. The Government Inspector, Comedy in 5 Acts, N. Gogol, Edition 2. Moscow, in the Printing House of N. Stepanova 1841 in the Eight. Excerpt from a Letter Written by the Author Shortly After the First Presentation of "The Government Inspector" to One Writer. In: *Moskvityanin*, 1841, no. 6, pp. 483–489. (In Russ.) (c)
9. Gogol' N. V. *Revizor, komediya v pyati deystviyakh, sochinenie N. Gogolya* [*The Government Inspector, Comedy in Five Acts, Written by N. Gogol*]. Moscow, V tipografii Nikolaya Stepanova Publ., 1841. 230 p. (In Russ.) (d)
10. Gogol' N. V. The Prenotification for Those Who Would Like to Play "The Government Inspector" as it Should Be. In: Gogol' N. V. *Revizor. Komediya v pyati deystviyakh. Sochinenie N. V. Gogolya* [Gogol N. V. *The Government Inspector. Comedy in Five Acts. Written by N. V. Gogol*]. Moscow, Izdanie knizhnogo magazina naslednikov brat'ev Salaveykh Publ., 1886, pp. 44–59. (In Russ.)
11. Gogol' N. V. *Polnoe sobranie sochineniy: v 14 tomakh* [*The Complete Works: in 14 Vols*]. Leningrad, The Academy of Sciences of the USSR Publ., 1949, vol. 5. 512 p. (In Russ.)
12. Gogol' N. V. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 23 tomakh* [*The Complete Works and Letters: in 23 Vols*]. Moscow, Nauka Publ., 2003, vol. 4. 912 p. (In Russ.)
13. Gogol' N. V. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 17 tomakh (15 knigakh)* [*The Complete Works and Letters: in 17 Vols (15 Books)*]. Moscow, Kiev, The Moscow Patriarchate Publ., 2009–2010, vol. 1–17. 664 + 688 + 680 + 744 + 816 + 720 + 968 + 392 + 488 + 704 + 592 + 608 + 624 + 816 + 936 p. (In Russ.)
14. Zaytseva I. A., Mann Yu. V. Commentary. In: Gogol' N. V. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 23 tomakh* [Gogol N. V. *The Complete Works and Letters: in 23 Vols*]. Moscow, Nauka Publ., 2003, vol. 4, pp. 537–888. (In Russ.)
15. Komarov V. L. The Overcoat. Commentary. In: Gogol' N. V. *Polnoe sobranie sochineniy: v 14 tomakh* [Gogol N. V. *The Complete Works: in 14 Vols*]. Leningrad, The Academy of Sciences of the USSR Publ., 1938, vol. 3, pp. 675–690. (In Russ.)
16. Nekrasov A. The Drawings for "The Government Inspector" Attributed to Gogol. In: *Literaturnoe nasledstvo* [*Literary Heritage*]. Moscow, Zhurnal'no-gazetnoe ob'edinenie Publ., 1935, vol. 19–21, pp. 531–549. (In Russ.)
17. Tikhonravov N. An Essay of the History of the Text of Gogol's Comedy "The Government Inspector". In: Gogol' N. V. *Revizor. Komediya v pyati deystviyakh. Sochinenie N. V. Gogolya* [Gogol N. V. *The Government Inspector. Comedy in Five Acts. Written by N. V. Gogol*]. Moscow, Izdanie knizhnogo magazina naslednikov brat'ev Salaveykh Publ., 1886, pp. 3–43. (In Russ.)
18. Tikhonravov N. Editor's Notes and Suggestions. In: *Sochineniya N. V. Gogolya: v 7 tomakh* [*Works of N. V. Gogol: in 7 Vols*]. Moscow, Knizhnyy magazin V. Dumnova Publ., 1889, vol. 2, pp. 565–813. (In Russ.)

19. Tikhonravov N. Editor's Notes and Suggestions. In: *Sochineniya N. V. Gogolya: v 7 tomakh* [*Works of N. V. Gogol: in 7 Vols*]. Moscow, Knizhnyy magazin V. Dumnova Publ., 1889, vol. 4, pp. 465–619. (In Russ.)
20. Tikhonravov N. S. Notes of the Editor. In: *Sochineniya N. V. Gogolya: v 5 tomakh* [*Works of N. V. Gogol: in 5 Vols*]. St. Petersburg, Izdanie A. F. Marksa Publ., 1893, vol. 3, pp. 569–583. (In Russ.)
21. Tikhonravov N. S. Notes of the Editor. In: *Sochineniya N. V. Gogolya: v 12 tomakh* [*Works of N. V. Gogol: in 12 Vols*]. St. Petersburg, Izdanie A. F. Marksa Publ., 1900, vol. 11, pp. 212–213. (In Russ.)
22. Shenrok V. I. *Materialy dlya biografii Gogolya: v 4 tomakh* [*The Materials for the Biography of Gogol: in 4 Vols*]. Moscow, A. I. Mamontov i Kompaniya Publ., 1896, vol. 4. 978 p. (In Russ.) (a)
23. Shenrok V. I. The Description of Manuscripts. In: *Sochineniya N. V. Gogolya: v 7 tomakh* [*Works of N. V. Gogol: in 7 Vols*]. St. Petersburg, Izdanie A. F. Marksa Publ., 1896, vol. 7, pp. 827–947. (In Russ.) (b)
24. Shenrok V. I. Notes of the Editor and Suggestions. In: *Sochineniya N. V. Gogolya: v 7 tomakh* [*Works of N. V. Gogol: in 7 Vols*]. Moscow, St. Petersburg, Izdanie A. F. Marksa Publ., 1896, vol. 6, pp. 542–827. (In Russ.) (c)

DOI: 10.15393/j9.art.2020.7322

УДК 82.161.1.09“18”

И. А. Есаулов*Литературный институт им. А. М. Горького
(Москва, Российская Федерация)*

jesaulov@yandex.ru

Родное и вселенское в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя: парафрастический контекст понимания*

Аннотация. На материале «Мертвых душ» рассматривается проблема соотношения «родного» и «вселенского». Автор статьи при этом выделяет особый парафрастический аспект истолкования русской классической литературы, в который входят как западноевропейские эстетические ориентиры, так и православная культурная традиция, подчеркивая их переплетение и взаимовлияние. В этом аспекте аргументируется необходимость восстановления полного варианта названия гоголевской поэмы. Анализируется семантика обложки отдельного издания «Мертвых душ». Прослеживается парафрастический контекст поэмы, отсылающий к «Божественной комедии» Данте, который не сводится к мотивам, реминисценциям, сюжетным совпадениям, а актуализирует единый христианский смысл пасхального завершения земного пути, по-разному истолковываемый в рамках католической и православной культурных традиций. Раскрывается семантика финального пасхального преображения «родной» горизонтальной России в духовную вертикаль святой Руси в «Мертвых душах».

Ключевые слова: родное, вселенское, парафраз, контексты понимания, Гоголь, Данте, «Мертвые души», «Божественная комедия»

Об авторе: Есаулов Иван Андреевич — доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы и славистики, Литературный институт им. А. М. Горького (Тверской бульвар, 25, г. Москва, Российская Федерация, 123104)

Дата поступления: 01.11.2019

Дата публикации: 28.02.2020

Для цитирования: Есаулов И. А. Родное и вселенское в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя: парафрастический контекст понимания // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18. — № 1. — С. 175–210. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7322

Когда читаешь исследования о Гоголе, иногда создается впечатление, что речь идет не об одном и том же, а о разных авторах: настолько по-разному интерпретируется гоголевское

творчество. Конечно, разногласия прочтений, так сказать, вполне «нормальная» ситуация при обращении к классическому наследию. И все-таки именно в случае Гоголя мы наблюдаем какую-то особую остроту столкновения позиций. Достаточно сравнить, например, принципы комментирования в двух весьма авторитетных изданиях сочинений писателя: семнадцатитомном Полном собрании сочинений и писем и в долгожданном новом академическом издании¹.

Такого рода столкновение взглядов на его творчество сопровождало Гоголя при жизни, не закончилось оно и с его смертью. Гоголь как «почти» славянофил, потому что православный автор. Гоголь как «почти» западник, ценитель Италии, с симпатией относившийся к католицизму. Гоголь — сатирик. Гоголь — мистик. Гоголь — пророк. И другие «определения». Обращаю внимание на то, что в каждой из подобных объяснительных «этикеток» нет неправды, потому что они верно ухватывают какую-то грань гоголевского творчества и миропонимания, но при попытке их распространения на *все* Гоголя происходит неизбежная сциентистская редукция.

В чем тут дело? В гуманитарных науках описание предмета исследования и понимания (а для нас это Гоголь) неизбежно зависит от того контекста, в который мы помещаем этот предмет. Рассматриваем мы Гоголя в контексте Малороссии (украинской культуры) — это будет один предмет, рассматриваем в контексте России — другой, в европейском контексте — будет еще один предмет. И только лишь известная неотягченность среднего историка литературы методологической рефлексией зачастую порождает абсолютно непродуктивные споры. Ведь по-своему право было даже и советское правительство, которое украсило пьедестал нового памятника Гоголю в Москве развернутым посвящением: «Николаю Васильевичу Гоголю от правительства Советского Союза. 2 марта 1952 г.». Повидимому, имелось в виду, что писатель своей сатирой содействовал разрушению «царской» России, а потому и заслуживает за это, как настоящий революционер, особого памятника. Иными словами, сначала нужно было — «научно» — редуцировать Гоголя до «сатирика», а потом — организационно —

закрепить на государственном уровне эту редукцию в качестве сущности.

Хотя позднее П. Паламарчук и острил, что памятником советскому правительству от Николая Васильевича Гоголя стал бы *нос*, но логика была и в той объяснительной советской редукции, о которой я напомнил. Тем более, она лишь утрировала некоторые «прогрессистские» тенденции дореволюционного истолкования Гоголя.

Итак, мне бы хотелось подчеркнуть, что *изучение* гоголевского творчества в подобных контекстах вполне корректно, хотя и редуцирует (в ту или иную сторону) реальную сложность предмета изучения. Однако без той или иной редукции науки вообще не существует. Вопрос именно в *степени* редукции, потому что иногда язык научного (а, тем более, критического) описания совершенно трансформирует свой предмет. Так, известное письмо Белинского Гоголю задавало совершенно определенную перспективу: *непонимания* Гоголя. К сожалению, именно этот вектор *непонимания* Гоголя на долгие десятилетия (если не столетия) стал основой для его последующего *изучения* в нашей стране.

В отечественной филологии столкновение разных контекстов понимания впервые с методологической отчетливостью обозначил, как известно, М. М. Бахтин, рассуждая о «малом» и «большом» времени. Согласно Бахтину, великие произведения «разбивают грани своего времени»: «В процессе своей посмертной жизни они обогащаются новыми значениями, новыми смыслами». Автор — в этом ракурсе видения — «пленник своей эпохи, своей современности. Последующие времена освобождают его из этого плена, и литературоведение призвано помочь этому освобождению» [Бахтин, 2002: 454, 455].

Поэтому изучение «малого времени» тех или иных литературных событий — и, конечно, творчества Гоголя — является только лишь *одним из возможных* контекстов понимания, причем не самого глубокого понимания. К тому же это и не «историзм», а *историцизм*, на «нищету» которого справедливо указывал К. Поппер (см.: [Поппер]). Упорствующие в таком подходе к литературе как единственно научном и настаивающие на «историзме» такого подхода на самом деле лишь

«замыкаются в эпохе» создания произведений. Литературоведению, говоря бахтинскими словами, уже давно пора перестать копошиться в «малом времени» авторской современности и помочь освобождению Гоголя от смертных оков этого самого «малого времени».

В отличие же от Бахтина, мне представляется, что уместно актуализировать и особый контекст понимания Гоголя, базирующийся на духовном поле христианской традиции, а еще точнее — *Slavia Orthodoxa*. Характерно, хотя и прискорбно для отечественного литературоведения, что впервые это поле как духовную грибницу русской культуры выделил и назвал не отечественный ученый, а итальянский славист Р. Пиккио (см.: [Пиккио]). В данном случае речь идет вовсе не о каком-то «переназывании» старой темы «Гоголь и православие», которая в постсоветские десятилетия весьма активно осваивается в нашей науке, однако же при этом уже отчетливо выявляется опасность для исследователя «утонуть» именно в биографических обстоятельствах «малого времени» гоголевской эпохи. Контекст же *Slavia Orthodoxa* предполагает использование совершенно особых категорий филологии, некоторые из которых хотя и присутствовали в русской филологии начала XX в. (как, например, категория соборности Вяч. Ивановым), но затем они — по совершенно понятным причинам — вышли, так сказать, из употребления.

Понятия «родное» и «вселенское» — в том смысле, в каком они будут истолковываться далее, — были использованы, как известно, тем же Вяч. Ивановым при выявлении главной особенности творчества Достоевского (см.: [Иванов: 282–336]). Скажем, в каком-нибудь грязном скотопригоньевском трактире оказываются русские мальчики — и они беспокоятся не о том, чтобы «цена на говядину не возвысилась»², а занимаются решением мировых проблем и постановкой «последних» вопросов. Одновременно акцентуация «родного» и «вселенского» позволяет сосредоточиться на христианской (православной) перспективе (см. подробнее: [Есаулов, 2005]). Достоевский, рассуждая о «всемирной отзывчивости» русского человека, еще и публицистически обосновал его особые качества, с точки

зрения писателя, наиболее полно воплотившиеся в Пушкине. Можем ли мы сказать, что эти качества также присущи и Гоголю?

Здесь возникают понятные сложности, начиная с того, *что* именно является для Гоголя «родным»? Много уже написано о соотношении украинского и русского³, неоднократно приводились известные — восторженные — гоголевские строки, где он пишет о своем отношении к Италии и Риму [Джулиани, 2009], мы же сосредоточимся исключительно на художественных текстах.

Вчитаемся, например, в знаменитое отречение гоголевского Андрия из повести «Тарас Бульба» от «Украины» как Отчизны: «Кто сказал, что моя отчизна *Украйна*? Кто дал мне ее в отчизны? Отчизна есть то, чего ищет душа наша, что милее для нее всего. Отчизна моя — ты» (курсив мой. — И. Е.)⁴. Обратим внимание, прежде всего, на то, что в этом эпизоде наличествуют три концепта: «Украйна» (в качестве земной отчизны: как данность), иная отчизна (как заданность: «чего ищет душа наша») и, наконец, «ты». Что касается «Украины» (и украинского), то этот концепт находится в очень сложных отношениях к русскому, казацкому и польскому. Здесь не место характеризовать эти отношения, но замечу, что недвусмысленно само *казачество* определяется автором как «широкая, разгульная замашка *русской природы*»; «необыкновенное явление *русской силы*» (II, 46) (курсив мой. — И. Е.). И если Андрий — в стиле прежних казацких свободных «самоотречений» — *отказывается* считать «Украину» своей «отчизной», то он вовсе не отказывается при этом ни от своей «*русской природы*», ни — тем более — от *казацкого* самоопределения. Напротив, повествователь подчеркивает, характеризуя речь Андрия, именно в этом эпизоде, когда герой заявляет: «Кто сказал, что моя отчизна *Украйна*? Кто дал мне ее в отчизны?» — что эти слова Андрий говорит таким образом, «с каким упругий, несокрушимый козак выражает решимость на дело неслыханное и невозможное для другого» (II, 106). Существуют ли специфически «польский» или специфически «украинский» контексты понимания подобной эстетической *героизации* изменника (если говорить об этическом плане) Андрия?

Этот же вопрос возможно поставить, вспомнив тот факт, что во время горестных сетований прекрасной полячки на свою «свирепую судьбу» она дважды обращается к *Богородице*: «За что же ты, Пречистая Божья Матерь, за какие грехи, за какие тяжкие преступления так неумолимо и беспощадно гонишь меня?» (II, 105). Однако в гоголевской повести Богородица в первый раз упоминается — в совершенно другом контексте — также в горестном эпизоде прощания (как оказывается — навеки) матери с Остапом и Андрием: «Мать <...> вынула две небольшие иконы, надела им, рыдая, на шею. “Пусть хранит вас... Божья Матерь...”» (II, 51–52).

Общее обращение к Богоматери (как и эстетическая героизация противника, а не только самих казаков) позволяет сделать вывод: спектру адекватных истолкований повести (наряду с другими истолкованиями) (см.: [Есаулов, 1995]) соответствует то, что в контексте всего цикла «Миргород» Гоголем изображается братоубийственная война.

И ведь действительно: от повести к повести происходит оскудение любви, однако же чрезвычайно существенно, что «старосветские» украинские реалии наделяются «вселенскими» эдемскими коннотациями, а миргородская ссора проявляет какие-то совершенно особенные вселенские масштабы (см.: [Есаулов, 1995]). В остановившемся вследствие апостасии мире «Миргорода» *скучно* не только *жить*, но и *умирать* (поэтому-то основные герои последней повести этого цикла — единственные в миргородском ряду — не умирают, не гибнут, но тянут скучную лямку жизни, дав поработить себя безблагодатной «тяжбе»). Наряду с этим, чрезвычайно существенно для понимания Гоголя, что «скучно» не в уездном городе, не в столичном Петербурге, не на широких просторах Империи; нет, «скучно» вообще *на свете* («на этом свете» — II, 276). Образом безблагодатной скуки (ср. рассуждения об исполинской скуке в последней главе «Выбранных мест из переписки с друзьями») заканчивается этот апостасийный переход от любви в первой повести к огораживанию друг от друга обособившихся людей в последней повести цикла.

Рассуждая далее о *родном* и *вселенском* уже в самих «Мертвых душах», избежим обращения к известным публицистическим

и эпистолярным высказываниям Гоголя времени ее написания, а сначала сконцентрируемся на одной, можно сказать, «молекуле» его художественного мира, на одном-единственном определении. Но таком определении, которое вызывало удивление уже у современных Гоголю критиков, а затем стало полем современной нам дискуссии. Речь пойдет о *русских мужиках*, зачем-то упомянутых Гоголем в начале его поэмы: «Въезд его (Чичикова. — И. Е.) не произвел в городе совершенно никакого шума и не был сопровожден ничем особенным; только два русские мужика, стоявшие у дверей кабака против гостиницы, сделали кое-какие замечания...» (VI, 7).

Не буду приводить суждения критиков, инкриминирующих Гоголю остатки его малороссийского взгляда на мир, ибо, мол, кому же может еще броситься в глаза, что мужики, стоявшие у дверей кабака в городе NN, именно *русские*? А каких еще ожидать «мужиков» в неназываемом автором губернском русском городе: «какие же, как не русские? Не в Австралии ж происходит действие!» [Белый: 95]. Процитированный мной Андрей Белый видел в этом «фигуру фикции», которую считал главным «приемом» «Мертвых душ»: «суть ее: в показываемом нет ничего, кроме неопределенного ограничения двух категорий: “все” и “ничто”; предмет охарактеризован отстоянием одной стороны от “все”, другой от “ничто”, отстояние “от” — не характеристика, а пародия на нее; предмет — пустое и общее место, на котором нарисована фикция...» [Белый: 94]. Ю. В. Манн, полемизируя с Белым, считает, что «это прежде всего элемент поэтической концепции поэмы, ее “внутреннего смысла”». Продолжу цитату: «Угол зрения в “Мертвых душах” характерен тем, что Россия открывается Гоголю в целом и со стороны. Со стороны — не в том смысле, что происходящее в ней не касается писателя, а в том, что он видит Россию всю, во всей ее “громаде”»; «Незначашее с первого взгляда определение “русские мужики”, конечно же, связано с этим общенациональным масштабом, выполняет <...> обобщающую и побудительно-ассоциативную функцию, что вовсе не делает это определение однозначным, строго однонаправленным» [Манн: 269, 275].

Этот литературоведческий анализ (а здесь, конечно же, мы имеем дело именно с анализом-«объяснением» (см.: [Есаулов, Сытина]), в свою очередь, был оспорен В. В. Федоровым, который доказывает, что «определение “русские” не обусловлено этим масштабом (общенациональным. — И. Е.) так непосредственно, как это, по-видимому, представляется Ю. Манну». Федоров иронически указывает, к примеру: «Пушкин называет Троекурова “старинным русским баринном”, но из этого еще не следует, что жизнь в “Дубровском” изображена в общенациональном масштабе». Указание на национальность мужиков для Федорова — «своеобразный факт “речевого поведения” повествователя...», поэтому исследователь призывает «объяснения этому факту <...> искать не прямо в намерениях автора поэмы, а предположить существование ближайшей причины, под влиянием которой повествователь и вводит это определение» [Федоров: 213–214].

По Федорову, этим «необязательным» определением, странным уточнением «читатель (конечно же, не как социологическая категория, а как часть внутреннего мира произведения. — И. Е.) ставится в такое положение, когда он вынужден предположить, что мужики могли оказаться не русскими, а иностранными. Это предположение (пусть и не доведенное до степени логической ясности), являясь некоторым происшествием в сознании читателя, благодаря этому оказывается также событием в художественном мире поэмы. На мгновение национальность мужиков становится сомнительной, и определение “русские” снимает эту, им же спровоцированную, неопределенность». А вот Манн, «подведя под странное уточнение повествователя логическое основание и этим объяснив его, волей-неволей “отнимает” у него его “странность”» [Федоров: 214].

Если мы возражения Федорова переведем на язык иной научно-философской традиции, то, по-видимому, исследователь желает сказать, что в выше процитированном рассуждении Манн, говоря по-хайдеггеровски, как бы «расколдовывает» гоголевский мир, «исчисляет» неисчислимое — и, тем самым, «волей-неволей» прозаизирует поэтическое, низводит его до логического анализа-«объяснения», такого же по своей

сути, каким бывают объяснения в «науках о природе», но не в «науках о духе», частью которых и является филология.

Сам же Федоров, продолжая полемику и при этом акцентируя странность и *загадочность* как основные особенности гоголевской поэмы, высказывает целый ряд соображений, приводить которые я здесь не буду, ограничившись лишь одним примером. Манилов «выпустил опять дым, но только уже не ртом, а через носовые ноздри» (VI, 35). «Опять странное и теперь уже не оправдываемое общенациональным характером поэмы уточнение, — иронически замечает Федоров, — заставляет читателя предположить, что у Манилова есть и еще особые, не носовые ноздри» [Федоров: 215]. Любопытно, что указание на загадочность — как «качество... всей поэмы как поэтического целого», «принцип... “ни-ни”» [Федоров: 225, 217], на котором — как главной особенности гоголевской поэтики — настаивает Федоров, сближает его позицию с позицией Андрея Белого, хотя в этой не поддающейся никакой прямой аналитической литературоведческой «расшифровке» странности и загадочности исследователь и видит не «фигуру фикции», а нечто иное.

Как отнестись к аргументациям Манна и Федорова? Повидимому, следует признать как относительную правоту, так и отметить некоторую объяснительную редукцию в их утверждениях, о которой речь шла в начале этой статьи. Уязвимость установки Федорова состоит в том, что «избыточное» определение «*русские мужики*» в начале поэмы не является явлением того же самого семантического ряда, как чисто языковой *алогизм* — по отношению к «носовым ноздрям» Манилова. Как представляется, уместнее сопоставить начальную гоголевскую «загадочность» не с тем примером, который приводит Федоров, но с финалом поэмы (и к этому мы еще обратимся ниже): начало — как и финал — произведения обладают совсем особой поэтической и семантической значимостью.

Что же касается позиции Манна, то мне бы хотелось дополнить его соображения об «общенациональном характере» поэмы именно *вселенским* контекстом. Дело в том, что те «формулы обобщения», которые приводит исследователь (например, «Формулы обобщения, осуществляемого в пределах

общечеловеческого»), актуализируют все-таки несколько иной контекст истолкования гоголевского произведения, нежели тот, который я стремлюсь обозначить в данной работе. Пытаясь систематизировать гоголевские «обобщения», Манн выделяет «обобщения в пределах ограниченного региона» (преимущественно «в масштабах Украины, украинского, казачьего») и «общечеловеческие», указывая при этом, что «во второй половине 1830-х годов (на которые падает работа над “Мертвыми душами”) в творчестве Гоголя резко возрастает количество формул, реализующих обобщение третьего, “промежуточного” вида — обобщение в пределах русского мира»; «В “Мертвых душах” формулы обобщения, реализующие всерусский, всероссийский масштаб, буквально прослаивают весь текст» [Манн: 271–276]. В сущности, проблему можно поставить таким образом: действительно ли этот «всерусский» масштаб является «промежуточным» между «украинским, казачьим» и «общечеловеческим», либо же, в этом «всерусском» ракурсе гоголевского видения уже можно усмотреть также и некий *вселенский* смысл?

И здесь мне хотелось бы обосновать необходимость подзаголовка этой работы. Известный по истории русской литературы XVIII века термин «парафраз» может быть переосмыслен в «большом времени» русской культуры. Средневековые жанровые формы, которыми, как известно, не просто «интересовался» Гоголь, но и внимательно их изучал, отнюдь не завершают свое функционирование в условиях «новой» европеизации, но и оказывают на саму эту новую русскую литературу воздействие, роль которого до сих пор в значительной степени недооценивается. Термин парафраз весьма удачно передает не только «переложения» локального фрагмента христианской традиции, но и «перевод» существующей православной культурной модели как таковой на «язык» Нового времени, а также параллельный ему «перевод» европейских культурных форм на складывающуюся новую русскую литературу. Именно в силу многократно усиливавших друг друга этих двух культурных волн, которые изучались до сих пор в нашем литературоведении преимущественно изолированно друг от друга (так происходило и с изучением Гоголя), в итоге их противоречивого,

но продуктивного взаимодействия, формирующаяся русская литература в такой исторически короткий период преодолевает свой «ученический» характер, обретая вселенское значение и смысл (см. подробнее: [Есаулов, 2019]).

Андрей Белый в свое время уверенно констатировал, что изображаемые в «Мертвых душах» «поместья — круги дантова ада, владетель каждого — более мертв, чем предыдущий; последний, Плюшкин, — мертвец мертвецов» [Белый: 117]. Не вдаваясь в научные споры о соответствии замысла Гоголя ориентиру, заданному Данте⁵, подчеркнем несомненное (и известное): гоголевская поэма (и необычное авторское жанровое обозначение как раз подчеркивает иной уровень символизации, нежели романский) должна была иметь ту же самую структуру, что и «Божественная комедия», должна была иметь *три* части, что запечатлелось и в каноническом гоголевском тексте: «...две большие части впереди» (VI, 246). Однако культурная ойкумена Slavia Orthodoxa отвергает идею *Чистилища* как промежуточной, но самостоятельной области, наряду с *Адом* и *Раем*. Возникновение Чистилища в католической системе догматики — с XII века — порождает и значительные культурные последствия (см.: [Le Goff; Гуревич, 1989: 131–146]). Как — на другом научном языке — это формулирует Ю. М. Лотман, «русская, основанная на бинарности, идея противостоит латинским правилам» [Лотман: 260]. В результате в тексте «Мертвых душ» сталкиваются два творческих принципа: восходящее еще к митрополиту Илариону резкое разграничение Закона и Благодати, характерное для русской православной традиции, и парафрастическая ориентация на «Божественную комедию» с ее тернарной католической структурой. В случае его полного воплощения замысел Гоголя был бы более изоморфным католическому менталитету, нежели воплощал бы православные представления о человеке. Неудача, постигшая писателя — именно при написании второго тома, может быть объяснена и глубинным противоречием между «бинарным» православным сознанием и заданной необходимостью представить во втором томе некое «среднее» место между *Адом* и *Раем* — подобно тому, как это удалось Данте в «Божественной комедии» (см.: [Есаулов, 1994]).

Конечно, в данном случае нельзя говорить о парафразе того же типа, который мы видим, скажем, в сатирах Кантемира, «Телемахиде» Тредиаковского, «Душеньке» Богдановича, многих баснях Крылова, в «Каменном госте» Пушкина и т. п. произведениях. Поэтому я и предлагаю формулировку «парафрастический контекст». Особый — именно вселенский, а отнюдь не только «промежуточный» («всерусский»), но и не абстрактно-«общечеловеческий» — масштаб проступает во всей поэме, непосредственно же он эксплицируется в прямой отсылке к загробному «хождению» Данте. Это именно тот эпизод поэмы, когда Чичиков самовольно вступает во владение чужими душами умерших людей. Свидетели, подписывая бумаги, используют «такие буквы, каких даже и не видано было в русском алфавите» (VI, 148) (уже здесь мы видим словно бы выход за пределы не только «русского мира», но и — одновременно — «здешнего» земного мира как такового: «даже и не видано было в русском алфавите» может означать одновременно и именно такой переход границы — в инфернальное измерение). Чиновник, который обозначен в поэме как «один из священнодействующих» (! — И. Е.), «прислужился нашим приятелям (Манилову и Чичикову. — И. Е.), как некогда Виргилий прислужился Данту, и провел их <...>. В этом месте новый Виргилий почувствовал такое благоговение, что никак не осмелился занести туда ногу и поворотил назад...» (VI, 144).

Конечно, сразу же обращает на себя внимание гротескная профанация парафрастической отсылки. «Новый Виргилий» как будто бы ничем не напоминает, за исключением именования, дантовского Вергилия. Однако не случайно же М. Л. Гаспаров так начал свою статью о поэте, ключевом для понимания западноевропейской традиции как таковой (см.: [Аверинцев: 19–42]): «Вергилию не повезло в России. Его не знали и не любили», упоминая далее о «перелицованных» «Энеидах», которые «русскому читателю всегда были более знакомы, чем “Энеида” настоящая» [Гаспаров: 111]. После русской «перелицовки» Н. П. Осипова и малороссийского «выворачивания наизнанку» той же поэмы земляком Гоголя И. П. Котляревским возникло, так сказать, столько «новых Виргилиев», что без «местного» карнавального фона фигура Вергилия, по-видимому,

уже вряд ли могла восприниматься адекватно (как позднее произошло и с образом «положительно прекрасного человека», которому пришлось принять комически-юродивую ипостась). Однако карнавальное снижение у Гоголя, как мы знаем, вовсе не означает непременно сужения смыслового горизонта.

Так, М. М. Бахтин особо подчеркивал, что мир гоголевской поэмы — «мир *веселой преисподней*» (курсив мой. — И. Е.), полагая, что «внимательный анализ раскрыл бы формы веселого (карнавального) хождения по преисподней, по стране смерти» [Бахтин, 2010: 515, 514]. Сам Бахтин указывает в связи с гоголевским «хождением» на художественные аналоги Кеведо и Рабле, поэтому он «Мертвые души» и называет не поэмой, а романом (см.: [Бахтин, 2010: 514–515]). Исследователь вводит понятие *гротескного реализма*, при этом акцентируя особую значимость «неофициальной культуры». Ее недооценка связана, по мысли ученого, с неверной позицией именно *субъекта* описания: явления *народной культуры* «изучались в свете культурных, эстетических и литературных норм нового времени, то есть мерились не своею мерою, а чуждыми им мерами нового времени. Их модернизировали и поэтому давали им неверное истолкование и оценку» [Бахтин, 2010: 27]. Однако зададимся вопросом: не является ли абсолютизация самодостаточной значимости «материально-телесной стихии» также своего рода «модернизацией»?

Во всяком случае, Ю. В. Манн отмечал «усложнение амбивалентности» в прозе Гоголя [Манн: 17–20], а А. Я. Гуревич совершенно справедливо, на мой взгляд, указал на не вполне ясное место «народной культуры» в общем контексте культуры средневековой (иными словами, *христианской*) [Гуревич, 1984]. Вызывала возражение и жесткость противопоставления *двух культур* Бахтиным, а также вытекающие из этого исключительно негативные коннотации «официальной» системы ценностей (по-видимому, именно поэтому поэма Данте даже и не упомянута им в одном ряду с Кеведо и Рабле).

По мнению Гуревича, средневековый гротеск отнюдь не сводится к карнавализованному комизму [Гуревич, 1981: 271–325]. Исследователь подчеркивает, что гротескность мировидения средневекового человека вытекает уже из самой сути христианского учения. Гротескность средневековья, если принять

эту исследовательскую установку, — в своеобразной «конфронтации» земного и потустороннего миров. С моей же точки зрения, вернее говорить о хотя и *парадоксальном*, но несомненном сопряжении земного и небесного. Причем эта «парадоксальность» вытекает из несколько остранившейся позиции современного субъекта описания, но не из свойств самой системы.

В таком случае не только «народная смеховая культура» (в том смысле, который вкладывал в это понятие Бахтин), но и культура вполне «серьезная», если последнюю определить как христианскую, никогда не игнорирует, вопреки расхожему мнению, *телесную сторону* бытия человека. Это совершенно понятно хотя бы потому, что важнейшими для христианства являются *рождение* (Боговоплощение, то есть приятие Христом человеческой телесной природы), *смерть* и *Воскресение* Христа. Если гностически-манихейская установка отрицает позитивность телесности человека, то последовательно христианское сознание исходит из совершенно иного понимания соотношения телесного и духовного.

Современные исследователи часто склонны трактовать отдельные элементы единой средневековой (христианской) картины мира, в которой сопрягаются «народное» и «официальное», «поюстороннее» и «потустороннее», «телесное» и «духовное» как проявление *комического гротеска*. Совершенно очевидно, что с аксиологической позиции, сопричастной ценностям христианской культуры, зачастую гротеск *теряет* свои комические коннотации. Так, жития святых (особенно юродивых) переполнены внешне *комическими* подробностями. Однако воспринимать их как проявление *смехового мира* возможно, только отрешившись от традиции *святости*, иными словами, как раз подходя с внешней позиции (с «мерой нового времени») к предмету своего научного описания.

При этом и саму характеристику гротеска Бахтиным можно (и нужно!) поставить в христианский контекст понимания, таким образом актуализировав тот тип культуры, в котором и Данте, и Гоголь оказываются «у себя дома» [Бахтин, 2010: 11]. Так, характеризуя народные истоки гоголевского мира, Бахтин замечает: «Гротеск у Гоголя есть, следовательно, не простое

нарушение нормы, а отрицание всяких абстрактных, неподвижных норм, претендующих на абсолютность и вечность. Он отрицает очевидность и мир “само собой разумеющегося” ради неожиданности и непредвиденности правды. Он как бы говорит, что добра надо ждать не от устойчивого и привычного, а от “чуда” [Бахтин, 2010: 521]. Как это понять? Если отрешиться от анахронизма, согласно которому, *народное* должно быть обязательно противопоставлено *христианскому*, то именно *христианское* видение мира отрицает законнические «абстрактные, неподвижные нормы», отрицает «очевидность» и непреложность смерти.

«Чудо» одоления смерти является в этом контексте, конечно, именно отрицанием нормы, претендующей «на абсолютность и вечность». Однако смерть впервые *побеждена* — и, тем самым, «карнавально» осмеяна ее значимость — не в абстрактно «общечеловеческом», а именно в христианском («вселенском») контексте понимания.

Тот же вселенский масштаб задан и самим заглавием поэмы. Ясно, что «мертвые души», хотя и обозначают ближайшим образом то, что по русским ревизским сказкам (т. е. по Закону) числилось как живое, однако «в жизни» (реальности) стало уже мертвым (умершие люди)⁶, но уж никак не могут соотноситься исключительно со «всероссийским» масштабом (если еще раз обратится к «градации» Ю. В. Манна). Но и к «общечеловеческому» их отнести также затруднительно. Если где-то и пребывают души умерших людей, то явно уже не в «николаевской России» и не в абстрактном «общечеловеческом» измерении: понятие «вселенский» и подчеркивает собственно *христианский* ракурс рассмотрения, при этом снимается и сугубо земная оппозиция «живого» и «мертвого»: у Бога все живы. В собственно же литературном отношении парафразистическая отсылка в тексте поэмы к Данте актуализирует и христианский смысл гоголевского заглавия.

Однако же зададимся «детским» вопросом: а какое именно *настоящее* заглавие поэмы Гоголя? В советском и постсоветском обиходе эта поэма и обозначалась так, как и я ее называю в данной статье. Для читателей же — современников Гоголя, для критиков (от Аксакова до Белинского), да и шире —

в истории русской литературы — название звучало иначе: «Похождєнія Чичикова, или Мертвыя Души»⁷.

Нас сейчас не интересует вопрос о цензурной истории этого изменения (см.: [Бодянский: 240–246]); существеннее, как представляется, то, что Гоголь не только вполне *согласился* с таким именно заглавием, но и собственноручно предложил известный рисунок (ставший обложкой издания «Мертвых душ»), где черным по белому им же и обозначено — «Похождєнія Чичикова». Кстати сказать, механический «перевод» заглавия гоголевской поэмы с русского на «советское» правописание, помимо прочего, еще и — вследствие замены «я» на «е» — разрушает исходное фонетическое созвучие конечных слогов: «Похождєнія... / Мертвыя...».

Внутренняя же форма слова «Похождєнія» актуализирует не только лежащий на поверхности авантюрный сюжет, но и, во-первых, момент «странничества»-«странствия», а, во-вторых, может рецептивно отсылать и к жанру «хождений / хожений», известных еще по древнерусской литературе. Главное же, при *восстановлении* вошедшего в историю русской литературы полного заглавия гоголевской поэмы мы видим, что уже в самом этом названии присутствует — и направляет последующую читательскую рецепцию — не только оксюморонное сочетание «мертвые души», с явной акцентуацией в нем некоей *неподвижности, неизменности*, словно бы окаменевшей завершенности, но и противоположный этой акцентуации, преодолевающий ее — так важный для сюжета гоголевской поэмы — потенциальный эйдос движения, пути, странствия.

На белом фоне в верхней части обложки⁸ черными буквами начертано автором — «Похождєнія Чичикова»; на полосатом фоне шрифтом крупнее — «Мертвыя души»; наконец, в самом центре обложки самыми большими буквами — уже *белыми* на сплошном черном фоне — слово «поэма». Завитушки, обрамляющие эти слова, напоминают — или являются — человеческими черепами и скелетами, которые барочно соседствуют с атрибутами веселой земной жизни — бутылками вина, бокалами, угощением. Там же здания, бочки, колодцы, башни. Однако эти атрибуты бренного земного⁹ все-таки на

маргиналиях, в самом же центре — строгий черный фон, напоминающий о черной зияющей пропасти, бездне, могиле, смерти (как и на православных иконах): слово «поэма» поэтому не только отличает резко бросающийся в глаза крупный формат (почти в два раза крупнее, по сравнению с предшествующими словами «Мертвые души» и почти в три раза крупнее, если его сравнивать с началом заглавия), но и особого рода контрастность — на этом сплошном черном — захребном («адском») — фоне. Так на православных иконах Рождества Христова иконописцем часто акцентируются белые младенческие пелена, которые — одновременно — являются также и смертными пеленами, однако такими, которые свидетельствуют о будущем Воскресении. Внизу на гоголевском эскизе обложки обозначен год издания, а *на самом верху* резко выделяется «экипаж» будущей «птицы-тройки», которая — уже самым своим расположением (но и явной стремительностью движения) — изначально словно бы летит, возвышаясь над всеми прочими эмблемами, отсылающими как к «жизни», так и к «смерти». Еще и поэтому «редуцирование» названия до «привычного» по советским временам словосочетания (вполне допустимое как краткий, но отнюдь не как «канонический» вариант заглавия) вступает в явное противоречие и со смыслом авторской обложки.

Первый же глагол в *первом* предложении текста — «въехала»; движение и сама *дорога* не только являются одним из лейтмотивов всей гоголевской поэмы, но и завершают ее, поскольку эксплицированы и в *последнем* ее предложении (я исхожу из того, что для истории русской литературы «каноническим» текстом поэмы является тот, который в нашем литературоведении часто именуется «первым томом»). К тому же полный вариант названия поэмы сразу же актуализирует и ее парафрастическую связь с «Божественной комедией»: не только потому что она представляет собой в буквальном смысле странствие («хождение») по захребью, но и в первой же ее строке задано движение: «земную жизнь пройдя до половины»¹⁰. Обратим внимание, что амбивалентное сочетание «живого» и «мертвого», пронизывающее всю гоголевскую поэму и являющееся ее основной особенностью, присуще уже

Данте, в том числе, в мировом культурном сознании — легендах, неотделимых от автора «Комедии» («он был в аду»!).

Однако тем, в частности, и отличается парафраз от реминисценций, что благодаря ему исходный смысл претерпевает значительные культурные трансформации. Если у Данте странник по загробью — он сам (мы сейчас опускаем сложные моменты, связанные с разграничением автора и героя), да и само это странствие прямо эксплицировано, то в поэме Гоголя inferнальное похождение / хождение имплицитно, оно образует ее «второй сюжет» (В. М. Маркович). Тот же исследователь высказал в свое время и глубоко продуктивную мысль (им самим не вполне доведенную до логического завершения) о том, что ту «всепроникающую символическую смысловую энергию», которую мы ощущаем в финале, следует распространить на всю гоголевскую поэму в ее целом: «вся структура тома в той или иной мере тяготеет к финальным символам как своему естественному средоточию» [Маркович: 26].

Почему еще парафрастический контекст, отсылающий к Данте, способствует обретению *вселенского* масштаба, как это соотносится с *родным*? Потому что именно Данте наиболее «всеевропейский» из всех европейских классиков: его «тосканское», не переставая быть таковым, в наибольшей степени является и *вселенским*. На этот момент (не употребляя предложенной мной, вслед за Вяч. Ивановым, терминологии) уже обращал внимание такой проникательный толкователь дантовского мира, как Томас Элиот, указывая на тот «факт» (подчеркивая, что он «неоспорим»), что «...Данте из всех поэтов нашего континента наиболее *европейский*. Он наименее провинциален...» [Элиот: 350]. Чрезвычайно существенно, что эта вселенская христианская «европейскость» (Данте, согласно Элиоту, одновременно является и «величайшим „религиозным“ поэтом») особым образом согласуется с его *родным*: «никто другой так не проникнут духом места» [Элиот: 349; 350]. Э. Ауэрбах, в соответствии со своей методологией анализируя избранные им фрагменты произведений, чтобы на клеточном, так сказать, уровне показать наиболее существенные поэтические особенности «западноевропейской литературы», обращаясь к Данте, избирает именно фрагмент

Х песни «Ада», в котором *родное* (собственно «тосканское») чрезвычайно остро подчеркивается, начиная с обращения: «О Tosco! (“О, тосканец”))», — раздается из открытого гроба голос мертвеца, узнавшего по «наречию» в Данте «сына благородной родины» своей, также тосканца. Однако же исследователь демонстрирует — именно на этом примере — как в «тосканском» проявляется и «история развития и спасения отдельного человека, Данте», а также «аллегорическое изображение истории спасения человечества в целом» [Ауэрбах: 197]; конечно же, речь идет именно о христианском спасении. Элиот, также рассуждая об аллегорической сущности «Божественной комедии» и именно в этой особенности находя «всеевропейское» христианское ее значение, задумывается о связи аллегории с метафорой. Согласно смелой формулировке Элиота, «вся поэма Данте — огромная метафора» [Элиот: 301]: в метафорически-аллегорическом выражении «мертвые души», помимо прочих коннотаций, следует выделить также и этот парафрастический контекст, отсылающий к творению Данте.

Никому из жителей Флоренции (да и самому Данте), по видимому, не пришло бы в голову заявить, что и они, благодаря Данте, «побывали в аду», даже и символически: между ними (как затем и поколениями читателей «Божественной комедии») и великим Данте словно бы непроницаемый иерархический барьер, несколько напоминающий столь же непроницаемые перегородки между различными кругами католического загробного мира. Хотя — как будто бы, используя позднейшую метафорику, — и можно же было сказать, что как Вергилий сопровождает Данте, так и Данте, развертывая свои красочные картины, сопровождает тем самым своих читателей в этом хождении (странствии) по inferнальным, а затем и сакральным потусторонним земному миру сферам. А вот Гоголь, парафрастически используя ту же модель, не только отправляет в загробное путешествие плута и мошенника, но и заявляет при этом, обращаясь к читателям, кардинально иное: «А кто из вас, полный христианского смиренья, не гласно, а в тишине, один, в минуты уединенных бесед с самим собой, углубит вовнутрь собственной души сей

тяжелый запрос: «А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?»» (VI, 245).

Насколько мне известно, в гоголеведении этот «запрос» еще не соотносился с многократно фиксируемой исследователями — от Андрея Белого до В. В. Федорова — «пустотой» Чичикова («Чичиков — фикция», «где лицо Чичикова? Где-то меж толстыми и тонкими вообще, губернатором, Наполеоном, тем, кто хватает, и тем, что хватаем; Чичиков приятное и опрятное общее место...») [Белый: 96, 103]; «...у Чичикова... нет “определенных очертаний” и уподобления другому (Наполеону, капитану Копейкину, фальшивомонетчику и т. п.) — не просто ошибочные отгадки взволнованных необыкновенными происшествиями чиновников; неверное предположение — верная реакция на внутреннюю многоликость самого Чичикова, иная личность Чичиков — не просто мошенник, “раскрытый” в XI главе, а именно нечто непонятное, как бы сплетенное из различных фантастических предположений, сплетен, слухов, легенд... обнаруживается множественность “личин” героя и отсутствие у него своего собственного лица <...>. Там, где должны быть, по предположению, определенно явленные черты самого героя, нет ничего, пустое место» [Федоров: 215, 216]. Моя интерпретация состоит в том, что потому и «пуст» (а одновременно многогранен) центральный персонаж гоголевских «похождений», потому он и словно сопротивляется какой-либо определенности, будучи изображаем через «не- / ни-», по словам Андрея Белого, что дает возможность каждому читателю гоголевской поэмы задать себе прямо продиктованный Гоголем вопрос: «А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?». В этом-то и состоит, может быть, наиболее существенное отличие гоголевской поэмы от ее парафрастического «прототипа», за которым мерцает глубинная разница между католической и православной картинами мира.

Таким образом, «негативные» определения персонажа в художественном мире гоголевской поэмы дают возможность читателю восполнить их собственной — глубоко позитивной — активностью. Если читатель пойдет дальше, с тем же самым христианским смирением, о котором упоминает автор, он может обратить особое внимание и на

слово *душа*, относимое к нему же («углубит вовнутрь собственной души»). Это можно сформулировать и по-другому, переходя на собственно литературоведческую терминологию. Реципиенту предлагается вместо поиска «мертвых душ» в галерее представленных Гоголем действующих лиц, социуме «николаевской» России, либо же России как таковой, чем, в основном, и занимались «прогрессивные» критики¹¹, т. е. от чего-то, находящегося *вовне* его собственной личности, углубиться «*вовнутрь* собственной души»: только таким образом читатель и сможет обнаружить не чью-то, но собственную омертвелую душу, чтобы, осознав это, изменить (не «недолжный» социум, а себя), пережить катарсис (используя же иной, нежели литературоведческий, инструментарий: «воскреснуть», будучи преображенным духовно).

В конце концов, ведь и Данте не только, будучи еще *живым*, оказывается сопровождаем в Ад — в назидание — посланным Беатриче для его же духовного спасения Вергилием, но и находит там (в числе прочих) также и души еще живых людей, не подозревающих о том, что духовно они уже мертвы. Существенное же различие между дантовским «ориентиром» и гоголевским парафрастическим его отображением в «Мертвых душах» состоит в том, что в «Божественной комедии», которая «является выражением мирозерцания всей средневековой западной Европы», грешники «распределены», так сказать, по ярусам Ада в строгом, вспоминая слова самого Данте из XXXIII песни «Рая», даже словно бы «геометрическом» соответствии с их прегрешениями: автор «...с ужасом описывает муки грешников в аду и чистилище и с восторгом говорит о блаженстве жителей Рая. Но описывая муки грешников, он не только говорит об общеизвестных лицах вроде Иуды Искарота и убийцы Цезаря Брута, но он в ад и чистилище помещает всех своих собственных политических и личных врагов, и описывая муки своих врагов и общеизвестных грешников, он нигде не высказывает сожаления к ним, чтобы они освободились от своих мук» [Шульц: 33]. По утверждению цитируемого автора, с которым я склонен солидаризироваться, основная линия русской литературы («главная суть этой литературы») — иная, определяемая православным типом духовности, восходящим к Византии, где мы

находим сострадание и милость к грешникам. Но это означает, помимо прочего, что в таком случае полного *отстранения* автора от изображаемого им мира (и галереи грешников) нет и быть не может! В этом ракурсе более понятными становятся рассуждения А. В. Михайлова, который, полемизируя с критической традицией истолкования поэмы Гоголя как *сатиры*, замечательно определяет суть гоголевского художественного видения как «ликующий гимн жизни», добавляя: «все бремя русского бытия Гоголь выносит в свет мирового целого» [Михайлов: 106]: возможно ли такое, если автор *отстранен* от предмета его изображения?

Теперь вернемся к тем самым «русским мужикам», о которых шла речь выше. В их «алогичном» диалоге о колесе (по словам повествователя, «замечания», в которых упоминаются Москва и Казань, относятся «более к экипажу, чем к сидевшему в нем» — VI, 7), во-первых, эксплицируется важнейший для понимания гоголевской поэмы мотив *вектора пути* (в финале завершающийся пасхальным преображением «экипажа» Чичикова в «птицу-тройку» Русь), а во-вторых, «проблематизируется» еще один ключевой для произведения в его целом вопрос, который мы обсуждаем: *причастность* или *отстраненность* зрителей этому вектору. Сам образ *колеса*, в котором, по наблюдению А. Белого, «суть» и самой брички: «а все колеса — на один лад» [Белый: 95], может свидетельствовать не только о «фигуре фикции», но и отсылать читателя к чему-то прямо противоположному «фикции»: именно к «Божественной комедии». Во всяком случае, завершается творение Данте следующими строками:

«Как если колесу дан ровный ход,
Любовь, что движет солнце и светила»¹².

В XXXIII песне третьей части дантовской «Комедии» круги Ада и картины Чистилища в конце концов сменяются тремя «равноемкими кругами» Рая, которые аллегорически отсылают к Троице, при этом настойчиво повторяется кругообразность (например, в стремлении Данте постичь «как сочетаны были Лицо и круг в слиянии своем»¹³). Поэтому образ колеса в парафрастической перспективе (вселенском контексте) может

иметь и сугубо сакральные, а не только профанные коннотации. Или же, сформулируем по-другому: если бричка Чичикова может в финале преобразиться в «птицу-тройку» (иными словами, «доехать» не только до Москвы или Казани, но и преодолеть земное как таковое), то почему и «профанное» (напоминающее своими очертаниями «нуль») колесо, если оно действительно, по Белому, «суть» целой брички, не может сигнализировать о таящемся в этом образе сакральном (дантовском) прообразе, эмблематически передающем Божественный свет? Не стоит забывать и того, что дантовский образ *круга* присутствует в финале поэмы — как раз на переходе от земного к небесному: «кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг» (VI, 247): так в «колесе» проявляются иные качества, которые невозможно усмотреть стороннему «созерцателю»¹⁴.

Согласно Ю. В. Манну, слова которого я уже цитировал, существенно — в том числе проявляющееся во фразе «русские мужики» — то, что «Россия открывается Гоголю в целом и *со стороны*» (курсив мой. — И. Е.). Как будто вполне справедливое — и даже напрашивающееся — умозаключение. Однако так ли оно справедливо? Попытаемся вновь его поставить в несколько иной контекст понимания, нежели это сделал исследователь.

В начале поэмы представлено *три* свидетеля движения «экипажа»: «два русские мужика» и «молодой человек». Обратим внимание на текстуально организованную автором контрастность двух точек зрения и различие в позиции визионеров. Вот как описывается одна из сторон (которую представляет молодой человек): «Да еще, когда бричка подъехала к гостинице, встретился молодой человек в белых канифасовых панталонах, весьма узких и коротких, во фраке с покушеньями на моду, из-под которого видна была манишка, застегнутая тульской булавкой с бронзовым пистолетом. Молодой человек оборотился назад, посмотрел экипаж, придержал рукою картуз, чуть не слетевший от ветра, и пошел своей дорогой» (VI, 7).

Это макароническое соединение «западнических» панталон, «весьма узких и коротких», а также фрака «с покушеньями на моду» с *couleur locale* — *родной* «тульской булавкой» — может

свидетельствовать, помимо прочего, и о своего рода предельной остранинности наблюдателя (молодого человека) от того главного вопроса, который и ставит Гоголь в своей поэме — возможно или нет пасхальное воскресение «мертвых душ», а значит, и самого героя, сидящего в «экипаже». Здесь остранинность подана комически (как и разговор двух русских мужиков, но по-иному).

Однако тут же, в самом начале текста, в столь же «необязательном» изображении «молодого человека» (в котором А. Белый также видел «фигуру фикции», ибо оно призвано «отвлечь от приезжего» [Белый: 96]), мы можем зафиксировать и то «излучение» «смысловой энергии» финала поэмы, о котором писал В. М. Маркович. Обратим внимание на скрытый мотив позднейшей — финальной — стремительности движения «экипажа»: «Молодой человек оборотился назад, посмотрел экипаж, придержал рукою картуз, *чуть не слетевший от ветра*» (курсив мой. — И. Е.). Этот «картуз» молодого человека, «чуть не слетевший от ветра» в начале поэмы, скрыто корреспондирует со слетевшим — уже в финале — «картузом» Петрушки. Обращаю внимание и на маркер остранинности (ровно такой же как остраненная позиция рассказчика в финале миргородского цикла: «и пошел своей дорогой»). Однако именно здесь (и именно в этой фразе) впервые появляется первое текстуальное упоминание о «дороге», столь концептуально важное для всего художественного целого гоголевской поэмы.

«Своя дорога» молодого человека и «дорога» не только брички Чичикова, но и грешной России — разные ли дороги, либо одна и та же? Той самой России, которая, однако, хотя и грешная, но своей трансисторической памятью все-таки помнит о вертикали «святой Руси» — как и о «чуде», которое только и может горизонталь России («ровнем гладнем разметнулась на полсвета» — VI, 246) преобразить в духовную вертикаль, возникающую в финале. Вертикаль и горизонталь образуют крест, в центре которого и оказывается в том же самом финале «птица-тройка». Насколько мне известно, эта особенность гоголевского «гетерокосмоса» в нашем гоголеведении не соотносилась с глубокой бахтинской характеристикой

дантовского поэтического мира (но без всякого упоминания о Гоголе): «...с гениальной последовательностью и силой осуществляет <...> вытягивание мира <...> по вертикали Данте <...>. Временная логика этого вертикального мира — чистая одновременность всего (или “сосуществование всего в вечности”)). Однако эта «вертикаль» Данте (девять кругов Ада, семь кругов Чистилища, десять небес), «построение образа мира по чистой вертикали», согласно Бахтину, определенным образом сочетается и с «горизонталью»: «образы и идеи, наполняющие вертикальный мир, наполнены мощным стремлением вырваться из него и выйти на продуктивную историческую горизонталь, расположиться не по направлению вверх, а вперед». Поэтому некоторые, так сказать, вставные новеллы Данте (история Франчески и Паоло, история графа Уголино и архиепископа Руджери), с этой точки зрения, «горизонтальные, полные временем ответвления от вневременной вертикали Дантова мира» [Бахтин, 2012: 409–410]. То финальное пасхальное преобразование «родной» горизонтали России в духовную вертикаль святой Руси в «Мертвых душах», которое и является чаемым для Гоголя «Божьим чудом» (VI, 247), может быть лучше понято именно в подобном парафрастическом «дантовском» вселенском контексте.

Если мы попытаемся выявить изменение семантики слова «Русь» в знаменитом «лирическом отступлении» из XI главы, то придем к выводу об определенной динамике изменения, о некоем направлении движения авторской мысли. Это движение от синонимичности «Руси» и грешной России к уподоблению «Руси» «святой Руси». Вначале «бедно, разбросанно и неприятно в тебе; не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы», но в итоге: «у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..» (VI, 220–221).

Зададимся вопросом: где же находится та *Русь*, которую описывал Гоголь? Ясно, что в данном случае невозможно говорить о чисто духовной сущности. Ведь речь в «Мертвых душах», помимо прочего, идет и об особом пространстве: «от моря и до моря», о положении автора по отношению к этому пространству — «из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу» (VI, 220). Можно было бы указать и на другие подобные же

маркеры, не позволяющие некорректно сублимировать гоголевскую Русь, но ограничимся и этими. Одновременно нельзя свести эту Русь и к так называемой «гоголевской» России, тем более, к «николаевской России». Нет, это Россия как таковая, как Русь. Но, в то же время, именно Россия, а не что-либо другое, вместо России.

В свое время Т. Элиот, рассуждая о воспетой Вергилием Римской империи, высказал такой парадокс: *Imperium romanum* «является в глазах Вергилия достойным оправданием истории». Но не только «в глазах Вергилия»: «Все мы, коль скоро мы унаследовали европейскую цивилизацию, все еще являемся гражданами Римской империи, и время так до сих пор и не опровергло слов Вергилия: “*Nec tempora pono: imperium sine fime dedi*”. Разумеется, Римская империя, которую Вергилий воображал себе и которой посвятил свою судьбу Эней, сильно отличалась от реальной Римской империи легионеров, проконсулов и губернаторов, купцов и спекулянтов, демагогов и центурионов. Это было нечто гораздо более величественное, но именно эта империя существует, потому что Вергилий создал ее своим воображением. Она остается идеалом, но идеалом, который Вергилий передал христианству, чтобы его развивали и лелеяли» [Элиот: 291, 292].

Можем ли мы то же самое сказать и о Руси Гоголя? На первый взгляд, безусловно так! Увидел же А. В. Михайлов и в «аду» первого тома «праздничность бытия», «разнообразие русской действительности», а также «царство изобилия», оговорившись при этом, подобно Элиоту, что «если описывать его (это «царство изобилия». — И. Е.) “трезво”», то мы увидим «в общем-то обычное для своей полосы хозяйство» [Михайлов: 104, 106]. Но, кажется, дело обстоит все-таки сложнее... О той *непрерывности* культурной традиции, на которой настаивает Элиот, в нашем случае, по-видимому, говорить не приходится. Это в рамках европейской цивилизации можно рассуждать так, как назвал свою статью о римском поэте С. С. Аверинцев: «Две тысячи лет с Вергилием». Мы же, в силу brutальной дискретности отечественной истории, не можем поместить себя — даже если бы весьма желали этого — в пространство этой воображаемой Гоголем Руси. Впрочем, наша

позиция, пребывание в нашем здесь-бытии говоря по-хайдеггеровски, имеет и известные преимущества: «Творческое понимание не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры и ничего не забывает» [Бахтин, 2002: 456–457]. Так, мы, очевидно, с большей остротой осознаем значение христианской культуры для русской литературы, чем это, скажем, осознавали и современники Гоголя, и те поколения, для которых эта культура была повседневным фоном жизни.

Мы не должны забыть и опыта тех русских философов, которые в первой трети XX века совсем особым образом вынуждены были пережить дискретность русской истории. Так, поздний В. Розанов, как известно, стоит у истоков того направления, достаточно широко распространенного в наше время, согласно которому именно русская литература (и, прежде всего, Гоголь) более всех виновна в крахе «рассыпавшейся», «слинявшей за три дня» России (ср.: [Розанов, 1990: 447]; [Розанов, 1995: 658]). Н. Бердяев в статье «Духи русской революции», солидаризировался с Розановым, однако он вышел уже за пределы «родного»: «Гоголь был художником зла, <...> творчество Гоголя есть художественное откровение зла, как начала метафизического и внутреннего» [Бердяев: 78].

Обращает на себя внимание, что парадоксальным образом Розанов, а за ним и Бердяев смыкаются в своих оценках и своем истолковании Гоголя с советским литературоведением. Только для советских исследователей эти оценки имеют положительные коннотации, потому что, согласно их логике, Гоголь, как и вся русская литература, своей сатирой приближал гибель «старого мира», показывал не только негодность общественного строя, но и ничтожность русской жизни, а у Розанова и Бердяева коннотации отрицательные: Гоголь — художник Зла, потому что как раз вызвал «духов русской революции», уничтоживших все лучшее в России, да и саму Россию, а также, в сущности, прервавших то культурное преемство, ту континуальность, о которой писал Элиот.

Однако же всегда следует помнить, что Воскресения без Смерти, увы, не бывает. Гоголь не приблизил своими произведениями эту Смерть, как полагал Розанов и другие мыслители, ужасаясь «концу России», но угадал ее приближение, призвав

своих читателей опознать в себе (а не в других) «мертвые души», дабы преодолеть собственное ветхое начало.

Финальный разговор Чичикова и Селифана, состоящий из трех реплик, структурно дублирует «разговор» «двух русских мужиков» в начале поэмы — первых «интерпретаторов» экипажа Чичикова, также состоящий из трех реплик. Заметим, что в обоих случаях общий обмен репликами персонажей внешнему наблюдателю — «со стороны» — может показаться абсолютно бессмысленным («алогичным»). Однако оба «диалога» объединяет центральная тема поэмы — движение (езда) и ее корреляты: направление движения (в первом случае) и скорость движения (во втором). Семантический ряд «экипаж — ветер — дорога», организующий построение первого абзаца «Мертвых душ», словно бы дублируется (в трансформированном виде) и в финале. Однако существенно, что точка зрения «молодого человека» — «оборотился назад» — контрастирует с авторским взглядом *вперед* в финале.

Особенностью финала и является чудесный переход от *родного* земного к *вселенскому* небесному, который художественно организован Гоголем как стадии *взлета-полета* «снаряда». Этот переход можно назвать и *преображением* «родного», однако таким преобразованием, которое одновременно является и пасхальным воскресением, ибо финал «Мертвых душ» — пасхальный¹⁵. Его нельзя «позитивистски» *объяснить*, ибо остается непрясненность тайны, но можно *понять*, однако такое понимание сопряжено с верой в чудо воскресения. Ведь и пасхальность России в «Выбранных местах...» соседствует с убеждением, что «никого мы (русские. — И. Е.) не лучше, а жизнь еще неустроенней и беспорядочней всех <...> “Хуже мы всех прочих” — вот что мы должны всегда говорить о себе» (VIII, 417). Но осознание собственной греховности в итоге приводит к ее преодолению, когда оказывается возможным «сбросить с себя вдруг и разом все недостатки наши, все позорящее высокую природу человека», когда — во время пасхального торжества — «вся Россия — один человек» (VIII, 417). Именно поэтому можно сделать вывод, что структура «Мертвых душ» и структура «Выбранных мест из переписки с друзьями» имеет пасхальную основу, которая

определяет и их поэтику. В этом же ключе можно истолковывать и финал «Ревизора», когда подлинный Ревизор должен явиться в душе зрителей уже *после* того, как занавес опустился. Явление этого Ревизора призвано способствовать духовному воскресению зрителей гоголевской пьесы — после их «окаменения» вместе с героями произведения. Такого рода духовная перспектива и задана в значительной степени творческим парафрастическим диалогом с дантовскими интенциями, которые мы наблюдаем в «Божественной комедии».

Примечания

* Публикация подготовлена при финансовой поддержке РФФИ, проект № 19-012-00411.

¹ Ср: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: в 17 т. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010; Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. М.: Наука, ИМЛИ РАН, 2003. Т. 1. С. 5–24, 559–872.

² Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 15 т. Л.: Наука, 1991. Т. 10. С. 92.

³ См. одну из последних по времени оригинальных интерпретаций этого соотношения: [Барабаш].

⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. II. С. 106. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием римской цифрой — тома, арабской цифрой — страницы в круглых скобках.

⁵ Отсылаю к работе А. Х. Гольденберга «“Гоголь и Данте” как современная научная проблема», где имеется не только анализ современного состояния изучения этой темы, но и детально прослеживается история вопроса [Гольденберг].

⁶ См. наиболее полный, насколько мне известно, обзор историко-литературных контекстов формулы «мертвые души»: [Гончаров: 183–191].

⁷ Известная брошюра К. С. Аксакова называлась «Несколько слов о поэме Гоголя “Похождения Чичикова, или Мертвые души”», такой же вариант заглавия представлен и у С. П. Шевырева в журнале «Москвитянин». Две статьи В. Г. Белинского в «Отечественных записках» представляют именно полный вариант названия: «Похождения Чичикова, или Мертвые души», «Несколько слов о поэме Гоголя “Похождения Чичикова, или Мертвые души”». И только лишь в последовавшей бурной полемике с Аксаковым мы видим редуцированный вариант заглавия: «Объяснение по поводу поэмы Гоголя “Мертвые души”». В дореволюционных изданиях сочинений Гоголя представлен полный вариант названия поэмы. В советских же и постсоветских изданиях предпочтение отдается варианту редуцированному.

⁸ Ср. интерпретации семантики гоголевского рисунка, осуществленные с разных позиций: [Смирнова: 75–78], [Джулиани, 2010].

- ⁹ Р. Джулиани подробно рассматривает иконографическую традицию жанра *vanitas*, к которому, согласно ее аргументации, восходит рассматриваемый рисунок Гоголя: «римский» фон жизни Гоголя, символически отразившийся на обложке, очерчен при этом очень убедительно. Насколько мне известно, и семантика изменений обложек первого и второго издания поэмы выявлена впервые именно в цитируемой выше работе. Однако «переплетение» *итальянского и русского*, которое при этом отмечает Джулиани, она не рассматривает в парафрастическом соотношении ни с дантовским «загробьем», ни с православной символикой. Отметим и то, что, несмотря на изменения обложки в издании 1846 г., масштаб шрифта, цветовая гамма, мной разобранный, да и начало названия — «Похождения Чичикова» — остались неизменными.
- ¹⁰ Данте А. Божественная комедия. М.: Наука, 1968. С. 9.
- ¹¹ Гоголь в тексте самой поэмы предвосхитил подобную рецепцию, иронически передав ее ожидаемыми им рассуждениями незадачливых ее читателей, которые поймут поэму так: «...престранные и пресмешные бывают люди <...> да и подлещы притом немалые!» (VI, 245), *удвоившаяся гордость* и «самодовольная улыбка» этих читателей-фарисеев, сопровождает в гоголевском описании эту возможную рецепцию, выводя тем самым таких интерпретаторов за пределы «спектра адекватности» в истолковании произведения.
- ¹² Данте А. Божественная комедия. С. 464.
- ¹³ Там же. С. 465.
- ¹⁴ Вопрос о позиции «созерцателя» был затронут мной в докладе «Русь, Россия и “точка зрения” автора в поэме Гоголя (парадоксы поэтического мира)» 12 мая 2017 г. на конференции в Московском государственном университете, посвященной 175-летию со дня выхода в свет гоголевской поэмы. Состоялась плодотворная дискуссия, в том числе, о «должной» позиции читателя (и о чае «месте» литературоведа). Суть проблемы состоит в том, оказывается ли он — при преображении грешной России в Русь-тройку — в том самом «дорожном снаряде», следуя интенции Гоголя, либо же остается на земле, в позиции «созерцателя». От того, останется ли литературовед в остраненной позиции «созерцателя», либо же займет позицию причастного видения, в значительной степени зависит и его интерпретация смысла гоголевского произведения. Ведь и в «Выбранных местах из переписки с друзьями» адекватная замыслу Гоголя позиция читателя состоит в том, что последний не может оставаться сторонним зрителем пасхального торжества: в завершающей главе он как бы лично участвует в соборном пасхальном богослужении. Благодарю Г. В. Москвина и Д. П. Ивинского, вопросы и соображения которых позволили продумать некоторые важные для меня формулировки.
- ¹⁵ А. Х. Гольденберг, цитируя одну из моих работ, так развивает концептуальную идею о пасхальности гоголевского финала поэмы: «В свете этих суждений, сколь гипотетичными бы они не представлялись, можно <...> поставить вопрос о соотношении пасхальных мотивов

Гоголя и Данте. Если у Данте личное религиозное преображение героя получает вселенский размах, то у Гоголя пасхальная идея носит ярко выраженный национальный характер». Исследователь совершенно прав, характеризуя приведенную выше постановку вопроса следующим образом: «это лишь первое приближение к обсуждению сложной и, как представляется, весьма перспективной научной задачи» [Гольденберг: 172]. Думается, что аргументация, приведенная в настоящей статье, позволяет уточнить его разграничение. И у Данте, и у Гоголя, мы наблюдаем особого рода сплавление «родного» и «вселенского», очевидно, характерное для христианского видения мира в целом, разные художественные преломления единого пасхального архетипа, однако в первом случае такого рода преобразование имеет католические коннотации, а во втором случае, гоголевская поэма хотя и парафрастически откликается на «Божественную комедию», но входит в семантическое поле *Slavia Orthodoxa*.

Список литературы

1. Аверинцев С. С. Поэты. — М.: Языки русской культуры, 1996. — 364 с.
2. Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. — М.: Прогресс, 1976. — 556 с.
3. Барабаш Ю. Я. «Своего языка не знает...», или Почему Гоголь писал по-русски? // Н. В. Гоголь и его творческое наследие: Десятые Гоголевские чтения: материалы докладов Международной научной конференции. — М.: Фестпартнер, 2010. — С. 23–37.
4. Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. — Т. 6: «Проблемы поэтики Достоевского». Работы 1960-х — 1970-х гг. — 800 с.
5. Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — М.: Языки славянских культур, 2010. — Т. 4 (2): «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». «Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)». Комментарии и приложение. — 752 с.
6. Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — М.: Языки славянских культур, 2012. — Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). — 880 с.
7. Белый А. Мастерство Гоголя. — М.: Изд-во МАЛП, 1996. — 352 с.
8. Бердяев Н. Н. О русских классиках. — М.: Высшая школа, 1993. — 368 с.
9. Бодянский О. М. Мертвые души, поэма Н. В. Гоголя, сверенная со списком, представленным в Цензурный комитет, теперь принадлежащим Библиотеке Московского университета // Чтения в Императорском Обществе Истории и Древностей Российских при Московском университете. — М.: Университетская тип., 1866. — Кн. III. — Отд. V. — С. 240–246.
10. Гаспаров М. Л. Избранные труды. — М.: Языки русской культуры, 1997. — Т. 1: О поэтах. — 664 с.
11. Гольденберг А. Х. «Гоголь и Данте» как современная научная проблема // Н. В. Гоголь и современная культура: Шестые Гоголевские чтения:

- материалы докладов и сообщений Международной конференции. — М.: Университет, 2007. — С. 159–174.
12. Гончаров С. А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. — СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1997. — 340 с.
 13. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. — М.: Искусство, 1981. — 359 с.
 14. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. — М.: Искусство, 1984. — 350 с.
 15. Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. — М.: Искусство, 1989. — 368 с.
 16. Джулиани Р. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай. — М.: Новое литературное обозрение, 2009. — 288 с.
 17. Джулиани Р. О жанре и источниках обложки «Мертвых душ» // Н. В. Гоголь и его творческое наследие: Десятые Гоголевские чтения: материалы докладов Международной научной конференции. — М.: Фестпартнер, 2010. — С. 75–85.
 18. Есаулов И. А. Тернарная структура «Мертвых душ» (проблема преодоления апостасии) // Микола Гоголь і світова культура (Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 185-річчю з дня народження письменника). — Київ-Ніжин, 1994. — С. 86–87.
 19. Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения: «Миргород» Н. В. Гоголя. — М.: Изд-во РГГУ, 1995. — 102 с.
 20. Есаулов И. А. «Родное» и «вселенское» в романе «Идиот» // Достоевский. Материалы и исследования. — СПб., 2005. — Т. 17. — С. 92–101.
 21. Есаулов И. А., Сытина Ю. Н. Объяснение, интерпретации и понимание в изучении и преподавании литературы // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика, 2019. — № 2 (42). — С. 21–25.
 22. Есаулов И. А. Парафраз и становление новой русской литературы (постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 2. — С. 30–66 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1561976111.pdf (15.10.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2019.6262
 23. Иванов Вяч. Родное и вселенское. — М.: Республика, 1994. — 428 с.
 24. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. — М.: Гнозис, 1992. — 272 с.
 25. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. — М.: Художественная литература, 1988. — 413 с.
 26. Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. — Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1982. — 208 с.
 27. Михайлов А. В. Гоголь в своей литературной эпохе // Гоголь: история и современность: к 175-летию со дня рождения. — М.: Сов. Россия, 1985. — С. 94–131.
 28. Пиккио Р. Slavia Orthodoxa: Литература и язык. — М.: Знак, 2003. — 720 с.
 29. Поппер К. Нищета историцизма. — М.: Прогресс, 1993. — 187 с.
 30. Розанов В. В. Сочинения. — М.: Сов. Россия, 1990. — 592 с.

31. Розанов В. В. Собрание сочинений. О писательстве и писателях. — М.: Республика, 1995. — 734 с.
32. Смирнова Е. А. Поэма Гоголя «Мертвые души». — Л.: Наука, 1987. — 200 с.
33. Федоров В. В. Проблемы поэтического бытия. — Донецк: Норд-пресс, 2008. — 490 с.
34. Шульц О. фон Русский Христос // Проблемы исторической поэтики. — 1998. — Вып. 5. — С. 31–41 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2473> (15.10.2019). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2473
35. Элиот Т. Избранное: Религия, культура, литература. — М.: РОССПЭН, 2004. — Т. I—II. — 752 с.
36. Le Goff J. La naissance du Purgatoire. — Paris: Gallimard, 1981. — 509 p.

Ivan A. Esaulov

*The Maxim Gorky Literature Institute
(Moscow, Russian Federation)*

jesaulov@yandex.ru

The Native and the Universal in the “Dead Souls”: A Paraphrastic Context of Understanding

Acknowledgements. The reported study was funded by RFBR according to the research project no. 19-012-00411.

Abstract. Based on the material of “Dead Souls”, the problem of the correlation of the “native” and the “universal” is considered. The author of the article highlights the special paraphrastic aspect of the interpretation of Russian classical literature, which includes both Western European aesthetic landmarks and the Orthodox cultural tradition, emphasizing their interweaving and mutual influence. In this aspect, the need to restore the full version of the name of Gogol’s poem is argued. The semantics of the cover of a separate edition of “Dead Souls” is analyzed. The author traces the paraphrastic context of the poem, referring to Dante’s “Divine Comedy”, which does not come down to motives, reminiscences, plot coincidences, but actualizes the unified Christian meaning of the Easter end of the earthly path, interpreted differently within the framework of Catholic and Orthodox cultural traditions. The semantics of the final Easter transformation of the “native” horizontal of Russia into the spiritual vertical of holy Russia in “Dead Souls” is revealed.

Keywords: the native, the universal, paraphrase, contexts of understanding, Gogol, Dante, Dead Souls, Divine Comedy

About the author: *Esaulov Ivan A.* — Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian Classical Literature and Slavic Studies, The Maxim Gorky Literature Institute (Tverskoy bul’var 25, Moscow, 123104, Russian Federation)

Received: November 1, 2019

Date of publication: February 28, 2020

For citation: Esaulov I. A. The Native and the Universal in the “Dead Souls” by N. V. Gogol: A Parafrastic Context of Understanding. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2020, vol. 18, no. 1, pp. 175–210. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7322 (In Russ.)

References

1. Averintsev S. S. *Poety* [Poets]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1996. 364 p. (In Russ.)
2. Auerbakh E. *Mimesis: Izobrazhenie deystvitel'nosti v zapadnoevropeyskoy literature* [Mimesis: Depiction of the Reality in Western European Literature]. Moscow, Progress Publ., 1976. 556 p. (In Russ.)
3. Barabash Yu. Ya. “He Doesn't Know His Own Language...” or Why Did Gogol Write in Russian? In: *N. V. Gogol' i ego tvorcheskoe nasledie: Desyatye Gogolevskie chteniya* [N. V. Gogol and His Creative Heritage: the Tenth Gogol Readings]. Moscow, Festpartner Publ., 2010, pp. 23–37. (In Russ.)
4. Bakhtin M. M. *Sobranie sochineniy: v 7 tomakh* [Complete Works: in 7 Vols]. Moscow, Russkie slovari Publ., Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2002, vol. 6: “Problems of Dostoevsky's Poetics”. Works of the 1960s — 1970s. 800 p. (In Russ.)
5. Bakhtin M. M. *Sobranie sochineniy: v 7 tomakh* [Complete Works: in 7 Vols]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2010, vol. 4 (2): “Creativity of Francois Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance”. “Rabelais and Gogol”. Comments and Appendix. 752 p. (In Russ.)
6. Bakhtin M. M. *Sobranie sochineniy: v 7 tomakh* [Complete Works: in 7 Vols]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2012, vol. 3: Theory of Novel. 880 p. (In Russ.)
7. Belyy A. *Masterstvo Gogolya* [The Mastery of Gogol]. Moscow, Moskovskaya assotsiatsiya lingvistov praktikov Publ., 1996. 352 p. (In Russ.)
8. Berdyayev N. N. *O russkikh klassikakh* [About Russian Classics]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1993. 368 p. (In Russ.)
9. Bodyanskiy O. M. Dead Souls, a Poem by Nikolai Gogol, Checked Against a List Submitted to the Censorship Committee, Now Owned by the Library of Moscow University. In: *Chteniya v Imperatorskom Obshchestve Istorii i Drevnostey Rossiyskikh pri Moskovskom universitete* [Readings in the Imperial Society of History and Antiquities of Russia at Moscow University]. Moscow, Universitetskaya tipografiya Publ., 1866, book 3, department 5, pp. 240–246. (In Russ.)
10. Gasparov M. L. *Izbrannyye trudy* [Selected Works]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1997, vol. 1: On Poets. 664 p. (In Russ.)
11. Goldenberg A. Kh. Gogol and Dante as a Modern Scientific Problem. In: *N. V. Gogol' i sovremennaya kul'tura: Shestye Gogolevskie chteniya* [N. V. Gogol and Modern Culture: the Sixth Gogol Readings]. Moscow, Universitet Publ., 2007, pp. 159–174. (In Russ.)
12. Goncharov S. A. *Tvorchestvo Gogolya v religiozno-misticheskom kontekste* [Gogol's Creativity in a Religious and Mystical Context]. St. Petersburg, the Herzen State Pedagogical University Publ., 1997. 340 p. (In Russ.)

13. Gurevich A. Ya. *Kategorii srednevekovoy kul'tury* [The Categories of Medieval Culture]. Moscow, Iskuststvo Publ., 1984. 350 p. (In Russ.)
14. Gurevich A. Ya. *Problemy srednevekovoy narodnoy kul'tury* [The Problems of Medieval Folk Culture]. Moscow, Iskuststvo Publ., 1981. 359 p. (In Russ.)
15. Gurevich A. Ya. *Kul'tura i obshchestvo srednevekovoy Evropy glazami sovremennikov* [Culture and Society of Medieval Europe Through the Eyes of Their Contemporaries]. Moscow, Iskuststvo Publ., 1989. 368 p. (In Russ.)
16. Giuliani R. *Rim v zhizni i tvorchestve Gogolya, ili Poteryannyi ray* [Rome in Life and Work of Gogol, or the Lost Paradise]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2009. 285 p. (In Russ.)
17. Giuliani R. About the Genre and Sources of the Cover of the “Dead Souls”. In: N. V. Gogol' i ego tvorcheskoe nasledie: *Desyatye Gogolevskie chteniya* [N. V. Gogol and His Creative Heritage: the Tenth Gogol Readings]. Moscow, Festpartner Publ., 2010, pp. 75–85. (In Russ.)
18. Esaulov I. A. The Ternary Structure of “Dead Souls” (the Problem of Overcoming the Apostasy). In: *Mikola Gogol' i svitova kul'tura (Materiali mizhnarodnoi naukovoï konferentsii, prisvyachenoï 185-richchyu z dnya narodzhennya pis'mennika* [Nikolai Gogol and World Culture (Proceedings of the International Scientific Conference Dedicated to the 185th Anniversary of the Writer's Birth)]. Kiev, Nizhyn, 1994, pp. 86–87. (In Russ.)
19. Esaulov I. A. *Spektr adekvatnosti v istolkovanii literaturnogo proizvedeniya: «Mirgorod» N. V. Gogolya* [The Spectrum of Adequacy in the Interpretation of a Literary Work: “Mirgorod” by Nikolai Gogol]. Moscow, The Russian State University for the Humanities Publ., 1995. 102 p. (In Russ.)
20. Esaulov I. A. The “Native” and the “Universal” in the Novel “The Idiot”. In: *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky. Materials and Researches]. St. Petersburg, 2005, vol. 17, pp. 92–101. (In Russ.)
21. Esaulov I. A., Sytina Yu. N. Analysis, Interpretation and Understanding in the Study of Literature. In: *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika* [Proceedings of Voronezh State University. Series: Philology. Journalism], 2019, no. 2 (42), pp. 21–25. (In Russ.)
22. Esaulov I. A. Paraphrasis and the Establishment of the New Russian Literature (to the Problem Statement). In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2019, vol. 17, no. 2, pp. 30–66. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1561976111.pdf (accessed on October 15, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2019.6262 (In Russ.)
23. Ivanov V. *Rodnoe i vselenskoe* [The Native and the Universal]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 428 p. (In Russ.)
24. Lotman Yu. M. *Kul'tura i vzryv* [Culture and Explosion]. Moscow, Gnozis Publ., 1992. 272 p. (In Russ.)
25. Mann Yu. V. *Poetika Gogolya* [Gogol's Poetics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1988. 413 p. (In Russ.)
26. Markovich V. M. I. S. *Turgenev i russkiy realisticheskii roman XIX veka* [I. S. Turgenev and the Russian Realistic Novel of the 19th Century]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1982. 208 p. (In Russ.)

27. Mikhaylov A. V. Gogol in His Literary Epoch. In: *Gogol': istoriya i sovremennost': k 175-letiyu so dnya rozhdeniya* [*Gogol: History and Modernity: to the 175th Anniversary of His Birth*]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1985, pp. 94–131. (In Russ.)
28. Picchio R. *Slavia Orthodoxa: Literatura i yazyk* [*Slavia Orthodoxa: Literature and Language*]. Moscow, Znak Publ., 2003. 720 p. (In Russ.)
29. Popper K. *Nishcheta istoritsizma* [*The Poverty of Historicism*]. Moscow, Progress Publ., 1993. 187 p. (In Russ.)
30. Rozanov V. V. *Sochineniya* [*The Works*]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1990. 592 p. (In Russ.)
31. Rozanov V. V. *Sobranie sochineniy: o pisatel'stve i pisatelyakh* [*Complete Works: on Authorship and Writers*]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 734 p. (In Russ.)
32. Smirnova E. A. *Poema Gogolya «Mertvye dushi»* [*Gogol's Poem "Dead Souls"*]. Leningrad, Nauka Publ., 1987. 200 p. (In Russ.)
33. Fedorov V. V. *Problemy poeticheskogo bytiya* [*The Problems of Poetic Existence*]. Donetsk, Nord-press Publ., 2008. 490 p. (In Russ.)
34. Schoultz O. fon. Russian Christ. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 1998, issue 5, pp. 31–41. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2473> (accessed on October 15, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2473 (In Russ.)
35. Eliot T. *Izbrannoe: Religiya, kul'tura, literatura* [*Selected Writings: Religion, Culture, Literature*]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2004, vol. 1–2. 752 p. (In Russ.)
36. Le Goff J. *La naissance du Purgatoire* [*The Birth of Purgatory*]. Paris, Gallimard Publ., 1981. 509 p. (In French)

DOI: 10.15393/j9.art.2020.7662

УДК 821.161.1.09“18”

В. М. Головки*Северо-Кавказский федеральный университет
(Ставрополь, Российская Федерация)*

vmgolovko@mail.ru

Дихотомия созерцательного и действенного отношения к миру в онтологии человеческой жизни И. С. Тургенева

Аннотация. Предметом научной рефлексии являются «созерцание» и «действие» как способы отношения человека к миру, к бытию, обособленные и реализуемые в онтологии человеческой жизни И. С. Тургенева, мыслителя и художника. Наличие «мысли» и «воли», сознания и деяния, познания и преобразования рассматривается писателем в качестве фундаментальной характеристики человеческого способа существования. Это смысловое ядро философско-антропологической концепции в статье-речи «Гамлет и Дон-Кихот» (1860), основополагающей для исследований тургеневского творчества на уровне исторической поэтики. Деятельностный подход к человеку, укреплявшийся на рубеже классического и неклассического этапов развития философской мысли — времени формирования мировоззрения Тургенева, обуславливает сближение сущностей противоположных «коренных типов», переход их идеального бытия в сферу бытия реального, их в равной мере значимое противостояние «злу и лжи». В результате в интерпретации Тургенева образы Гамлета и Дон-Кихота объединяются «служением истине» и «понятием о высоком достоинстве» личности, в чем объективируется «природа» и «сущность человека». Следовательно, анализ эйдоса гамлетизма и донкихотства мог осуществляться Тургеневым только в парадигме универсального социально-космического закона взаимосвязи противоположностей «центростремительных» и «центробежных сил природы» и их направленности к синтезу. «Трагическая сторона человеческой жизни», порождаемая недостижимостью данного синтеза, преодолевается на путях постижения «истины», «истинного смысла природы». Более того, онтологическая идея «разрешения и примирения всего существующего в Другом», аргументированная Тургеневым на воззренческом и эстетическом уровнях, является основой определения смысла жизни человека. Этот смысл обретается в соотношении содержания всей его жизни с миром, обществом, с другими людьми во имя воплощения «идеала», «водворения истины» и «справедливости». В результате созерцание и действие как формы нравственно ответственного отношения к жизни в художественной онтологии Тургенева непосредственно связаны с проблемой «высших уровней» и качества человеческого бытия.

Ключевые слова: Тургенев, философия литературы, онтология человеческой жизни, художественная антропология, созерцание, действие, истина, достоинство, Другой, сюжетология, характерология

Об авторе: Головки Вячеслав Михайлович — доктор филологических наук, профессор кафедры отечественной и мировой литературы, Северо-Кавказский федеральный университет (ул. Пушкина, 1, г. Ставрополь, Российская Федерация, 355017).

Дата поступления: 25.09.2019

Дата публикации: 28.02.2020

Для цитирования: Головки В. М. Дихотомия созерцательного и действенного отношения к миру в онтологии человеческой жизни И. С. Тургенева // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18. — № 1. — С. 211–238. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7662

Историко-функциональную специфику художественных произведений Тургенева определяет воплощенная в них предрасположенность писателя-мыслителя к высокосложным типизациям при изображении жизни в контексте онтологической рефлексии, в процессе осмысления натурфилософских проблем. Это проявляется во всех его созданиях, начиная с юношеской поэмы «Стено» и заканчивая поздними «Стихотворениями в прозе».

«Философическое убеждение каждого есть его создание», — писал Тургенев в письме М. А. Бакунину и А. П. Ефремову 27–29 августа (8–10 сентября) 1840 г.¹ Эта мысль конкретизируется им: «Выработать философское убеждение значит создать величайшее творение искусства» (П., I: 196). Хотя такие афоризмы и максимы появляются в текстах Тургенева времени его увлечения классической немецкой философией, когда в кружке Станкевича философия провозглашалась «высочайшей из всех (наук. — В. Г.), служащей им основанием, душою и целью...»², представление писателя о философичности «поэзии» было одним из определяющих в его эстетике. Творческий процесс Тургенев интерпретировал именно как процесс художественного философствования. Авторская рефлексия, по глубокому убеждению Тургенева, опредмечивается в образе и не только не противоречит природе прекрасного, но, напротив, является одним из факторов, его определяющих. «Без образности нет поэта, — писал он в 1875 г., спустя четыре десятилетия после философских дискуссий в кругу, по словам

Павла Петровича Кирсанова, «тегелистов»; — а она дается столько же природой — сколько размышлением» (П., XI: 130). По сути, здесь сформулирована та же идея, что и в высказывании 1847 г.: «Прекрасные вещи создаются <...> головою вместе с сердцем» (П., I: 442).

Процесс художественного философствования в творчестве Тургенева осуществлялся в системе корреляций с идеями других текстов, относящихся к рядом протекающей литературной деятельности писателя. Имеются в виду эпистолярное наследие, статьи, рецензии, мемуарные жанры, биографические очерки, речи, корреспонденции, открытые письма и т. д., дающие представление о философском дискурсе классика русской и мировой литературы. Вместе с художественными произведениями они рассматриваются в рамках единого метатекста Тургенева.

Писатель, в полной мере осознававший значение философских систем для формирования воззренческих концепций бытия, для понимания «основных законов, начал жизни», высоко ценивший «способность мыслить отвлеченно» (С., VI: 262; XIV: 29), отвергал попытки «систематизирования» в не-теоретическом философствовании, в художественном творчестве. «Системами дорожат только те, которым вся правда в руки не дается...» — эта сентенция из его письма Л. Н. Толстому от 3 (15) января 1857 г. (П., III: 75) вовсе не означала отрицания системного подхода в философско-теоретическом осмыслении бытия.

Вывод, к которому приходил Тургенев, сопоставляя «поэзию» с «философией», примечателен не только с точки зрения различия, но и сближения им теоретических и эстетических форм познания. Мысль Станкевича о том, что «благородное чувство» можно пробудить «в одних — путем отвлечения, в других — путем поэзии, которою облечена философия в целости»³, сохраняла для него значимость категориального значения. В цитированном выше письме Бакунину и Ефремову он писал: «Собственно, здесь искусство перестает быть искусством — оно растворяется в философии» (П., I: 532). Точно также «философия» литературно-критических, философских, мемуарных, публицистических и т. д. статей Тургенева «растворялась» в феноменах его «искусства».

Тургенев не был и не мог быть систематиком, не был «последователем» каких-либо философских систем, отрицал абсолютизацию любых догматов. Его критика в адрес, скажем, «Мыслей» Паскаля в этом отношении очень показательна: в «этюде» «Довольно» писатель подкреплял идею человеческого достоинства образом-концептом французского мыслителя, называвшего «человека мыслящим тростником» (С., IX: 117), а при этом в письме П. Виардо от 20 июня 1859 г. сетовал на то, что он «попирает все самое дорогое, что есть у человека»⁴, пытаясь подменить разум религиозной верой. В данном письме Тургенев противопоставляет идее Паскаля мысль, которую выразит через год в статье-речи «Гамлет и Дон-Кихот»: «...Человек имеет право стоять на своих ногах даже перед полубогом» (С., VIII: 185).

И.-В. Гёте в этом смысле был для него хорошим примером: «...Гёте как поэт, — писал Тургенев в рецензии на перевод «Фауста» М. П. Вронченко, — вовсе не дорожил своими воззрениями и системами; он легко и свободно покидал их... его, в сущности, занимало одно: жизнь, возведенная в идеал поэзии <...> жизнь во всех ее проявлениях» (С., I: 227).

Художественно-философское мирозерцание Тургенева с точки зрения синергетического подхода имеет свои доминантные принципы самоорганизации, характеризуется целостностью, что не исключает его внутренней конфликтоорганизованности. Доминантные оппозиции человека и природы, личности и истории, определяющие эту целостность, были не просто объектом философских раздумий Тургенева, а предметом познавательного, созерцательного, чувственно-эстетического отношения художника к миру, к бытию. Этот способ существования человека в соотношении его с бытием, как и творение, действие, труд, дело, рассматривался и утверждался им в качестве необходимой, составной части онтологии человеческой жизни.

Представление о том, что сознание и действие, созерцание и преобразование, «размышление» и «дело» — это специфические способы отношения человека к миру, лежит в основе, по определению самого Тургенева, «дуализма» (С., VIII: 184) антропологической концепции статьи-речи «Гамлет и Дон-Кихот» (1860), являющейся «матрицей» системы персонажей литературных

произведений писателя. Анализ художественно-философской интерпретации в творчестве Тургенева категорий «созерцания» и «действия» как специфических способов существования человека, как форм активного познавательного отношения к бытию [Головко, 2013: 171–175; Головко, 2015: 35–46; Головко, 2018: 46–61] открывает перспективу дальнейшего изучения эстетической концепции онтологии человеческой жизни писателя-мыслителя, в которой актуализируются проблемы природы и сущности человека, натурфилософского обоснования связи онтологического и этического, стремлений «человеческого духа» к «осуществлению истины», диалектики «идеального» и «реального» бытия личности, относительности самой противоположности «созерцания» и «действия» в процессе философского обоснования гуманистической идеи преобразования реальности. Освещение тургеневской типологии Гамлета и Дон-Кихота в такой перспективе, являющееся целью данной работы, наполняет конкретным смыслом ту задачу, которую ставил перед исторической поэтикой А. Н. Веселовский, — задачу «проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливало всякое предыдущее развитие» [Веселовский: 41].

В этом функциональном аспекте анализ данной типологии приобретает важное значение для рассмотрения проблем «философии в литературе» [Maskey], жанровой концепции человека/личности (см.: [Головко, 2010: 40–45]) тургеневских произведений, их характерологии и сюжетологии, то есть «ключевых категорий» исторической поэтики (см.: [Захаров: 9]). Изучение тургеневской художественной онтологии человеческой жизни приобретает, таким образом, методологическое значение для анализа содержательности поэтики его произведений на уровне формирования их философских смыслов.

Определяющими признаками архетипов в статье-речи Тургенева является то, что Гамлеты «разрабатывают», а Дон-Кихоты «находят» (С., VIII: 189, 176, 180). То, что в «Рудине» герой размышляет об «общей связи» явлений, об «общем законе мировом», трактуется автором не как проявление его

пассивности, бездеятельности, а как «служение мысли» (С., VI: 298, 367), реализация «поступка мыслью», как факт нравственно-ответственного поступающего сознания; то что в «Накануне» Елена Стахова стремится «делать добро» (С., VIII: 80), а герои «Переписки», «Странной истории» или «Пунина и Бабурина» — «жертвовать собою» во имя того, что «считают правдой» (С., VI: 172; X: 176, 185); то, что эти и подобные герои — рефлексирующие Гамлеты и энтузиасты Дон-Кихоты — «анализируют» или «оставляют за собою дела» (С., VIII: 185, 180), — все это «необходимое и существенное звено» созерцания и действия, включаемых в «онтологию человеческого бытия» [Рубинштейн: 85]. Именно в результате такого художественного осмысления бытия произведения Тургенева, в частности, его романы, приобретали философско-исторический смысл, становились формой выражения социально-философской прогностики писателя [Жукова: 162–174].

Сущности Гамлета и Дон-Кихота, выделяемые на основе отношения человека к идеалу, — это то, что относится к сфере идеального бытия. Эти сущности воплощают «две коренные, противоположные особенности человеческой природы» (С., VIII: 184, 172) — «дух рефлексии и анализа» «разрабатывающей себя личности», скептицизм, «начало отрицания», направленного на поиски истины, и самопожертвование, «крепость <...> нравственного состава», «бескорыстный энтузиазм», чувство долга. Это «оба конца той оси», которые в тургеневской концептосфере определяются понятиями «мысль» и «воля» (С., VIII: 182, 172–174, 180, 172, 183).

Как подчеркивал Тургенев, сущности Гамлета и Дон-Кихота укоренены в универсалиях природы (С., VIII: 184); они рассматриваются им в абстрагированном виде, как «крайние выражения двух направлений, вехи <...> на двух различных путях», к которым «стремится жизнь, никогда их не достигая» (С., VIII: 189). Научная идентификация этих сущностей как проблема «модуса существования человека по отношению к бытию» [Рубинштейн: 7] в парадигме философии литературы возможна и целесообразна именно в таком абстрагированном виде, то есть на уровне дефиниций антропологии писателя, на уровне его «умственного созерцания».

Исследование «философской основы художественного творчества», то есть «изучение путей пересечения и взаимовлияния литературы и философии», по справедливому утверждению О. В. Шалыгиной, возможно при использовании синхронного подхода, то есть «с опорой на другие философские системы, с которыми мы начинаем сравнивать, сопоставлять, каким-то образом описывать художественный мир» [Шалыгина: 247]⁵, или асинхронного подхода, при котором исследователь «выбирает те или иные философские взгляды из прошлого других культур, народов, эпох <...> и экстраполирует на художественную систему, существовавшую в конкретно-историческом литературном и общественном окружении» [Шалыгина: 248]. В данном случае в качестве инструмента познания выбирается принцип имманентного прочтения статьи-речи «Гамлет и Дон-Кихот» с одновременным использованием возможностей «синхронного подхода» в целях аутентичной интерпретации философского смысла этого литературного произведения.

Ко времени начала литературной деятельности Тургенева уже обозначилась та «идея человека» (то есть философско-эстетическая трактовка природы и сущности человека), в основе которой лежал тип «практически-деятельного мироотношения» [Москвина, Мокроносов: 145, 190]. Какими объективными факторами стимулировались эти эстетические процессы? Исторически обусловленный «подъем чувства личности» значительно трансформировал общую социокультурную ситуацию в России к середине XIX в. Тип практически-деятельного мироотношения прорабатывался как философией, публицистикой, наукой, так и художественной литературой времени Тургенева, Достоевского, Толстого [Москвина, Мокроносов: 190]. Это был контекст развития философско-эстетического сознания эпохи классического реализма, когда укреплялась идея причастности человека миру, осуществляемой через познание и действие, когда в материалистическом направлении шло осмысление диалектики личности и общества (В. Г. Белинский, А. И. Герцен, Н. Г. Чернышевский, Д. И. Писарев и др.).

Материалистическое обоснование и утверждение деятельностного подхода в теоретическом человековедении для отечественной литературы было тем более значимо, что, по словам А. Ф. Лосева, *«почти вся русская философия являла собой <...> сверх-логическую, сверх-систематическую картину философских течений и направлений»* [Лосев: 68]. Не случайно философы начала XX в. противопоставляли рационализму европейских систематиков интуитивно-аксиологически постигаемый Логос: «Логос есть принцип, имманентный вещам, и всякая *res* таит в себе скрытое сокровенное Слово. И в то же время Логос извечно существует в себе», — писал, например, В. Ф. Эрн [Эрн: 20].

Для понимания философской специфики тургеневской трактовки деятельностной природы человека, проявляющейся как в действенном, так и познавательном способах существования человека в мире, показательно его отношение не только к *ratio* (разуму), но и к Логосу как к базовой категории метафизики. По словам А. Ф. Лосева, «*ratio* есть человеческое свойство и особенность; Логос метафизичен и божествен» [Лосев: 76].

Учитывая это, необходимо обратить внимание на то, что Тургенев в «Письмах из Берлина» 1847 г. рассматривал Логос как сущностную категорию тех же самых европейских систематиков и весьма иронично отзывался о «спорах и распрях» разных философских школ, о «борьбе» идей, подчеркивая, что к этому времени «литературная, теоретическая, философская, фантастическая эпоха германской жизни, кажется, кончена»: «Вы легко можете себе представить, — писал в этом очерке Тургенев, — какие смешные и странные виды принимает иногда, говоря словами Гегеля, *Логос* (или Мысль, или Дух, или прогресс, или человечество — названий много в вашем распоряжении), добросовестно, медленно и тяжело развиваемый германскими умами...» (С., I: 315). Здесь важно само отношение Тургенева к Логосу как к категории «чистого мышления», «чисто спекулятивной философии» (С., I: 314).

Имея в виду контекст формирования тургеневской онтологии человеческой жизни, уместно сказать о том, что деятельностный подход к человеку, отрефлексируемый уже философией Возрождения, утвердившийся в Новое время настолько,

что обосновывался в системах мыслителей механистического материализма (Ламетри, Гельвеций, Дидро и др.) и представителей классической немецкой философии, в 1840-е гг. уже рассматривался, в философии А. И. Герцена, например, в диалектико-материалистической парадигме. К «людям эпохи сороковых годов», к поколению «людей сороковых годов», Тургенев относил себя. Писатель очень хорошо знал философские работы А. И. Герцена 1840-х гг., в антропологическом аспекте их натурфилософии было гораздо больше сближений, чем отталкиваний [Головко, 2015: 20–27].

Концепция личности Тургенева, в основе которой лежало признание деятельностной природы человека как его родовой сущности, складывалась в контексте формирования диалектического объяснения законов развития природы и «жизни народов» (С., XIV: 40), о чем он писал в «Воспоминаниях о Белинском».

Родовую природу человека писатель, подобно Герцену, трактовал как проявление общесоциального: «...Мы знаем, — писал Тургенев в статье о переводе М. П. Вронченко «Фауста» Гёте, — что краеугольный камень человека не есть он сам, как неделимая единица, но человечество, общество, имеющее свои вечные, неизблемые законы. <...> Счастлив тот, кто может свое случайное создание <...> возвести до исторической необходимости, означить им одну из эпох общественного развития...» (С., I: 235, 239). Эта же мысль лежит в основе философского романа А. И. Герцена «Кто виноват?», написанного два года спустя после статьи И. С. Тургенева о «Фаусте» Гёте, в 1847 г. Герой этого романа, включаясь в диалог с Гегелем, с его философией истории, напряженно размышляет о судьбах тех, кто «занадобился» или, напротив, «не занадобился истории».

Мысли об общественной природе человека высказывал И.-Г. Гердер, что могло учитываться Тургеневым (см.: [Тиме: 121]). Положение, согласно которому «все, что есть существенного в душе человека, вырастает в нем общественно», что «он действует не один и не для одного себя», утверждалось и славянофилами, в частности, И. В. Киреевским, А. С. Хомяковым (они, как показал В. В. Зеньковский, восприняли эту идею от Чаадаева и «французской социальной романтики»), но интерпретация

этого положения в духе «идей Церкви», является прямо противоположной по отношению к основным постулатам философской антропологии Тургенева⁶. Писатель поддерживал философские аргументации общественной природы человека Белинского, и одновременно (объективно!) дистанцировался от наметившейся у критика апелляции к персоналистической онтологии. В художественно-философской антропологии Тургенева деятельностная сущность человека актуализируется как важнейший ценностный критерий.

Признание общественной, деятельностной природы человека было внутренне сопряжено с идеей развития, обеспечивавшей пристальный интерес писателя к эволюции типа общественного деятеля, определявшей «живое отношение к современности», в чем критика его времени, как известно, усматривала «самую жизненную сторону таланта» Тургенева⁷. В аксиологии его художественных произведений актуализируются категории самосознания, целеполагания, потребностей (мотивационного стимула), деятельности. При этом компетенция данных категорий распространяется в равной степени на сферы основных форм отношений человека к миру, то есть деятельности и созерцательности.

Вот почему противопоставление Гамлета и Дон-Кихота в статье-речи Тургенева, а следовательно, при изображении героев гамлетовского и донкихотского склада в его произведениях, не абсолютно: в «коренных типах» в равной мере проявляется деятельностная сущность личности. Но востребованность форм реализации этой сущности определяется временем, характером эпохи. Потому для Тургенева, «слово» героя гамлетовского типа, например, Рудина или Алексея Петровича из «Переписки», было не проявлением «индифферентизма» (если использовать терминологию статьи-речи «Гамлет и Дон-Кихот»), а напротив, — выражением его «силы» (С., VIII: 183), активности, нравственно-ответственного отношения к жизни. Такое проявление «размышляющей и разрабатывающей себя личности» (С., I: 187) рассматривалось писателем как исторически обусловленная форма непримиримой вражды с ложью, как форма вступления «в ожесточенный бой» со «злом» (С., VIII: 183).

В этом, как подчеркивал Тургенев, «состоит <...> значение и достоинство» Гамлета (С., VII: 183). Писатель объективно создавал ту традицию, которая в современной онтологии человека формулируется как «задача этики». Ее суть заключается в «строительстве высших уровней человеческой жизни», в «борьбе за высший уровень человеческого существования», то есть в борьбе со «злом», включающей как нравственный, так и социальный аспекты (см.: [Рубинштейн: 87–88]).

«Цель <...> существования», «идеал» Гамлета «находится в нем самом», Дон-Кихота — «вне его» (С., VIII: 172), но то, что оба они противостоят своим «исконным врагам» — «злу и лжи» (С., VIII: 183), говорит о разных, в равной мере самоценных формах выражения их деятельностного потенциала (С., VIII: 176, 180). Здесь идеальное бытие сущностей Гамлета и Дон-Кихота переходит в сферу бытия реального.

В статье-речи «Гамлет и Дон-Кихот» это положение конкретизируется. Значимо то, что в интерпретации «коренных типов», символизирующих, казалось бы, противоположные силы природы, наличествует не только оппозиция, но и то, что роднит эти архетипы. Служение истине и «понятие о высоком достоинстве человека» — вот что объединяет Дон-Кихота и Гамлета (С., VIII: 173, 183, 190), несмотря на то, что первый свято верит в истину, а второй «не может вполне поверить» в нее (С., VIII: 173). «Значение и достоинство» Гамлета заключается в том, что он, «не веря в современное, так сказать, осуществление истины, непримиримо враждует с ложью и тем самым становится одним из главных поборников <...> истины...» (С., VIII: 183). «К водворению истины» стремится и Дон-Кихот, подчиняя этому «самую жизнь свою» (С., VIII: 173). Концепты «истина» и «достоинство» в философско-эстетическом мире Тургенева фиксируют человеческую потребность, говоря словами А. И. Герцена, понимания «высшего единства рода с собою»⁸.

В самой вере Дон-Кихота «в истину» как «в нечто вечное, неизблемое» (С., VIII: 173) и в «осуществлении истины» Гамлетом (С., VIII: 183), в том, что каждый из них по-своему пишет «книгу истории» (С., VIII: 181), — в этом объективируется и реализуется «природа» и «сущность человека». Важно увидеть проблемную

связь категорий «истина», с одной стороны, «природа человека» и «сущность человека» — с другой, а также подчеркнуть, что Тургеневым актуализировался десубстанциональный, процессуальный подход к человеку. В отличие от Фейербаха или от представителей современного фрейдизма, прагматизма и т. д. писатель дифференцировал понятия «природа» и «сущность человека». В его философской рефлексии собственно человеческое бытие сопрягается с «идеями», «духовным началом», «мышлением» и является аспектом, находящимся в компетенции категории «природа человека» (П., I: 436). «...Все духовное в природе соединилось в одну светлую точку, которая называется “Я”», — писал Тургенев Бетине Арним в конце 1840 г: «Тесная связь человеческого духа с природой» проявляется в том, что «природа — единое чудо и целый мир чудес: таким же должен быть каждый человек — таков он и есть» (П., I: 436). «Тесная связь человеческого духа с природой» открывает путь к познанию истины. По словам Тургенева, «истина есть не что иное, как природа человека» (П., I: 436).

В понятии «природа человека» Тургенев акцентировал идею не пантеистического отождествления, а изоморфности «природы» и человеческого «я», идею природного основания человеческой экзистенции. Стремление к осуществлению истины заложено, по Тургеневу, в самой природе человека.

Сосредоточим вначале внимание на первом аспекте этого проблемного тезиса. Герцен, словно продолжая мысль Тургенева, идею связи человека и природы сформулировал таким образом: «Все стремления и усилия природы завершаются человеком; к нему они стремятся, в него впадают они, как в океан. <...> последний вывод, венчающий все развитие природы, — человеческое сознание...»⁹. Понимая «природу человека» как единство противоположных, но неразрывно связанных друг с другом начал — «природы» и «духа» («мысли», «сознания», «культуры»), Тургенев в этом единстве усматривал стартовые возможности человека, то, что возвышает человека над природой, Вселенной, что определяет «веру в истину» как родовое свойство человека¹⁰. «Сущность человека» как ценностная категория в трактовке Тургенева неотрывна от идеи «существования», жизнедеятельности. «Сущность»

человека в качестве собственно человеческого бытия у него, как и у Герцена, раскрывается в плане наличия у человека сознания и действия, проявляется в формах реализации нравственного выбора личности. «Сущность человека» в феноменах тургеневского искусства объективируется в стремлении героев к «истине», к свободе, к творчеству (деятельности), к самоактуализации, проявляется в осуществлении главной жизненной цели человека — в самоотверженном служении общественно-нравственному долгу.

В трактовках «сущности человека» как важнейшей аксиологической категории Тургенев, связуя эпохи, предвосхищал экзистенциализм, феноменолого-герменевтическую антропологию, в определенной мере марксизм и т. д., для которых характерны не только дифференциация категорий «природа» и «сущность человека», но и рассмотрение «сущности человека» с точки зрения «должного», «возможного» [Кириленко, Шевцов: 545], в качестве идеала или регулятивного, оценочного понятия.

Категория «сущность человека» в тургеневских текстах концептуализируется не в идее «счастья», а в категории «достоинство человека» (С., VI: 179; VIII: 241; IX: 117). «Но не должно забывать, что не счастье, а достоинство человеческое — главная цель в жизни» (С., VI: 179), — такое утверждение героя гамлетовского типа из повести «Переписка» (1854), со всей неизбежностью влекло за собой мечту «о благе всего человечества, о благе родины» (С., VI: 190). «Самопожертвование» Дон-Кихота выражается в жизни «вне себя, для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам» (С., VIII: 174). «Скептицизм», «анализ», самосознание Гамлета и «стоицизм», «самоотвержение» Дон-Кихота, их созерцательность и действие в итоге рассматриваются как формы выражения собственных «понятий о высоком достоинстве человека» и как условие выполнения ими главного предназначения — оставлять после себя, что принципиально для тургеневской онтологии человеческой жизни, «добрые дела» (С., VIII: 190, 191).

В то же время нельзя не видеть того, что «мысль», «сознание» в таком произведении, как «Довольно», связываются

с «достоинством сознания» человеком «собственного ничтожества». Возникает ситуация диалога писателя о компетенциях категории «достоинство» не только с представителями иной философской традиции, но и с самим собою. Философская и этическая категория «достоинство», включенная в натурфилософскую парадигму, становится релятивной, воспринимается и рассматривается героем «Довольно» с отсылкой на «Мысли» Паскаля как «слабое достоинство», поскольку оно «уничтожается <...> собственной малостью <...> краткостью» человека (С., IX: 117, 118).

Но обратим также внимание и на то, что в письме к П. Виардо от 7 (19) декабря 1847 г. в провозглашении «своего собственного ничтожества», в «уничтожении всего, что составляет достоинство человека перед божественною волею», Тургенев усматривал новое «торжество для человеческого разума»: «...Существо <...>, — писал он, — тем самым возвышается до равенства с этим фантастическим божеством, игралищем которого человек признает себя» (П., I: 449). Но если учесть, что для Тургенева «божество — <...> само создание <...> рук» человека, как он говорит в том же письме (П., I: 449), то в данном случае существенна паскалевская, по сути, идея, то есть идея величия человека в самом осознании «совершения» над ним «каких-то вечных, неизменных, но глухих и немых законов» бытия, о чем писал Тургенев графине Е. Е. Ламберт в 1862 г. (П., V: 70). Онтология Тургенева со всей очевидностью не вписывалась в христианскую картину мира, которая в культуре того времени репрезентировала господствующее мировоззрение.

Именно потому в понимании природы и сущности человека Тургенев отличался, например, от почитаемого им Фейербаха (см.: П., I: 190, 445; С., I: 315), в философии которого Бог предстает как «сущность человека», абстрагируемая от индивидуума и не сводимая к нему, являющаяся тем, что присуще всем людям во все времена. При этом сущность человека в учении младогегельянца Фейербаха трактовалась как «разум», «воля», «сердце». Тургенев внимательно и заинтересованно читал книгу Фейербаха «Philosophie und Christenthum» (Mannheim, 1839) (П., I: 190), но выводы делал иные.

Есть все основания полагать, что концепция «достоинства человеческого» Тургенева-художника формировалась с учетом созерцательного опыта европейских философов: не только Паскаля, но и Канта, обосновывавшего в учении о добродетели идею осознания человеком ценности самого себя как существа нравственного, Фихте, связывавшего данный этический комплекс с развитием самосознания как творческой деятельности, направленной на самого себя («О достоинстве человека», 1795 г.). Тургеневская концепция формировалась также и в процессе полемического переосмысления положений этики А. Шопенгауэра о несостоятельности утверждений моральных обязанностей человека перед самим собой.

У Тургенева онтологический план осмысления основных отношений человека к миру непосредственно связан с планом этическим. Не случайно Гамлет и Дон-Кихот являются выражением «центростремительной силы природы» и ее «центробежной силы» (С., VIII: 184). Этика является связующим звеном природного и социального в художественно-философской антропологии Тургенева, и она отрефлексирована в свете того, что социализация, которая вовсе не сводится лишь к проявлениям общественного активизма, определяет уровень личностного бытия.

Анализ эйдоса Гамлета (мысль, самосознание, созерцательность) и Дон-Кихота (воля, действие) в статье Тургенева осуществляется в парадигме универсального социально-космического закона взаимосвязи противоположностей и их устремленности к синтезу, а сами архетипы, еще и с этой точки зрения, являются относительной противоположностью.

Казалось бы, данное положение отрицается в статье-речи Тургенева тем, что бинарная оппозиция Гамлета и Дон-Кихота персонифицирует «трагическую сторону человеческой жизни». Трагическое заключается в том, что «мысль» Гамлета и «воля» Дон-Кихота, как пишет Тургенев, «разъединились и с каждым днем разъединяются более...» (С., VIII: 183). Почему эта «трагическая сторона» проявляется в человеческой жизни?

Если иметь в виду не только социально-исторический аспект проблемы, то есть условия, со всей неизбежностью формирующие, не гармоническую, а одностороннюю личность гамлетовского

или донкихотского типа, если иметь в виду не только конкретно-историческую характеристику общественных деятелей времени Рудиных, Базаровых или героев «Нови», но и онтологический аспект, то речь идет о вечной поляризации и вечной взаимосвязи основных человеческих способов существования в мире.

«Центростремительные» и «центробежные силы природы» — силы «эгоизма» и «жертвенности», «силы косности и движения, консерватизма и прогресса», воплощенные в Гамлете и Дон-Кихоте, писатель представлял как «суть основных сил всего существующего»: «...они объясняют нам растение цветка, и они же дают нам ключ к уразумению развития могущественнейших народов» (С., VIII: 184). Иначе говоря, компетенция этих сил распространяется и на природную, и на социальную, историческую сферы. Следовательно, с онтологической точки зрения оппозиция Гамлета и Дон-Кихота действительно является относительной противоположностью. Почему же тогда Тургенев говорит о трагизме разъединения «мысли» и «воли», о невозможности достижения «гармонии» «духа рефлексии <...> анализа» и «чувства долга» (С., VIII: 185, 187) в человеческой жизни?

Достижения гармонии действия и сознания, «мысли» и «воли» как константного состояния быть не может, потому что «коренной закон всей человеческой жизни <...> есть не что иное, как вечное примирение и вечная борьба двух непрестанно разъединенных и непрестанно сливающихся начал» (С., VIII: 184). «...Люди, по-видимому, не могут жить без “примирения жизненных противоречий”...», — писал Тургенев в статье о «Фаусте» Гёте в переводе М. Вронченко (С., I: 237). Но того, по словам писателя, «действительного примирения, того окончательного аккорда, в котором разрешались бы все <...> диссонансы» (С., I: 225), мы не находим в антропологическом аспекте натурфилософии Тургенева.

Таким образом, диалектическая трактовка проблемы двух способов существования человека в мире не отрицала и не исключала трагического начала в онтологии человеческой жизни Тургенева. Какие пути и формы обоснования ценности человеческого существования намечены в этой философии

трагического у Тургенева, мыслителя и художника? И намечены ли?

Вернемся к тургеневскому определению «природы человека», актуализируя второй аспект этой категории. «Истинный смысл природы» Тургенев вслед за Гёте усматривал в «общей, бесконечной гармонии», рождаемой из «разъединения и раздробления» (П., II: 124–125). Для достижения союза с природой человек должен «быть таким же правдивым, как сама природа, чтобы каждый замысел природы, каждое ее движение претворились в человеческой душе непосредственно в сознательные мысли и духовные образы» (П., I: 436). Только в этом случае он не отчуждается от «истины», от «истинного смысла природы» (П., II: 124). Еще раз подчеркнем: стремление к осуществлению истины заложено, по Тургеневу, в самой природе человека («истина есть не что иное, как природа человека» (П., I: 436)), оно проявляется и в основных способах отношения человека к миру, поскольку эти способы укоренены в универсалиях природы. Достоинство Гамлета и Дон-Кихота, как мы видели, определяется служением этой истине.

На этой основе зиждется концепция связи природного и социального, концепция социальности Тургенева-художника, его онтология человеческой жизни.

Социально-историческое бытие — эта та сфера существования, в которой человек обретает некий смысл жизни, преодолевает, по словам повествователя «Поездки в Полесье», «свое одиночество, свою слабость, свою случайность»: «ему легче в этом мире, им самим созданном, здесь он дома, здесь он смеет <...> верить в свое значенье и в свою силу» (С., VII: 51–52). Эта философская увертюра «Поездки в Полесье» имеет универсальный характер, фиксируя внутренние связи «космического» («природного») и «социального», понимание социального как части космического. «Сфера человеческой действительности» (С., I: 238) оказывается, таким образом, лишь частью «великого, стройного целого», «бесконечной гармонии» мира, моментом в вечном «созидании» и «разрушении», и она тоже «должна в свое время уступить место другому», потому что природа «создает, разрушая», в том

числе и «человеческое», «искусственное», которое «силится быть неизменным и бессмертным» (С., V: 415; IX: 120).

Но в этой части «великого стройного целого» многое определяется способами существования человека в мире. При рассмотрении данной проблемы в философской диалектике постклассического периода аргументируется положение о том, что в процессе выявления «двух основных отношений к миру — сознания и действия» создается такое бытие, которое преобразует реальность. Изменяя ситуацию, человек и себя выявляет, реализует, преобразует; тем самым отрицается его наличное бытие, его завершенность и конечность [Рубинштейн: 83, 86]. Эта диалектика субъективного и объективного, единичного и всеобщего, конечного и бесконечного освещается следующим образом: «Человек — конечное существо — включается в мир, в его бесконечное бытие как: 1) бытие, преобразующее реальность, и 2) как переходящее в форму идеального существования. Процесс осознания бытия есть переход бытия вне человека в идеальную форму сущности субъекта <...>. Эта проблема сознания, сознательного способа существования выступает как проблема приобщения конечного человека к бесконечному бытию и идеального представительства бытия в человеке, перехода первое во второе. <...> Так, <...> реально конечное включается в бесконечное» [Рубинштейн: 83–84].

В таком плане трактовал суть проблемы Герцен в начале 1840-х гг.: «В разумном, нравственно свободном и страстно энергическом деянии человек достигает действительности своей личности и увековечивает себя в мире событий. В таком деянии человек вечен во временности, бесконечен в конечности, представитель рода и самого себя, живой и сознательный орган своей эпохи»¹¹. Тургенев тоже ставит вопрос о личном бытии «живого человека», о преобразовании наличного бытия (*Dasein*, *Existenz*) в результате действий, которыми человек включается в бытие: этот вопрос является предметом философской рефлексии не только в романах, где всякий раз представлялся тип общественного деятеля, но и в «Довольно», «*Senilia*» и других произведениях писателя.

Осмысливая проблему существования в рамках определения Тургеневым различных форм, аспектов бытия, важно

подчеркнуть, что, утверждая идею достоинства человека, писатель актуализировал поиски тех нравственно-философских оснований, которые бы обеспечивали относительность представлений об «уничтожении» «достоинства» человека его «собственной малостью» и «краткостью» (С., IX: 118).

Нельзя не видеть, что «умственное созерцание» И. С. Тургенева проявлялось в философском снятии трагизма разъединения «мысли» и воли» на уровне проблемы «смысла жизни» как социально-философской проблемы. «Добрые дела» оказываются именно тем, что не обесценивает человеческое существование даже перед Природой, Вселенной, Вечностью: «...Добрые дела не разлетятся дымом; они долговечнее самой сияющей красоты», — писал И. С. Тургенев в статье «Гамлет и Дон-Кихот» (С., VIII: 191).

То, что для Тургенева оппозиция «природного» и «социального», естественного и нравственного, общественного и индивидуального сохраняла свою остроту и не прикрывалась никакой, по его словам из письма П. Виардо от 28 июля 1849 г., «спекулятивной философией» (П., I: 481), отмечалось исследователями разного времени, обращавшимися к проблеме тургеневского историзма. Но важно видеть и другое, то положение, которое фиксируется в рецензии Тургенева 1853 г. на «Записки ружейного охотника» С. Т. Аксакова. Здесь поднимается та же проблема действия «центростремительных» и «центробежных сил природы» как проявления законов универсума: «Бесспорно, вся она (Природа. — В. Г.) составляет одно великое, стройное целое — каждая точка в ней соединена со всеми другими, — но стремление ее в то же время идет к тому, чтобы каждая именно точка, каждая отдельная единица в ней существовала исключительно для себя¹², почитала бы себя средоточием вселенной, обращала бы все окружающее себе в пользу, отрицала бы его независимость, завладевала бы им как своим достоянием. <...> из этого разъединения и раздробления, в котором, кажется, все живет только для себя, — <...> выходит <...> общая, бесконечная гармония...»¹³ (С., V: 415–416). Натурфилософское обоснование «общей, бесконечной гармонии, в которой <...> все, что существует, — существует для другого, в другом только достигает своего примирения или

разрешения — и все жизни сливаются в одну мировую жизнь» (С., V: 415–416), Тургенев пытался распространить и на область человеческих отношений, то есть на социальную сферу, поскольку она часть «мировой жизни». В этой диалектике единичного и всеобщего, «центростремительного» и «центробежного» и заключается «истина», «истинный смысл природы» как «великого, стройного целого», это одна из ее «открытых тайн, которые мы все и видим и не видим», и к которым можно приблизиться «через любовь», через «существование для другого», как отмечается писателем в этой рецензии (С., V: 415, 416). Это объективная истина.

Не случайно в «Гамлете и Дон-Кихоте», когда речь идет о вере Дон-Кихота в истину, автором подчеркивается: в «истину, находящуюся *вне* отдельного человека» (С., VIII: 173). Тургенев выделяет слово «вне», подчеркивая тем самым, что речь идет об объективной истине, фиксирующей именно этот «истинный смысл природы» (С., V: 415). В свою очередь Гамлет, «не веря в современное <...> осуществление истины», тем не менее служит ей, более того, является «одним из главных поборников <...> истины» (С., VIII: 183). Показательно, что в художественной философии Тургенева нет оппозиции «истины» и «правды», «справедливости», потому что «истина» выступает как онтологическая величина, то есть не сводится к «истине действительности»¹⁴, а ее компетентность универсализируется, выходит далеко за пределы «коллективной исторической памяти»¹⁵.

В чем проявляется преданность идее Дон Кихота и Гамлета? Дон-Кихот, реализуя идеал истины и справедливости, «весь живет <...> для других», «для истребления зла» (С., VIII: 174, 173), Гамлеты, отрицая «зло», как подчеркивает писатель, «образуют и развивают людей» (С., VIII: 190), то есть имеет в виду Другого. В конечном итоге, реализуя идею включения этики в онтологию, Тургенев отмечал, что оба они не просто существуют ради Другого: смысл их жизни «определяется только в соотношении содержания всей жизни с другими людьми» [Рубинштейн: 88], а это в «новой онтологии» сопрягается со «смыслом истории», без чего «и жизнь отдельного человека не может быть осмысленной»¹⁶. Эта философская, онтологическая идея фиксируется в статье-речи

Тургенева при характеристике Дон-Кихота следующим образом: свою жизнь Дон-Кихот «ценит настолько, насколько она может служить средством к воплощению идеала, к водворению истины, справедливости на земле» (С., VIII: 173), то есть смысл жизни определяется только в причастности всего жизненного процесса личности к миру, к обществу, к другим людям (С., VIII: 174), к социальному и духовно-нравственному прогрессу. Как писал Тургенев в рецензии на перевод М. П. Вронченко «Фауста» Гёте, человеку необходимо выйти «из тесного кружка своего милого я» (С., I: 230). В такой модальности рассматривал писатель проблему свободы, свободного выбора, предоставляемого индивиду его «природой» и собственным существованием. Примечательно, что в романе «Рудин» сопряженными понятиями оказываются «истина» и самоотвержение во имя Другого. В диалоге с Пигасовым, утверждавшим, что «философы не знают», «что такое истина», что «ее вовсе и нет на свете», Рудин формулирует тезис-ответ своему оппоненту: истина доступна только тому, кто «свою личность приносит в жертву общему благу», может «надломить упорный эгоизм своей личности, чтобы дать ей право себя высказывать!» (С., VI: 267).

В этом плане Тургенев со всей очевидностью предвосхищал то различие общей онтологии и онтологии дифференциальной, которое характерно уже для философии XX столетия. В этой парадигме этика рассматривается как предмет дифференциальной онтологии, смысл которой заключается, по словам С. Л. Рубинштейна, в «утверждении существования человека в его отношении к другому человеку, к людям», в результате чего осуществляется «вбирание общественного человека внутрь частного лица, снимается дуализм индивидуального и общественного» [Рубинштейн: 86].

Оценка «высшего уровня жизни» осуществляется с точки зрения того, что усвершенствуется в Другом, в жизни общества, а «оценка поступков» — с точки зрения того, возвышают ли они «достоинство человека», утверждают ли «ценности морального уровня его жизни для других людей» [Рубинштейн: 88]. «Добрые дела», которые оставляют за собою люди гамлетовского и донкихотского склада, в онтологии человеческой жизни писателя-мыслителя рассматриваются

именно как «содержание жизни человека». Этика у Тургенева потому включается в сферу онтологии, что действие и созерцание как формы человеческого существования непосредственно связаны с проблемой качества человеческого бытия.

Итак, общепользу деятельность в ее действенной и созерцательной формах Тургенев считал неперемнным условием исторического, общественного и экзистенциального бытия личности. В письме к Т. Шторму в 1870 г. он писал: «Корабль истории поднимается очень высоко — надо крепко держаться, чтобы не быть смытым прочь», что, по его убеждению, вполне реально грозит человеку, если он в «собственной деятельности <...> скован» (П., VIII: 387). Конкретные формы деятельности писатель выводил из социальных условий. Понимая, что в бездействии личность может потерять себя, Тургенев, например, советовал молодежи времени кризиса революционно-народнического движения не демонстрировать противоречие идеала и действительности, а последовательно претворять «специальный, единственно живой» идеал в реальную практику: «Специальный идеал, — подчеркивал он в письме А. Н. Вельяминову от 3 (15) апреля 1882 г., — не только не противоречит общему, но оплодотворяется им и взаимно дает ему жизнь» (П., XIII, кн. 1: 230). Целеполагание — важный момент в представлении Тургенева о деятельностной сущности человека: «Такой идеал, — писал он, — и свойственную ему деятельность указывает человеку то, что называется его прирожденною способностью (то есть природой человека. — В. Г.), талантом, говоря проще: охотой, расположением к известному делу». Любопытный человек, отмечал писатель в том же письме, «одарен такого рода талантом» (П., XIII, кн. 1: 230).

Не только действие, но и «жизнь на высотах духовного созерцания» он считал неперемнным условием искания «истины» (С., XIV: 53), — о чем и писал в «Воспоминаниях о Белинском». Между «созерцанием и <...> мыслью» нет «разрыва», — убеждал Тургенев в конце 1840 г. Беттину Арним, опять-таки подчеркивая то, что «природа человека» проявляется в «открытости» «духа <...> для природы» (П., I: 436). Это основывалось на понимании того, что «в онтологии человека наличие», по словам Тургенева, «двух коренных направлений человеческого духа»

(С., VIII: 192), то есть «действенного» и «познавательного, созерцательного отношения к миру составляет важнейшую характеристику человека» [Рубинштейн: 87]. Важно еще и уточнить, что задолго до «новой онтологии» постклассической философии XX века Тургенев обосновал и раскрыл представление о сознании не как о частном виде деятельности (например, познавательной, коммуникативной и т. д.), а как о специфическом типе бытия. В мире идей и образов Тургенева закономерно актуализировались деятельность и созерцательность как способы нравственно ответственного человеческого существования, как «силы» «всеобщей» и человеческой жизни.

Примечания

- ¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР (Наука), 1960–1968. Т. I. Письма. С. 196. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием серии С. (Сочинения), П. (Письма), номера тома и страницы в круглых скобках.
- ² Станкевич Н. В. Избранное. М.: Советская Россия, 1982. С. 151.
- ³ Там же. С. 136.
- ⁴ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. Т. 4. М.: Наука, 1987. С. 411. Комментаторы данного письма А. Я. Звигильский и Н. П. Генералова воспринимают и трактуют это высказывание Тургенева как его реакцию на аллюзии в «Мыслях» Паскаля из «Первого послания к Коринфянам святого апостола Павла», на 18 и 19 ст. из главы III: «Если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, тот будь безумным, чтобы быть мудрым. Ибо мудрость мира сего есть безумие перед Богом...». Писателя — и это очевидно — не удовлетворял вывод Паскаля: «Кто же упрекнет христиан за то, что они не могут обосновать рассудком свою веру<...>. Они заявляют, что в мирском смысле это глупость, stultitia...» (Там же. С. 478–479). Употребленное даже в христианском смысле слово «stultitia» (лат. — глупость, неразумие, скудоумие, недомыслие) в сочинении французского мыслителя воспринималось писателем как попытки усомниться в силе человеческого разума.
- ⁵ Как отмечает О. В. Шалыгина, «это могут быть *синхронные философские системы*, распространенные в тот или иной конкретный культурно-исторический период или признаваемые в качестве доминирующих» [Шалыгина: 247].
- ⁶ См.: Киреевский И. В. Полн. собр. соч.: в 2 т. / под ред. М. О. Гершензона. М.: Путь, 1911. Т. 1. С. 254, 270; [Зеньковский: 255].
- ⁷ Добролюбов Н. А. Когда же придет настоящий день? // Тургенев в русской критике. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1953. С. 149.
- ⁸ Герцен А. И. Письма об изучении природы // Герцен А. И. Сочинения: в 9 т. Т. 2. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1955. С. 138.

- ⁹ Там же. С. 131. Типология мировоззренческих основ философской антропологии Тургенева и Герцена обусловила сходство приведенных суждений Тургенева и Герцена, первое из которых относится к концу 1840 — началу 1841 г. (письмо Тургенева к Беттине Арним), второе — к 1845 г. (Второе «Письмо» из «Писем об изучении природы» Герцена).
- ¹⁰ Н. Н. Мурзин, интегрируя в тургеньевском понятии «человеческая природа» общечеловеческое, исторически-временное, природно-региональное и народное, под «природой» понимает «скорее психологию, или даже идеологию — мотивацию, мировоззрение, саморефлексию: исконное самоопределение человека как сознательного, мыслящего существа» [Мурзин: 182–183].
- ¹¹ Герцен А. И. Дилетантизм в науке // Герцен А. И. Собр. соч.: в 9 т. Т. 2. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1955. С. 72.
- ¹² Ср. со стихотворением в прозе И.-В. Гёте «Природа»: «Каждому из ее (Природы. — В. Г.) созданий дана особая сущность, каждое ее явление — обособленное понятие, все вместе, однако, — единое целое» (Гёте И.-В. Природа // Гёте И.-В. Избранное. М.: Детгиз, 1963. С. 488. Перев. Н. Ман).
- ¹³ Эти идеи, безусловно, восходят к философии природы Лейбница, к учению о «всеобщей гармоничности Вселенной» в целом и индивидуальном, о ее динамичности (Лейбниц Г.-В. Рассуждение о метафизике // Лейбниц Г.-В. Соч.: в 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1982. С. 127; Лейбниц Г.-В. Новая система природы и общения между субстанциями, а также о связи, существующей между душою и телом // Там же. С. 279), к положению Гёте о Вечно-Едином, о том, что «все есть гармоническое единое», «целое», но при этом утрачивают религиозную окраску. Сходные идеи, но в материалистическом плане, формулировал в «Письмах об изучении природы» А. И. Герцен: «...Природа не только внешность для нас <...> ее мысль сознательная, пришедшая в себя — не в ней, а в другом (то есть в человеке); напротив, родовое значение человека — быть истинною себя и другого». Он раскрывал диалектику «всеобщего единства», противоречивую взаимосвязь «целости каждой точки» и «целости природы» (Герцен А. И. Письма об изучении природы. С. 130, 110). Тургенева и Герцена в равной мере отталкивал пантеизм натурфилософии раннего Шеллинга, хотя Герцен и «мыслил в линиях виталистической философии (в духе Шеллинга)» [Зеньковский: 333, 331], и привлекал «глубокий реализм» Гёте, несмотря на его отождествление Бога и Природы (Герцен А. И. Письма об изучении природы. С. 118). «Реальное, истинное понимание природы» немецкого поэта-мыслителя, для которого «природа — есть сама жизнь», импонировало Тургеневу в такой же мере, как и Герцену, считавшему, что «человеческое сознание» «венчает все развитие природы» (См.: П., I: 437; Герцен А. И. Письма об изучении природы. С. 118, 131).
- ¹⁴ Об «истине действительности», «истине имеющего место положения дел» см.: [Черников: 174].
- ¹⁵ О философско-историческом аспекте анализа «истины» и «правды» см.: [Никифоров, Соколова: 81–85].

- ¹⁶ Гартман Н. К основоположению онтологии (1935). [Электронный ресурс]. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/5683/5685> (дата обращения: 17.07.2019).

Список литературы

1. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М.: Высшая школа, 1989. — 406 с.
2. Головки В. М. Историческая поэтика русской классической повести: учебное пособие. — М.: Флинта: Наука, 2010. — 280 с.
3. Головки В. М. Действие и созерцание как составляющие онтологии человеческого существования в интерпретации И. С. Тургенева // Вестник Северо-Кавказского федерального университета. — 2013. — № 6. — С. 171–175.
4. Головки В. М. Философский дискурс И. С. Тургенева как значимое целое / 2-е изд., стер. — М.: Флинта: Наука, 2015. — 253 с.
5. Головки В. М. И. С. Тургенев: искусство художественного философствования. — М.: Флинта, 2018. — 344 с.
6. Жукова О. А. Тургенев в философской перспективе: российский дискурс // Вопросы философии. — 2019. — № 7. — С. 162–174.
7. Захаров В. Н. Снова о перспективах изучения исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. — 2018. — Т. 16. — № 1. — С. 7–16.
8. Зеньковский В. В. История русской философии: в 2 т. — М.; Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. — Т. 1. — 544 с.
9. Кириленко Г. Г., Шевцов Е. В. Философия. — М.: АСТ, 2009. — 672 с.
10. Лосев А. Ф. Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. — М.: Советский писатель, 1990. — 320 с.
11. Москвина Р. Р., Мокроносов Г. В. Человек как объект философии и литературы. — Иркутск: Изд-во Иркутск. ун-та, 1987. — 200 с.
12. Мурзин Н. Н. Природа великих литературных героев в критическом наследии И. С. Тургенева // Часы Ивана Тургенева. Международная конференция «Иван Сергеевич Тургенев: философствующий писатель и политический философ. К 200-летию со дня рождения». Всемирный день философии, 15 ноября 2018 года [Институт философии РАН] / отв. ред. С. А. Никольский. — М.: Голос, 2018. — С. 175–193.
13. Никифоров А. Л., Соколова Т. Д. Правда и истина как ключевые понятия философии истории: к эпистемологической оценке исторических сочинений // Вопросы философии. — 2018. — № 12. — С. 81–85.
14. Рубинштейн С. Л. Человек и мир. — СПб.: Питер, 2012. — 224 с.
15. Тиме Г. А. Россия и Германия: философский дискурс в русской литературе XIX–XX веков. — СПб.: Нестор-История, 2011. — 456 с.
16. Черников М. В. Концепты «правда» и «истина» в русской культурной традиции // Общественные науки и современность. — 1999. — № 2. — С. 164–175.
17. Шалыгина О. В. К вопросу выработки подходов к изучению философии писателя (на материале чеховедения) // Русская литература и философия:

- пути взаимодействия / отв. ред. и сост. Е. А. Тахо-Годи. — М.: Водолей, 2018. — С. 241–260. (Серия «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 1)
18. Эрн В. Ф. Г. С. Сковорода. Жизнь и учение. — М.: Путь, 1912. — 342 с.
19. Mackey L. *An Ancient Quarrel Continued: The Troubled Marriage of Philosophy and Literature*. Lanham: University Press of America, 2002. — 292 p.

Vyacheslav M. Golovko

*North-Caucasus Federal University
(Stavropol, Russian Federation)*

vmgolovko@mail.ru

The Dichotomy of the Contemplative and Active Attitude to the World in I. S. Turgenev's Ontology of Human Life

Abstract. The subject of scientific reflection is the contemplation and action as ways of the human attitude to the world, existence, substantiated and accomplished in the ontology of human life by I. S. Turgenev, thinker and artist. The presence of a “thought” and “will”, consciousness and action, knowledge and transformation is considered by the writer as a fundamental characteristic of the human way of existence, which becomes the semantic core of the philosophical and anthropological concept of the article-speech “Hamlet and Don Quixote” (1860), fundamental for the research on Turgenev’s creative work at the level of historical poetics. The activity approach to the person, strengthened at the turn of the classical and non-classical stages of development of philosophical thought, — the time of formation of Turgenev’s world outlook, explains converging of the points of opposite “native types”, their transition from the ideal existence into the real one, their equally weighted opposition to the “evil and lies”. As a result, according to Turgenev’s view the images of Hamlet and Don Quixote come together on the ground of “worship to the Truth” and the “idea of high merits” of the individual, in which the human “nature” and “quintessence” are objectified. Therefore, the analysis of the hamletian and don-quixotian types could be carried out by Turgenev just within the universal socio-cosmic lay of the interrelation of the opposites inherent in centripetal and centrifugal natural forces and their tendency to synthesis. The “tragic aspect of human life” engendered by the inaccessibility of such synthesis may be overcome by means of comprehension of the Truth, the “true meaning of nature”. Moreover, Turgenev’s ontological idea of the “Conciliation and absorbtion of everything existing in the other”, argued at the attitudinal and aesthetic levels, is the basis for the definition of the meaning of human life. This meaning is found in the balance between the content of all human life and the world, society, other people in the name of the “ideal”, establishment of the truth and justice. Hence, contemplation and action as forms of a morally responsible attitude to life in

Turgenev's artistic ontology are directly related to the problem of "high levels" and quality of human existence.

Keyword: Turgenev, philosophy of literature, ontology of human life, action, contemplation, the essence of man, truth, dignity, the Other, subjectology, characterology

About the author: Golovko Vyacheslav M. Doctor of Philology, Full Professor of the Department, North-Caucasus Federal University (ul. Pushkin 1, Stavropol, 355017, Russian Federation).

Received: 25 September, 2019

Date of publication: 28 February, 2020

For citation: Golovko V. M. The Dichotomy of the Contemplative and Active Attitude to the World in I. S. Turgenev's Ontology of Human Life. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2020, vol. 18, no. 1, pp. 211–238. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7662 (In Russ.)

References

1. Veselovskiy A. N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1989. 406 p. (In Russ.)
2. Golovko V. M. *Istoricheskaya poetika russkoy klassicheskoy povesti* [Historical Poetics of the Russian Classic Story]. M., Flinta: Nauka Publ., 2010. 280 p. (In Russ.)
3. Golovko V. M. Action and Contemplation as Parts of Ontology of Human Existence in I. S. Turgenev's Interpretation. In: *Herald of North Caucasus Federal University*, 2013, no. 6, pp. 171–175. (In Russ.)
4. Golovko V. M. *Filosofskiy diskurs I. S. Turgeneva kak znachimoye tseloye* [I. S. Turgenev's Philosophical Discourse as a Significant Whole]. M., Flinta: Nauka Publ., 2015. 253 p. (In Russ.)
5. Golovko V. M. *I. S. Turgenev: iskusstvo hudozhestvennogo filosofstvovaniya* [I. S. Turgenev: The Art of Artistic Philosophizing]. M., Flinta Publ., 2018. 344 p. (In Russ.)
6. Zhukova O. A. *Turgenev v filosofskoy perspektive: rossiyskiy diskurs* [Turgenev in Philosophical Perspective: Russian Discourse]. In: *Philosophy Issues*. 2019, vol. 7, pp. 162–174. (In Russ.)
7. Zakharov V. N. *Revisited Prospects of Studying Historical Poetics*. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2018, vol. 16, no. 1, pp. 7–16. (In Russ.)
8. Zen'kovskiy V. V. *Istoriya russkoy filosofii: v 2 t.* [History of Russian Philosophy: in 2 Vols.]. M.; Rostov-on-don, Phoenix Publ., 1999, vol. 1. 544 p.
9. Kirilenko G. G., Shevtsov E. V. *Filosofiya* [Philosophy]. M., AST Publ., 2009. 672 p. (In Russ.)
10. Losev A. F. *Strast' k dialektike: Literaturnye razmyshleniya filosofa* [Passion for Dialectics: Literary Thoughts of a Philosopher]. M., Sovetskiy pisatel' Publ., 1990. 320 p. (In Russ.)
11. Moskvina R. R., Mokronosov G. V. *Chelovek kak ob'yekt filosofii i literatury* [Man as an Object of Philosophy and Literature]. Irkutsk, Irkutsk State University Publ., 1987. 200 p. (In Russ.)

12. Murzin N. N. *The Nature of Great Literary Heroes in the Critical Heritage of I. S. Turgenev*. In: *Chasy Ivana Turgeneva. Mezhdunarodnaya konferentsiya "Ivan Sergeyevich Turgenev: filosofstvuyushchiy pisatel' i politicheskiy filosof. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya". Vsemirnyy den' filosofii, 15 noyabrya 2018 goda. Institut filosofii RAN [Ivan Turgenev's Clock. International Conference "Ivan Sergeyevich Turgenev: Philosophizing Writer and Political Philosopher. To the 200th Anniversary of the Birth". World Philosophy Day, 15 November 2018. Institute of Philosophy RAN]*. M., Golos Publ., 2018, pp. 175–193. (In Russ.)
13. Nikiforov A. L., Sokolova T. D. *Reality and the Truth as Key Concepts of Philosophy of History: More on the Epistemological Assessment of Historical Works*. In: *Questions of Philosophy*, 2018, vol. 12, pp. 81–85. (In Russ.)
14. Rubinshteyn S. L. *Chelovek i mir [Man and the World]*. SPb., Piter Publ., 2012. 224 p. (In Russ.)
15. Time G. A. *Rossiya i Germaniya: filosofskiy diskurs v russkoy literature XIX–XX vekov [Russia and Germany: Philosophical Discourse in Russian Literature of XIX–XX Centuries]*. SPb., Nestor-Istoriya Publ., 2011. 456 p. (In Russ.)
16. Chernikov M. V. *Kontsepty «pravda» i «istina» v russkoy kul'turnoy traditsii. Obshchestvennyye nauki i sovremennost' [The Concepts of "Reality" and "Truth" in the Russian Cultural Tradition]*. In: *Social Sciences and Modernity*, 1999, vol. 2, pp. 164–175. (In Russ.)
17. Shalygina O. V. *K voprosu vyrabotki podkhodov k izucheniyu filosofii pisatelya (na materiale chekhovedeniya) [On the Issue of the Working out of Approaches to the Study of the Writer's Philosophy (Based on the Materials of Chekov Studies)]*. In: *Russkaya literatura i filosofiya: puti vzaimodeystviya [Russian Literature and Philosophy: Ways of Interaction]*. M., Vodoley Publ., 2018, vol. 1, pp. 241–261. (In Russ.)
18. Ern V. F. G. S. *Scovoroda. Zhizn' i uchenie [G. S. Scovoroda. Life and Teaching]*. M., Put' Publ., 1912. 342 p. (In Russ.)
19. Mackey L. *An Ancient Quarrel Continued: The Troubled Marriage of Philosophy and Literature*. Lanham, University Press of America, 2002. 292 p. (In English)

DOI: 10.15393/j9.art.2020.7262

УДК 821.161.1.09“18”

В. Е. Ветловская*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
(Санкт-Петербург, Российская Федерация)*

idmmspb@yandex.ru

Логическая основа художественного текста, или Что скрывает Порфирий Петрович в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского?

Аннотация. В статье рассмотрена роль, которую играют логические связи в эпическом тексте. Именно такие связи, полагает автор, соединяют отдельные компоненты повествования (мотивы, комплексы мотивов) и восполняют в восприятии читателя опущенные звенья. Недоговоренности и умолчания, обычные в художественном произведении, возникают по разным причинам. Иногда — в силу общих эстетических принципов писателя, предпочитающего недоговоренность законченному высказыванию, лишаящему читателя возможности самостоятельно додумать не выраженную явно мысль. Иногда — в силу убеждения писателя, что нет нужды объяснять то, что недвусмысленно следует из ранее сказанного. Бывает так, что пропуски в повествовании вызваны требованиями изложения конкретной темы — например, в детективном жанре. Нередко подобные соображения действуют вместе. Так, в частности, обстоит дело в «Преступлении и наказании», где привычная для Достоевского эстетическая установка сочетается с необходимостью умолчаний, связанных с темой расследования жестокого злодейства. Порфирию Петровичу, не раз заявлявшему, что он не вполне откровенен с преступником, что он кое-что умалчивает и скрывает, и в самом деле, как выясняется, есть что скрывать.

Ключевые слова: Пушкин, Достоевский, критика, логика текста, мотив, комплексы мотивов, прием, недоговоренность, преступление, следствие, улики, «мещанин в халате»

Об авторе: Ветловская Валентина Евгеньевна — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (наб. адмирала Макарова, д. 4, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034)

Дата поступления: 15.10.2019**Дата публикации:** 28.02.2020

Для цитирования: Ветловская В. Е. Логическая основа художественного текста, или Что скрывает Порфирий Петрович в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского? // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18. — № 1. — С. 239–259. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7262

В заметках о литературной критике А. С. Пушкин писал: «Крит<ика> наука <...>. Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях...» [Пушкин, т. 11: 139]. Из других заметок, названных издателями «Опровержением на критики», видно, какие правила Пушкин, в частности, имел в виду. Так, рассуждая о критике на его «Полтаву», поэт объясняет:

«Старый гетман, предвидя неудачу, бранит в моей поэме молодого Карла, и называет его мальчиком и сумасшедшим. Критики важно укоряли меня в неосновательном мнении о шв.<едском> короле. У меня сказано где-то, что Мазепа ни к чему не был привязан; критики ссылались на *собственные слова гетмана*, уверяющего Марию, что он любит ее *больше славы, больше власти*.

Так понимали они драматическое искусство!» [Пушкин, т. 11: 159].

Слова Пушкина напоминают истины, которые часто забывают критики, то есть все, кто занимается искусством слова. Художник и писатель не обязан, да и не может проговаривать то, что должно быть ясно любому читателю по умолчанию. Нет никакой необходимости рассуждать о том, что недвусмысленно подсказывает логика характера, или ситуация, в которой он оказался, или взаимодействие персонажей в перипетиях событий. Старому гетману, знающему толк в военном деле ввиду долгой практики, самонадеянность молодого Карла кажется заносчивым мальчишеством и сумасбродством. Это справедливо именно в изображенный момент. Отсюда не следует общего представления о шведском короле и гетмана Мазепы (иначе он совсем не входил бы с Карлом в какие бы то ни было соглашения), ни автора поэмы.

Что касается уверений Мазепы в любви, то они ровно ничего не значат. Ведь они исходят из уст соблазнителя, который холодно лжет несчастной Марии, уже не имеющей для него, как ясно из контекста, прежней цены. Главное (подчеркивает Пушкин), свидетельство старика, хитрого и злого, противоречит свидетельству автора, предваряющего слова героя и обесценивающего их:

«Не многим, может быть, известно,
Что дух его (Мазепы. — В. В.) неукротим,
Что рад и честно и бесчестно
Вредить он недругам своим <...>;
Что он не ведает святыни,
Что он не помнит благостыни,
Что он не любит ничего,
Что кровь готов он лить как воду,
Что презирает он свободу,
Что нет отчизны для него» [Пушкин, т. 5: 25].

Если для предателя Мазепы нет ничего святого ни в этом мире, ни в ином, то ни о какой любви и верности его кому бы то ни было говорить не приходится.

В сущности, на ту же тему, что и Пушкин в заметках о критике, рассуждает Достоевский. Отвечая на письмо одной из своих читательниц, спрашивавшей его о том, кто убил старика Карамазова (роман «Братья Карамазовы», выходявший в журнале «Русский вестник» отдельными частями, в то время еще не был закончен печатаньем), Достоевский указал на мотивы обсуждаемой сцены (Часть третья, книга восьмая, глава IV. «В темноте»), которые исключают вину Дмитрия Карамазова (письмо Е. Н. Лебедевой от 8 ноября 1879 г.):

«Когда Дмитрий Карамазов соскочил с забора и начал платком вытирать кровь с головы раненного им старика слуги, то этим самым и словами своими: “Попался старик” и проч. как бы сказал уже читателю, что он *не* отцеубийца <...>. Если б отца убил, то не стоял бы над трупом слуги с жалкими словами. Не один только сюжет романа важен для читателя, но и некоторое знание души человеческой (психологии), чего каждый автор вправе ждать от читателя»¹.

Психология здесь — та же логика, ибо речь идет об умозаклчениях относительно поступков персонажа, которые закономерно следуют из свойств известного характера, проявляющихся в известных обстоятельствах. На подобные умозаклчения читателя писатель рассчитывает сплошь и рядом, поскольку в искусстве, где проговаривается гораздо меньше, чем имеется в виду, недосказанность естественна. Но появиться она может, разумеется, где угодно. Например,

в публицистике. В черновых набросках к «Дневнику писателя» за 1876 г. Достоевский писал: «Скрывающий и недоговаривающий. О, недоговаривать ужасно важная вещь», затем: «Тут я подразумеваю идею. Беда, коли прямо выскажу. Не договаривать <?> лучше», и еще: «Высказать результат, всё не договаривать» (ДЗ0; 23: 184).

Ценность приема недоговоренности, хорошо знакомая еще древним риторам, теоретикам и практикам искусства слова², для Достоевского очевидна. Он чаще и смелее, чем другие, использует этот прием в художественном творчестве. Безусловно, широкое применение разного толка недоговоренностей и умолчаний — характерная особенность поэтики гениального художника. Один из наиболее внимательных и глубоких исследователей Достоевского нашего времени, Хорст-Юрген Геригк, проницательно заметил эту черту и даже выдвинул ее на первый план среди других характерных примет эстетики и поэтики русского автора. Он пишет: «...Достоевский ненавидит “досказывание”. Это значит: писатель прямо-таки программно скрывает то, что имеет в виду. Он устраивает ловушки, увлекающие поначалу по ложному следу, чтобы читатель сам установил подразумеваемое <...>. Он постоянно наблюдает за своим читателем, играет с его сокровеннейшими домыслами и прекрасно знает, что читателю нравится быть сообразительным. Короче: Достоевский не выкладывает истину на блюдо, но ведет себя, подобно Сократу в диалогах Платона: собеседника (у Достоевского это читатель) приводят окольными путями к тому, чтобы он сам обнаружил правду» [Геригк: 6–7].

Но какими бы окольными ни были пути, которыми Достоевский ведет читателя и которые у него иногда бывают и длинными, и запутанными, они не выходят за границы логически допустимых и оправданных построений. Именно логические связи восполняют любую недоговоренность и умолчания, возникающие либо в силу авторского убеждения (его общих эстетических принципов), либо в силу конкретных требований изложения избранной темы. Об одной из таких тем далее идет речь.

Во время последнего свидания с Раскольниковым Порфирий Петрович, возвращаясь к началу их (тогда еще заочного) знакомства, говорит:

«Признаюсь откровенно, потому если уж признаваться, так во всем, — это я первый на вас тогда и напал» (Д30; 6: 345).

Несколько позднее в том же разговоре он заявляет нечто другое, противоположное:

«— Эх, Родион Романыч, не совсем словам верьте <...>. Я, может быть, и сам от вас кой-что даже и теперь скрываю-с. Не всё же мне вам так взять да и выложить, хе-хе!» (Д30; 6: 350).

И затем:

«Вы чего опять улыбаетесь <...>? И бьюсь об заклад, предполагаете, что я к вам теперь подольщаюсь! А что ж, может быть, и в самом деле подольщаюсь, хе-хе-хе! Вы мне, Родион Романыч, на слово-то, пожалуй, и не верьте, пожалуй, даже и никогда не верьте вполне, — это уж такой мой норов, согласен...» (Д30; 6: 352).

О том, что у Порфирия Петровича «такой <...> норов» ранее говорил его родственник, Разумихин:

«— Да ведь всё притворяется, черт! — вскричал Разумихин <...>. — Ну стоит ли с тобой говорить! Ведь он это всё нарочно, ты еще не знаешь его, Родион! И вчера их сторону принял, только чтобы всех одурачить <...>. Прошлого года уверил нас для чего-то, что в монахи идет: два месяца стоял на своем! Недавно вздумал уверять, что женится, что всё уж готово к венцу. Платье даже новое сшил. Мы уж стали его поздравлять. Ни невесты, ничего не бывало: всё мираж! <...>

— В самом деле вы такой притворщик? — спросил небрежно Раскольников.

— А вы думали, нет? Подождите, я и вас проведу — ха-ха-ха!» (Д30; 6: 197–198).

Дело, однако, не только в «норове», то есть характере Порфирия Петровича, но и в его профессии, которая этому характеру подходит как нельзя лучше: следовательно не может быть вполне откровенен с подозреваемым, своей «жертвой». Это усложнило бы, если не сделало бы невыполнимой, задачу изобличения преступника, давая ему возможность

подготовиться, придумать разные варианты самооправдания и защиты.

Порфирий и впрямь от Раскольникова что-то скрывает. Ведь, отправляя убийцу в острог, он должен представить доказательства его вины, то есть какие-то улики. О сокрытии улик Раскольников, как любой преступник, беспокоится с первых минут после совершения преступления. Иногда ему кажется (и об этом он говорит Разумихину, едва познакомившись с Порфирием), что никаких улик против него у следователя и его помощников нет:

«— Если б у них были факты, то есть настоящие факты, или хоть сколько-нибудь основательные подозрения, тогда бы они действительно постарались скрыть игру (и не выдавать этих подозрений. — В. В.): в надежде еще более выиграть (а впрочем, давно бы уж обыск сделали!). Но у них нет факта, ни одного, — всё мираж, всё о двух концах, одна идея летучая — вот они и стараются наглостью сбить. А может, и сам (Порфирий. — В. В.) озлился, что фактов нет, с досады прорвался. А может, и намерение какое имеет... Он человек, кажется, умный... Может, напугать меня хотел тем, что знает... Тут, брат, своя психология...» (Д30; 6: 206).

В отличие от Раскольникова, которому не терпится поскорее определиться и выведать, имеются ли у следователя какие-либо против него факты (ср.: «Важнее всего, знает Порфирий или не знает, что я вчера у этой ведьмы в квартире был... и про кровь спрашивал? В один миг надо это узнать, с первого шагу, как войду, по лицу узнать; и-на-че... хоть пропаду, да узнаю!» — Д30; 6: 190), Порфирий не спешит. И эта неспешность может быть объяснена как тем, что при всех подозрениях у него действительно нет пока необходимых свидетельств и улик, так и тем, что такие улики у него уже есть и он может спокойно вести следствие дальше для установления новых обстоятельств дела или из каких-нибудь других, ему лишь ведомых расчетов. Именно об этом и говорит Раскольникову Порфирий при втором свидании-допросе:

«...считай я, например, того, другого, третьего за преступника, ну зачем, спрошу, буду я его раньше срока беспокоить, хотя бы я и улики против него имел-с? Иного я и обязан, например,

заарестовать поскорее, а другой ведь не такого характера, право-с; так отчего ж бы и не дать ему погулять по городу, хе-хе-с!» (ДЗ0; 6: 260).

И далее:

«Да оставь я иного-то господина совсем одного: не бери я его и не беспокою, но чтоб знал он каждый час и каждую минуту, или по крайней мере подозревал, что я всё знаю, всю подноготную, и денно и ночью слежу за ним, неусыпно его сторожу, и будь он у меня сознательно под вечным подозрением и страхом, так ведь, ей-Богу, закружится, право-с, сам придет да, пожалуй, еще и наделает чего-нибудь, что уже на дважды два походить будет, так сказать, математический вид будет иметь, — оно и приятно-с» (ДЗ0; 6: 261).

В психологической войне с Раскольниковым Порфирий рассчитывает на характер преступника, который быстро успел постичь, — на его больные нервы, крайнюю раздражительность и нетерпеливость, излишнюю самоуверенность и высокомерие. Порфирий играет на этих свойствах, чтобы вывести противника из равновесия, сбить с толку, измотать душевной пыткой — то есть всеми средствами, правдами и неправдами, побуждая его сознаться в преступлении, чтобы прекратить истязания.

В том, что Раскольников — убийца, следовательно не сомневается ни минуты. Это видно с самого начала их знакомства и первой встречи. В свиданиях-допросах Порфирий говорит об «уликах», свидетельствующих против героя и убеждающих в его вине. Это, прежде всего, написанная Раскольниковым статья «О преступлении», которую они подробно обсуждают при очном знакомстве. Она безусловно выдавала в авторе сознание собственного превосходства, незаурядный ум, независимость и смелость суждений, готовность идти против всех установлений, законов, любой привычной рутины. Вопрос был в том, как далеко может зайти такой человек не только в теории, но и на практике. По мнению Порфирия, высказанному в последней встрече, он мог зайти очень далеко:

«Статья ваша нелепа и фантастична, но в ней мелькает такая искренность, в ней гордость юная и неподкупная, в ней смелость отчаяния <...>. Статью вашу я прочел, да и отложил, и... как

отложил ее тогда, да и подумал: “Ну, с этим человеком так не пройдет!” Ну, так как же, скажите теперь, после такого предыдущего не увлечься было последующим!» (Д30; 6: 345).

«Последующее» заключалось в характере, в «натуре» преступника, преступника вообще и Раскольников — в частности, ибо ум умом, теория теорией, а «натура» натурой. Она коварна и в любой, часто самый неожиданный и неподходящий момент способна подвести и спутать все расчеты. Так возникают косвенные, но важные улики.

Для Порфирия это, во-первых, обморок Раскольникова в полицейской конторе — «в самом интересном, в самом скандалезнейшем месте» (Д30; 6: 263) и при «скандалезнейших» обстоятельствах (Д30; 6: 123 и сл.), во-вторых, чтение газет; надменный и насмешливый разговор с Заметовым в трактире «Хрустальный дворец» и рискованное признание ему в совершенном преступлении (Д30; 6: 263–264, ср.: Д30; 6: 123 и сл.), в-третьих, приход (под пустым и надуманным предлогом) к следователю, к которому его пока никто не звал:

«Да чего: сам вперед начнет забегать, соваться начнет, куда и не спрашивают, заговаривать начнет беспрерывно о том, о чем бы надо, напротив, молчать, различные аллегории начнет подпускать, хе-хе!» (Д30; 6: 264).

Все это Порфирий объясняет неудержимым стремлением убийцы поскорее выведать, насколько он близок к разоблачению:

«Сам придет и спрашивать начнет: зачем-де меня долго не берут? хе-хе-хе! И это ведь с самым остроумнейшим человеком может случиться, с психологом и литератором-с! Зеркало натура, зеркало-с, самое прозрачное-с! Смотри в него и любуйся, вот что-с! Да что это вы так побледнели, Родион Романович, не душно ли вам, не растворить ли окошечко?» (Д30; 6: 264).

Далее, появление Разумихина у следователя по наущению Раскольникова и с той же целью выведывания (Д30; 6: 265). Далее (факт наиболее капитальный) «наем» квартиры, в которой было совершено убийство, «под самую ночь», и звонок в колокольчик, и вопросы о крови, и разговор с работниками и дворниками, сбивающий их с толку (Д30; 6: 265; ср.: Д30; 6: 133

и сл.). К этому факту Порфирий во втором и третьем допросе возвращается не раз. И естественно, потому что возвращение преступника на место преступления, непреодолимое желание проверить ранее испытанные ощущения — хорошо известная в криминалистической практике примета:

«Да этак что же, батюшка? Этак можно и горячку нажать, когда уж этакие поползновения нервы свои раздражать являются, по ночам в колокольчики ходить звонить да про кровь распрашивать! Эту ведь я психологию-то изучил всю на практике-с» (Д30; 6: 266).

И далее, вопреки очевидности и пугая Раскольников, Порфирий говорит:

«Да подозревай я вас хоть немножко, так ли следовало мне поступить? Мне, напротив, следовало бы сначала усыпить подозрения ваши, и виду не подавать, что я об этом факте уже известен; отвлечь, этак, вас в противоположную сторону, да вдруг, как обухом по темени (по вашему же выражению), и огорошить: “А что, дескать, сударь, изволили вы в квартире убитой делать в десять часов вечера, да чуть ли еще и не в одиннадцать?”» (Д30; 6: 267) и т. д.

«Следовало бы по всей форме от вас показание-то отобрать, обыск сделать, да, пожалуй, еще вас и заарестовать... Стало быть, я на вас не питаю подозрений, коли иначе поступил!» (Д30; 6: 268).

Но Раскольников Порфирию уже не верит:

«— Лжете вы всё! <...> я не знаю ваших целей, но вы всё лжете...» (Д30; 6: 268).

В этом же свидании-допросе Порфирий говорит и о «сюрпризике», который у него «вот тут, за дверью сидит, хе-хе-хе!» и которого он «на замок припер» будто бы для того, чтобы тот «не убежал», а в действительности, скорее всего, для того, чтобы Раскольников (как он и попытался, было, сделать) не открыл эту дверь и не увидел того, что ему не следовало видеть (Д30; 6: 269). О «мещанине в халате» за дверью и без двери (то есть о возможном свидетеле) Порфирий говорит и во время третьего свидания (Д30; 6: 344, 346–347, 349). В этом последнем свидании Порфирий на истории с мещанином ставит окончательную точку, подсказывая Раскольникову аргументы,

которые без Порфирия тому и в голову бы не пришли, но которые сводят на нет какую бы то ни было роль «этого проклятого мещанинишки» (Д30; 6: 344), казавшегося поначалу таким страшным, во всем этом мрачном деле:

«Приведу я, например, уличать вас мещанинишку, а вы ему скажете: “Ты пьян аль нет? Кто меня с тобой видел? Я тебя просто за пьяного и принимал, да ты и был пьян”, — ну что я вам тогда на это скажу, тем паче, что ваше-то еще правдоподобнее, чем его, потому что в его показании одна психология, — что его рылу даже и неприлично, — а вы-то в самую точку попадаете, потому что пьет, мерзавец, горькую и слишком даже известен. Да и сам я вам откровенно признавался, уже несколько раз, что психология эта о двух концах и что второй-то конец больше будет, да и гораздо правдоподобнее, а что, кроме этого, против вас у меня пока и нет ничего» (Д30; 6: 349–350).

Какой бы ни была психология, хотя бы и «о двух концах», она опирается на ту же «натуру»: либо любых и всех преступников (или, по крайней мере, многих из них: например, возвращение убийцы на место преступления — в данном случае это «наем» квартиры и «колокольчики»), либо на «натуру» конкретного лица с именно ему принадлежащими особенностями. Такой особенностью, приведшей к гибельному следствию, оказалась привычка Раскольников не закрывать за собой дверь, из-за чего он убил не только старуху, но и ее сестру Лизавету, а также неопытность и неумение воспользоваться доставшимся ему добром или проскальзывающая в его действиях и поведении теоретическая, отвлеченная подоплека злодейства. Все это не мог не разглядеть такой опытный следователь, как Порфирий:

«Тут книжные мечты-с, тут теоретически раздраженное сердце; тут видна решимость на первый шаг <...> да и на преступление-то словно не своими ногами пришел. Дверь за собой забыл притворить, а убил, двух убил, по теории. Убил, да и денег взять не сумел, а что успел захватить, то под камень снес» и т. д. (Д30; 6: 348).

Все, о чем говорит Порфирий в своих свиданиях с Раскольниковым, говорит много и не без садистского удовольствия, составляет, как отмечалось, лишь косвенные улики. Правда, и этих разговоров оказалось достаточно, чтобы заставить

преступника несколько раз себе во вред проговориться. Но косвенные улики, питающие более или менее серьезные подозрения, не решают дела. «Изо ста кроликов, — повторяет Порфирий английскую пословицу, — никогда не составит лошадь, изо ста подозрений никогда не составит доказательства» (ДЗ0; 6: 345). Поэтому всегда чрезвычайно важно найти такое доказательство или такую прямую улику, которые неопровержимо и однозначно указывали бы на виновника преступления:

«Нет, думаю, мне бы хоть черточку! хоть бы самую махочкую черточку, только одну, но только такую, чтоб уж этак руками можно взять было, чтоб уж вещь была, а не то что одну эту психологию» (ДЗ0; 6: 344).

И хотя на роль «черточки» (характерной приметы) могла бы претендовать любая из названных выше косвенных улик (особенно «наем» квартиры и «колокольчики», которым следователь придает особое значение: «Да как услышал тогда про эти колокольчики, так весь даже так и замер, даже дрожь прохватила. “Ну, думаю, вот она черточка и есть! Оно!”» или эпизод с мещанином — ДЗ0; 6: 346–347), но все они все-таки остаются в границах «психологии», а никак не «вещи».

Вслушав в конце третьего свидания предложение Порфирия «учинить явку с повинною», которая была бы выгодна и следователю, и убийце,

«Раскольников подумал с минуту.

— Послушайте, Порфирий Петрович, вы ведь сами говорите: одна психология, а между тем въехали в математику. Ну что, если и сами вы теперь ошибаетесь?

— Нет, Родион Романыч, не ошибаюсь. Черточку такую имею. Черточку-то эту я и тогда ведь нашел-с, послал Господь!

— Какую черточку?

— Не скажу какую, Родион Романыч» (ДЗ0; 6: 350).

И далее, в подтверждение сказанных слов:

«Я, может быть, и сам от вас кой-что даже и теперь скрываю-с. Не всё же мне вам так взять да и выложить» (ДЗ0; 6: 350).

Итак, о капитальной улике, которая убедила Порфирия в том, что Раскольников убийца, еще до первого свидания

с ним (поскольку уже при первом свидании следователь не обнаруживает никакого сомнения на этот счет и ведет себя с незванным гостем, как с преступником), о важнейшей улике или уликах Порфирий молчит. Спрашивается, о чем он молчит и что же он скрывает?

Полагаю, он скрывает результаты обыска, ничего, будто бы, не давших следствию. (Напомню, кстати, что ранее Порфирий утверждал, что и обыска не было — Д30; 6: 268.) Теперь он говорит: «Вы что думаете: я у вас тогда не был с обыском? Был-с, был-с, хе-хе, был-с, когда вы вот здесь больной в постельке лежали (и когда можно было слышать бессвязный, но подозрительный бред больного о сережках, о цепочках, о дворнике, о носке, о бахромке на панталонах и т. д. — Д30; 6: 98–99. — В. В.). Не официально и не своим лицом, а был-с. До последнего волоска у вас, в квартире, было осмотрено, по первым даже следам; но — *umsonst!* (то есть: тщетно! нем. — В. В.)» (Д30; 6: 346). В заключительном заявлении Порфирия позволительно усомниться, так как сразу после этого *umsonst* следователь продолжает: «Думаю: теперь этот человек придет, сам придет, и очень скоро; коль виноват, так уж непременно придет. Другой не придет, а этот придет» (Д30; 6: 346) (как, заметим, это вскоре и случилось).

Из чего Порфирий вывел, что Раскольников виноват и теперь непременно и даже скоро придет? Только из того, что при обыске, пока Раскольников был в беспамятстве и бредил о цепочках и сережках, следователь, конечно, нашел компрометирующие его улики в виде вожаденной «вещи», которую «этак руками можно взять было», а не в виде какой-то «одной этой психологии» (напомню и слова Разумихина о том, что Порфирий — сторонник «материального старого метода», то есть именно вещественных доказательств прежде всего — Д30; 6: 189).

Подчеркнем, что в продолжение всего романа Порфирий (и это странно и знаменательно!) ни слова не говорит на тему реального бреда — того, что чрезвычайно беспокоило больного Раскольникова и что слышали Разумихин, Зосимов, Заметов, другие, да, скорее всего, и сам Порфирий, поскольку он делал обыск тогда, когда убийца «вот здесь больной

в постельке лежали». Следовательно не говорит ни о сережках, ни о цепочках, ни о носке, ни о бахроме на панталоны и т. д., ни о чем подобном (Д30; 6: 98–99). Невероятно, чтобы Порфирий, хотя и «не своим лицом» (то есть прикинувшись кем-то), но осмотревший квартиру Раскольникову «до последнего волоска» «по первым даже следам» (то есть раньше всех прочих), решительно ничего не услышал, не нашел и не заметил. Ведь Раскольников, пряча улики, был не в том состоянии, в котором мог бы поручиться, что он чего-то не упустил, что все учел и сообразил до деталей. Напротив, в свое время он даже не обратил никакого внимания на выпавшую из кармана «коробку» («ювелирский футляр с золотыми серьгами» (Д30; 6: 106, 108), а не то что на какую-нибудь мелкую цепочку или запонку, или подписанную старухой «бумажку». Самый тщательный осмотр в своей квартире он сделал лишь после первого допроса Порфирия:

«...испуганно и безумно, бросился к углу, к той самой дыре в обоях, в которой тогда лежали вещи, засунул в нее руку и несколько минут тщательно обшаривал дыру, перебирая все закоулки и все складки обоев. Не найдя ничего, он встал и глубоко перевел дыхание. Подходя давеча уже к крыльцу Бакалеева, ему вдруг вообразилось, что какая-нибудь вещь, какая-нибудь цепочка, запонка или даже бумажка, в которую они были завернуты, с отметкою старухиною рукой, могла как-нибудь тогда проскользнуть и затеряться в какой-нибудь щелочке, а потом вдруг выступить перед ним неожиданною и неотразимою уликой» (Д30; 6: 208).

Весь этот тщательный осмотр Раскольников делает уже после того, как у него с обыском побывал Порфирий, прикрывшийся чьей-то личиной (по-видимому, на случай, если больной вдруг очнется). Разумеется, сыщик не мог поручить столь серьезное дело кому бы то ни было — уж конечно, и не письмоводителю Заметову, лишь начинающему полицейскую карьеру; да и познакомился он с этим смышленным «воробышком» (Д30; 6: 125) только накануне первого допроса Раскольникова (Д30; 6: 192).

Итак, тщательный осмотр Раскольников делает с большим запозданием. Но тогда, когда убийца только прятал улики, он

все время забывал то одно, то другое (Д30; 6: 73–74) и сам понимал, что «соображение его ослабело, раздроблено... ум помрачен...» (Д30; 6: 72). Узнав от Разумихина о своем бреде и дождавшись, когда все уйдут, он «бросился <...> к углу, где в обоях была дыра, начал всё осматривать, запустил в дыру руку, пошарил <...>. Он пошел к печке, отворил ее и начал шарить в золе: кусочки бахромы от панталон и лоскутья разорванного кармана так и валялись, как он их тогда бросил, стало быть, никто не смотрел! Тут вспомнил он про носок, про который Разумихин сейчас рассказывал. Правда, вот он на диване лежит, под одеялом, но уж до того затерся и загрязнился с тех пор, что уж, конечно, Заметов ничего не мог рассмотреть» (Д30; 6: 99). Однако Заметов не Порфирий.

Кусочки бахромы и лоскутья в печке, убедившие преступника в том, что никто на них (и вообще ни на что) не смотрел, на самом деле выглядят довольно странно, потому что неясно, когда и как они там очутились. Ведь еще до беспамятства, держа в руках это тряпье, Раскольников действительно хотел было бросить его в печку, но удержался:

«В печку? Но в печке прежде всего начнут рыться. Сжечь? Да и чем сжечь? Спичек даже нет. Нет, лучше выйти куда-нибудь и всё выбросить» (Д30; 6: 72).

Вместо этого он погрузился в тяжелый сон и очнулся лишь тогда, когда Настасья и дворник его разбудили. Заметив недоумение и смех Настасьи по поводу лохмотьев, которые он, как клад, все еще судорожно сжимал в руках, Раскольников в страхе сунул их под шинель. И позднее, уже в бреде, он тосковал из-за них, и мучился, и требовал, чтобы ему их вернули. Сам ли Раскольников бросил тряпье в печку и забыл о нем, или это сделал Порфирий (другие это сделать не могли, иначе они бы его не искали), значения не имеет. Порфирий, обыскавший квартиру Раскольникова «до последнего волоска», в любом случае эти лохмотья видел, но не придавал им никакой цены — потому, разумеется, что нашел более серьезные доказательства преступления и вины (напомню: «Черточку-то эту я тогда ведь нашел-с; послал Господь!» — Д30; 6: 350). Отсюда нетерпеливое ожидание преступника, который, по расчетам Порфирия, будучи виновным, не может не прийти:

«Жду-с! Жду вас изо всех сил <...>. Ну, так жду я вас, смотрю, а вас Бог и дает — идете! Так у меня и стукнуло сердце. Эх! Ну зачем вам было тогда приходить? Смех-то, смех-то ваш, как вошли тогда, помните...» (Д30; 6: 346).

Поскольку Порфирий с самого начала (то есть до всех свиданий и допросов) убежден и не просто убежден, но знает (после обыска, уж конечно), что Раскольников — убийца, то все словесные его баталии и манипуляции с жертвой сводятся к одному — вынудить преступника в этом сознаться, чтобы затем он мог «учинить явку с повинною» (Д30; 6: 350), поскольку только собственное признание и явка с повинною завершает успешно проведенное дознание.

По поводу одного из самых громких сыскных дел об убийстве австрийского военного агента князя Людвига фон Аренсберга, за которое он получил награду австрийского императора, И. Д. Путилин (прототип Порфирия Петровича) в своих записках писал: «Обвиняемые в задушении князя Аренсберга Шишков и Гребенников не сознавались в преступлении, и это обстоятельство причиняло большую досаду всем присутствующим властям. Многие явно выражали мне свое неудовольствие неспособностью органов дознания (следствие вел сам Путилин. — В. В.) добиться от преступников повинной» [Путилин: 22]. Трехчасовой допрос прокурора ни к чему не привел. Вследствие этого прокурор заявил знаменитому сыщику: «Хотя для обвинения имеются уже веские улики <...>, но было бы весьма желательно, чтобы преступники сами рассказали подробности совершенного ими убийства». «Моя задача (найти верные улики и убийц. — В. В.), как я думал, — пишет далее Путилин, — была окончена с честью, а между тем я же должен был, как оказывалось, во что бы то ни стало добиться сознания. Это было необходимо для того, чтобы дать австрийскому послу уверенность, что арестованные были *настоящие* преступники (а не какие-то лица, назначенные на эту роль. — В. В.), о чем посол торопился дать знать в Вену». Путилин приступил к окончательному допросу и вскоре, благодаря искусству и навыку, достиг ожидаемого результата [Путилин: 23]. Но этот результат (то

есть сознание преступника в злодеянии) требуется (или, во всяком случае, весьма желателен) в любых делах такого рода.

Вернемся к роману.

Порфирий молчит о прямых уликах, как ясно, для того, чтобы использовать их против убийцы при дальнейших допросах уже в остроге. А если тот примет выгодное им обоим предложение и пойдет на сделку, то и для того, чтобы иметь возможность помочь молодому человеку, столь неудачно начавшему свой жизненный путь, и облегчить его участь. (Такая забота, заметим кстати, для Путилина была очень характерна.) (Д30; 6: 350, 411).

Наконец, еще один момент, который, думается, скрывает Порфирий. На этот раз он касается косвенных улик и «психологии»; в ней, как мог заметить читатель по ходу рассказа, следователь Достоевского тоже никому не уступит. Я имею в виду «проклятого мещанинишку». В одной из давних статей мне как-то доводилось о нем писать [Ветловская: 194–205]. Убеждена, что к Раскольникову один и другой раз под видом «мещанина в халате» приходил Порфирий. «Сюрприз» за перегородкой, которым следователь пугает убийцу, в действительности отсутствовал, хотя в черновиках романа, на какой-то стадии его писания, о мещанине за перегородкой и упоминается. Правда, он оказывается там вместе с Раскольниковым (Д30; 7: 195). В окончательном тексте Раскольников оттуда исчез. Думаю, он исчез вместе с «мещанином в халате». Точнее сказать, исчез мещанин, а халат остался. Каморка Порфирия за перегородкой, скорее всего, не что иное, как его гардеробная. Такая гардеробная и гримерка рядом с кабинетом была, например, у того же И. Д. Путилина.

В одном из рассказов о нем («Мельница в Гусевом переулке») Роман Лукич Антропов (псевд. Роман Добрый) пишет:

«— Ну, господа, прошу покорно в мою гардеробную!

В комнате, находившейся рядом с его (Путилина. — В. В.) служебным кабинетом, хранились знаменитые “путилинские чудеса” по части поразительных, волшебных превращений.

Несколько шкафов были сплошь набиты костюмами, одежаниями всевозможного характера.

Тут рядом с “мантией Антихриста” висел костюм трубочиста; там бок о бок с блестящим мундиром гвардейского полковника красовались отрепья нищего. Какая живая панорама похождения гениального сыщика!

Близ больших шкафов находились небольшие, со стеклами, шкафчики, в которых были расположены парики, усы, бороды, накладки.

Два туалетных столика: на них — все аксессуары грима: краски, пудра, белила, румяна, карандаши, щеточки...

Это была поистине удивительная лаборатория.

— Господа, позвольте мне теперь заняться вами» [Антропов: 175].

Нарядив других, Путилин отправил их в свой кабинет, а сам задержался в гардеробной. Через некоторое время собравшиеся в кабинете услышали: «— Скажите, пожалуйста, господа, могу я видеть его превосходительство господина Путилина? — раздался чей-то хриплый бас.

Мы обернулись.

На пороге кабинета стоял коренастый господин с черными волосами, густыми длинными бакенбардами “котлеткой”, с одутловатым лицом. Видимо, он был не дурак выпить.

Одет был новый посетитель в коричневый фрак, белый жилет, белый галстук. Чудовищно толстая золотая цепь колыхалась на животе его.

— Мне-с по экстренному делу! — продолжал оригинальный гость.

— Войдите, г. Путилин сейчас будет здесь... — ответил я.

— А как же это ты, доктор, в мой кабинет, без моего разрешения посетителей принимаешь? — расхохотался господин в коричневом фраке.

Я только руками развел.

Это был Путилин» [Антропов: 176–177]. Известно, что подобные превращения, меняющие внешность, испытали на себе В. В. Крестовский, Н. С. Лесков, художник и скульптор М. О. Микешин, когда на переломе 1850-х — 1860-х гг. в целях изучения «петербургских трущоб» они под руководством и в сопровождении И. Д. Путилина посещали столичные при-
тоны³.

Но, вообще говоря, переодевания и гримировка — для сыщиков самый обычный прием. О своем знаменитом герое, Шерлоке Холмсе, с которым, кстати сказать, часто сравнивали И. Д. Путилина, Конан Дойл писал: «...Холмс прибегнул в этом деле к одной из своих многочисленных масок, пряча под вымышленным именем свою грозную личность. У него имелось минимум пять маленьких приютов в разных частях Лондона, где он мог преобразиться для избранной роли» [Дойл: 326].

Преображения и актерская игра знакомы, как видим, и Порфирию Петровичу. В «Преступлении и наказании» Достоевский эффектно воспользовался известной особенностью профессионального сыска, заставив своего следователя с помощью привычного для него лицедейства успешно провести и одурачить преступника. А поскольку помимо общей угрозы («Подождите, я и вас проведу — ха-ха-ха!») он ничего не уточняет и далее не распространяется на этот счет, то догадаться, о каком именно одурачивании идет речь, можно лишь выявив на всем пространстве художественного текста относящиеся к теме мотивы в их последовательности и логических связях.

Примечания

- ¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1988. Т. 30. Кн. 1. С. 129. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *Д30* и указанием тома, книги (нижний индекс), страницы в круглых скобках. Вместо «словами своими: “Попался старик”» в *Д30* напечатано: «словами “Попался старик”». Исправлено по автографу. — *Ред.*
- ² К примеру, греческий ритор I в. Деметрий в рассуждении «О стиле» утверждал: «Подразумеваемое действует сильнее, а “разжеванное” вызывает пренебрежение» (см. [Душенко: 82]). Умолчание, наполненное глубоким смыслом, вообще один из самых сильных способов воздействия.
- ³ См.: [Елец: X, XII–XIII и др.]. О знакомстве В. В. Крестовского с Ф. М. Достоевским в ту пору см.: [Елец: VII–VIII]. Подробный рассказ об этом знакомстве см.: [Орнатская: 258–259]. Скорее всего, именно В. В. Крестовский и познакомил Ф. М. Достоевского с И. Д. Путилиным. См. там же: [Орнатская: 259]. См. также: [Орнатская, Туниманов: 361].

Список литературы

1. Антропов Р. Л. Сыщик Санкт-Петербургской полиции. — М.: Изд-во ЭКСМО, 2003. — 352 с.
2. Ветловская В. Е. Литературные и реальные прототипы героев Достоевского («Мещанин в халате» в «Преступлении и наказании») // Русская литература. — 2008. — № 1. — С. 194–205.
3. Геригк Хорст-Юрген. Литературное мастерство Достоевского в развитии. От «Записок из Мертвого дома» до «Братьев Карамазовых» / авториз. пер. с нем. и науч. ред. К. Ю. Лаппо-Данилевского. — СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Нестор-История, 2016. — 320 с.
4. Дойл Артур Конан. Приключения Шерлока Холмса. — М.: Изд-во «Э», 2018. — 351 с.
5. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. — Л.: Наука, 1972–1990.
6. Душенко К. В. Мысли и изречения древних. — 3-е изд., испр. — М.: Изд-во «ЭКСМО», 2010. — 800 с.
7. Елец Ю. Биография Всеволода Владимировича Крестовского // Крестовский В. В. Собр. соч.: в 8 т. — СПб.: Общественная польза, 1899. — Т. 1: Петербургские трущобы. — С. III–IV.
8. Орнатская Т. И. Редакционный литературный кружок Ф. М. и М. М. Достоевских (1860–1865) // Достоевский. Материалы и исследования. — Л.: Наука, 1988. — С. 247–262.
9. Орнатская Т., Туниманов В. Альбом племянницы Ф. М. Достоевского // Ленинградская панорама. Литературно-критический сборник. — Л.: Советский писатель, 1988. — С. 350–365.
10. Путилин И. Д. Среди убийц и грабителей. Записки начальника Санкт-Петербургской сыскной полиции. — М.: Современник, 1995. — 416 с.
11. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. — Т. 5: Поэмы. 1825–1833. — 544 с.
12. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. — Т. 11: Критика и публицистика. 1819–1834. — 600 с.

Valentina E. Vetlovskaya

*The Institute of Russian Literature (Pushkinskiy Dom),
The Russian Academy of Sciences
(Saint Petersburg, Russian Federation)*

idmmspb@yandex.ru

The Logical Basis of a Literary Text, or What Does Porfiry Petrovich Hide in F. M. Dostoevsky's "Crime and Punishment"?

Abstract. The article explores the role of logical connections in an epic text. It is these connections, according to the author of the article, that connect the individual components of the narrative (motifs, complexes of motifs) and make up in the reader's perception for the missing elements. The reticence and failures

to mention, common in fiction, appear in the narrative for various reasons. Sometimes due to the aesthetic principles of the writer who prefers ambiguity to a completed statement depriving readers of the opportunity to finish thinking over a vague idea. And sometimes, due to the author's conviction that there is no need to explain the idea implied by what has been earlier said. But it also happens that the omissions in the narrative are engendered by the requirements for the presentation of a chosen topic, for example in crime fiction. But these reasons may go together as it occurs in *Crime and Punishment*. These ideas are illustrated by the analysis of one of the themes of the novel *Crime and Punishment*.

Keywords: Pushkin, Dostoevsky, criticism, logic of the text, motif, complexes of motifs, reception, understatement, crime, investigation, evidence, "tradesman in a dressing gown"

About the author: *Vetlovskaya Valentina E.* — Doctor of Philology, Chief Researcher, The Institute of Russian Literature (Pushkinskiy Dom), The Russian Academy of Sciences (nab. admirala Makarova 4, St. Petersburg, 199034, Russian Federation)

Received: October 15, 2019

Date of publication: February 28, 2020

For citation: Vetlovskaya V. E. The Logical Basis of a Literary Text, or What Hides Porfiry Petrovich in "Crime and Punishment" by F. M. Dostoevsky? In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2020, vol. 18, no. 1, pp. 239–259. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7262 (In Russ.)

References

1. Antropov R. L. *Syshchik Sankt-Peterburgskoy politzii [A Detective of the St. Petersburg Police]*. Moscow, EKSMO Publ., 2003. 352 p. (In Russ.)
2. Vetlovskaya V. E. Literary and Real Prototypes of Dostoevsky's Characters ("Tradesman in a Dressing Gown" in "Crime and Punishment"). In: *Russkaya literatura*, 2008, no. 1, pp. 194–205. (In Russ.)
3. Gerigk Horst-Jurgen. *Literaturnoe masterstvo Dostoevskogo v razvitii. Ot «Zapisok iz Mertvogo doma» do «Brat'ev Karamazovykh» [Dostoevsky's Literary Skills in Development. From "Notes from the Dead House" to "The Brothers Karamazov"]*. St. Petersburg, Pushkinskiy Dom Publ., Nestor-Istoriya Publ., 2016. 320 p. (In Russ.)
4. Doyle Arthur Conan. *Priklucheniya Sherloka Kholmsa [The Adventures of Sherlock Holmes]*. Moscow, E Publ., 2018. 351 p. (In Russ.)
5. Dostoevskiy F. M. *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 tomakh [The Complete Works: in 30 Vols]*. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
6. Dushenko K. V. *Mysli i izrecheniya drevnikh [Thoughts and Sayings of the Ancients]*. Moscow, Eksmo Publ., 2010. 800 p. (In Russ.)
7. Elets Yu. Biography of Vsevolod Vladimirovich Krestovskiy. In: *Krestovskiy V. V. Sobranie sochineniy: v 8 tomakh [Krestovskiy V. V. The Complete Works: in 8 Vols]*. St. Petersburg, Obshchestvennaya pol'za Publ., 1899, vol. 1: Petersburg Slums, pp. 3–55. (In Russ.)

8. Ornatskaya T. I. The Editorial Literary Circle of Fedor M. and Mikhail M. Dostoevsky (1860–1865). In: *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky. Materials and Researches]. Leningrad, Nauka Publ., 1988, pp. 247–262. (In Russ.)
9. Ornatskaya T., Tunimanov V. An Album of F. M. Dostoevsky's Niece. In: *Leningradskaya panorama. Literaturno-kriticheskiy sbornik* [Leningrad Panorama. Literary Critical Collection]. Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1988, pp. 350–365. (In Russ.)
10. Putilin I. D. *Sredi ubiyts i grabiteley. Zapiski nachal'nika Sankt-Peterburgskoy sysknoy politsii* [Among Murderers and Robbers. The Notes of the Chief of the St. Petersburg Detective Police]. Moscow, Sovremennik Publ., 1995. 416 p. (In Russ.)
11. Pushkin A. S. *Polnoe sobranie sochineniy: v 16 tomakh* [The Complete Works: in 16 Vols]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1948, vol. 5: Poems. 1825–1833. 544 p. (In Russ.)
12. Pushkin A. S. *Polnoe sobranie sochineniy: v 16 tomakh* [The Complete Works: in 16 Vols]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1949, vol. 11: Criticism and Journalism. 1819–1834. 600 p. (In Russ.)

DOI: 10.15393/j9.art.2020.7502

УДК 821.161.1.09“18”

Т. П. Баталова

(Санкт-Петербург, Российская Федерация)

batalovatp@yandex.ru

Поэтика завершения в романе Ф. М. Достоевского «Бесы»

Аннотация. В статье рассмотрена поэтика завершения в романе Ф. М. Достоевского «Бесы», выявлены особенности «Заключения», раскрывающего и обобщающего главную мысль произведения. Проанализировано значение письма Ставрогина к Дарье Павловне Шатовой, подводящего итог сюжетной линии героя, уточнена сюжетно-композиционная функция образа Марьи Тимофеевны. Романная символика «хромоты» исключает возможность рассмотрения героини как «объекта медицины» (Л. И. Сараскина). Проанализировано значение анахронизма, создающего оригинальность завершения романа. Рассмотрено значение смыслового сопоставления сюжетных линий Степана Трофимовича и Николая Всеволодовича. Проанализирована взаимосвязь эпизода прозрения Степана Трофимовича и эпиграфа для выражения идеи романа. При изучении данной проблемы были привлечены подготовительные материалы произведения. Доказывается, что в романе «Бесы» Ф. М. Достоевский показал бесперспективность преступных заблуждений и сложный, но необходимый путь их преодоления, а также выразил надежду на исцеление России от этих опасных заблуждений.

Ключевые слова: Достоевский, роман, «Бесы», сюжет, повествование, герой, завершение, эпилог, заключение

Об авторе: Баталова Тамара Павловна — кандидат филологических наук, независимый исследователь (Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Дата поступления: 18.12.2018

Дата публикации: 28.02.2020

Для цитирования: Баталова Т. П. Поэтика завершения в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18. — № 1. — С. 260–275. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7502

Завершение литературного произведения — категория социологической и исторической поэтики. Существенные стороны этой категории разработаны П. Н. Медведевым в работе «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» (1928) [Медведев]. Выражая свою идею в произведении, писатель завершает отражаемую содержанием произведения действительность.

«Таким образом, — пишет П. Н. Медведев, — фабула и сюжет являются в сущности единым конструктивным элементом произведения. Как фабула этот элемент определяется в направлении к полюсу тематического единства завершаемой действительности, как сюжет — в направлении к полюсу завершающей реальной действительности произведения» [Медведев: 212]. Своего совершенного выражения — разрешения — существенное завершение достигает, как правило, в конце произведения, совпадая с композиционным, словесным завершением — эпилогом, заключением. В связи с этим П. Н. Медведев замечает: «Композиционное завершение <...> может порою и отсутствовать. Возможен прием недосказанности. Но эта внешняя незаконченность еще сильнее оттеняет глубинную тематическую завершенность» [Медведев: 200]. П. Н. Медведев отмечает, что понятие «завершение» связано с категорией «жанр»: «У каждого искусства — в зависимости от материала и его конструктивных возможностей — свои способы и типы завершения. Распадение отдельных искусств на жанры в значительной степени определяется именно типами завершения целого произведения. Каждый жанр — особый тип строить и завершать целое, притом, повторяем, существенно, тематически завершать, а не условно — композиционно кончать» [Медведев: 200].

Проблема завершения до настоящего времени остается изученной недостаточно. Об этом говорит и тот факт, что в словарях и энциклопедиях термина «завершение литературного произведения» нет. В достоеведении большие возможности для решения этой проблемы дает разрабатываемая И. А. Есауловым проблема: «Парафраз и становление новой русской литературы» [Есаулов]. Под этим углом зрения складывается концепция творчества Достоевского, согласно которой *принципиальной* чертой произведений Достоевского является *парафраз*. Диалогичность парафраза обуславливает закономерность диалогичности сюжета, меняет концепцию героя романов Достоевского.

Принцип парафраза в творчестве Достоевского обосновывает ранее разработанную Б. М. Энгельгардтом концепцию идеологического романа Достоевского [Энгельгардт], противоположную теории полифонического романа Достоевского М. М. Бахтина [Бахтин].

В романах Достоевского авторская идея диалогична. Она выражается и завершается в сюжетно-фабульном единстве. Функция *завершения литературного произведения* — раскрыть и обобщить в художественных образах главную мысль произведения. Вид завершения литературного произведения определяется его жанром и сюжетом. В романах Достоевского — три вида завершения.

В том случае, когда завершение идеи романа разрешается в заключительной ситуации произведения, то такое завершение является глубинным, существенным, несмотря на отсутствие внешнего, композиционного завершающего элемента. Так завершены романы «Бедные люди», «Белые ночи», «Неточка Незванова», «Игрок».

Завершение литературного произведения может быть *выделенным* композиционным элементом, следующим за основной частью произведения. Это — *эпилог*. В мировой литературе этот вид завершения традиционен. Однако же, в словарях и энциклопедиях «эпилог» определяется слишком широко, без выяснения сущности этого типа завершения, отличного от других. Например: *эпилог* (греч. *epilogos* — послесловие) — повествование о том, как сложились судьбы героев после рассказанных в основной части произведения событий [Литературная энциклопедия терминов и понятий: 852]. В этом определении не обозначена многозначность слова «после». Очевидно, имеется в виду «литературное послесловие». Но в этом случае необходимо отличать эпилог от послесловия автора, относящегося к жанру публицистики.

В данной статье принято определение эпилога, предложенное Г. В. Красновым: «Эпилог является важнейшим композиционным, формообразующим элементом, в котором открывается художественная идея произведения, его заглавная мысль. Можно говорить об особой эстетической действенности эпилога, его влиянии на осмысление романа в целом. Может быть, эпилог пишется для читателя в большей степени, чем весь роман» [Краснов: 128–129]. Автору необходим эпилог в том случае, когда основной конфликт, достигая своего апогея, не разрешается. Появляется необходимость переосмысления диалога сюжетных ситуаций. В этом случае романное время прерывается, возникает выделенный композиционный элемент,

со своим сюжетом, фабулой, временем. Его функция — раскрыть, обобщить и завершить основную художественную идею произведения. Эпилог может быть в форме сцены, рассказа, письма и т. п. Таким образом, в эпилоге разрешение глубинного, существенного завершения произведения оформляется как внешний, композиционный элемент. Романы Достоевского «Униженные и оскорбленные», «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы» завершает «Эпилог».

В том случае, когда основной конфликт разрешается, но действие продолжается, необходимо «Заключение». Фабульные события, описанные в нем, завершают основную мысль произведения, углубляя и уточняя ее. Так, «Заключение» присутствует в романах Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели», «Идиот», «Бесы», «Подросток».

Каким же образом «завершение» выполняет свою сюжетно-композиционную функцию? И. М. Мейер открыл в романе Достоевского «рифму ситуаций» [Мейер: 600]. Это наблюдение можно развить. В романах Достоевского ситуации эпилога и заключения, рифмуясь с ситуациями сюжетных линий, обобщают и завершают их. Благодаря этому и эпилог, и заключение становятся завершающими композиционными элементами произведения, выражают художественную идею произведения.

В романах Достоевского завершающие композиционные элементы — *тексты писателя*. Таким образом, являются неправомерными утверждения Т. А. Касаткиной о том, что в эпилогах романов Достоевского возникают иконы. Так, например, анализируя роман Достоевского «Идиот», исследовательница писала об образе князя Мышкина: «В эпилоге Достоевский строит вокруг этого образа икону “Положение во гроб”» [Касаткина: 268]. В этом и подобных случаях исследовательница имеет в виду воображение читателя. Смешивая текст писателя с воображением читателя, Т. А. Касаткина не принимает во внимание различие между *иконой* и *картиной*.

В романе «Бесы» Достоевский выражает надежду на исцеление России от преступных ошибок молодежи, потерявшей связь с родной почвой, показывает причины, опасность и бесперспективность деятельности «сбившихся с пути» и преодоление их заблуждений.

Он писал об идее романа в задуманном (но полностью не написанном) «Послесловии» к отдельному изданию «Бесов», где подчеркивал значение православной веры для России: «Таков Кириллов, русский идеалист. Чутье-то верное (вроде Белинского: сначала решим о Боге, а уж потом пообедаем)»¹. В академическом Полном собрании сочинений Достоевского на этот момент не было обращено внимания.

Достоевский отметил, что для понимания идеи романа необходимо знать правду о целях «отрицающих». В «Предисловии» к отдельному изданию «Бесов» (см.: [Достоевский, Словарь: 352]) писатель подчеркнул: «... весь вопрос в том и состоит, что считать за правду. Для того и написан роман» (ДЗ0; 11: 303).

В «Бесах» два уровня повествования: от молодого героя романа — хроникера (роль которого неоднократно исследовалась, см., например: [Борщевский: 21–44], [Туниманов: 87–162], [Карякин: 113–131], [Захаров, 1985: 165], [Геригк: 158–160], [Захаров, 2013: 372]); и от автора, который — в отличие от хроникера — *всеведущий*. Неизвестные хроникеру эпизоды, наиболее значимые для раскрытия правды о преступлениях, написаны от лица автора.

Идея романа выражена через противопоставление взглядов и преступлений «заблудившихся» и прозрения Степаном Трофимовичем пути в Спасов, через который Достоевским вводится народная символика Христа. Для выражения основной мысли романа большую роль играет проявляющийся в его композиции анахронизм. Это усложняет сюжетно-композиционную функцию последних глав «Бесов». Порядок глав третьей части романа не соответствует хронологической последовательности событий. «Последнее странствование Степана Трофимовича» началось за два дня до «Многотрудной ночи», утром после «праздника» и «пожаров» (глава пятая — «Законченный роман» [Достоевский: 540]). Таким образом, Достоевский подчеркивает критическую ситуацию, в которой оказался Степан Трофимович, потрясенный конфликтом сначала с властями, затем — с молодежью на «празднике».

Для выражения главной мысли романа необходим и разрыв повествования, и сюжетная перестановка событий. В соответствии с фабулой, Степан Трофимович слушал Евангелие в Устье, когда в «нашем городе» готовилось преступление. Но для

усиления противопоставления преступного «заблуждения» и прозрения Верховенского-старшего все события последнего странствования Степана Трофимовича объединены в главу девятую. Таким образом, после восьмой главы — «Многотрудная ночь» — в девятой главе Верховенский-старший, слушая евангельское предание о «бесноватом», называет и себя, и Петрушу, и «тех» «бесами». В восьмой главе конфликт между «заблудившимися» и Шатовым трагически разрешается. Но сюжетно-композиционная линия «заблудившихся» этим не завершается. Хроникер меняет точку зрения. Он завершает свой рассказ «Заключением». Описывая события, которые *хронологически, фактически* продолжают, уточняют и углубляют характеристику «заблудившихся», хроникер рассказывает об отношении к преступлению и членов кружка Петра Степановича, и общества сразу после происшествия и «три месяца» спустя. О внимании горожан к трагическим событиям свидетельствует то, что рассказ хроникера об арестах и допросах членов «пятерки» основан на слухах и суждениях горожан. «Говорят», что Лямшин «ползал на коленях, рыдал и визжал, целовал пол, крича, что не достоин целовать даже сапогов стоявших пред ним сановников» [Достоевский: 665]. «Говорят», что Виргинский аресту «почти обрадовался: “с сердца свалилось” <...>». Слышно про него, что он дает теперь показания откровенно, но с некоторым даже достоинством и не отступает ни от одной из “светлых надежд своих” [Достоевский: 666–667]. Эркель «с самого ареста своего все молчит или по возможности извращает правду. Ни одного слова раскаяния до сих пор от него не добились» [Достоевский: 667]. «Носится слух», что Липутин «в показаниях своих лжет <...> намерен даже поговорить на суде» [Достоевский: 667]. Толкаченко «тоже, слышно, намерен поговорить на суде» [Достоевский: 668]. Спустя «три месяца» в клубе спорят о «гениальности» Петра Степановича [Достоевский: 668], не задумываясь о причинах возникновения «организации» и опасности ее деятельности. Таким образом, поведение арестованных на допросах и реакция горожан показывают непонимание обществом причин и сущности преступных заблуждений молодежи.

Для стиля рассматриваемой части «Заключения», в отличие от эпизода самоубийства Ставрогина, характерно акцентирование указаний *времени* — «перед рассветом», «часу уже

в одиннадцатом ночи», «весь день», «к вечеру», «еще прежде полудня», «на другой день к вечеру», «две недели», «дней через десять», «три месяца». *Хронологическому*, преимущественно *фабульному* принципу изображения противопоставляется *сюжетно-композиционный*. Благодаря этому эпизоду самоубийства Ставрогина придается обобщенный характер. Этот эпизод обособлен, поставлен в конец «Заключения». В отличие от предстоящего ему рассказа хроникера, он является сценой со своим сюжетом и фабулой. В нем вскрываются причины и сущность преступных заблуждений главного героя. Особое место в этом эпизоде занимает «письмо» Николая Всеволодовича к Дарье Павловне. Это «письмо» является *завершением* сюжетной линии Ставрогина, в нем проявляется противоречивость натуры героя. Эта «исповедь» вскрывает пути превращения человека, наделенного «избранной душой» [Достоевский: 40] в «человека-маску», в «живого мертвеца».

Ставрогин потерял связь с родиной. Он признается, что в России ему «все так же чужое, как и везде» [Достоевский: 669]. Вместе с тем, он понимает, что «теряет и богов своих, то есть все свои цели» [Достоевский: 670]. «Потеряв богов своих», Николай Всеволодович не возразил Петру Степановичу против его «программы» духовного оскудения русского народа. Николай Всеволодович убеждает Дарью Павловну, что быть вместе с «нашими отрицающими» ему «мерзило» [Достоевский: 670]. Но это не помешало ему составить для их «общества» новый устав.

Перед Ставрогиным как «ученики» перед «учителем» преклоняются Кириллов [Достоевский: 230] и Шатов [Достоевский: 238]. Но именно Ставрогин подсказывает, какой «мазью» «скрепить» «кружок», что способствовало убийству Шатова [Достоевский: 394]. Потеряв различие между добром и злом, Николай Всеволодович не находит применения своей силе «беспредельной» [Достоевский: 669]. Он признается, что «пробовал большой разврат и истошил в нем свои силы» [Достоевский: 670]. В «листочках», принесенных Ставрогиным Тихону, сообщается об этом подробнее [Достоевский: 414–428]. Его цинизм, убивающий душу, проявился в отказе от предложенного ему Тихоном искупления грехов

[Достоевский: 436]. Характерные черты Ставрогина раскрывают причины всего преступного заблуждения.

Рассмотрение «письма» Ставрогина как завершения линии героя позволяет уточнить и углубить характеристику образа Хромоножки. О значимости в романе этого образа свидетельствуют дискуссии о нем, результаты которых обобщены в Полном собрании сочинений Достоевского: «Чистота сердца, детскость, открытость добру, простодушие, радостное приятие мира роднят Хромоножку с другими “светлыми” образами Достоевского. Ее, слабоумную и юродивую, писатель наделяет ясновидением, способностью прозревать истинную сущность явлений и людей» (ДЗ0; 12: 230).

Предложив «несколько изменить» эту «логику», Л. И. Сараскина рассматривает Хромоножку как «объект медицины» [Сараскина: 132–133], но это — монологический подход, не соответствующий поэтике романа Достоевского.

Хромота в символике «Бесов» — выражение обособленности, инакости, выделения из общего ряда. Учитель — «хромой». На собрании «наших», готовых *идти* за Петром Степановичем, он один из всех сомневается: идти ли? — он *хромает*. У Достоевского каждый «хромой» персонаж выделяется из окружающего мира по-своему, по-разному. Отношение к Марье Тимофеевне как к Хромоножке выражает неспособность высшего общества видеть за внешностью человека его достоинство.

Интерпретация образа Марьи Тимофеевны только через сопоставление этой героини с судьбой Матрешы [Криницын] упрощает проблему. Сюжетно-композиционная роль образа Хромоножки и ее трагедии — вскрыть безысходность падшей души Николая Всеволодовича.

Фраза «письма» Николая Всеволодовича к Дарье Павловне: «...Подтверждаю, что совестью я виноват в смерти жены» [Достоевский: 669] — обобщает сущность взаимоотношений героев. Композиционная связь ряда ситуаций основной части романа, «рифмующихся» с рассматриваемой фразой «письма» Николая Всеволодовича, выражает закономерность прозрения Марьи Тимофеевны: ее понимания преступности Николая Всеволодовича.

При первой встрече с героиней хроникер отмечает ее «веселость», «мечтательность и искренность», «тихую, спокойную радость». В то же время, хроникер удивлен тем, что героиня как бы отрешена от окружающего [Достоевский: 138]. Эту ситуацию и подтверждает, и отрицает сцена в гостиной Варвары Петровны [Достоевский: 154–178]. Марья Тимофеевна оживленно воспринимает окружающее. Ее радость при виде Николая Всеволодовича перерастает в «восторг». И здесь же Достоевский символизирует чуждость Хромоножки ставрогинскому миру: «Молча смотря в землю, глубоко прихрамывая, она заковыляла за ним, почти повиснув на его руке» [Достоевский: 178]. Она этот мир не принимает: «Столько богатства и так мало веселья — гнусно мне это все» [Достоевский: 263]. Третья ситуация — встреча героев в комнате Хромоножки, завершающаяся прозрением героини.

Ставрогин уже не может играть в «необыкновенную нежность» и почтение. Злоба побеждает в нем, из «сокола ясного» и «князя» для нее он превращается в «филина», «сыча», «Гришку Отрепьева». Изменение восприятия героя Хромоножкой говорит об углублении морально-психологического кризиса Ставрогина. В то же время, особо подчеркивается, что Марья Тимофеевна, увидев его злобный взгляд, переживает стремительную смену психологических реакций: сначала испугалась, заплакала, быстро пришла в себя и гонит его: «...вдогонку, и уже с крыльца, <...> успела ему еще прокричать <...>: “Гришка От-реп-ь-ев а-на-фе-ма!”» [Достоевский: 267]. Эта ситуация обобщает и завершает две предшествующие. Благодаря открытости добру Хромоножка проникает, постигает сущность людей и их взаимоотношений; становится духовно выше Ставрогина. Ответ на вопрос: «Какой символический смысл следует видеть в ее (Хромоножки. — Т. Б.) гибели?» [Сараскина: 133] — дает композиция романа. Между молчаливым, фактическим согласием Ставрогина на убийство жены и совершением этого преступления «помещены» «листки» Ставрогина. В них герой пишет о том, что знал, что Хромоножка влюблена в него «без ума» «втайне» [Достоевский: 424], а также о том, что считает ее «последним существом» [Достоевский: 424]. Гибель Хромоножки — особо значимый эпизод в ряду бесконечных преступлений Ставрогина.

За ним с неизбежностью следует самоистребление героя, сеющего смерть вокруг себя. Таким образом, признание Ставрогиным своей вины в гибели жены не только информирует об убийстве Хромоножки, но и обобщает и завершает всю историю взаимоотношений героев, подчеркивает функцию «письма» Ставрогина как завершения сюжетной линии героя.

Достоевский подчеркивает роль самоубийства Ставрогина в раскрытии художественной идеи, вводит анахронизм. С одной стороны, точно фиксируется отсутствие в «нашем городе» Варвары Петровны и Николая Всеволодовича. После «многотрудной ночи» «Варвара Петровна, рано утром <...> выехала для поимки Степана Трофимовича» [Достоевский: 663]. «Все отсутствие Варвары Петровны из города продолжалось дней восемь» [Достоевский: 661]. Николай Всеволодович уехал из «нашего города» двумя днями раньше отъезда Варвары Петровны, после «пожаров» и убийства Лебядкиных, «в двенадцать часов дня» [Достоевский: 548]. Подробное описание первого вечера и следующего утра Варвары Петровны по возвращении ее в «наш город» говорит о том, что Николай Всеволодович возвратился в следующее утро после приезда Варвары Петровны, «с ранним поездом». Следовательно, точно известно, что Ставрогин отсутствовал в «нашем городе» одиннадцать дней и возвратился раньше, чем арестовали Липутина и Толкаченко [Достоевский: 667]. В то же время хроникер рассказывает «очень мрачную историю» через три месяца после свершившегося, без указания времени. Очевидно, этим анахронизмом Достоевский подчеркивает значение «очень мрачной истории». Ряд ситуаций романа, «рифмующихся» с «очень мрачной историей», показывает, что они способствовали тупику, в котором оказался герой. Это — разговор Петра Степановича с Николаем Всеволодовичем на улице, встреча Николая Всеволодовича с Тихоном, объяснение Николая Всеволодовича с Марьей Тимофеевной в ее комнате. Они наиболее значимы для раскрытия правды о преступлениях, но они остались неизвестными хроникеру и описаны автором.

Члены «пятерки» убивают Шатова из страха, что он общит об их деятельности властям, т. е. оберегали себя. Но

Ставрогин в угоду своим интересам совершил неизмеримо больше преступлений. Его история как бы продолжает и завершает историю членов «пятерки». Эти преступления усиливаются самоубийством Ставрогина.

Достоевский в подготовительных материалах написал окончание истории Ставрогина: «NB) Гражданин кантона Ури висел на веревке, спрятавшись между шкафом и комодом» (ДЗ0; 11: 144). В окончательном тексте Достоевский заменил «шкаф и комод» на «тут же за дверцей», усилив экспрессию фразы: «Гражданин кантона Ури висел тут же за дверцей» [Достоевский: 672]; [Ашимбаева: 177–185].

Хроникер приводит и подробности этой обстановки: «На столике лежал клочок бумаги со словами карандашом: “Никого не винить, я сам”. Тут же на столике лежал и молоток, кусок мыла и большой гвоздь <...>. Крепкий шелковый снурок <...> на котором повесился Николай Всеволодович, был жирно намылен. Все означало преднамеренность и сознание до последней минуты. Наши медики по вскрытии трупа совершенно и настойчиво отвергли помешательство» [Достоевский: 672]. «Преднамеренность» совершенного и «сознание до последней минуты» говорит о неизбежности тупика, в который привел Ставрогина бесконечный ряд его преступлений.

Отсутствие указаний времени в «очень мрачной истории» обобщает происшествие, связывает его с заблуждением как жизненным явлением, приводит к мысли о его бесперспективности. Эпизод самоубийства Ставрогина становится композиционным элементом, завершающим сюжетную линию преступных заблуждений героя.

«Заключение», завершая сюжетные линии сбившихся с пути, завершает и весь роман. Сюжетная линия Степана Трофимовича, ведущая к прозрению героя, не требует выделенного, внешнего, завершающего композиционного элемента. Достоевский противопоставляет сюжетные линии «наших отрицающих» и Николая Всеволодовича, с одной стороны, и Степана Трофимовича — с другой.

Используемый писателем анахронизм актуализирует заключительный эпизод девятой главы: «Варвара Петровна,

совершив на месте отпевание, перевезла тело своего бедного друга в Скворешники. Могила его в церковной ограде и уже покрыта мраморной плитой» [Достоевский: 660], — мысленно продолжает роман: Варвара Петровна должна похоронить Степана Трофимовича в церковной ограде и «где-нибудь закопать» (по христианскому обычаю) самоубийцу.

В финале романа противопоставляются *мысли* Степана Трофимовича о будущем России: «Но великая мысль и великая воля осенят ее (Россию. — Т. Б.) свыше <...> и выйдут все эти бесы, вся нечистота» [Достоевский: 651] — и *бесперспективность* деятельности «сбившихся с пути». Так возникает завершение «Бесов», которое объясняет сюжет романа и смысл его названия.

«Эпилога» в «Бесах» нет, но отсутствие компенсируется сложностью завершения романа, которая создается анахронизмом. Под этим влиянием эпизод прозрения Степана Трофимовича является еще одним существенным завершением романа. Через взаимосвязь с эпитафией это внутреннее, существенное завершение функционирует как *эпилог романа*, выражающий надежду на исцеление России через христианскую веру.

Примечание

- ¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 11. С. 308. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *Д30* и указанием тома и страницы в круглых скобках.

Список литературы

1. Ашимбаева Н. Т. Швейцария в романах «Идиот» и «Бесы». К вопросу о поэтике топонима у Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 16. — СПб.: Серебряный век, 2001. — С. 177–185.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Советская Россия, 1979. — 318 с.
3. Борщевский С. Новое лицо в «Бесах» Достоевского // Слово о культуре: сборник критических и философских статей. — М.: Гордон-Константинова, 1918. — С. 21–46.
4. Геригк Х.-Ю. Литературное мастерство Достоевского в развитии. От «Записок из мертвого дома» до «Братьев Карамазовых». — СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Нестор-История, 2016. — 320 с.
5. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. — Л.: Наука, 1972–1990.

6. Достоевский: Сочинения, письма, документы: словарь-справочник / ред. Г. К. Щенников и Б. Н. Тихомиров. — СПб.: Пушкинский Дом, 2008. — 470 с.
7. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: канонические тексты. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2010. — Т. IX. Приложение: Бесы: роман: опыт реконструкции журнальной редакции. — 912 с.
8. Есаулов И. А. Парафраз и становление новой русской литературы: Постановка проблемы // Филология как призвание: сборник статей к юбилею профессора Владимира Николаевича Захарова / отв. ред. А. В. Пигин и И. С. Андрианова. — Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2019. — С. 331–364.
9. Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: типология и поэтика. — Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1985. — 209 с.
10. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. — М.: Индрик, 2013. — 456 с.
11. Карякин Ю. Ф. Зачем хроникер в «Бесах»? // Достоевский. Материалы и исследования. — Л.: Наука, 1983. — Т. 5. — С. 113–131.
12. Касаткина Т. А. Картина Ганса Гольбейна-Младшего «Христос в могиле» в структуре романа Ф. М. Достоевского «Идиот»: после знакомства с подлинником // Касаткина Т. А. Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского. — М.: ИМЛИ РАН, 2015. — С. 249–269.
13. Краснов Г. В. Сюжеты русской классической литературы. — Коломна, 2001. — 141 с.
14. Криницын А. Б. Образ Хромоножки в перспективе мотивной структуры романов Ф. М. Достоевского // Достоевский и современность. Материалы XXIV Международных Старорусских чтений 2009 года. — Великий Новгород, 2010. — С. 144–166.
15. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Рос. акад. наук. Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — М.: Интелвак, 2001. — 1600 с.
16. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику // Медведев П. Н. Собрание сочинений: в 2 т. / отв. ред. Б. Ф. Егоров. — СПб.: Росток, 2018. — Т. 2. — С. 35–255.
17. Мейер И. М. Рифма ситуаций в одном романе Достоевского // IV Международный Съезд славистов: материалы дискуссии. — М., 1962. — Т. 1. — С. 600–601.
18. Сараскина Л. И. «Бесы»: роман-предупреждение. — М.: Советский писатель, 1990. — 480 с.
19. Туниманов В. А. Рассказчик в «Бесах» Достоевского // Исследования по поэтике и стилистике. — Л., 1972. — С. 87–162.
20. Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Энгельгардт Б. М. Избранные труды. — СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1995. — С. 270–308.

Tamara P. Batalova

(Saint Petersburg, Russian Federation)

batalovatp@yandex.ru

The Poetics of Completion in the Novel by F. M. Dostoevsky “Demons”

Abstract. The article deals with the poetics of completion in the novel “Demons” by F. M. Dostoevsky, and reveals the features of the “Conclusion” that reveals and generalizes the main idea of the work. The author analyzes the meaning of Stavrogin’s letter to Daria Pavlovna Shatov, which sums up the hero’s storyline, and clarifies the plot-composition function of the image of Marya Timofeevna. The novel symbolism of “lameness” excludes the possibility of considering the heroine as an “object of medicine” (L. I. Saraskina). The value of anachronism, which creates the originality of the novel’s completion, is analyzed. The significance of semantic comparison of the story lines of Stepan Trofimovich and Nikolai Vsevolodovich is considered. The relationship between Stepan Trofimovich’s Epiphany episode and the epigraph for expressing the idea of the novel is analyzed. When studying this problem, the preparatory materials of the work were involved. It is proved that in the novel “Demons” F. M. Dostoevsky showed the futility of criminal delusions and a difficult but necessary way to overcome them, and also expressed hope for the healing of Russia from these dangerous delusions.

Keywords: Dostoevsky, novel, “Demons”, plot, narrative, hero, conclusion, epilogue, conclusion

About the author: Batalova Tamara P. — PhD of Philology, Independent Researcher (Saint Petersburg, Russian Federation)

Received: December 18, 2018

Date of publication: February 28, 2020

For citation: Batalova T. P. The Poetics of Completion in the Novel by F. M. Dostoevsky “Demons”. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2020, vol. 18, no. 1, pp. 260–275. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7502 (In Russ.)

References

1. Ashimbaeva N. T. Switzerland in the Novels “Idiot” and “Demons”. On the Question of the Poetics of a Toponym by Dostoevsky. In: *Dostoevskiy i mirovaya kul'tura: Al'manakh* № 16 [Dostoevsky and World Culture: Almanac No. 16]. St. Petersburg, Serebryanyy vek Publ., 2011, pp. 177–185. (In Russ.)
2. Bakhtin M. M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [The Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1979. 318 p. (In Russ.)
3. Borshchevskiy S. S. A New Face in Dostoevsky's “Demons”. In: *Slovo o kul'ture: sbornik kriticheskikh i filosofskikh statey* [A Word About Culture: Collection of Critical and Philosophical Articles]. Moscow, Gordon-Konstantinova Publ., 1918, pp. 21–46. (In Russ.)

4. Gerigk Kh.-Yu. *Literaturnoe masterstvo Dostoevskogo v razvitii. Ot «Zapisok iz mertvogo doma» do «Brat'ev Karamazovykh»* [Dostoevsky's Literary Skills in Development. From the "Notes from The House of the Dead" to "The Brothers Karamazov"]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2016. 320 p. (In Russ.)
5. Dostoevskiy F. M. *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 tomakh* [The Complete Works: in 30 Vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
6. Dostoevskiy: *Sochineniya, pis'ma, dokumenty: slovar'-spravochnik* [Dostoevsky: Works, Letters, Documents: Word Reference]. St. Petersburg, Pushkinskiy Dom Publ., 2008. 470 p. (In Russ.)
7. Dostoevskiy F. M. *Polnoe sobranie sochineniy: Kanonicheskie teksty* [The Complete Works: Canonical Texts]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2010, vol. 9. 912 p. (In Russ.)
8. Esaulov I. A. A Paraphrase and the Formation of New Russian Literature: Problem Statement. In: *Filologiya kak prizvanie: sbornik statey k yubileyu professora Vladimira Nikolaevicha Zakharova* [Philology as Vocation: Collection of Articles for the Anniversary of Professor Vladimir Nikolaevich Zakharov]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2019, pp. 331–364. (In Russ.)
9. Zakharov V. N. *Sistema zhanrov Dostoevskogo: tipologiya i poetika* [The System of Genres of Dostoevsky: Typology and Poetics]. Leningrad, Pushkin Leningrad State University Publ., 1985. 209 p. (In Russ.)
10. Zakharov V. N. *Imya avtora — Dostoevskiy. Ocherk tvorchestva* [The Author's Name is Dostoevsky. An Essay on the Creative Work]. Moscow, Indrik Publ., 2013. 456 p. (In Russ.)
11. Karyakin Yu. F. What is the Chronicler in "Demons" for? In: *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky. Materials and Researches]. Leningrad, Nauka Publ., 1983, pp. 113–131. (In Russ.)
12. Kasatkina T. A. The Painting of Hans Holbein, Jr "Christ in the Grave" in the Structure of the Novel by F. M. Dostoevsky "Idiot": After Meeting with the Original. In: *Kasatkina T. A. Svyashchennoe v povsednevnom: dvusostavnyy obraz v proizvedeniyakh F. M. Dostoevskogo* [Kasatkina T. A. The Sacred in the Work-a-Day: a Two-Element Image in the Works of F. M. Dostoevsky]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2015, pp. 249–269. (In Russ.)
13. Krasnov G. V. *Syuzhety russkoy klassicheskoy literatury* [Plots of Russian Classical Literature]. Kolomna, 2001. 141 p. (In Russ.)
14. Krinitsyn A. B. The Image of a Lamfoot in the Perspective of the Motif Structure of F. M. Dostoevsky's Novels. In: *Dostoevskiy i sovremennost'. Materialy 24 Mezhdunarodnykh Starorusskikh chteniy 2009 goda* [Dostoevsky and Modern Age. Materials of the 24th International Old Russian Readings 2009]. Novgorod the Great, 2010, pp. 144–166. (In Russ.)
15. *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow, Intelvak Publ., 2001. 1600 p. (In Russ.)
16. Medvedev P. N. The Formal Method in Literary Criticism. A Critical Introduction to Sociological Poetics. In: *Medvedev P. N. Sobranie sochineniy:*

- v 2 tomakh* [Medvedev P. N. *Collected Works: in 2 Vols*]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2018, vol. 2, pp. 35–255. (In Russ.)
17. Meyer I. M. The Rhyme of Situations in One Novel by Dostoevsky. In: *IV Mezhdunarodnyy s'yezd slavistov. Materialy diskussii* [The 4th International Congress of Slavists. Materials of Discussion]. Moscow, 1962, vol. 1, pp. 600–601. (In Russ.)
 18. Saraskina L. I. «Besy»: roman-preduprezhdenie ["Demons": A Warning Novel]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1990. 480 p. (In Russ.)
 19. Tunimanov V. A. A Narrator in Dostoevsky's "Demons". In: *Issledovaniya po poetike i stilistike* [Studies on Poetics and Stylistics]. Leningrad, 1972, pp. 87–162. (In Russ.)
 20. Engelhardt B. M. The Ideological Novel of Dostoevsky. In: *Engel'gardt B. M. Izbrannye trudy* [Engelhardt B. M. Selected Works]. St. Petersburg, St. Petersburg State University Publ., 1995, pp. 270–308. (In Russ.)

DOI: 10.15393/j9.art.2020.7342

УДК 821.161.1.09“1917/1992”

Т. Н. Ковалева

*Пятигорский государственный университет
(Пятигорск, Российская Федерация)*

tatjana_kovaleva@mail.ru

Мотивы исканий смысла бытия в сюжете романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева»

Аннотация. Статья посвящена изучению роли мотивов в развитии сюжета романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева». В изображении ранних этапов духовного становления главного героя романа автор статьи выделяет мотивы одиночества, ощущения бессмысленности неистинного существования, стремления понять смысл всего существующего, экзистенциальной тоски — тоски по Богу. Стремление обрести незыблемые, вечные ценности заставляет Арсеньева отправиться в небудничный путь, что обусловило значимую роль в сюжете романа мотивов скитаний, блужданий, странствий. Ненаправленному, внешне бесцельному движению, свидетельствующему о том, что Арсеньев еще не обрел высшего смысла бытия, противостоят мотив странничества как сознательного выбора человека, утверждающего своим путем некую истину — смысл движения, и такие христианские образы, как храм, церковь, собор, монастырь, странник, святые, свидетельствующие о поиске героем Бога, пути к Нему. Искания Арсеньева обусловлены поисками «сокровенной души, которая всегда чудится человеческой душе в мире» — тоской по Богу, поисками высшего смысла бытия, высшей истины, пути истинного как пути к Богу. Взаимосвязь этих важнейших сюжетно- и смыслообразующих мотивов с мотивами скитаний, блужданий, странствий, странничества, а также с основными знаковыми пространственными образами (храм, монастырь), через которые проходит путь главного героя, подтверждает этот вывод.

Ключевые слова: И. А. Бунин, «Жизнь Арсеньева», экзистенциальные и христианские мотивы, христианские ценности, тоска по Богу, жизнь, смысл бытия, истинный путь, странничество

Об авторе: Ковалева Татьяна Николаевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры словесности и педагогических технологий филологического образования, Пятигорский государственный университет (пр. Калинина, 9, г. Пятигорск, Российская Федерация, 357532)

Дата поступления: 26.06.2019

Дата публикации: 28.02.2020

Для цитирования: Ковалева Т. Н. Мотивы исканий смысла бытия в сюжете романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18. — № 1. — С. 276–293. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7342

Роман И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» начиная с середины 1950-х гг., периода реабилитации писателя-эмигранта в русской литературе, неизменно вызывает интерес отечественных исследователей. В работах ученых, появившихся за прошедший период и посвященных этому уникальному произведению И. А. Бунина, затрагивались вопросы историко-литературной характеристики романа в контексте творчества писателя и литературной эпохи, велись исследования творческой истории произведения, поднимались проблемы специфики тематики, проблематики, образа главного героя, художественного времени–пространства, способа повествования и художественного метода Бунина.

В настоящее время одной из актуальных задач буниноведения является изучение компонентов внутренней структуры, элементов поэтики романа Бунина «Жизнь Арсеньева» как художественного целого. К числу таких значимых составляющих, наряду с сюжетом, персонажем (героем), образом, хронотопом, жанром и др., ученые, заложившие основы и разрабатывающие проблемы исторической поэтики, относят мотив как важнейший сюжетообразующий и смыслообразующий элемент произведения [Веселовский], [Бахтин], [Фрейденберг], [Гаспаров], [Мелетинский], [Неклюдов], [Захаров, 1998, 1992, 2012], [Путилов], [Силантьев, 2004, 2001], [Томашевский], [Тюпа, Ромодановская], [Бердникова], [Соболев] и др. Исследователи едины в том, что изучение системы мотивов позволяет наиболее полно воссоздать и охарактеризовать сюжет, проблематику художественного произведения, образ главного героя, понять авторские идеи.

Как специальный аспект изучения исследователи особо выделяют мотивы, связанные с главным героем. Характеризуя связь героя и мотивов, ученые выявляют и описывают персонажную «морфологию сюжетных мотивов» [Фрейденберг: 221–222], «хронотоп героя», «пространство героя», «хронотопические мотивы» романских жанров, сюжетов ([Бахтин], [Лотман, 1993, 1987], [Топоров], [Есаулов, 1995, 2004], [Захаров, 1992, 2012] и др.), «мотивные комплексы героев» определенных сюжетов, жанров, литературных направлений ([Бахтин], [Силантьев], [Топоров] и др.).

К необходимости изучения системы мотивов «Жизни Арсеньева» нас подтолкнуло исследование нами художественного времени и пространства романа Бунина как важнейших концептуально значимых элементов поэтики, что позволило выявить ряд ключевых хронотопов бунинского романа и связанных с ними ведущих мотивов, которые характеризуют путь главного героя: это «храм (церковь, собор) как образ христианского хронотопа», царские врата в храме [Ковалева, 2017: 130, 131], небо как обитель Бога [Ковалева, 2016], мотивы истинного и неистинного пути, мотивы Пути к Богу и Пути по воле Бога [Ковалева, 2017: 133, 135].

Вместе с тем исследование образа главного героя, его поступков, характера его движения по жизни требует дальнейшего изучения системы мотивов, поэтому в настоящей статье мы продолжаем начатое ранее исследование.

С самого начала в романе Бунина «Жизнь Арсеньева» существуют два плана повествования, два пространственно-временных измерения. Первый — жизнь души, у которой «нет чувства своего начала и конца»¹. Это пространственно-временное измерение связывает человека с вечностью, с Богом [Ковалева, 2016: 372]. Второй план повествования и второе пространственно-временное измерение — жизнь человека как существа физического, быстротечное время человеческой жизни.

Первая книга «Жизни Арсеньева», начиная со II главы, представляет собой воссоздание ощущений и впечатлений души человека, входящего в жизнь, познающего ее через ощущение себя в пространстве и времени. В самых ранних младенческих и детских воспоминаниях Арсеньева запечатлелись не лица родных людей и не картины жизни дома, а образы земли, неба, мира природы как части Вселенной. Ранние детские впечатления Арсеньева складываются из образов «пустынных полей, одинокой усадьбы среди них», «вечной тишины этих полей, их загадочного молчания» (9), пустынности, безлюдности и одиночества человеческого существования в огромном мире: «Где были люди в это время?», «я совсем, совсем один в мире» (9), «А не то вижу я себя в доме и опять <...> в одиночестве» (10), «Почему же остались в моей памяти только минуты полного одиночества?» (9).

В описаниях младенчества и раннего детства героя преобладают *мотивы одиночества, грусти, томления, необъяснимой тоски* — это состояния, необычные для ребенка, которые автор объясняет не внешними, а глубинными, онтологическими, экзистенциальными причинами. Бунин, пожалуй, первым в мировой литературе описал феномен вхождения души человека в земную жизнь. Этот феномен заключается в том, что для младенческой души родной мир пока не земной, а горний, из которого она пришла и в который ее неодолимо влечет. Поэтому ребенок смотрит «в бездонное синее небо, как в чьи-то дивные и родные глаза, в отчее лоно свое» (9). «Синяя бездна» неба и прекрасные высокие белые облака очаровывают его душу, влекут к себе, восхищают:

«Ах, какая томящая красота! Сесть бы на это облако и плыть, плыть на нем в этой жуткой высоте, в поднебесном просторе, в близости с Богом и белокрылыми ангелами, обитающими где-то там, в этом горнем мире!» (9).

Все эти чувства объединяет стремление души ребенка к Богу, восприятие Его как родного отца — Отца небесного. Бунин создает удивительно прекрасные образы, передающие это единство души человека с Богом: чарующий поднебесный простор в представлении ребенка — горний мир, обитель Бога; синева неба — это «чьи-то дивные и родные глаза, <...> отчее лоно» (9).

Описывая процесс формирования в герое осознанного отношения к себе и к миру, в воспоминаниях Арсеньева уже в детстве, а затем в отрочестве и юности Бунин особо выделяет сложный комплекс мыслей и чувств, в котором ключевым является экзистенциальный вопрос «Зачем все существует?». Порой ребенку все в мире казалось бессмысленным: «...все в мире было бесцельно, неизвестно зачем существовало» (30), «...все на свете, равно как и собственное существование, томило своей ненужностью» (67). И в то же время страстно хотелось понять, зачем, для чего все существует? Вот, забравшись на чердак дома в усадьбе, маленький Алеша наблюдал «ее мирно текущую жизнь, как посторонний <...> и думал: для чего это? Должно быть, для того только, что это очень хорошо. <...> зачем, уже восемьдесят лет жила в своей

старосветской усадьбе, в доме с высочайшей крышей и цветными стеклами, бабушка, мать матери. <...> Зачем существовали там куры, телята, собаки, водовозки, пульки, пузатые младенцы, зубастые бабы, красивые девки, лохматые и скучные мужики?» (30–31).

Взрослый Арсеньев часто вспоминает и описывает мучительное состояние, когда душа ребенка, подростка, юноши томилась мыслями о бренности всего земного, стремилась понять смысл всего существующего, остро ощущая, что в жизни «чего-то <...> очень недостает» (104). Так возникают в романе мотивы, которые Бунин определяет экзистенциально: «зов пространств», мотивы грусти, необъяснимой тоски, одиночества, неких неопределимых смысла и цели жизни, чего-то такого, в «чем этот смысл обнаружится»:

«Глубина неба, даль полей говорили мне о чем-то ином, как бы существующем помимо их, *вызывали мечту и тоску о чем-то мне недостающем, трогали непонятной любовью и нежностью неизвестно к кому и чему...*» (здесь и далее курсив мой. — Т. К.) (9).

И вдруг, как в озарении, герой сам называет еще одну глубинную причину своей тоски и жажды движения вдаль, связанную с теми «смыслом и целью, с тем главным», что ищет его душа в жизни и в мире:

«...грустит ли в тишине, в глуши какой-нибудь сурок, жаворонок? Нет, они ни о чем не спрашивают, ничему не дивятся, не чувствуют *той сокровенной души, которая всегда чудится человеческой душе в мире, окружающем ее*, не знают ни зова пространства, ни бега времени. А я уже и тогда знал все это» (9).

В этом фрагменте начала романа Бунин дает важнейшее объяснение онтологического импульса к дальнейшему неостановимому движению героя: найти эту «сокровенную душу» (9), то «недостающее», но очень важное, о чем говорили глубина неба и даль полей. Бунину как гениальному художнику удалось передать феномен ощущения душой ребенка Божьего присутствия в мире: чувство «*сокровенной души, которая всегда чудится человеческой душе в мире*» (9), и поиск ее — это и есть *чувство и поиск Бога, Отца Небесного*.

По сути, в этих признаниях героя дается образное объяснение *экзистенциальной тоски по Богу*. Это состояние человека точно описано святителем Феофаном Затворником: *«Дух, как сила, от Бога исшедшая, — ведает Бога, ищет Бога и в нем одном находит покой»* [Феофан Затворник: 46]. Характеризуя такого рода тоску, святитель утверждал, что одним из ярчайших проявлений *«жажды Бога»* душой человека является *«всеобщее недовольство ничем тварным. Что означает это недовольство? То, что ничто тварное удовлетворит духа нашего не может. От Бога исшедши, Бога он ищет, Его вкусить желает и, в живом с ним пребывая союзе и сочетании, в Нем успокаивается. Когда достигает сего, покоен бывает, а пока не достигнет, покоя иметь не может»* [Феофан Затворник: 48].

Интуитивные прозрения детства в отрочестве и юности трансформируются в серьезные размышления героя о смысле жизни. Как одно из ключевых событий отроческой поры Арсеньева Бунин описывает эпизод, связанный с раздумьями подростка Алеши над словами отца, сказанными после ареста старшего сына, который участвовал в студенческих демонстрациях:

«— Вздор, пустяки! — говорил он твердо. — Эка, подумаешь, важность! Ну, арестовали, ну, увезли и, может, в Сибирь сошлют <...>. Да и вообще все вздор и пустяки! Пройдет дурное, пройдет и хорошее, как сказал Тихон Задонский, — все пройдет!» (77–78).

Размышляя над словами отца, юный Арсеньев переживает настоящее потрясение:

«Я вспоминал эти слова и чувствовал, что мне не только не легче, а еще большее от них. Может быть, и впрямь все вздор, но ведь этот вздор моя жизнь, и зачем же я чувствую ее данной вовсе не для вздора и не для того, чтобы все бесследно проходило, исчезало? Все пустяки, — однако оттого, что увезли брата, для меня как будто весь мир опустел, стал огромным, бессмысленным, и мне в нем теперь так грустно и так одиноко, как будто я уже вне его, меж тем как мне нужно быть вместе с ним, любить и радоваться в нем!» (78).

Юная душа Арсеньева внутренне не принимает поверхностно-легкомысленных слов отца о бессмысленности человеческой жизни. В словах Тихона Задонского о бренности человеческой суеты, перекликающихся с ветхозаветной мудростью «Все суета сует. Все проходит» (см.: Еккл. 1:2), характеризующей кратковременные житейские ценности, заключена лишь часть истины, потому что в них нет ответа на вопросы «В чем смысл жизни? Для чего она дана человеку?». Но душа помогает герою найти ответы на мучающие его вопросы. Скитаясь по городу, Арсеньев приходит к стенам монастыря и там переживает настоящее прозрение: на громадных воротах монастыря, на их створах, он видит написанных во весь рост «двух высоких, могильно-изможденных святителей в епитрахиях, с зеленоватыми печальными ликами, с длинными, до земли развернутыми хартиями в руках: сколько лет стоят они так — и сколько веков уже нет их на свете? Все пройдет, все проходит, будет время, когда не будет в мире и нас, — ни меня, ни отца, ни матери, ни брата, — а эти древнерусские старцы со своим священным и мудрым писанием в руках будут все так же бесстрастно и печально стоять на воротах...» (78).

Монастырь, святые древнерусские старцы со священным и мудрым писанием говорят герою о том, что в жизни есть вечные, непреходящие ценности. А пронзительная любовь к родным, к себе, к миру помогают понять, что жизнь не вздор и не пустяки. В душе Арсеньева соединяются два измерения человеческого существования: первое — с точки зрения неповторимости человеческой жизни, преходящей, конечной, но все же прекрасной со всеми ее радостями и горестями, обретениями и потерями; второе — с точки зрения христианской вечности, тех непреходящих Божественных ценностей, что есть в мире и в душе человека.

«И, сняв картуз, со слезами на глазах, я стал креститься на ворота, все живее чувствуя, что с каждой минутой мне становится все жалче себя и брата, — то есть что я всё больше люблю себя, его, отца с матерью, — и горячо прося святителей помочь нам, ибо, как ни больно, как ни грустно в этом непонятном мире, он все же прекрасен и нам все-таки страстно хочется быть счастливыми и любить друг друга...» (78–79).

В качестве одного из главных этапов духовного становления героя в юности Бунин показывает его глубокие, серьезные раздумья над онтологическим вопросом: в чем заключаются смысл и цель бытия? Размышляя о том, что же такое «жизнь в этом непонятном, вечном и огромном мире» (131), Арсеньев, кроме ее бытового, обыденного уровня («смена дней и ночей, дел и отдыха» — 131), кроме чувственно-эмпирически-логического познания («беспорядочное накопление впечатлений, картин, образов», «непрестанное, ни на единый миг нас не оставляющее течение несвязных чувств и мыслей, беспорядочных воспоминаний о прошлом и смутных гаданий о будущем» — 131), в качестве главной выделяет именно *онтологическую, экзистенциальную составляющую*: «Жизнь <...> есть <...> нечто такое, в чем как будто и заключается некая суть ее, некий смысл и цель, что-то главное, чего уж никак нельзя уловить и выразить, и — связанное с ним вечное ожидание: ожидание не только счастья, какой-то особенной полноты его, но еще и чего-то такого, в чем (когда настанет оно) эта суть, этот смысл вдруг наконец обнаружится» (131–132). Подчеркивая исключительную значимость этих размышлений героя, Бунин выделяет их в отдельную главу, лишенную внешнего сюжетного движения, но глубоко содержательную для понимания исканий героя и выражения авторских идей: движение Арсеньева обусловлено стремлением найти в жизни «некую суть ее, некий смысл и цель, что-то главное» (131). Вспоминая ироническое замечание в отношении своих стремлений «вдаль», герой напрямую соотносит «даль» с поиском смысла: «И впрямь: втайне я весь простирался в нее (в даль. — Т. К.). Зачем? Может быть, именно за этим смыслом?» (132).

Стремление обрести незыблемые, вечные ценности, находящиеся вне времени и пространства, и заставляет Арсеньева отправиться в «небудничный путь». Потому-то так притягивают к себе Арсеньева дорога, даль, простор степи: они таят в себе пока еще неясную интенциональную перспективу, создают ситуацию «выхода» к новой реальности, прорыва в иное, экзистенциальное измерение. В открытом пространстве простора, дали, где «горизонталь» переходит

в «вертикаль», где осуществляется связь Неба и Земли, есть возможность для движения-развития. Движение героя вдаль есть выражение неосознанного стремления к «верху» пространства, к небу — обители Бога, к некоему высшему смыслу. Поэтому трудно согласиться с утверждением, что в романе «Жизнь Арсеньева» «нет целеустремленного движения героя» [Колобаева: 137], что «вообще не какая-либо цель определяет его поступки и внутреннее развитие» [Колобаева: 137]. О том, что смысл и цель движения есть и они чрезвычайно важны для героя, свидетельствуют глубокие размышления и признания Арсеньева, целый комплекс мотивов движения и «сквозные» пространственные образы романа.

Среди пространственных образов и мотивов «Жизни Арсеньева» самым частотным является «сквозной» образ дороги. Очевидно, что в романе Бунина происходит «реализация метафоры “жизненный путь”», «слияние жизненного пути человека (в его основных переломных моментах) с его реальным пространственным путем-дорогой, то есть со странствованиями» [Бахтин: 152].

Действительно, в романе часто встречается образ дороги, что позволяет определить *хронотоп дороги* одним из ключевых. Бунин вводит в повествование множество реальных дорог: в Елец и Орел, в Курск и Воронеж, в Харьков и Севастополь, в Москву и Петербург, в Витебск и Тамбов, в Задонск, Белгород, Черкассы, Кременчуг, Липецк и т. д. Буквально в каждой книге романа звучат признания главного героя о любви к дороге: о «вечной жажде дороги», движения, о «чувстве пути», о «чувстве дали, простора», о «кочевой страсти». Взрослый Арсеньев вспоминает, как в детстве и отрочестве, учась в гимназии, по вечерам приходил на вокзал и с волнением

«встречал и провожал поезда на станции, в толкотне и суете приезжающих и уезжающих, завидовал тем, кто, спеша и волнуясь, усаживались с множеством вещей в вагоны “дальнего следования”, замирал, когда огромный швейцар <...> пел зычным, величественным басом, возглашал с дорожной протяжностью, с угрожающей, строгой грустью, куда и какой поезд отправляется» (85).

Вспоминая свою юность, Арсеньев признавался, что в поездках у него «захватывало дух от радости» (85). Даже полосатый тик диванного чехла напоминал герою вагонный и звал в дорогу. «Вот видите этот тик? <...> Вагонный. Я даже этого тика не могу видеть спокойно, тянет ехать» (213), — с волнением признавался Арсеньев, рассказывая о своей жажде дороги, движения, пути.

Неоднократные признания героя, звучащие на страницах романа, свидетельствуют о том, что движение для него жизненно необходимо. Это неостановимое движение выражается в скитаниях, странствиях и странничестве героя. Названные мотивы — это слова из самохарактеристик Арсеньева, которыми он определял свое движение по жизни: «Те весенние дни моих *первых скитаний* были последними днями моего юношеского иночества» (165). «И вскоре я опять пустился в *странствия*» (156) и др. *Мотивы скитаний, странствий героя* — мотивы ненаправленного, порой внешне бесцельного движения — это знаки того, что Арсеньев еще не обрел высшего смысла бытия.

Бунин показывает, как однажды его герой хотел остановиться, отказаться от пути, от движения, от мира, жить в замкнутом пространстве, в своем маленьком мирке. Арсеньев подробно рассказывает об эпизоде такого существования в пятой книге: он жил тогда на подворье Никулиной, снимая у нее комнату, — в тихом местечке, недалеко от которого находились монастырь и кладбище, что вносило особое спокойствие и умиротворение в жизнь человека, как бы на время отрывая его от суетной мирской жизни и напоминая о вечном. Арсеньеву нравились тишина, покой, уют в доме Никулиной, ласковость, неторопливость хозяйки и особая внутренняя гармония, которая ощущалась во всем, что она делала и говорила, в том, как она вела себя. Это было спокойствие счастливого человека, нашедшего в жизни все, что ему нужно. «Дикие мысли и чувства» рождались тогда в Арсеньеве: «...вот бросить все и навсегда остаться тут, на этом подворье, спать в ее теплой спальне, под мерный бег будильника!» (179). Однако Бунин с помощью символических деталей интерьера дома Никулиной: двух картин — дает оценку такого возможного существования

своего героя, одновременно показывая два варианта жизненного пути с отказом от мира: первый вариант — путь святого, второй — путь «мертвой души»:

«Над одним диваном висела картина: удивительно зеленый лес, стоящий сплошной стеной, под ним бревенчатая хижинка, а возле хижинки — кротко согнувшийся старчик, положивший ручку на голову бурого медведя, тоже кроткого, смиренного, мягколапого; над другим — нечто совершенно нелепое для всякого, кто должен был сидеть или лежать на нем: фотографический портрет старика в гробу, важного, белоликого, в черном сюртуке, — покойного мужа Никулиной» (179).

На первой картине было воссоздано известное изображение святого старца Серафима Саровского, укротившего в лесу свирепого медведя, — это путь человека, отрешившегося от мира и посвятившего свою жизнь Богу, путь отшельника, путь святого.

На этот возможный путь указывает также *хронотоп монастыря*, несколько раз возникающего на пути Арсеньева, что позволяет говорить о его значительной роли в романе. Это, как будто случайное в контексте одной главы, упоминание о монастыре оказывается не случайным в контексте всего произведения. Монастырь находится недалеко от тихого подворья Никулиной, где так нравилось жить Арсеньеву. Лики святых на воротах древнего монастыря помогают герою понять, что в жизни есть вечные ценности. Собор и «древний монастырь на вершине» (219) выделяет Арсеньев в описании малороссийского городка, в котором началась совместная жизнь героя и Лики. Неожиданно в повествовании о юношеской жажде самореализации в творчестве Арсеньев упоминает о поездке в Святогорский монастырь, о том, как «гонялся» за послушником по двору монастыря, «напрасно домогаясь, чтобы он устроил» его пожить в монастыре (206). Монастырь в романе — это символ полного отказа от мирской жизни и ее соблазнов, очищения души, символ смирения, любви к Богу, устремления к Нему и служения Ему.

Но поскольку Арсеньев не пришел в душе к вере, смирению и кротости, а главное, не обрел высшего смысла жизни — не пришел к Богу, как святой Серафим Саровский, — Бунин

показывает второй возможный вариант жизни в замкнутом мире: отказ героя от Пути, от движения, развития, поиска смысла бытия и пути истинного — это смерть, знаком которой является для Арсеньева фотография покойника, умершего мужа Никулиной.

Важнейшими для понимания исканий героя, направленности его движения в отрочестве и юности являются *мотив странничества и образ странника — знаки, свидетельствующие о поиске Бога, пути к Нему*. Арсеньев особо выделяет в своих воспоминаниях встречу со странником (XV глава пятой книги), которая происходит в церкви, сакральном центре мира и служит толчком к дальнейшему пути героя. Введенный в повествование в момент напряженных духовных поисков Арсеньева этот образ предстает в романе знаковым, символизируя странничество самого Арсеньева:

«Потом я, по своему обыкновению, пошел бродить по улицам. Увидев церковный двор, вошел в него, вошел в церковь <...> в толпе возле налоя стоял странник, тепло освещенный спереди золотым восковым светом. Он был пещерно худ, склоненного лица его, иконописно тонкого и темного, почти не видно было за прядями длинных темных волос, первобытно, иночески и женски висевших вдоль щек; в левой руке он твердо держал высокий деревянный посох, за долгие годы натертый до блеску, за плечами у него был черный кожаный мешок, он стоял одиноко, неподвижно, отрешенно от всех» (211).

Это подробное, с выразительными деталями описание странника построено так, что на первый план выходят не просто странствия, скитальчество, бродничество, но странничество как сознательный, добровольный выбор человека, духовное подвижничество как путь святого отшельника, утверждающего своим путем некую истину — смысл движения. Не случайно в описании странника повторяются изобразительно-выразительные средства, подчеркивающие в его образе схожесть с ликами святых, отрешенность от суетного мира, твердую веру в Бога. Полная отрешенность, посох, который «он твердо держал в руке» (211), свидетельствуют о том, что странник знает о конечной цели пути и полон решимости пройти свой путь. То, что странник изображен в молитвенном стоянии

в церкви, знак того, что это путь к Богу как к главной цели движения. Восхищение, которое вызывает странник у Арсеньева, свидетельствует о духовной жажде такого же пути, такой же веры, такой же твердой внутренней убежденности в истинности пути — пути к Богу. Впереди у юноши Арсеньева была вся жизнь, полная открытий, обретений, счастья и потерь, соблазнов, испытаний. Но главное: Арсеньев продолжает искать ту сокровенную Истину, без которой существование становилось бессмысленным.

Экзистенциальные мотивы, связанные с поисками высшего смысла бытия, высшей истины, являясь определяющими для движения Арсеньева, выражают *идею Пути* [Ковалева, 2017], заявленную уже в самом начале романа, во вступлении к нему, и организующую все повествование. Мотивам бессмысленного, неистинного существования в романе противостоят мотивы поиска высшего смысла жизни, обусловленные интенциональностью сознания героя и создающие важнейшую для понимания романа оппозицию бессмысленность—смысл. В «Жизни Арсеньева» антитеза, заложенная в этой оппозиции, снимается утверждением высшего смысла, высшей истины, в которых человек, «земля» могут быть связаны с «небом», с Богом, а «низшее», греховное может трансформироваться в «высшее». Эта идея обнаруживается в *христианском хронотопе и в целом в христианском тексте романа* [Ковалева, 2017, 2016].

Искания Арсеньева обусловлены тоской по Богу, поисками высшего смысла бытия, высшей истины, пути истинного как пути к Богу. Взаимосвязь мотивов поиска «сокровенной души, которая всегда чужится человеческой душе в мире», смысла и цели жизни, истинного пути, скитаний, блужданий, странствий, странничества, а также основных знаковых пространственных образов (храм, монастырь), с которыми связан путь главного героя, подтверждает этот вывод.

Примечания

- ¹ Бунин И. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1988. Т. 5. С. 7. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М.: Худож. лит., 1986. — С. 121–291.
2. Бердникова О. А. Реминисценции, цитаты и мотивы Псалтири в творчестве И. А. Бунина // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2012. — Вып. 10. — С. 315–328 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1458029841.pdf (25.05.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2012.362
3. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М.: Высшая школа, 1989. — 404 с.
4. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. — М.: Наука, 1993. — 304 с.
5. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1995. — 287 с.
6. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. — М.: Кругъ, 2004. — 560 с.
7. Захаров В. Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. — Вып. 5. — С. 5–30 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2472> (25.05.2019). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2472
8. Захаров В. Н. Историческая поэтика и ее категории // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1992. — Вып. 2. — С. 3–9 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2355> (25.05.2019). DOI: 10.15393/j9.art.1992.2355
9. Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты. — М.: Индрик, 2012. — 264 с.
10. Ковалева Т. Н. Типы художественного времени и их роль в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Проблемы исторической поэтики. — Вып. 14. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2016. — С. 361–383 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1482920692.pdf (25.05.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2016.3603
11. Ковалева Т. Н. Путь по воле Бога в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2017. — Т. 15. — № 2. — С. 127–140 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1499089355.pdf (25.05.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2017.4381
12. Колобаева Л. А. От временного к вечному: Феноменологический роман в русской литературе XX в.: [«Жизнь Арсеньева» И. А. Бунина и «Доктор Живаго» Б. Л. Пастернака] // Вопросы литературы. — 1998. — № 3. — С. 132–144.
13. Лотман Ю. М. О сюжетном пространстве русского романа XIX столетия // Учен. зап. Тартуского гос. университета. — Тарту, 1987. — Вып. 746. — С. 102–114.
14. Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. — Таллинн: Александра, 1993. — Т. 1. — С. 386–464.

15. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. — М.: Наука, 1986. — 318 с.
16. Неклюдов С. Ю. О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов // Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов: сб. науч. тр. — Л.: Наука, 1984. — С. 221–229.
17. Путилов Б. Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: сб. ст. в память В. Я. Проппа. — М., 1975. — С. 141–155.
18. Силантьев И. В. Мотив в системе художественного повествования. — Новосибирск: Изд-во ИДМИ, 2001. — 236 с.
19. Силантьев И. В. Поэтика мотива. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 296 с. (Язык. Семиотика. Культура)
20. Соболев Н. И. Проблемы поэтики повествования в творческой истории повести И. С. Шмелева «Росстани» // Проблемы исторической поэтики. — Вып. 13. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2015. — С. 492–506 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1456403022.pdf (25.05.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2015.3450
21. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М.: Аспект Пресс, 1996. — 334 с.
22. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики. — М.: Наука, 1983. — С. 227–284.
23. Тюпа В. И., Ромодановская Е. К. Словарь мотивов как научная проблема // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: от сюжета к мотиву. — Новосибирск, 1996. — С. 3–15.
24. Феофан Затворник, святитель. Что есть духовная жизнь и как на нее настроиться. — М.: Правило веры, 1996. — 336 с.
25. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М.: Лабиринт, 1997. — 448 с.

Tat'yana N. Kovalyova

*Pyatigorsk State University
(Pyatigorsk, Russian Federation)*

tatjana_kovaleva@mail.ru

The Motifs of Searching for a Sense of Being in the Plot of the Novel by Ivan A. Bunin “The Life of Arseniev”

Abstract. The article focuses on the study of the role of the motifs in the development of the plot of Ivan A. Bunin's novel “The Life of Arseniev”. Investigating the early stages of spiritual formation of the main character of the novel, the author of the article highlights the motifs of loneliness, the feeling of senselessness of an imperfect existence, the aspiration to understand the meaning of all things, the highest sense of being, to find the source and sense of an

existential despondency — longing for God. The aspiration to find unshakable and eternal values brings Arseniev about to take the unusual road, that is why the motifs of wanderings, encircling and pilgrimage have a significant role in the plot of the novel. The aimless wandering of Arseniev is a reflection of the fact that he has not yet found the highest sense of being, and is opposed to the motif of wandering as a conscious choice of the person, who establishes a certain truth by his own conscious way, that is why the meaning of the pilgrimage and such Christian images as a temple, church, cathedral, monastery, pilgrim, saints attests to the hero's search for God and for the way to Him. Arseniev's searches are conditioned by his strivings for an inmost soul that a human soul always imagines, that is by his longing for God, his desire to find the highest sense of being, a true path as the path to God. This conclusion is confirmed by the path of life of the main character which includes the interrelation of motifs of search of a sense and purpose of life, the right path, wanderings, encircling, pilgrimage and also the main iconic images (temple, monastery).

Keywords: Ivan Bunin, "The Life of Arseniev", Existential and Christian Motifs, Christian Values, longing for God, sense of being, true path, pilgrimage

About the author: Kovalyova Tat'yana N. — PhD in Philology, Associate Professor of Literature and Pedagogical Technologies of Philological Education, Pyatigorsk State University (pr. Kalinina 9, Pyatigorsk, 357532, Russian Federation)

Received: June 26, 2019

Date of publication: February 28, 2020

For citation: Kovalyova T. N. The Motifs of Searching for a Sense of Being in the Plot of the Novel by Ivan A. Bunin "The Life of Arseniev". In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2020, vol. 18, no. 1, pp. 276–293. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7342 (In Russ.)

References

1. Bakhtin M. M. Forms of Time and Chronotope in the Novel. Essays on Historical Poetics. In: *Literaturno-kriticheskie stat'i* [Literary-Critical Articles]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1986, pp. 121–291. (In Russ.)
2. Berdnikova O. A. Reminiscences, Quotations and Motifs of the Psalter in the Works of I. A. Bunin. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2012, vol. 10, pp. 315–328. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1458029841.pdf (accessed on May 25, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2012.362 (In Russ.)
3. Veselovskiy A. N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1989. 404 p. (In Russ.)
4. Gasparov B. M. *Literaturnye leytmotivy* [Literary Leitmotifs]. Moscow, Nauka Publ., 1993. 304 p. (In Russ.)
5. Esaulov I. A. *Kategoriya sobornosti v russkoy literature* [The Category of Sobornost' in Russian Literature]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1995. 287 p. (In Russ.)
6. Esaulov I. A. *Paskhal'nost' russkoy slovesnosti* [Paskhal'nost' of Russian Literature]. Moscow, Krug Publ., 2004. 560 p. (In Russ.)

7. Zakharov V. N. Orthodox Aspects of Russian Literature Ethnopoetics. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1998, vol. 5, pp. 5–30. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2472> (accessed on May 25, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2472 (In Russ.)
8. Zakharov V. N. Historical Poetics and Its Category. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1992, vol. 2, pp. 3–9. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2355> (accessed on May 25, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.1992.2355 (In Russ.)
9. Zakharov V. N. *Problemy istoricheskoy poetiki. Etnologicheskie aspekty* [The Problems of Historical Poetics. Ethnological Aspects]. Moscow, Indrik Publ., 2012. 264 p. (In Russ.)
10. Kovaleva T. N. Types of Artistic Time and Their Role in Ivan Bunin's Novel "the Life of Arseniev". In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2016, vol. 14, pp. 361–383. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1482920692.pdf (accessed on May 25, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2016.3603 (In Russ.)
11. Kovaleva T. N. The Path of Life by the Will of God in the Novel "the Life of Arseniev" by I. A. Bunin. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of the Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2017, vol. 15, no. 2, pp. 127–140. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1499089355.pdf (accessed on May 25, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2017.4381 (In Russ.)
12. Kolobaeva L. A. From the Temporary to the Eternal: The Phenomenological Novel in Russian Literature of the 20th Century: "The Life of Arseniev" by I. A. Bunin and "Doctor Zhivago" by B. L. Pasternak. In: *Voprosy literatury*, 1998, no. 3, pp. 132–144. (In Russ.)
13. Lotman Yu. M. About a Subject Space of a Russian Novel of the 19th Century. In: *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta* [Proceedings of Tartu State University]. Tartu, 1987, issue 746, pp. 102–114. (In Russ.)
14. Lotman Yu. M. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Tallinn, Aleksandra Publ., 1993, vol. 1, pp. 386–464. (In Russ.)
15. Meletinskiy E. M. *Vvedenie v istoricheskuyu poetiku eposa i romana* [The Introduction to the Historical Poetics of Epos and Novel]. Moscow, Nauka Publ., 1986. 318 p. (In Russ.)
16. Neklyudov S. Yu. About Some Aspects of the Research on Folklore Motifs. In: *Fol'klor i etnografiya: u etnograficheskikh istokov fol'klornykh syuzhetov i obrazov* [Folklore and Ethnography: at the Ethnographic Origins of Folklore Plots and Images]. Leningrad, Nauka Publ., 1984, pp. 221–229. (In Russ.)
17. Putilov B. N. A Motif as a Plot Formation Element. In: *Tipologicheskie issledovaniya po fol'kloru: sbornik statey v pamyat' V. Ya. Proppa* [Typological Researches on Folklore: the Collection of Articles in V. Y. Propp's Memory]. Moscow, 1975, pp. 141–155. (In Russ.)

18. Silant'ev I. V. *Motiv v sisteme khudozhestvennogo povestvovaniya* [A Motif in the System of Artistic Narrative]. Novosibirsk, IDMI Publ., 2001. 236 p. (In Russ.)
19. Silant'ev I. V. *Poetika motiva* [The Poetics of a Motif]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2004. 296 p. (In Russ.)
20. Sobolev N. I. The Issues of Narrative Poetics in the Creative History of the Short Novel "Crossroads" by I. S. Shmelev. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2015, issue 13, pp. 492–506. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1456403022.pdf (accessed on May 25, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2015.3450 (In Russ.)
21. Tomashevskiy B. V. *Teoriya literatury. Poetika* [Theory of Literature. Poetics]. Moscow, Aspect Press Publ., 1996. 334 p. (In Russ.)
22. Toporov V. N. Space and the Text. In: *Tekst: semantika i struktura* [Text: Semantics and Structure]. Moscow, Nauka Publ., 1983, pp. 227–284. (In Russ.)
23. Tyupa V. I., Romodanovskaya E. K. A Dictionary of Motifs as a Scientific Problem. In: *Materialy k slovaryu syuzhetov i motivov russkoy literatury: ot syuzheta k motivu* [Materials for a Dictionary of Plots and Motifs of Russian Literature: From Plot to Motif]. Novosibirsk, 1996, pp. 3–15. (In Russ.)
24. Theophan Zatvornik, Saint. *Chto est' dukhovnaya zhizn' i kak na nee nastroit'sya* [What Is a Spiritual Life and How to Set One's Heart on It]. Moscow, Pravilo very Publ., 1996. 336 p. (In Russ.)
25. Freydenberg O. M. *Poetika syuzheta i zhanra* [The Poetics of Plot and Genre]. Moscow, Labirint Publ., 1997. 448 p. (In Russ.)

DOI: 10.15393/j9.art.2020.7542

УДК 821.161.1.09“18”; 821.161.1.09“1917/1992”

Ольга Алимовна Богданова*Институт мировой литературы им. А. М. Горького,
Российская академия наук
(Москва, Российская Федерация)*

olgabogda@yandex.ru

«Гетеротопия усадьбы» в романе З. Н. Гиппиус «Роман-царевич» (1913)*

Аннотация. В статье исследуется пространственно-семиотическая организация одного из центральных символистских романов Серебряного века, связанная с «усадебным топосом» в русской литературе. Большая часть действия в «Романе-царевиче» З. Н. Гиппиус происходит в 1910-е гг. на территории загородных усадеб в разных частях России, а также в западноевропейском замке вблизи Пиренеев, где проживают в эмиграции русские революционеры. Проявившаяся еще в декабризме двойственность русской революции («самодержавное» диктаторство П. И. Пестеля и христианский демократизм С. И. Муравьева-Апостола) отозвалась у Гиппиус противостоянием Романа Сменцева и Михаила Ржевского вместе с его сторонниками Флорентием и Литтой. Открытие Гиппиус — в обнаружении в поле «усадебного топоса» смысла, восходящего к деятельности декабристов — дворянских революционеров первой четверти XIX в., зачастую крупных помещиков. «Усадебный топос» выступает в «Романе-царевиче» как топос русской революции в ряду локальных вариаций. Идеино-художественная коммуникация между тремя его локусами объединяет западноевропейский замок, напоминающий о просвещенческих корнях русской «усадебной культуры» с ее идеалом свободной личности, дворянскую усадьбу Золотого века русской литературы и культуры, взрастившую первых в России деятелей революции с христианским мировоззрением, и эклектичную интеллигентско-помещичью усадьбу Серебряного века, чьи насельники находятся под зловещей властью Антихриста от революции, генетически восходящего к Ставрогину из романа Ф. М. Достоевского «Бесы». При этом обитатели усадьбы 1910-х гг. сохраняют способность разорвать очерченный Сменцевым гибельный круг благодаря гетеротопической связи с двумя другими представленными в романе усадебными проекциями. На материале произведения Гиппиус выявлена и рассмотрена важная модификация усадебной топик в литературе русского символизма — сельская помещичья усадьба как топос «религиозной революции» (выражение Д. С. Мережковского), для понимания структуры которого используется новая категория — «гетеротопия усадьбы».

Ключевые слова: усадебный топос, усадебный локус, гетеротопия усадьбы, Серебряный век, символистский роман, З. Н. Гиппиус, Д. С. Мережковский, революция, религиозная общественность, новое религиозное сознание

Об авторе: *Богданова Ольга Алимовна* — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела русской литературы конца XIX — начала XX в., Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Российская академия наук (ул. Поварская, 25а, Москва, Российская Федерация, 121069)

Дата поступления: 15.12.2019

Дата публикации: 28.02.2020

Для цитирования: Богданова О. А. «Гетеротопия усадеб» в романе З. Н. Гиппиус «Роман-царевич» (1913) // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18. — № 1. — С. 294–314. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7542

Первые десятилетия XX в. — время заметных трансформаций в «усадебном топосе» русской литературы, в том числе в произведениях, относящихся к ведущему художественному направлению Серебряного века — символизму. Именно тогда, после десятилетий деградации и структурной перестройки в результате крестьянской и земской реформ 1860-х гг., помещичья усадьба стала оживать, развиваться и приобретать более серьезную роль в социально-экономической и в культурно-художественной жизни страны. Так, Л. В. Иванова пишет о возрождении на новой основе помещичьих хозяйств после революции 1905–1907 гг., когда происходило увеличение фонда помещичьей земли, использования наемного труда, торгового оборота. Многие усадьбы в эти годы открывали свои музеи, библиотеки, коллекции и архивы для общества. Владельцы стремились сохранить традиции старинной дворянской усадьбы (см.: [Дворянская и купеческая сельская усадьба...: 511]). Ю. Н. Шорин отмечает, что в 1910-е гг., наряду с осознанием значимости традиционных культурных ценностей, в усадебный быт стали входить многочисленные новации: занятия спортом (футбол, крокет, вольная борьба, плавание, гимнастика), модернизация быта (электричество, водопровод, канализация и т. п.) и культурных моделей поведения (стремление вписаться в окружающее социальное пространство — открытость местному социуму, как крестьянскому, так и разночинному, активное участие в органах местного самоуправления) (см.: [Шорин: 471, 473]). По наблюдению М. В. Нащокиной, «...на фоне, казалось бы, неизбежного заката помещичьей культуры в конце XIX — начале XX в. появились и признаки ее возрождения в новых экономических и культурных координатах. Количество ухоженных, благоустроенных усадеб вновь стало

увеличиваться», и «тысячи усадеб в самых глухих “медвежьих” углах русской провинции продолжали оставаться в конце XIX — начале XX в. своего рода посланцами современной культуры» [Нащокина: 11–12, 14]. Отметив расширение социального состава усадебовладельцев, та же исследовательница констатирует: «...утратив дворянскую сословную принадлежность, усадьбы стали важной частью жизни огромного числа образованных русских людей — выходцев из всех слоев общества» [Нащокина: 16]. И заключает: «Именно к Серебряному веку относится своеобразная общественная канонизация русской усадьбы как средоточия семейных ценностей, всех сторон русской культуры и воплощения национального понимания красоты. Тогда усадьба впервые была глубоко осмыслена как сложная синтетическая целостность, вобравшая в себя особенности национального мировоззрения и уклада жизни, очарование русского пейзажа и разнообразие искусств и ремесел...» [Нащокина: 116].

Итак, русская сельская помещичья усадьба 1910-х гг., с одной стороны, сохраняет глубокую преемственность традициям Золотого века русской «усадебной культуры», первой трети XIX столетия, с другой — в процессах экономической, социальной и нередко художественно-стилевой модернизации настойчиво вовлечена в свою современность. Тем не менее в литературе Серебряного века четко различаются две тенденции в изображении усадебной жизни: описанная выше пассивная, неомифологическая, восходящая к эдемскому архетипу Золотого века, и критическая, продолжающая линию Н. В. Гоголя, А. И. Герцена, М. Е. Салтыкова-Щедрина, включающая в себя негативные коннотации усадьбы в социально-психологическом, эстетическом и цивилизационном планах. Симптоматично, что негативные аспекты рецепции «усадебной культуры» в Серебряном веке связаны не только с ее традиционной социально-психологической критикой, характерной еще для крепостнического времени, но в первую очередь — с критикой эстетической, вытекающей из главной тенденции русской культуры начала XX в. — «пан-эстетизма» (см.: [Минц: 59–96]). В трактовке ряда писателей этой эпохи ставится под сомнение или даже отвергается

идеализация Золотого века «усадебной культуры», который в веке Серебряном претендовал, по мысли М. В. Нащокиной, на роль «национального идеала» [Нащокина: 116]. Так в их произведениях возникает полемический образ «незолотой старины»¹, представленный в поэзии Н. С. Гумилева, прозе Г. И. Чулкова, А. Н. Толстого и др.

В литературе этого периода усадьба нередко является не просто местом действия, но активной средой, во многом формирующей и определяющей психологию, мировоззрение и тип поведения персонажей. Достаточно вспомнить «Серебряного голубя» Андрея Белого, «Творимую легенду» Федора Сологуба, цикл «Заволжье» Алексея Толстого, рассказы и повести И. А. Бунина, Б. К. Зайцева, М. М. Пришвина и мн. др. Среди авторов, уделявших серьезное внимание русской усадьбе в 1900–1910-е гг., можно назвать и З. Н. Гиппиус (см. подробнее: [Glukhova: 178–186]).

Для понимания специфики «усадебного топоса» в символическом романе Гиппиус целесообразно ввести понятие «гетеротопии усадеб»². В гуманитарных исследованиях начала XXI в., отмечает Д. Бахманн-Медик, «пространственная оптика охватывает <...> также пространства, которые определяются уже не только реально — территориально и физически — и уже не только символически, но являются и тем и другим одновременно» [Бахманн-Медик: 353], поэтому их, вслед за Мишелем Фуко, точнее всего назвать гетеротопиями, в которых, по мысли французского философа, явления «<...> “положены”, “расположены”, “размещены” в настолько различных плоскостях, что невозможно найти для них пространство встречи, определить общее место для тех и других» [Фуко, 1977: 34]. Понятие гетеротопии было сформулировано Фуко в 1967 г. в докладе «Другие пространства»: «Пространство, где мы живем <...> является <...> гетерогенным. <...> мы живем в рамках множества отношений, определяющих местоположения, не сводимые друг к другу и совершенно друг на друга не накладывающиеся. <...> Эти местоположения, являющиеся как бы пространствами, находящимися в связи со всеми остальными и, однако же, противоречащими всем остальным местоположениям, делятся на два основных типа» —

утопии и гетеротопии [Фуко, 2006: 191–195]. В отличие от утопий, гетеротопии, по Фуко, это «реальные, подлинные места, места, вписанные в конкретные общественные институты, но служащие своего рода “контрместоположениями”, своего рода фактически реализованными утопиями, в которых реальные местоположения, все остальные реальные местоположения, какие можно найти в рамках культуры, сразу и представляются, и оспариваются, и переворачиваются: места, находящиеся за пределами всех остальных мест, хотя, несмотря на это, они фактически локализуемы» [Фуко, 2006: 196]. Гетеротопия, продолжает философ, «имеет свойство сопоставлять в одном-единственном месте несколько пространств, несколько местоположений, которые сами по себе несовместимы» — «возможно, самым древним из примеров этих гетеротопий, имеющих форму противоречащих друг другу местоположений, является сад: «В своих древних основах сад представляет собой своеобразную счастливую и универсализирующую гетеротопию <...>» [Фуко, 2006: 200]. Сад же, как мы знаем, один из важнейших элементов «усадебного топоса».

Суть гетеротопий, значимую для Фуко, сформулировал российский философ В. А. Подорога: «Гетеротопические пространства — пространства совмещения несовмещаемого <...>. Если жизненное пространство в состоянии себя воспроизводить и развивать, то это значит, что его гетеротопическая структура устойчива и эффективна» [Подорога]. Особенно важно для понимания специфики «усадебного топоса» в рассматриваемом нами символистском романе то обстоятельство, что в гетеротопиях преодолевается «принцип бинарности и задаваемых, постоянно и целенаправленно продуцируемых <...> моделей и способов поведения, организации мира» [Шестакова: 65]. В самом деле, в «гетеротопии усадьбы» у Гиппиус намечается путь к иной «организации мира», хотя и соотносимой с прежними моделями.

Большая часть действия в романе писательницы «Роман-царевич» (1913) происходит в 1910-е гг. на территории и в интерьерах загородных усадеб в разных уголках России — Стройке Новгородской губернии и Пчелином Воронежской губернии, а также в западноевропейском замке вблизи Пиренеев, где

проживают в эмиграции русские революционеры. Так что топос усадьбы представлен в этом произведении в трех вариациях, трех локусах, тесно связанных с готовящейся в России, по мысли автора, революцией. Последовательно остановимся на каждом из них.

Начинается роман с описания жизни хозяев и гостей в недавно устроенном поместье петербургского инженера-архитектора Алексея Хованского под неблагозвучным названием Стройка. Такие усадьбы в заметном количестве возводились в 1910-е гг. по всей России. Их отличительные особенности: расположение неподалеку от железнодорожной станции; причудливая архитектура — стилизация одновременно под английский викторианский коттедж и французский средневековый рыцарский замок (см.: [Нащокина: 191–229, 268–327]); наличие современных бытовых удобств — водопровода, электричества и т. д.; функциональная приближенность к даче — отсутствие «порядочного» хозяйства, сезонное проживание владельцев. Автор подчеркивает, что имение без истории, старины — «нелепое», «глупое», «неудобное и холодное»³. Такое поместье мало соотносится с формирующимся в эти годы «усадебным мифом» как идеализацией Золотого века «усадебной культуры», тесно связанного с классицистическими и ампирами дворянскими усадьбами первой трети XIX столетия, в том числе декабристскими.

Тем не менее парк с аллеей к озеру и контакты с близлежащей деревней, воспитание малолетних детей в сельском семейном доме, долговременное проживание гостей, родственников и друзей сближают жизненный уклад Стройки с традиционным усадебным. Так, вся семья и гости собираются за трапезой на террасе для продолжительных разговоров как на бытовые, так и на отвлеченные темы — о политике, религии, революции, судьбе России. В аллеях парка завязываются романы — между Сменцевым и Литтой, Хованским и Габриэль. Помещичий сын Витя получает жизненные уроки и взрослеет, преодолевая болезненные отроческие огорчения.

И все же определяющая атмосфера Стройки у Гиппиус — «тоска», «скука унылая», «серые, цепкие, мокрые» «лапки» тумана (289, 294), лезущие снаружи в окна усадебного дома.

Кругом — «грязны[е]⁴ болотисты[е] леса», «[б]лижняя деревня, пьяная, убогая, — в двух верстах», «[с]танция захудалая» (285–286). Встреченные деревенские жители — отнюдь не носители вековой народной мудрости, как это было в русской «усадебной» классике (у А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева и др.), а наоборот — находятся в духовном оболыщении «человекобожества», как на икону крестьян на одного из революционных руководителей Сменцева, по замыслу Гиппиус — нового Ставрогина, воплощения Антихристового начала.

Гостящая у Хованских юная родственница Литта Двоекурова отчетливо формулирует двойственное впечатление от Стройки: «...дом какой-то ни на что не похожий, и Хованские оба — горожане, всему чужие; но ведь озеро-то и березки — они настоящие, и сирень, и болотца...». А мужик — или «постоянно пьяный» (291), или вызывающий «[н]еприязнь и чуждость» (295) из-за слепого поклонения Сменцеву. Присутствие последнего как бы накладывает на усадьбу темную, зловещую тень, омрачает ее пространство сыростью и мшистостью, делает ареной двусмысленных манипуляций, вовлекает в гибельный для большинства героев «человекобожеский» план властолюбивого Романа-царевича.

Однако приезд другого революционного деятеля — Флорентия — кардинально меняет восприятие Стройки: здесь появляются простота и веселье, радостный бег по аллее, долгие прогулки и пикники в лесу с кострами, грибами, песнями над озером, чувство родственного тепла, подлинной семейственности, братства, открывается глубокая, искренняя вера в Бога, во Христа. Комната Литты в присутствии Флорентия уже не пустынное помещение с «мертвым окном» (294), а «бел[ая], просторн[ая]», с уютной оттоманкой и яркой лампой, где они вместе «разбира[ют] травы, цветы, грибы» (336). Здесь, как когда-то в усадьбах декабристов — Трубецких, Волконских, Муравьевых, Фонвизиных, Раевских-Давыдовых, происходят важные разговоры о стратегии и тактике революционного движения по освобождению родины от самодержавия.

В качестве исторического прототипа можно, к примеру, вспомнить Каменку, которая вошла «в историю заговора

декабристов прочным и неотъемлемым звеном» и стала «одним из географических центров политической оппозиции первой четверти XIX века» [Гессен: 191]. Владелец Каменки, входившей тогда в состав Чигиринского уезда Киевской губернии, В. Л. Давыдов был среди главных деятелей Союза благоденствия, а затем и Южного тайного общества. Именно тогда усадьба «превратилась в один из штабов заговора. Обыкновенно всякий год <...> вожди Южного общества собирались под гостеприимный кров Каменки, обстановка которой как нельзя лучше удовлетворяла требованиям конспирации. Маскируясь участием в каменских развлечениях, заговорщики обсуждали там узловые вопросы их заговорщицкой деятельности» [Гессен: 194]. Именно в пространстве «богатой дворянской усадьбы, с внушительным “барским” домом, флигелем для молодежи и гостей, роскошным садом, увеселительным гротом» [Гессен: 191] зрели идейные столкновения «христианских демократов» С. И. Муравьева-Апостола и М. П. Бестужева-Рюмина, с одной стороны, и авторитарного «диктатора» П. И. Пестеля — с другой, отчасти воспроизведенные Гиппиус в противостоянии Флорентия и Литты — Сменцеву. По мысли Мережковских, и государственное самодержавие, и самовластье революционного «диктатора» одинаково порождают «человекобожеское» идолопоклонство. Недаром Сменцев — потомок декабриста, внук барона А. Е. Розена, связанного с Северным тайным обществом, где революционное «главарство» (442) и атеизм характеризовали многих.

В то же время, писал Мережковский, именно «герои Четырнадцатого» [Мережковский, 1917] были первыми деятелями революции, провозгласившей в «Катехизисе» С. И. Муравьева-Апостола, прочитанном восставшему Черниговскому полку, «великую мысль» — «соединить Христа с вольностью»⁵. Сохранившиеся письма Муравьева-Апостола свидетельствуют «о сильных религиозных чувствах, свойственных декабристу, и <...> сплавившихся с революционным воззрением» [Эйдельман: 360]. В документальном повествовании «Апостол Сергей...» историк приводит выдержки из сочиненного Муравьевым-Апостолом «Православного катехизиса»:

«**Вопрос.** Что же святой закон наш повелевает делать русскому народу и воинству?

Ответ. Раскаяться в долгом раболепствии и, ополчась против тиранства и нечестия, поклясться: да будет всем един царь на небеси и на земле Иисус Христос»⁶.

Что касается революционеров начала XX в., то, разуверившись после опыта 1905–1907 гг. в атеистической социал-демократии, они должны, считают Мережковские, вернуться к заветам декабристов-христиан — и традиционный усадебный симбиоз дворянства и народа, освященный общей верой в Бога, в новом качестве восстановится в «религиозной общественности» 1910-х гг. Таким образом, символично само название *Стройка*. В самом деле, происходит не реставрация, а мучительное, ценой проб и ошибок, становление нового революционного движения, «революционного христовства»⁷, в которое приходят люди из других социальных слоев — купечества, интеллигенции (Флорентий, Михаил Ржевский). А потомок дворян-аристократов Сменцев оказывается ренегатом, отступником от лучшего в учении декабристов — и должен быть сменен их настоящими идейными наследниками.

Чтобы отчетливее понять глубинную связь «усадебного топоса» и русской революции в этом романе Гиппиус, сделаем краткий экскурс в революционную мифоидеологию Мережковских первых десятилетий XX в. (подробнее см.: [Богданова, 2017: 172–189], [Кошарный: 96–111]). Во-первых, подлинная русская революция, по их мнению, должна быть не сугубо политической, а религиозной — соединением вольноты с Богом, но не тем Богом, Которого предлагает верующим «историческое христианство», в частности Русская православная церковь, а Грядущим Христом «нового религиозного сознания» и «религиозной общественности». Само словосочетание «религиозная революция», впервые появившееся в статье «Революция и религия» (1907) [Мережковский, 2004: 178, 190, 211 и др.], получило широкое распространение в среде русской интеллигенции, в том числе религиозно-философской (у Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова и др., полемизировавших в печати, в том числе в «Вехах»,

с «религиозным революционаризмом» [Бердяев: 19] Мережковского). Во-вторых, «религиозная революция» допускает насилие, или «кровь по совести» (по выражению героя «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского), в присущем новообъявленной «религиозной общественности» стремлении сочетать христианскую святость с террористическим «бомбизмом». При этом действует формула «нельзя и надо», подразумевающая одновременную нежелательность «крови» и ее допустимость при переходе из Царства необходимости в Царство свободы. В 1907–1914 гг. подолгу живя в Париже, Гиппиус и Мережковский сблизились там с эсеровско-террористической эмиграцией, прежде всего с ее главой Б. В. Савинковым, которого достаточно успешно стремились приобщить к религии (см.: [Гончарова: 15–20]). В-третьих, наряду с обожествлением монархов, полностью отрицается и «народобожие». По Д. С. Мережковскому, «религиозная правда народа — христианство восточное, созерцательное — правда мира нездешнего», «чувство свободы человеческой <...> в этой правде отсутствует» [Мережковский, 1996а: 541]. Четвертый важнейший тезис революционных воззрений четы Мережковских — абсолютное отрицание самодержавия и православия как взаимообусловленных сил, утверждавших несовместимое с подлинным христианством «человекобожество» (см. подробнее: [Мережковский, 2004: 489]). В-пятых, оба признают в русском освободительном движении ведущую роль внесловной интеллигенции как «подлинн[ого] воплощен[ия] русского народного сознания и русской народной совести», как «связанн[ой] с народ[ом] руководящ[ей] сил[ы], умственн[ой], нравственн[ой] и общественн[ой]» [Мережковский, 1996b: 489]. Важнейшим в революционной концепции Гиппиус и Мережковского 1910-х гг. является также интерес к декабризму как к прямому предшественнику выдвигаемого ими идеала свободы со Христом, или «религиозной общественности». «Подлинный “авангард русской революции”, — писал Мережковский в 1917 г., — не крестьяне, не солдаты, не рабочие, а <...> герои Четырнадцатого и мы, наследники их — русские интеллигенты...», т. е. «революционная аристократия» как власть «лучших людей»

народа; русские интеллигенты — «декабристы» вечные — вечные стражи революционного сознания, революционной свободы и революционной личности», восстающие против всех видов «самодержавия» — царского, вождистского, народного (см.: [Мережковский, 1917]).

Проявившаяся еще в декабризме двойственность русской революции («самодержавное диктаторство» П. И. Пестеля и христианский демократизм С. И. Муравьева-Апостола) откликнулась в произведении Гиппиус противостоянием Романа Сменцева и Михаила Ржевского вместе с его сторонниками Флорентием и Литтой. Так что отнюдь не случайно художественное пространство в этом политическом романе анализируется прежде всего в «усадебном топосе» как носителе многообразных культурно-исторических смыслов. Открытие Гиппиус состоит в обнаружении в семантико-семиотическом поле «усадебного топоса» смысла историко-революционного, восходящего к деятельности дворянских революционеров, аристократов, зачастую крупных помещиков. Итак, «усадебный топос» в «Романе-царевиче» открыто выступает как один из топосов русской революции в ряде локальных вариаций.

Попутно отметим, что предшественниками Гиппиус в подобной подаче усадебного пространства можно назвать Ф. М. Достоевского как автора романа «Бесы» (1872) и И. С. Тургенева как автора романа «Новь» (1876). Имеется в виду, во-первых, усадьба Ставрогиных Скворешники — место проживания «Ивана-царевича» от русской революции и арена политического убийства предполагаемого провокатора Шатова. В романе Гиппиус настойчиво, даже навязчиво звучат ассоциации Сменцева со Ставрогиным, вновь ставится проблема аристократа в революции, в связи с чем и актуализируется «усадебный топос». Во-вторых, вспоминается и усадьба Маркелова Борзёново⁸, ставшая настоящим штабом подпольной народовольческой организации. Обе усадьбы в качестве локусов революции поданы писателями в негативном ключе, так что отталкивание Гиппиус — поборницы иной, религиозной, революционности — от указанных прецедентов закономерно: ее Ставрогин становится Сменцевым, т. е. должен быть сменен новыми деятелями, выходцами из

других социальных слоев России. Кроме того, произведение Достоевского зеркально отражается в ситуации политического убийства в романе Гиппиус: теперь жертвой становится не близкий к народу разночинец, а сам главарь-аристократ.

Далее обратимся ко второму «усадебному локусу» в «Романе-царевиче» — Пчелиному, — который, думается, не случайно расположен далеко к югу от северной Стройки. Оба локуса ассоциируются с Южным и Северным тайными обществами 1825 г. И если в Северном дух монархизма как диктаторства и возвеличения человека над человеком не был преодолен, то члены Южного как раз и провозгласили единственным царем для равных между собой людей Христа. Открытое, степное воронежское Пчелиное становится в романе «мужичьим университетом», где новая интеллигенция и крестьянство побратски сливаются в «религиозной общественности». В отличие от Стройки, Пчелиное — старинная усадьба, выстроенная в стиле классицизма, родовое гнездо декабриста, кровным наследником которого является Роман Сменцев, а идейно-духовными — Флорентий и Литта. Усадьба состоит из главного дома, в котором живут Сменцев и Литта, расположены библиотека, типография, переплетная, и флигелей, где устроены школа для окрестных крестьян и кухня. Территория усадьбы отделена рекой от большого села с каменной церковью, рядом с ней — небольшой хутор из двадцати изб, видимо когда-то принадлежавших помещичьей дворне. Большого хозяйства в усадьбе нет, главное для ее владельца и его гостей-интеллигентов — религиозно-революционная работа среди простого народа, которая для не верующего в Бога Сменцева является средством собственного обожествления, а для искренне верующих Флорентия и Литты — подлинно христианским подвижничеством.

Флорентий, задуманный автором как истинный наследник дворянской революционности в духе С. И. Муравьева-Апостола, подобно прежним просвещенным помещикам, живет в Пчелином постоянно, круглый год. Литта и Сменцев после заключения фиктивного брака приезжают туда в интересах «дела» зимой. Именно здесь для товарищей окончательно проясняется «самодержавная» сущность Романа Ивановича, на

деле не имеющего ни веры, ни убеждений, кроме безудержной воли к власти. Оберегая первые ростки «революционного христовства»: складывающееся равенство между получающими образование «мужиками» и интеллигентами, носителями «нового религиозного сознания», — Флорентий при поддержке Литты решается на убийство Сменцева — человека, который «себя на место Божье ставит» (487). Симптоматично, что сговор об устранении «хозяина» происходит на усадебном дворе, а само пролитие «крови по совести» — в одном из флигелей господского дома. Так усадьба становится локусом революционного насилия ради будущего Царства свободы. Как и в Стройке, здесь сосуществуют несовместимые пласты бытия: если в новгородской усадьбе это обывательский гедонизм наряду с деловитостью революционного штаба, то в воронежской — разные изводы революционности: атеистически-«человекобожеская» (только прикрывающаяся новыми религиозными целями) в лице Сменцева, с одной стороны, и «религиозная общественность» в лице Флорентия и Литты — с другой. После смерти Сменцева, которую удалось выдать за несчастный случай, оба героя остаются жить в Пчелином, теперь уже беспрепятственно продолжая дело подлинной революции — с религиозными идеалами, — в которое надеются вовлечь и пока еще колеблющегося Михаила.

С последним связан третий «усадебный локус» романа — заграничный. В приветливом «зámке» возле Пиренеев, то ли во Франции, то ли в Испании, живут эмигранты — идеологи «религиозной революции» в России: пожилой профессор Дидим Иванович, юноша Орест, Юс, Михаил Ржевский с сестрой Наташей. Возможно, не случайно их постоянное обиталище — «дача с башней» — архитектурно напоминает новгородскую Стройку, однако природа и психологическая атмосфера здесь совсем иные: «бархатная <...> поляна», «бодрые и веселые ивы», завтрак на лужайке «нежн[ым], солнечн[ым] утро[м]» (367–368), уютный чай в «круглой столовой» (375), непринужденная откровенность между обитателями и гостем — приехавшим из Пчелиного Флорентием, — ласковое доброжелательство ко всем. Здесь также ведутся долгие разговоры о стратегии и тактике революционного движения

в России, о его новых — народно-религиозных — перспективах. Нелегально проходивший «два месяца <...> странником по русским дорогам», изучавший реальную народную Россию Михаил делится с гостем выстраданным выводом:

«Как земля — нужен Бог, как Бог — земля, Бог — оправдание земли, земля — оправдание Бога. Так я <...> понял; а они в смуте, в обмане, свет нужен — его нет еще» (371).

Россия нуждается в том, кто «свету поможет», «кто верит, как они, и понимает больше, чем они» (371). У самого Михаила понимание есть, но вера народная — «историческое христианство» — видится ему неправильной. Он лишь на пороге «нового религиозного сознания», которым уже овладел Флорентий. Открыто обсуждается героями и вопрос о допустимости революционного насилия, убийства во имя высокого идеала.

Итак, «дача с башней» в «милей стране» (368), по-видимому, гораздо более свободной, чем тогдашняя Россия, воспринимается как своеобразная лаборатория революционных идей, с одной стороны, и что-то вроде теплицы для выращивания новых революционных сил — с другой. Именно здесь отдыхают и созревают для деятельности на благо родины, по представлению Гиппиус, брат и сестра Ржевские. Интересно сопоставить пиренейский замок с эмигрантской квартирой Ригелей в Париже, которую посещает Сменцев: если в первом — прочная связь с настоящим и будущим, предчувствие больших целей, широкие перспективы религиозно-революционной работы в России, то во второй люди «как мертвецы» (423) в суете и пустоте бессмысленного существования.

Следовательно, идейно-художественная коммуникация между тремя вариациями «усадебного топоса» в романе Гиппиус объединяет западноевропейский замок, напоминающий о глубинных просвещенческих корнях русской «усадебной культуры» с ее идеалом свободной личности, дворянскую усадьбу Золотого века русской культуры, взрастившую первых в России вестников «свободы с Богом»⁹, и эклектичную интеллигентско-помещичью усадьбу века Серебряного, чьи сельники находятся под зловещей властью Антихриста от революции с его «мудрым обманом» «для себя <...> одного»

(299, 477). При этом они сохраняют способность разорвать очерченный Сменцевым гибельный круг благодаря гетеротопической связи с двумя другими представленными в романе усадебными проекциями. Важно подчеркнуть, что усадьба в «Романе-царевиче» является топосом особого типа революционности, «религиозной общественности», а не прежней интеллигентско-атеистической революции, которой, по художественной логике Гиппиус, в начале XX в. больше соответствует пространство городских квартир и домов.

Такие места действия, как петербургские и парижские квартиры, московская гостиница, становятся как бы промежуточными звеньями между указанными «усадебными локусами». Пространственная дискретность последних только подчеркивает, доводит до крайней степени гетеротопическое качество представленного здесь «усадебного топоса»: все важное, значительное, судьбоносное в романе порождено именно усадебным пространством. Сложно соотноситься друг с другом, локусы Стройки, Пчелиного и пиренейского «замка» создают единый объемный, как бы трехмерный символистский «усадебный топос» — гетеротопию, в которой взаимообусловлены не совместимые друг с другом пласты: аристократическое, интеллигентское и народное, «человекобожеское» и Богочеловеческое, национальное и универсальное, феноменальное и ноуменальное, обыденное и возвышенное, несовершенное и абсолютное. Именно в усадьбе, и нигде больше, открывается лучшим героям «Романа-царевича» — Флорентию и Литте, да и всей России как мистической сущности, путь к высшему миру:

«Христос Один
Твой Властелин,
Россия! Россия!
<...>
Тебя мы с Ним
Освободим,
Россия! Россия!» (465).

Это песня и народная, и интеллигентская одновременно, ее вместе поют в Пчелином работник Миша и просветитель

Флорентий. Получается, что усадьба — тот единственный топос, где только и возможно органичное соединение народной веры и дворянско-интеллигентской образованности в качественно новом синтезе. Так было в первой трети XIX в., Золотом веке русской культуры, когда усадьба явилась «художественным перекрестком» [Евангулова: 25] европеизированной дворянской и патриархальной крестьянской культур, рождающим лоном для великой русской классической литературы (см. подробнее: [Богданова, 2019: 30–44]), так осталось и на рубеже XIX–XX вв., в веке Серебряном, когда на усадебной почве всходят идеи и появляются герои русской революции, одушевляемой христианским идеалом. Поэтому вполне можно заключить, что «Роман-царевич» Гиппиус в своем роде примыкает к той культурной тенденции Серебряного века, которая возводила русскую помещичью усадьбу Золотого века в ранг «национального идеала» [Нащокина: 116].

Примечания

* Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет средств гранта Российского научного фонда № 18-18-00129.

- ¹ Гумилев Н. С. Старина: Стихотворение (1908) // Гумилев Н. С. Соч.: в 3 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 1. С. 103.
- ² Эта категория была введена в тезаурус исследований «усадебного текста» в докладе О. А. Богдановой на семинаре «Проблемы тезауруса “усадебных” исследований в российском и зарубежном литературоведении» 9 октября 2018 г. (см. URL: <http://litusadba.imli.ru/event/seminar-problemy-tezaurusa-usadebnyh-issledovaniy-v-rossiyskom-i-zarubezhnom-literaturovedenii>), получила теоретическое осмысление в монографии О. А. Богдановой [Богданова, 2019: 10–11], а затем была текстуально применена к творчеству З. Н. Гиппиус в докладе О. А. Богдановой «Художественное пространство в “Романе-царевиче” З. Н. Гиппиус: усадьба как топос религиозной революции» на Международной научной конференции «Круг Мережковских: к 150-летию со дня рождения З. Н. Гиппиус» (Москва, ИМЛИ РАН, 3–5 декабря 2019 г.) и в статье Е. В. Глухой [Glukhova: 178–186].
- ³ Гиппиус З. Н. Роман-царевич: Роман // Гиппиус З. Н. Опыт свободы. М.: Панорама, 1996. С. 285–286. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ⁴ Здесь и далее в цитатах в квадратные скобки взяты части слов, измененные в падеже или в употреблении строчной и прописной букв по сравнению с оригиналом.
- ⁵ Мережковский Д. С. 14 декабря: Роман // Мережковский Д. С. Собр. соч.: в 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 4. С. 218.

- ⁶ Эйдельман Н. Я. Апостол Сергей: Повесть о Сергее Муравьеве-Апостоле. 2-е изд. М.: Политиздат, 1980. С. 233. (Серия «Пламенные революционеры»).
- ⁷ Гиппиус З. Н. Письмо к Б. В. Савинкову от 11 (24) марта 1911 г. // «Революционное христовство». Письма Мережковских к Борису Савинкову / вступ. ст., сост., подгот. текстов и коммент. Е. И. Гончаровой. СПб.: Пушкинский Дом, 2009. С. 192.
- ⁸ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Произведения: в 12 т. М.: Наука, 1981. Т. 9. С. 198.
- ⁹ Мережковский Д. С. 14 декабря: Роман. С. 221.

Список литературы

1. Бахманн-Медик Дорис. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / пер. с нем. С. Ташкенова. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — 504 с.
2. Бердяев Н. А. Мережковский о революции // Московский еженедельник. — 1908. — № 25. — 25 июня. — С. 3–19.
3. Богданова О. А. «14 декабря» Д. С. Мережковского как роман о русской революции 1917 года // *Studia Litterarum*. — 2017. — Т. 2. — № 2. — С. 172–189.
4. Богданова О. А. Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология: монография. — М.: ИМЛИ РАН, 2019. — 288 с.
5. Гессен С. Я. Пушкин в Каменке // Литературный современник. — 1935. — № 1. — С. 191–205.
6. Гончарова Е. И. «Революционное христовство» // «Революционное христовство». Письма Мережковских к Борису Савинкову / вступ. ст., сост., подг. текстов и коммент. Е. И. Гончаровой. — СПб.: Пушкинский Дом, 2009. — С. 16–33.
7. Дворянская и купеческая сельская усадьба в России XVI–XX вв.: исторические очерки / отв. ред. Л. В. Иванова. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — 784 с.
8. Евангулова О. С. Художественная «Вселенная» русской усадьбы. — М.: Прогресс-Традиция, 2003. — 304 с.
9. Кошарный В. П. Учение о религиозной революции Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус и Д. В. Философова // Соловьевские исследования. — 2017. — № 3 (55). — С. 96–111.
10. Мережковский Д. С. 1825–1917 // Вечерний звон. — 1917. — 14 декабря.
11. Мережковский Д. С. Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев // Мережковский Д. С. Вечные спутники: Роман. Стихотворения. Литературные портреты. Дневник. — М.: Школа-Пресс, 1996. — С. 535–607. (а)
12. Мережковский Д. С. Завет Белинского. Религиозность и общественность русской интеллигенции // Мережковский Д. С. Вечные спутники: Роман. Стихотворения. Литературные портреты. Дневник. — М.: Школа-Пресс, 1996. — С. 489–509. (б)
13. Мережковский Д. Собр. соч. Грядущий Хам / сост. и коммент. А. Н. Николюкина. — М.: Республика, 2004. — 478 с.

14. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. — СПб.: Искусство-СПБ, 2004. — С. 59–96.
15. Нащокина М. В. Русская усадьба Серебряного века. — М.: Улей, 2007. — 432 с.
16. Подорога В. Событие: Бог мертв Фуко и Ницше // Фридрих Ницше. [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.nietzsche.ru/look/xxc/ontologie/vpodoroga/> (10.09.2019).
17. Фуко Мишель. Слова и вещи / пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. — М.: Прогресс, 1977. — 405 с.
18. Фуко Мишель. Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью / пер. с фр. Б. М. Скуратова. — М.: Праксис, 2006. — Ч. 3. — 320 с.
19. Шестакова Э. Г. Гетеротопия — рабочее понятие современной гуманитаристики: литературоведческий аспект // Критика и семиотика. — 2014. — № 1. — С. 58–72.
20. Шорин Ю. Н. Ивовино: мир русской усадьбы пореформенного времени. Усадебный фотоархив как исторический источник // Русская усадьба: сб. ОИРУ. — М.: Жираф, 2006. — Вып. 12 (28). — С. 460–480.
21. Эйдельман Н. Я. К биографии Сергея Ивановича Муравьева-Апостола // Эйдельман Н. Я. Из потаенной истории России XVIII–XIX веков / вступ. ст. А. Г. Тартаковского. — М.: Высшая школа, 1993. — С. 349–371.
22. Glukhova E. V. Heterotopy of the Country Estate in the Poetics of Russian Symbolism (Part I: Zinaida Gippius) // Новый филологический вестник. — 2019. — № 4 (51). — С. 178–186 [Электронный ресурс]. — URL: http://slovorggu.ru/2019_4/51.pdf (10.12.2019). DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00100

Olga A. Bogdanova

*A. M. Gorky Institute of World Literature,
the Russian Academy of Sciences
(Moscow, Russian Federation)*

olgabogda@yandex.ru

“The Heterotopia of Estate” in the Novel by Z. N. Gippius “Roman-Tsarevich” (1913)

Acknowledgments. The study by a grant of Russian Scientific Foundation (project no. 18-18-00129). The reported study was performed in the A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and funded by Russian Science Foundation according to the research project no. 18-18-00129.

Abstract. The article studies the space-semiotic organization of one of the central symbolist novels of the Silver age, associated with the “estate topos” in Russian literature. Most of the action in the “Roman-Prince” by Z. N. Gippius takes place in the 1910s on the territory of country estates in different parts of

Russia, as well as in the Western European castle near the Pyrenees, where Russian revolutionaries live. The duality of the Russian revolution manifested as late as in Decembrist movement (the “autocratic” dictatorship of P. I. Pestel and the Christian democratism of S. I. Muravyov-Apostol) echoed in Gippius’s novel in the form of the opposition between Roman Smentsev and Mikhail Rzhevsky, along with his supporters Florenty and Litta. Gippius’s discovery consists in the fact that she found in the field of “estate topos” a meaning that goes back to the activities of the Decembrists-noble revolutionaries of the first quarter of the 19th century, often large landowners. The “Estate topos” appears in the “Roman-Prince” as the topos of the Russian religious revolution in a number of local variations. The ideological and artistic circulation between its three loci unites the Western European castle, reminiscent of the educationist roots of the Russian “estate culture” with its ideal of a free personality, a noble estate of the Golden age, which brings Russia’s first apostles of religious revolution, and eclectic intelligent-landowner estate of the Silver age, the inhabitants of which are under the evil power of the Antichrist of the revolution, genetically ascending to Stavrogin of the novel “Demons” by F. M. Dostoevsky. At the same time, they maintain the ability to break the fatal circle outlined by Smentsev thanks to the heterotopic connection with the other two estate projections presented in the novel. So, the scientific novelty of the article is that: here, in the material of the Gippius’s novel is identified and discussed an important modification of the “estate topos” in the literature of Russian symbolism — a landowner’s rural estate as a topos of the religious revolution, and for understanding of its structure a new category — “heterotopia of the estate” — is used.

Keywords: estate topos, estate locus, heterotopia of the estate, Silver age, symbolist novel, Z. N. Gippius, D. S. Merezhkovsky, religious revolution, religious community, new religious consciousness

About the author: *Bogdanova Olga A.* — Doctor of Philology, Leading Researcher of the Department of Russian Literature of the late 19th — early 20th century, A. M. Gorky Institute of World Literature, the Russian Academy of Sciences (ul. Povarskaya, 25a, Moscow, 121069, Russian Federation)

Received: December 15, 2019

Date of publication: February 28, 2020

For citation: Bogdanova O. A. “The Heterotopia of Estate” in the Novel by Z. N. Gippius “Roman-Tsarevich” (1913). In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2020, vol. 18, no. 1, pp. 294–314. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7542 (In Russ.)

Reference

1. Bakhmann-Medik Doris. *Kul’turnye povoroty. Novye orientiry v naukakh o kul’ture* [Cultural Twists. New Landmarks in Cultural Studies]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. 504 p. (In Russ.)
2. Berdyaev N. A. Merezhkovsky About the Revolution. In: *Moskovskiy ezhenedel’nik*, 1908, no. 25, 25 June, pp. 3–19. (In Russ.)

3. Bogdanova O. A. “December 14” by D. S. Merezhkovsky as a Novel About the Russian Revolution of 1917. In: *Studia Litterarum*, 2017, vol. 2, no. 2, pp. 172–189. (In Russ.)
4. Bogdanova O. A. *Usad’ba i dacha v russkoy literature XIX–XXI vv.: topika, dinamika, mifologiya: monografiya* [Estate and Dacha in Russian Literature of the 19th — 21st Centuries: Topic, Dynamics, Mythology: Monograph]. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the RAS Publ., 2019. 288 p. (In Russ.)
5. Gessen S. Ya. Pushkin in Kamenka. In: *Literaturnyy sovremennik*, 1935, no. 1, pp. 191–205. (In Russ.)
6. Goncharova E. I. “Revolutionary Christianity”. In: «*Revolutsionnoe khristovstvo*». *Pis’ma Merezhkovskikh k Borisu Savinkovu* [“Revolutionary Christianity”. The Merezhkovskys’ Letters to Boris Savinkov]. St. Petersburg, Pushkinskiy Dom Publ., 2009, pp. 16–33. (In Russ.)
7. *Dvoryanskaya i kupecheskaya sel’skaya usad’ba v Rossii XVI–XX vv.: istoricheskie ocherki* [A Noble and Merchant Rural Estate in Russia of the 16th — 20th Centuries: Historical Essays]. Moscow, Editorial URSS Publ., 2001. 784 p. (In Russ.)
8. Evangulova O. S. Khudozhestvennaya «Vselennaya» russkoy usad’by [Artistic “Universe” of the Russian Estate]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2003. 304 p. (In Russ.)
9. Kosharnyy V. P. The Doctrine of the Religious Revolution of D. S. Merezhkovsky, Z. N. Gippius and D. V. Filosofova. In: *Solov’evskie issledovaniya* [The Solovyov Studies], 2017, no. 3 (55), pp. 96–111. (In Russ.)
10. Merezhkovskiy D. S. 1825–1917. In: *Vecherniy zvon*, 1917, December 14. (In Russ.)
11. Merezhkovskiy D. S. Two Mysteries of Russian Poetry. Nekrasov and Tyutchev. In: *Merezhkovskiy D. S. Vechnye sputniki: Roman. Stikhotvoreniya. Literaturnye portrety. Dnevnik* [Merezhkovsky D. S. *Eternal Companions: Novel. Poems. Literary Portraits. Diary*]. Moscow, Shkola-Press Publ., 1996, pp. 535–607. (In Russ.) (a)
12. Merezhkovskiy D. S. Belinsky’s Commandment. Religious Commitment and Public Opinion of the Russian Intelligentsia. In: *Merezhkovskiy D. S. Vechnye sputniki: Roman. Stikhotvoreniya. Literaturnye portrety. Dnevnik* [Merezhkovsky D. S. *Eternal Companions: Novel. Poems. Literary Portraits. Diary*]. Moscow, Shkola-Press Publ., 1996, pp. 489–509. (In Russ.) (b)
13. Merezhkovskiy D. *Sobranie sochineniy. Gryadushchiy Kham* [Collected Works. *Gryadushchiy Kham*]. Moscow, Respublika Publ., 2004. 478 p. (In Russ.)
14. Mints Z. G. About Some “Neo-Mythological” Texts in the Works of Russian Symbolists. In: *Mints Z. G. Poetika russkogo simvolizma* [Mints Z. G. *The Poetics of Russian Symbolism*]. St. Petersburg, Iskusstvo–SPB Publ., 2004, pp. 59–96. (In Russ.)
15. Nashchokina M. V. *Russkaya usad’ba Serebryanogo veka* [The Russian Estate of the Silver Age]. Moscow, Uley Publ., 2007. 432 p. (In Russ.)

16. Podoroga V. A. *Sobytiye: Bog mertv Fuko i Nicshe* [Event: God is Dead Foucault and Nietzsche]. Available at: <http://www.nietzsche.ru/look/xxc/ontologie/vpodoroga/> (accessed on September 10, 2019). (In Russ.)
17. Foucault Mishel. *Slova i veshchi* [Words and Things]. Moscow, Progress Publ., 1977. 405 p. (In Russ.)
18. Foucault Mishel. *Intellektualy i vlast': izbrannye politicheskie stat'i, vystupleniya i interv'yu* [Intellectuals and Power: Selected Political Articles, Speeches and Interviews]. Moscow, Praksis Publ., 2006, part 3. 320 p. (In Russ.)
19. Shestakova E. G. Heterotopy as a Working Concept of Modern Humanitaristics: a Literary Aspect]. In: *Kritika i semiotika* [Criticism and Semiotics], 2014, no. 1, pp. 58–72. (In Russ.)
20. Shorin Yu. N. Ivonino: the World of the Russian Estate of the Post-Reformation Time. The Manorial Photo-Archive as a Historical Source. In: *Russkaya usad'ba: sbornik Obshchestva Izucheniya Russkoy Usad'by* [The Russian Estate: Collection of the Society for the Study of Russian Estate]. Moscow, Zhiraf Publ., 2006, issue 12 (28), pp. 460–480. (In Russ.)
21. Eydel'man N. Ya. More on the Biography of Sergei Ivanovich Muravyov-Apostol. In: *Eydel'man N. Ya. Iz potayennoy istorii Rossii XVIII–XIX vekov* [Eidelman N. Ya. From the Secret History of Russia of the 18th — 19th Centuries]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1993, pp. 349–371. (In Russ.)
22. Glukhova E. V. Heterotopy of the Country Estate in the Poetics of Russian Symbolism (Part I: Zinaida Gippius). In: *Novyy filologicheskij vestnik* [The New Philological Bulletin], 2019, no. 4 (51), pp. 178–186. Available at: http://slovorggu.ru/2019_4/51.pdf (accessed on December 10, 2019). DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00100 (In English)

DOI: 10.15393/j9.art.2020.7103

УДК 821.161.1.09“20”

А. С. Бокарев

*Ярославский государственный педагогический
университет им. К. Д. Ушинского
(Ярославль, Российская Федерация)*

asbokarev@mail.ru

Принцип кумуляции в образной структуре лирики Леонида Аронзона и Иосифа Бродского

Аннотация. Тяготение современных поэтов к перечислениям и реестрам рассматривается в статье как попытка «реставрации» образного языка кумуляции, имеющего не условно-поэтический, а «бытийно-мифологический» статус. С позиций исторической поэтики подобный язык интерпретируется как рядоположение внешне разнородных, но семантически тождественных явлений, укорененное в архаическом сознании. Специфика картины мира в лирике крупнейших поэтов ленинградского андеграунда Л. Аронзона и И. Бродского, а именно репрезентированный с помощью кумулятивных структур комплекс мотивов, выступает в качестве предмета исследования. Доказывается, что, имея устойчивый «семантический ореол» (экстенсивное освоение реальности как совокупности равнозначных элементов), кумуляция выполняет широкий спектр задач, образуя связки с разнящимися, если не противоположными, мотивами («единства и великолепия» мира — у Аронзона; дискретности бытия и ее преодоления — у Бродского). Анализ стихотворений обоих авторов позволяет выявить как инвариантные (исторически обусловленные), так и вариативные (индивидуально-творческие) особенности кумулятивной образности.

Ключевые слова: Аронзон, Бродский, современная русская поэзия, кумуляция, образный синкретизм, мотив, образ

Об авторе: Бокарев Алексей Сергеевич — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской литературы, ФГБОУ ВО, Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, (ул. Республиканская, д. 108/1, г. Ярославль, Российская Федерация, 150000)

Дата поступления: 10.10.2019

Дата публикации: 28.02.2020

Для цитирования: Бокарев А. С. Принцип кумуляции в образной структуре лирики Леонида Аронзона и Иосифа Бродского // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18. — № 1. — С. 315–341. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7103

Характерной чертой литературы второй половины XX — начала XXI вв. является неоднократно отмечавшееся исследователями тяготение к перечислениям и реестрам (см., напр., [Жолковский, 2014], [Зубова: 333–342]). По точному выражению Л. В. Зубовой, «синтаксическая однородность номинативных структур наиболее адекватно отвечает современной потребности представить мир каталогом» [Зубова: 336] — и именно каталог становится универсальной моделью организации текста, прежде всего лирического. С позиций исторической поэтики названная особенность интерпретируется как частный случай «реставрации» архаических образных языков (кумуляции, параллелизма, различных видов метаморфозы), имеющих не условно-поэтический, а «бытийно-мифологический» статус [Бройтман, 2007: 25], [Бройтман, 2004: 274–280]. Самый древний из них, кумулятивное рядоположение (а с ним и генетически связаны всевозможные перечни¹), рассматривается учеными как реликтовая, восходящая к палеолиту, форма образности [Бройтман, 2004: 41], основанная на присоединении друг к другу самостоятельных, как правило, гетерогенных элементов² [Бройтман, 2004: 42]. Принцип, регулирующий их отношения внутри кумулятивной цепи, — «семантическое тождество при внешнем различии форм» [Бройтман, 2004: 42] — мыслится как основополагающий, а любое «развитие» (например, градация персонажей по уму или силе в народной сказке [Пропп: 342–350], [Амроян, 2000], [Амроян, 2006: 3–4]) — как факультативное³ [Бройтман, 2004: 42]. «Оживая» в поэтике модальности, кумуляция, с одной стороны, сигнализирует о принципиальной «неготовности» мира [Федоров: 4], предстающего как синкретическое единство, с другой — служит идее его упорядочения человеческим сознанием. Тяготение к кумулятивным структурам обнаруживает творчество таких разных поэтов, как Л. Аронзон и И. Бродский, Л. Рубинштейн и А. Драгомощенко, Я. Дягилева и Е. Летов... О представителях ленинградского андеграунда — Аронзоне и Бродском — как раз и пойдет речь в настоящей статье.

Соотнесенность биографических обстоятельств, творческих установок и литературных репутаций интересующих нас

авторов неоднократно являлась объектом критических высказываний, однако специальных исследований на эту тему так и не появилось. Общеизвестно, что завязавшаяся в начале 1960-х годов дружба (в печально знаменитом фельетоне «Окололитературный трутень» Аронзон упомянут как распространитель стихов Бродского [Эткинд: 19]) в дальнейшем сменилась взаимным отторжением и эстетическим размежеванием. «Грубую витальность» [Кривулин], «герметизм» [Казарновский, Кукуй: 12] и яркое «интуитивистское» начало [Кулаков: 247] поэзии Аронзона принято противопоставлять «архаической тяжеловесности» [Кривулин], «острой злободневности» [Никитин: 230] и подчеркнутой «рассудочности» [Кривулин] стихов Бродского⁴. Ранняя гибель, а также едва ли не полная безвестность первого — и широкое (в том числе международное) признание второго способствовали становлению «базовой мифологической коллизии» неподцензурной литературы [Юрьев: 87], суть которой удачно сформулировал В. Кривулин: «...Аронзон и Бродский — фигуры в русской поэзии извечно связанные. <...> Их судьбы рифмуются по принципу консонанса — один резко взял вверх и вишь, другой вглубь и за пределы сознания» [Кривулин]. Учитывая не только противопоставленность, но и взаимную дополнительность поэтов в истории русской лирики, важно проследить, как функционируют в столь разных художественных системах (испытавших влияние акмеизма, но развивавшихся в разных направлениях) одни и те же образные структуры и какими семантическими возможностями обладают. Выявление как инвариантных (исторически обусловленных), так и вариативных (индивидуально-творческих) особенностей кумуляции в лирике Аронзона и Бродского является главной целью представленного в работе анализа.

1. Кумуляция как выражение «единства и великолетия» мира в поэтике Леонида Аронзона

В наиболее общем виде суть творческого метода Л. Аронзона была осознана еще в 1970-е гг.: если предметом рефлексии в его стихах становятся «состояния такой высокой любви, которая практически не дает <...> различия между любимым

и любящим» [Кривулин, 2006], то граница внутреннего и внешнего миров проходит у поэта не иначе, как «по собственной коже» [Казарновский, Кукуй: 12]. Отсутствие демаркационной линии, разделяющей эмпирическую действительность и «ландшафт души», «изоморфизм», утверждающий «изначальное природное единство всего сущего» [Иванов, 2011: 185], формируют специфическую для Аронсона «поэтику тождественности» [Иванов, 2011: 194], образным воплощением которой является не столько метонимия [Иванов, 2011: 194], сколько рядоположение, организующее многие его стихотворения. Замечено, что поэтическая вселенная автора «сводится к <...> простейшим и перечислимым составляющим», а уникальность ей сообщает «до конца не уравновешенное соединение языковых элементов», в каждом тексте получающее «новую конфигурацию» [Фатеева: 135]. Согласно одной из записных книжек, материалом «своей литературы» поэт видел «изображение рая»⁵ — мира, запечатленного, как и у Б. Пастернака, в его «единстве и великолепии»⁶ [Жолковский, 2011: 521]; объективировать такое видение в стихах Аронсона и признана кумуляция.

Своего рода манифестом, утверждающим ее миромоделирующее значение, является стихотворение «Дюны в июне, в июле...», устанавливающее связи между множеством разнородных, лежащих в разных смысловых плоскостях явлений. Уже в самых первых его строках читателю предъявляется ряд «зарисовок» из жизни природы, синтаксически оформленных как самостоятельные, «механически» присоединяемые друг к другу предложения: «Дюны в июне, в июле, / в разгар солнцепека. / Яростный улей, / и дева стоит глазоока. / Сада стрекозы садятся на отмель. / Жук оплывает на солнце, / и в иле волнуется окунь» (Аронсон: 67). Из цитаты видно, что в одном перечислительном ряду оказываются объекты разных масштабов, что приводит к чередованию общего и крупного планов: освещенные солнцем дюны уступают место изнемогающим от жары насекомым и скрывающимся в песке рыбам. Кроме того, в поле зрения наблюдателя попадает дева, как бы «уравненная в правах» с представителями фауны, а словосочетание «яростный улей» прочитывается как семантически

диффузное, предполагая, помимо буквального, еще и метафорическое значение (состояние среды — зной — уподобляется «атмосфере» пчелиного жилища). При этом несходство элементов, образующих кумулятивную цепь, «компенсируется» метрически (подчеркнуто монотонным дактилем — правда, разностопным), а также на уровне фоники — за счет паронимической аттракции и рифменных пар, удостоверяющих «родство» «далековатых» феноменов. Так, сплошным ударным *у*, «мерцающим» *ј* и смычно-проходными сонорными связываются обстоятельства места и времени («Дюны в июне, в июле...»). Консонантный комплекс *сд/смз* в сочетании с повторяющимися гласными *а* и *о* указывает на нераздельность пространства, его обитателей и их действий («Сада стрекозы садятся на отмель»). Наконец, рифма *в июле* — *улей* акцентирует отмеченное выше метафорическое значение второй лексемы: очевидно, что температурный режим, свойственный самому жаркому месяцу лета, ассоциировался у Аронзона с пчелами.

Отметим также метапоэтический характер высказывания, отчетливо проявляющийся в финале стихотворения. Когда изображенная в подробностях жизнь природы объявляется «этюдом», текст перестает быть традиционной пейзажной лирикой и прочитывается как автометаописание (а смена планов подчеркивается метрически — переходом однообразного дактиля в более пластичный ямб): «Сгребая под себя песок, / плывет дитя светло и ясно. / Этюд заляпан. Вереск сох. / Во всем многообилье гласных» (Аронзон: 67). Последний из процитированных стихов особенно важен, так как, с одной стороны, вводит рефлексия по поводу самого текста (в частности, его фонетической организации), с другой — обнаруживает переключку с началом произведения (эпитет «глазоока», относящийся к деве, выделяется благодаря отчетливому на стыке морфем зиянию). Подобный избыточный вокализм характерен и для слова «многообилье», которое, таким образом, оказывается иконичным по отношению к объекту речи; своеобразной графической иконичностью отмечен единственный атрибут девы: удвоенное *о* в слове «глазоока» призвано

напомнить о ее широко раскрытых глазах⁷ (да и омонимия корней *-глаз-* / *-глас-* (*-голос-*) едва ли случайна).

«Изоморфность» текста изображаемому миру окончательно утверждает синкретизм как организующее начало аронзоновской лирики. Благодаря кумуляции и актуализированным на ее фоне звуковым подобиям в проанализированном стихотворении слиты воедино пространство и время, природа и человек, жизнь и творчество — и их взаимосвязь мыслится не как случайная, а как единственно возможная. Сходным образом строится и стихотворение «Дуплеты», уже самой своей формой реализующее изобразительный принцип «единое через многое». «Нанизыванием» семантически и интонационно законченных двустий формируется система противоположностей, уравнивающих друг друга, — возвышенной любви и земной эротики («Что за чудные пленэры / на тебе, моя Венера!» (Аронзон: 190)), четкости взгляда, внимательно-го к деталям, и наркотического опьянения («Амфоры моей души / полны спелой анаши!» (Аронзон: 190)), экстатического восторга и отчаяния («На груди моей тоски / зреют радости соски» (Аронзон: 188)). В «Предутрии» соположение природного и человеческого планов резюмируется констатацией мировой целостности («...все утро было единеньем, / не разрываемым на части» (Аронзон: 302)), а в «Лесничестве» синкретичной с ней оказывается и поэзия. Если ценность произведения определяется для героя «совпадением» с реальностью (позволяющим «любовь снискать» природы (Аронзон: 330)), то стихотворение, в соответствии с законом партиципации, не «фиксирует» ее, а само становится ею: «Кусты малины. Папоротник, змей / пристанище. Синюшные стрекозы. / Колодезная тишь. Свернувшиеся розы. / Сырые пни. И раздраженный шмель» (Аронзон: 330).

Интересно, что идея спаянности «всего со всем» получает у Аронзона не только вербальное, но и визуальное оформление, а синтез слова и графики сообщает современным сюжетам не свойственную им архаическую логику. Известно, например, что кумулятивные тексты в чистом виде анарративны и представляют собой «стоячий рассказ», лишенный «длительности и связности» [Бройтман, 2004: 41–42]. Приведенное ниже

стихотворение строится, на первый взгляд, совершенно иначе, поскольку события образуют в нем компактный, но внятно очерченный сюжет: «Когда ужаленный пчелою / С лиловой шишкою на лбу / Понесся спущенной стрелою / И слыша хохот и пальбу / Герой сего стихотворенья / Подобный адскому виденью / Не замечая что вокруг / Сады, холмы, река и луг / Из края в край и сверху вниз / В один зеленый круг слились» (Аронзон: 104). Однако если учесть, что составляющие текст стихи записаны не «в столбец», а имеют вид расходящихся от центра лучей, подобных изображению солнца на детском рисунке, стратегия чтения принципиально меняется. Синтагматические связи, явные при линейном восприятии, ослабляются, что приводит к обособлению каждой из строчек и активации парадигматических отношений между ними. В результате стихи начинают осознаваться как семантически эквивалентные, а читать их (последовательно вращая страницу⁸) можно практически с любого места — и без существенных потерь связности. Превращением стихотворения в манипулятивный объект решаются как минимум две задачи: во-первых, мир, складывающийся из фиксированного набора компонентов, предстает как незавершенный, а его облик определяется читательским произволением; во-вторых, сукцессивный (в тыняновском понимании термина [Тынянов: 54]) способ рецепции, органичный для стихотворной речи, дополняется возможностью ее симультанного освоения (хотя бы и на самом поверхностном уровне). Вообще, напряжение между динамикой и статикой, свойственное данному произведению, чаще разрешается у Аронзона в пользу последней — многие тексты производят впечатление неподвижности, если не статуарности.

Таково, например, стихотворение «Одесский базар», входящее к «На рынке» Н. Заболоцкого. Однако если у старшего поэта образующие кумулятивную цепь предметы норовят в любой момент сорваться со своих мест и как бы «выплеснуться» за собственные пределы [Казарина: 123], то у Аронзона они пребывают в состоянии торжественного, даже величественного покоя (ср.: «Здесь бабы толсты, словно кадки, / Их шаль невиданной красы, / И огурцы, как великаны, /

Прилежно плавают в воде. / Сверкают саблями селедки, / Их глазки маленькие кротки, / Но вот, разрезаны ножом, / Они свиваются ужом» (Заболоцкий)⁹ — «Собрание плодов! Вот полные корзины / женоподобных груш! И будто бы с мороза, / вот яблоки! Усатые грузины / Встают над ними в царственные позы / подобием обобранных деревьев — / все раздражает северное зренье!» (Аронзон: 333)). В обоих случаях бросается в глаза нарочитое сближение природного и человеческого (за счет кумуляции, олицетворения и деперсонификации), однако там, где у Заболоцкого «синтез» этих начал дает «взрыв» энергии, способный хотя бы временно, но поправить смерть («жизнеспособность материального мира» при его явной «накренности» к небытию отмечена исследователями «Столбцов» [Казарина: 121]), у Аронзона на передний план выдвигается акмеистическое любование вещью и признание исключительности момента («Благословен сей день, твой переезд / от Петербурга к южному базару...» (Аронзон: 334)). Несмотря на это, тема смертности красоты, да и вообще любой эмпирии (впрочем, всегда и непременно возрождающейся), звучит у младшего поэта не менее отчетливо, чем у Заболоцкого¹⁰ — и даже получает образное выражение на языке кумуляции.

Дело в том, что нарастание и интенсификация жизненной энергии и ее последующее и неизбежное иссякание становятся содержанием сразу нескольких произведений Аронзона, а нанизыванию элементов перечислительного ряда сопутствует обратный процесс, заключающийся в их изъятии — до тех пор, пока кумулятивная цепь не будет расформирована. Так, одно из стихотворений книги «AVE» составляют местоимение «я», существительные «слово» и «небо», а также формула «...мать меня рожала», сочетающиеся с восходящей и нисходящей прогрессией числительных: «один я / два я <...> семь я / шесть я <...> два я / один я»; «одна мать меня рожала / две матери меня рожали <...> семь матерей меня рожали / шесть матерей меня рожали <...> две матери меня рожали / одна мать меня рожала» и т. д. (Аронзон: 228). Важен здесь, разумеется, уже сам отбор ключевых понятий: «я» знаменует человеческую составляющую мироздания; «слово» — его креативность, связанную с актом творения; «небо», как и в других

произведениях Аронсона, становится иероглифом целостности бытия, а «мать» — символом вечно обновляющейся природы. Число «семь», максимальное из упомянутых, является традиционным знаком полноты и маркирует тот предел, после которого начинается упадок; последняя же строка — «сидятламыиграютгаммы» (Аронзон: 228) — вводит буддийские мотивы и заставляет ассоциировать текст с повторяющимися циклами возникновения и уничтожения вселенной¹¹.

Еще более радикальный вариант — стихотворение, основанное на нанизывании звуко-буквенных комплексов, полученных в результате разложения исходного слова путем «вычитания» составляющих его фонетико-графических единиц: «Страх! / трах! / рах! / ах! / х! // Тремсмерть // Смерть / мерть / ерть / рть / ть / ь» (Аронзон: 207). Редукция витальности и взаимообратимость жизни и смерти манифестированы здесь через уменьшение длины каждого комплекса относительно предыдущего, спад звучности (вплоть до абсолютной тишины, выраженной мягким знаком), а также через палиндромический окказионализм «тремсмерть», образованный сращением «трех» и «смерти» («три» в данном контексте может значить буквально что угодно — от неба, земли и воды как основополагающих начал мира до христианской Святой Троицы). Роднит же оба стихотворения, помимо числового символизма, то, что кумуляция сочетается в них с повтором (из строки в строку переходят одни и те же слова и фонемы). От текстов подобного рода остается только шаг до «тавтологических» шедевров Аронсона — «Как хорошо в покинутых местах!» (его короткой, восьмистрочной редакции¹²) и «Двух одинаковых сонетов»¹³. И зеркальное, с переменой местами, повторение двустийшей одной строфы в другой¹⁴, и появление произведений-близнецов, не отличающихся даже и буквой, свидетельствуют о том, что семантическое тождество явлений, скрытое за внешними различиями, превращается в тождество абсолютное. Если «единство и величие мира» начинает мыслиться как самоочевидное и перестает нуждаться в художественном обосновании, каковым и была кумуляция с присущим ей объединяющим потенциалом, то потеснившая ее тавтология становится наиболее органичной для них формой выражения.

Утверждение «тавтологической» поэтики — через трансформацию и частичное изживание рядоположения — яркое новаторство автора, определившее его художественную индивидуальность.

2. Кумуляция как средство преодоления дискретности мира в поэтике Иосифа Бродского

По частоте использования кумулятивных цепей лирика И. Бродского не уступает творчеству Аронсона, однако семантическая нагрузка, которая на них ложится, представляется качественно иной. Общим местом в научно-критической литературе стало представление об утрате целостности жизни как философской доминанте стихотворений Бродского [Павлов: 22–23], [Куллэ: 289–290], [Шайтанов: 450–451]. Унаследованное от английских поэтов-метафизиков (прежде всего Д. Донна¹⁵) и ставшее предпосылкой творчества, подобное мироощущение проявилось как попытка противостоять «раздробленности мироздания посредством <...> текста» [Куллэ: 290], как торжество человеческого ума, «ищущего и обнаруживающего необходимые <...> связи» [Шайтанов: 451]. Если реальность предстает как «совокупность разнородных и рассыпающихся мелочей, которую трудно, но необходимо освоить» [Павлов: 22], то миссией автора становится «штокпа непрерывно рвущейся ткани бытия» — залог и предел его «поэтического бессмертия» [Лейдерман, Липовецкий: 662]. Слова, сказанные Бродским о Горации: «...лучшим — если не единственным — способом понять мир» является «перечисление его содержимого»¹⁶ — справедливы и по отношению к нему самому¹⁷, а кумуляция служит выражением как дискретности бытия, так и стремления к ее преодолению¹⁸.

Данная особенность ярко проявилась уже в раннем стихотворении «Пилигримы», сталкивающим в одном ряду не просто разнородные (порядок именования обусловлен движением от конкретного к абстрактному), но контекстуально противоположные понятия: «Мимо ристалищ, капищ, / мимо храмов и баров, / мимо шикарных кладбищ, / мимо больших базаров, / мира и горя мимо, / мимо Мекки и Рима, / синим солнцем палимы, / идут по земле пилигримы» (Бродский: 1; 21).

В процитированных стихах названные понятия образуют антитетические двойчатки: капища и храмы противопоставлены ристалищам и барам как сакральное профанному; базары и кладбища соотнесены как места наивысшей жизненной активности и упокоения; горе и мир — как два ценностных полюса, определяющих существование человека; Рим и Мекка — как метонимические субституты христианства и ислама. Однако нарочитая антитетичность явлений оказывается редуцирована их общим признаком, актуализированным в кумулятивной цепи: перечисленные реалии «уравновешены» тем, что пилигримы шествуют мимо них (и даже географические центры мировых религий не становятся конечным пунктом маршрута). «Притяжение» противоположностей опирается и на виртуозную работу автора с грамматическими фигурами: анафора в сочетании с синтаксическим параллелизмом («мимо» плюс существительные в родительном падеже), хиазм (в пятом стихе предлог занимает пост-, а в шестом препозицию относительно знаменательных лексем), многочисленные гомотелевты (тождество аффиксов соседних слов бросается в глаза) способствуют формированию системы, которая, вопреки разноплановости ее элементов, может восприниматься как единое целое.

Характеристики этого целого устойчивы и образуют понятийный ряд, состоящий опять же из контекстуальных антонимов: «...мир останется прежним, / да, останется прежним, / ослепительно снежным / и сомнительно нежным, / мир останется лживым, / мир останется вечным, / может быть постижимым, / но все-таки бесконечным»¹⁹ (*Бродский*: 1; 21). Среди противопоставленных друг другу позитивных и негативных качеств композиционно маркированными являются «бесконечность» (в силу своего положения в абсолютном конце цепи) и «вечность» (как образующая с ней рифменную пару). Именно они становятся смысловой доминантой ряда и «окрашивают» собой другие понятия, которые, с одной стороны, «заражаются» их семантикой, с другой — явно теряют в значимости на фоне столь тотальных категорий. Таким образом, условием гармонизации бытия, преодоления его раздробленности оказывается отречение пилигримов от жизни (они

проходят мимо всего, что может быть дорого человеку) и принятие мира в его трагической противоречивости — с полным осознанием незыблемости подобного положения дел. Иллюзия и дорога — единственное, что остается персонажам; задачей лирического субъекта оказывается благодарное воспевание действительности (в финале упомянуты поэты, призванные ее «одобрить» (*Бродский*: 1; 21)), а целью автора — «упорядочение» высказывания (в качестве аналога вселенной) сугубо языковыми средствами (отсюда и интенсивное использование фигур связности в стихотворении).

В «Пилигримах», как под увеличительным стеклом, просматриваются многие ключевые мотивы поэзии Бродского: резиньяция и отчуждение как единственно доступный способ существования [Лейдерман, Липовецкий: 649], [Лосев, 2011: 282], [Ранчин: 117]; чувство благодарности мирозданию, несмотря на его несовершенство [Полухина, 2009b: 160], [Колобаева, 2015b: 275]; перемещение в пространстве и неостановимый ход времени [Куллэ: 296–297], [Лейдерман, Липовецкий: 650–659], [Лосев, 2010: 482–484]. Все они так или иначе реализованы с помощью кумуляции, однако в репрезентации двух последних видится ее главное предназначение. В «Большой элегии Джону Донну» поэтическое освоение пространства начинается с персонального предметного мира героя и далее, как неоднократно отмечалось исследователями [Павлов: 22], [Снегирев: 235], ведется в направлении космоса и божественной иерархии. При этом и многообразная домашняя утварь, и детали пейзажа, расширяющегося концентрическими кругами, и небесное воинство, включая самого Господа, объединены сном, воспринимающимся как репетиция *requiem aeternam* (недаром и душа Донна отделена от носителя) (*Бродский*: 1; 231–235). В другом «большом» стихотворении, «Пришла зима, и все, кто мог лететь...», последовательно названо то, что будет погребено под снегом и тем самым вычеркнуто из жизни (длинный перечислительный ряд резюмируется словами: «...весь мир исчез, и лишь метель стучит, / как поздний гость, в окно и в дверь буфета» (*Бродский*: 2; 107)). Наконец, в «Пятой годовщине...» приметы покинутой поэтом родины, каталог которых, «нанизанный» на «навязчивую» тройную рифму,

представляет собой произведение, имеют в общем знаменателе почти иррациональное неблагополучие: «От дождевой струи там плохо спичке серной. / Там говорят “свой” в дверях с усмешкой скверной. / У рыбьей чешуи в воде там цвет консервный» (*Бродский*: 3; 148).

Все упомянутые стихотворения сходны не только общей для поэзии Бродского установкой на всеохватность (как раз и призванной преодолеть «разорванность» бытия), но и взглядом на мир «с точки зрения смерти» [Лейдерман, Липовецкий: 646]: реалии, попадающие в поле зрения субъекта, или несут на себе отпечаток ее близости, или уже вытеснены в небытие. Подобная стратегия свойственна и художественному осмыслению времени (в аспекте его событийной развертки): «Еврейское кладбище около Ленинграда» строится как перебор разномасштабных, разведенных на хронологической оси ситуаций (уплата налогов, чтение священных книг, похороны и т. д. по значимости не ранжированы (*Бродский*: 1; 20)); в «Лейк-иклос» же инфинитивы, ставшие структурной основой текста, и вовсе призваны исчерпать жизненный путь человека (родиться, глазеть, стыдиться, толкать, вздыхать, дожидаться, пасть — вот их неполный, но представительный сводный перечень (*Бродский*: 2; 418–419)). И в том, и в другом случае прекращение существования осознается как одна из основных сем, определяющих смысл кумуляции и стоящей за ней событийной панорамы, — и в этом свете не удивительно, что объектом рефлексии у Бродского могут становиться происшествия, вообще не случившиеся, лишенные бытийности (как в стихотворении «Открытка из Лиссабона»). Если «время создано смертью» (*Бродский*: 2; 311), то оно неизбежно осознается как враждебная сила — причем не только по отношению к внешнему миру, но и по отношению к человеку.

Так, в кумулятивных цепях, репрезентирующих движение жизни, подчеркивается болевой опыт субъекта: земное существование трактуется как сумма страданий и потерь («С высоты ледника я озираю полмира, / трижды тонул, дважды бывал распорот. / Бросил страну, что меня вскормила. / Из забывших меня можно составить город» (*Бродский*: 3; 191)), а приближающаяся старость внушает страх

физического исчезновения («Старение! Здравствуй, мое старение! / Крови медленное струение. / Некогда стройное ног строение / мучает зрение. Я заранее / область своих ощущений пятаю, / обувь скидая, спасаю ватую. / Всякий, кто мимо идет с лопатой, / ныне объект внимания» (*Бродский*: 3; 16)). Следствием такого мироотношения становятся излюбленные у Бродского мотивы, связанные с «редукцией человека в вещь» [Полухина, 2009а: 37], которой «чувство ужаса <...> не свойственно» (*Бродский*: 3; 18), и существованием «мира без меня» [Жолковский, 2009: 173], обрисованным едва ли не идилично. Поэтому в одном ряду с элементами внешней предметности легко могут оказываться «образы расчлененного тела»²⁰ [Полухина, 2009с: 62], овеществляющие субъекта (например, в цикле «Колыбельная Трескового мыса»), а открывающееся взгляду пространство описывается в подробностях лишь для того, чтобы напомнить собеседнику о «человеке, который убыл» (*Бродский*: 3; 113): «Жизнь без нас, дорогая, мыслима — для чего и / существуют пейзажи, бар, холмы, кучевое / облако в чистом небе над полем того сраженья, / где статуи стынут, праздную победу телосложения» (*Бродский*: 4; 55). Единственным, что можно противопоставить смерти, является память, поэтому кумуляция используется в стихах как важное мнемоническое средство, способное если не предотвратить, то хотя бы отсрочить беспамятство.

Известно, что в рамках «семантической поэтики», которой наследует Бродский [Лейдерман, Липовецкий: 642], [Пахарева: 21], память осмысливается как «глубоко нравственное начало, противостоящее <...> забвению и хаосу» в качестве «основы творчества, веры и верности» [Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян: 184]. Ахматовская декларация, сформулированная в одном из поздних стихотворений («Я помню все в одно и то же время, / Вселенную перед собой, как бремя / Нетрудное в протянутой руке, / Как дальний свет на дальнем маяке, / Несу, а в недрах тайно зреет семя / Грядущего...»²¹) принята Бродским с поправкой на несовершенство и избирательность памяти, которая, однако, сохраняет за собой статус главной ценности («...вероятно, тело / сопротивляется, когда истлело, / воспоминаниям. Как жертва

власти, / греху отказывающей в лучшей части / существования, тем паче — в праве / на будущее» (*Бродский*: 4; 160)). Однако если у Ахматовой память, как правило, не нуждается в дополнительном стимулировании, то у младшего поэта мнемонический акт требует не только усилия субъекта, но и наличия внешнего «раздражителя», материализованной «точки входа» в воспоминание. Отсюда устойчивая в поэзии Бродского мотивная связка *память — фотография*, причем тексты обычно строятся как монтаж изображений-кадров, подчиненный кумулятивной логике.

Характерный пример — стихотворение с программным заглавием «Псковский реестр», представляющее собой перебор обстоятельств и впечатлений совместной с возлюбленной поездки в Псков. Единый перечень образуют здесь особенности ландшафта и культурного облика города (архитектурное богатство на фоне «бедной красоты» природы); экспонаты местного музея и перипетии взаимоотношений героев (от «уколов на бегу» до «плена объятий», фоном для которых выступает «“Мытье” Шагала»); гастрономическое изобилие ресторанов и катание по льду реки Великой (первое обернулось для протагониста долгами, второе — температурой) (*Бродский*: 2; 53–54). Показательно, что «реестр», предназначенный «для М. Б.», то и дело прерывается обещанием субъекта прекратить перечисление, как если бы он боялся утомить им возлюбленную; однако стиховой поток окончательно останавливается лишь в двенадцатой строфе, поэтому героиня, дошедшая до финала перечня, вынуждена припомнить все моменты прежнего счастья. А поскольку «любой предмет» трактуется Бродским как «свидетель жизни» и обладает ответами на вопросы «когда», «куда» и «откуда», то вся совокупность пережитого и описанного в стихотворении должна помочь адресату преодолеть сомнения и вновь «вернуться к чувствам» (*Бродский*: 2; 54–55).

В необходимости инспирировать работу памяти и — благодаря ей — «воскресить» угасшую любовь как раз и видится смысл кумуляции и поэтического высказывания в целом. Однако не менее существенно, что воспоминания не просто кодируются у Бродского вербально, но и подразумевают

визуальную фиксацию: в пятой строфе упоминается принадлежащий герою фотоаппарат «ФЭД», а сумма элементов кумулятивного ряда, по наблюдению И. В. Романовой, равняется тридцати шести, что соответствует числу кадров на стандартной фотопленке [Романова: 294]. Иными словами, отбор, порядок следования и общее количество «эпизодов» в тексте мотивированы спецификой фотоискусства, поэтому стихотворение может рассматриваться как своеобразный «альбом», не только преследующий утилитарную задачу, но и способный радовать «собой / хотя бы зренье» (*Бродский*: 2; 55). Подобно тому, как кумулятивные цепи способствуют процессу памяти, объективируя события прошлого, сама кумуляция, понимаемая в качестве средства познания и структурирования реальности, выступает у Бродского в тандеме с другими приемами, имеющими сходную семантику, — барочной метафорой «кончетти»²² [Шайтанов] и «неаналитическим» сравнением, [Бройтман, 2008: 400–401], [Некрасова: 117], [Полухина, 2009d], сопрягающим разнородные явления и идущим вразрез с представлениями А. Н. Веселовского о тропе как «прозаическом акте сознания, расчленившего природу» [Веселовский: 189]. Будучи, однако, самым архаичным и самым частотным среди них типом образности, она выступает композиционной основой стихотворений (в том числе «больших») — и именно ей во многом обусловлено читательское восприятие поэзии Бродского.

Кумуляция, служащая экстенсивному освоению мира как совокупности равнозначных элементов, выполняет в поэтике модальности широкий спектр задач, взаимодействуя с различными мотивами. В лирике Л. Аронсона она образует связку с мотивами «единства и великолепия» мира, реализуя их в многообразии структурных вариантов, компенсирующих тематическую монотонность (наряду с собственно кумулятивными создаются «вращательные», а также тексты с низыванием и изъятием компонентов). В творчестве И. Бродского с кумуляцией сопряжены мотивы дискретности бытия и ее преодоления, разнообразием которых (тотальность пространства-времени, смерть, память и т. д.) восполняется однотипность композиционных построений. Закономерно,

что соотносительность элементов внутри кумулятивных цепей в лирике поэтов также разнится: если у Аронсона объединяются хоть и далекие, но отнюдь не взаимоисключающие понятия, то у Бродского рядоположенные явления нередко образуют зевгму. Сопоставление показывает, что, прибегая к кумуляции для достижения несходных художественных целей, оба автора ищут опоры в мифологической семантике, основанной на идеях тождества и связи всего со всем. Однако если древний синкретизм был предпосылкой познания и дифференциации явлений [Зубова: 164], то его современный аналог — неосинкретизм — ставит под сомнение их познание и свидетельствует о глобальной ревизии мира, принимаемой поэтическим сознанием.

Примечания

- ¹ Понятия «перечень», «реестр» и подобные используются как синонимичные кумуляции; их специфические свойства, выделенные А. К. Жолковским («четкая установка на исчислимость, исчерпание всего набора; присутствие числительных и имен собственных; упоминание о письменной или иной фиксации списка; подчеркивание его вербальности, роли как “текста в тексте”; его диалогическая подача, подчеркивающая его статус социального документа» [Жолковский, 2014: 592]), не рассматриваются как системообразующие.
- ² В современных исследованиях по фольклористике кумуляция трактуется более узко — как один из типов структурообразующего повтора, когда «присоединение нового звена происходит при обязательном повторении всех предыдущих звеньев цепи»: $a + (a + b) + (a + b + v) + (a + b + v + r) + \dots$ [Амроян, 2006: 33–34].
- ³ Согласно Н. Д. Тамарченко, появление восходящего или нисходящего ряда приводит к возникновению кумулятивного сюжета; при этом простое «фиксирование» событий сюжетом не является, так как в их присоединении друг другу нет художественной целесообразности [Тамарченко: 235].
- ⁴ См. также принципиальное высказывание И. Кукулина: «Характерной для Бродского позиции романтического поэта-демиурга, претворяющего в стихах разные культуры и исторические эпохи, Аронсон противопоставил позицию автора слабого, уязвимого, не претендующего на “величие замысла” и в то же время пугающе свободного от любых привязанностей — даже от привязанности к жизни — и тем самым творящего новую концепцию личности в литературе» [Кукулин: 343]. Сопоставление поэтик Аронсона и Бродского содержится также в работах В. И. Шубинского [Шубинский, 2007; Шубинский, 2008] и Б. И. Иванова [Иванов, 2011].
- ⁵ Аронзон Л. Л. Собрание произведений: в 2 т. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. Т. 1. С. 1. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках и пометой Аронзон.

- ⁶ Использованная здесь формула А. К. Жолковского представляет собой «самый общий смысловой инвариант» поэзии Б. Пастернака, см.: «...чувство причастности человека в его сиюминутном существовании, и вообще всего малого и обычного, — к чуду единого, вечного и бесконечно огромного бытия, или, сокращенно, ощущение единства и великолепия мира» [Жолковский, 2011: 521]. Тема «Аронзон и Пастернак» неоднократно привлекала внимание исследователей: ценные наблюдения, посвященные сходству художественных систем старшего и младшего поэтов, содержатся в работах Н. А. Фатеевой [Фатеева] и Б. И. Иванова [Иванов, 2011].
- ⁷ Глаза, созерцающие природу, выступают у Аронзона знаком открытости миру, совоплощения с ним (ср. в знаменитом «Пустом сонете»: «Проникнуть в ночь, проникнуть в сад, проникнуть в вас, поднять глаза, поднять глаза, чтоб с небесами сравнить и ночь в саду, и сад в ночи, и сад, что полон вашими ночными голосами. Иду на них. Лицо полно глазами... Чтоб вы стояли в них, сады стоят» (*Аронзон*: 182)).
- ⁸ К числу «вращательных» текстов в наследии Аронзона относится также «Пустой сонет», обрамляющий собой центр прямоугольного листа — в это «белое поле» (эквивалент пустоты) неизбежно упирается взгляд читателя, дошедшего до конца стихотворения (*Аронзон*: 182–183).
- ⁹ Заболоцкий Н. А. *Метаморфозы*. М.: ОГИ, 2014. С. 413–414.
- ¹⁰ См. также ее прямую поэтическую декларацию в стихотворении «Дщерь пауз осени, строй тела...»: «Воистину, царица — тля, / не токмо мужа, но и деву, / не токмо плоть пожрет земля, / но и красу твою полднелу...» (*Аронзон*: 73).
- ¹¹ Б. И. Иванов дает стихотворению следующее толкование: «Наверное, мы не ошибемся, если отнесем этот текст к шутливой реакции на индуистские учения, в которых старательно подсчитываются количества рождений, число богов (а их десятки), перечень грехов, чувств, духовных препятствий, путей к просветлению и ступеней совершенствования и т. д.» [Иванов, 2011: 233].
- ¹² Помимо короткой, восьмистрочной, версии стихотворения существует также расширенная — двадцатидвухстрочная; при этом до конца не ясно, какую из них следует считать выражением последней авторской воли: работа над текстом была прервана смертью Аронзона (см. об этом: [Кукуй: 386]).
- ¹³ По точному замечанию П. Казарновского, дословное удвоение текста в «Двух одинаковых сонетах» свидетельствует о «райском переизбытке “сонетности” в запредельном мире» [Казарновский: 73].
- ¹⁴ См.: «Как хорошо в покинутых местах! / Покинутых людьми, но не богами. / И дождь идет, и мокнет красота / лесных деревьев, поднятых холмами. // И дождь идет, и мокнет красота / лесных деревьев, поднятых холмами, — / как хорошо в покинутых местах, / покинутых людьми, но не богами!» (*Аронзон*: 218).
- ¹⁵ О проблеме «Иосиф Бродский и Джон Донн» см. [Иванов, 1997], [Шайтанов], [Нестеров], [Колобаева, 2015а].
- ¹⁶ Бродский И. *Сочинения Иосифа Бродского*: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2003. Т. 6. С. 376. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках и пометой *Бродский*.

- ¹⁷ См., например, одно из писем И. Бродского Я. Гордину, в котором высказываются сходные идеи: «Самое главное в стихах — это композиция. Не сюжет, а композиция. Это разное. <...> Надо строить композицию. Скажем, вот пример: стихи о дереве. Начинаешь описывать все, что видишь, от самой земли, поднимаясь в описании к вершине дерева. <...> Нужно привыкнуть картину видеть в целом... Частностей без целого не существует» (цит. по: [Гордин: 137]).
- ¹⁸ В работе И. В. Романовой перечислительные конструкции у Бродского рассматриваются как реализация амплификации — одной из фигур добавления, суть которой заключается «в использовании однородных элементов речи, при котором значение придается не точности словоупотребления, а разнообразию выражения» [Романова: 292]. Исторически обусловленная семантика кумулятивных цепей при таком подходе не учитывается.
- ¹⁹ Отметим антитезу и в описании пилигримов: в строках «...глаза их полны заката, / сердца их полны рассвета» (*Бродский*: 1; 21) противопоставлены не только состояния природы, но и органы человеческого тела — как причастные внешней (глаза) и внутренней (сердца) сферам жизни.
- ²⁰ По наблюдению В. П. Полухиной, подобные образы в поэзии Бродского указывают на «подчинение “я” неиндивидуализированному человеку» и создаются «беспрецедентным количеством синекдох, которые составляют до 23 процентов всех тропов, выражающих авторское “я”: “тело в плаще”; “Тело, застыв, продлевают стул. // Выглядит как кентавр...”; “Да и глаз, который глядит окрест, // скашивает, что твой серп, поля”» [Полухина, 2009а: 35].
- ²¹ Ахматова А. А. Сочинения в двух томах. М.: Цитадель, 1999. Т. 2. С. 67.
- ²² Термином «кончетти» принято называть тип метафоры, распространенный в поэзии европейского барокко и предполагающий, что сходство усматривается «не в том, что являет естественное подобие, но в необычном, странном» [Шайтанов: 449].

Список литературы

1. Амроян И. Ф. Типология цепевидных структур. — Тольятти: Изд-во МАБиБД, 2000. — 124 с. [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/amroyan1.htm> (05.10.2019).
2. Амроян И. Ф. Повтор в структуре фольклорного текста (на материале русских, болгарских и чешских сказочных и заговорных текстов): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.09. — М., 2006. — 46 с.
3. Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2004. — Т. 2. — 368 с.
4. Бройтман С. Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь». — М.: Прогресс-Традиция, 2007. — 608 с.
5. Бройтман С. Н. О природе художественной реальности в цикле И. Бродского «Часть речи» // Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. — М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. — С. 394–404.

6. Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М.: Изд-во ЛКИ, 2008. — С. 125–199.
7. Гордин Я. Переключка во мраке. Иосиф Бродский и его собеседники. — СПб.: Изд-во Пушкинского фонда, 2000. — 232 с.
8. Жолковский А. К. Плиний на скамейке. Заметки о поэзии Бродского // Жолковский А. К. Новая и новейшая русская поэзия. — М.: РГГУ, 2009. — С. 173–178.
9. Жолковский А. К. Инварианты и структура поэтического текста: Пастернак // Жолковский А. К. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — С. 520–561.
10. Жолковский А. К. *Il catalogo è questo...* (К поэтике списков) // Жолковский А. К. Поэтика за чайным столом и другие разборы: сб. ст. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — С. 585–666.
11. Зубова Л. В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. — М.: Новое литературное обозрение, 2000. — 432 с.
12. Иванов Б. Как хорошо в покинутых местах (Леонид Аронзон. 1939–1970) // Петербургская поэзия в лицах: Очерки / сост. Б. Иванов. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — С. 158–238.
13. Иванов Вяч. Вс. Бродский и метафизическая поэзия // Звезда. — 1997. — № 1. — С. 194–199.
14. Казарина Т. В. Поэтика «Столбцов» Николая Заболоцкого: вступление авангарда в эпоху самокритики // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия. — 2004. — № 3 (33). — С. 114–132.
15. Казарновский П. «Объят глубинной тишиной»: пространство текста Л. Аронсона // Wiener Slawistischer Almanach. — 2008. — № 62. — S. 63–91.
16. Казарновский П., Кукуй И. Вместо предисловия // Аронзон Л. Л. Собрание произведений: в 2 т. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — Т. 1. — С. 7–20.
17. Колобаева Л. А. И. Бродский и Дж. Донн // Колобаева Л. А. От А. Блока до И. Бродского (О русской литературе XX века). — М.: ООО «Русский импульс», 2015. — С. 278–287. (а)
18. Колобаева Л. А. Цикл «Новые стансы к Августе» И. Бродского: ценностные начала // Колобаева Л. А. От А. Блока до И. Бродского (О русской литературе XX века). — М.: ООО «Русский импульс», 2015. — С. 261–277. (б)
19. Кривулин В. «Этот поэт непременно войдет в историю...». Виктор Кривулин об Аронзоне // Критическая масса. — 2006. — № 4 [Электронный ресурс]. — URL: <https://magazines.gorky.media/km/2006/4/etot-poet-nepremenno-vojdets-v-istoriyu-8230.html> (05.10.2019).
20. Кривулин В. Леонид Аронзон — соперник Иосифа Бродского [Электронный ресурс]. — URL: <https://polutona.ru/refprinter.php?id=106> (05.10.2019).
21. Кукуй И. Засмертный ландшафт: стихотворение Леонида Аронсона «Как хорошо в покинутых местах...» // Wiener Slawistischer Almanach. — 2007. — № 60. — S. 385–395.
22. Кукулин И. Неопознанный контркультурщик // Новое литературное обозрение. — 2010. — № 4. — С. 343–350.
23. Кулаков В. Красовицкий и Аронзон — два центральных мифа новой поэзии // Wiener Slawistischer Almanach. — 2008. — № 62. — S. 241–248.

24. Куллэ В. Иосиф Бродский: новая Одиссея // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. — СПб.: Пушкинский фонд, 2001. — Т. 1. — С. 283–297.
25. Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. — М.: Водолей Publishers, 2006. — С. 181–212.
26. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Русская литература XX века (1950–1990-е годы): в 2 т. — 5-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2010. — Т. 2. 1968–1990. — 688 с.
27. Лосев Л. В. Чеховский лиризм у Бродского // Лосев Л. В. Солженицын и Бродский как соседи. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. — С. 478–496.
28. Лосев Л. Щит Персея. (Литературная биография Иосифа Бродского) // Петербургская поэзия в лицах: Очерки / сост. Б. Иванов. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — С. 239–292.
29. Некрасова Е. А. Сравнения в стихотворных текстах (А. Блок, Б. Пастернак, С. Есенин) // Некрасова Е. А., Бакина М. А. Языковые процессы в современной русской поэзии. — М.: Изд-во «Наука», 1982. — С. 5–188.
30. Нестеров А. В. Рецепция поэзии Джона Донна в русской литературе: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. — М., 2000. — 22 с.
31. Никитин В. Леонид Аронзон: поэзия транса и прыжок в трансцендентное (наброски к статье) // Часы. — 1985. — № 58. — С. 223–230.
32. Павлов М. Поэтика потерь и исчезновений // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. — СПб.: Журнал «Звезда», 1998. — С. 22–29.
33. Пахарева Т. А. Опыт акмеизма (акмеистическая составляющая современной русской поэзии). — Киев: Парламентское изд-во, 2004. — 312 с.
34. Полухина В. П. Авторское «я» в изгнании // В. П. Полухина. Больше самого себя. О Бродском. — Томск: ИД СК-С, 2009. — С. 31–42. (а)
35. Полухина В. П. Как работает стихотворение Бродского // В. П. Полухина. Больше самого себя. О Бродском. — Томск: ИД СК-С, 2009. — С. 151–174. (б)
36. Полухина В. П. Ландшафт лирической личности в поэзии И. Бродского // В. П. Полухина. Больше самого себя. О Бродском. — Томск: ИД СК-С, 2009. — С. 57–69. (с)
37. Полухина В. П. Сходное в различном // В. П. Полухина. Больше самого себя. О Бродском. — Томск: ИД СК-С, 2009. — С. 213–239. (д)
38. Пропп В. Я. Русская сказка (Собрание трудов В. Я. Проппа). — М.: Изд-во «Лабиринт», 2000. — 416 с.
39. Ранчин А. М. «Пришла зима и все, кто мог лететь...»: об одном «пастернаковском» стихотворении Бродского // Ранчин А. М. О Бродском: Размышления и разборы. — М.: Водолей, 2016. — С. 114–142.
40. Романова И. В. «Самостоятельная реальность» перечислений в лирике И. Бродского // Подробности словесности: сборник статей к юбилею Людмилы Владимировны Зубовой. — СПб.: Свое издательство, 2016. — С. 291–308.
41. Снегирев И. А. Формирование метафизического стиля в поэзии И. Бродского: «Большая элегия Джону Донну» // Проблемы истории, филологии, культуры. — 2011. — № 1 (31). — С. 233–238.
42. Тамарченко Н. Д. Принцип кумуляции в истории сюжета: к постановке

- проблемы // Бройтман С. Н. Историческая поэтика: Хрестоматия-практикум. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — С. 231–237.
43. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: Избранные труды. — М.: Аграф, 2002. — С. 29–166.
44. Фатеева Н. «...Лежу я бога и ничей» (поэтика парадоксализма Л. Аронзона) // Wiener Slawistischer Almanach. — 2008. — № 62. — S. 135–163.
45. Федоров В. В. Кумулятивный принцип сюжетостроения в неклассической поэтике: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. — Тверь, 2011. — 20 с.
46. Шайтанов И. Дело вкуса: Книга о современной поэзии. — М.: Время. — 2007. — 656 с.
47. Шубинский В. Аронзон: рождение канона // Нева. — 2007. — № 6 [Электронный ресурс]. — URL: <https://magazines.gorky.media/neva/2007/6/aronzon-rozhdenie-kanona.html> (05.10.2019).
48. Шубинский В. Игроки и игральщица. Очерк поэтического языка трех ленинградских поэтов 1960–1970-х годов // Знамя. — № 2. — 2008. — С. 180–188.
49. Эткинд Е. Процесс Иосифа Бродского. — London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1988. — 176 с.
50. Юрьев О. Об Аронзоне (в связи с выходом двухтомника) // О. Юрьев. Заполненные зияния: Книга о русской поэзии. — М.: Новое литературное обозрение, 2013. — С. 85–93.

Aleksey S. Bokarev

*Yaroslavl State Pedagogical University
named after K. D. Ushinsky
(Yaroslavl, Russian Federation)*

asbokarev@mail.ru

A Cumulative Principle in the Figurative Structure of the Lyric Poetry of Leonid Aronzon and Joseph Brodsky

Abstract. The study defines the tendency of modern poetry to gravitate towards enumeration and registers as an attempt to “restore” the cumulative figurative language, which has not a conditionally poetic, but mythologically real status. From the standpoint of historical poetics, such a language is interpreted as a series of outwardly heterogeneous, but semantically identical phenomena, rooted in the archaic consciousness. The specifics of the worldview in the lyrics of L. Aronzon and J. Brodsky, namely, a complex of motifs represented with the help of cumulative structures, is the subject of study. The study asserts that, having a stable “semantic halo” (extensive assimilation of reality as a set of equivalent elements), accumulation performs a wide range of tasks, forming bundles with different, if not opposite, motifs (“unity and magnificence” of the world — Aronzon; discreteness of being and its overcoming — Brodsky). A detailed analysis of both authors’ poems allows to identify both invariant (historically determined) and variative (individual creative) features of the cumulative figurative language.

Keywords: Aronzon, Brodsky, modern Russian poetry, cumulation, figurative syncretism, motif, image

About the author: *Bokarev Aleksey S.* — PhD of Philology, Senior Teacher of the Department of Russian Literature, Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky, (ul. Respublikanskaya 108/1, Yaroslavl, 150000, Russian Federation)

Received: October 10, 2019

Date of publication: February 28, 2020

For citation: Bokarev A. S. A Cumulative Principle in the Figurative Structure of the Lyric Poetry of Leonid Aronzon and Joseph Brodsky. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2020, vol. 18, no. 1, pp. 315–341. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7103 (In Russ.)

References

1. Amroyan I. F. *Tipologiya tsepevidnykh struktur [A Typology of Chain-like Structures]*. Tolyatti, Mezhdunarodnaya akademiya biznesa i bankovskogo dela Publ., 2000. 124 p. Available at: <http://www.ruthenia.ru/folklore/amroyan1.htm> (accessed on October 5, 2019). (In Russ.)

2. Amroyan I. F. *Povtor v strukture fol'klornogo teksta (na materiale russkikh, bolgarskikh i cheshskikh skazochnykh i zagovornyykh tekstov): avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk* [A Repeat in the Structure of the Folklore Text (Based on Russian, Bulgarian and Czech Fairy-tale and Conspiracy Texts). PhD. philol. sci. diss. abstract]. Moscow, 2006. 46 p. (In Russ.)
3. Broytman S. N. Historical Poetics. In: *Teoriya literatury: v 2 tomakh* [Literature Theory: in 2 Vols]. Moscow, Akademiya Publ., 2004, vol. 2. 368 p. (In Russ.)
4. Broytman S. N. *Poetika knigi Borisa Pasternaka «Sestra moyá — zhizn'»* [The Poetics of Boris Pasternak's Book "My Sister is Life"]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2007. 608 p. (In Russ.)
5. Broytman S. N. On the Nature of Artistic Reality in J. Brodsky's Cycle "A Part of Speech". In: *Broytman S. N. Poetika russkoy klassicheskoy i neklassicheskoy liriki* [Broytman S. N. The Poetics of Russian Classical and Non-classical Lyrical Poetry]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2008, pp. 394–404. (In Russ.)
6. Veselovskiy A. N. Psychological Parallelism and Its Forms in Reflections of a Poetic Style. In: *Veselovskiy A. N. Istoricheskaya poetika* [Veselovsky A. N. Historical Poetics]. Moscow, LKI Publ., 2008, pp. 125–199. (In Russ.)
7. Gordin Ya. *Pereklichka vo mrake. Iosif Brodskiy i ego sobesedniki* [Head Check in the Darkness. Joseph Brodsky and His Interlocutors]. St. Petersburg, Pushkinskiy Fond Publ., 2000. 232 p. (In Russ.)
8. Zholkovskiy A. K. Pliny on the Bench. Notes on Brodsky's Poetry. In: *Zholkovskiy A. K. Novaya i noveyshaya russkaya poeziya* [Zholkovsky A. K. New and the Newest Russian Poetry]. Moscow, the Russian State University for the Humanities Publ., 2009, pp. 173–178. (In Russ.)
9. Zholkovskiy A. K. The Invariants and the Structure of a Poetic Text: Pasternak. In: *Zholkovskiy A. K. Poetika Pasternaka: Invarianty, struktury, interteksty* [Zholkovsky A. K. Pasternak's Poetics: Invariants, Structures, Intertexts]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011, pp. 520–561. (In Russ.)
10. Zholkovskiy A. K. Il catalogo è questo... (On the Poetics of Lists). In: *Zholkovskiy A. K. Poetika za chaynym stolom i drugie razbory* [Zholkovsky A. K. Tea Table Poetics and Other Analysis]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014, pp. 585–666. (In Russ.)
11. Zubova L. V. *Sovremennaya russkaya poeziya v kontekste istorii yazyka* [Modern Russian Poetry in the Context of the History of Language]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2000. 432 p. (In Russ.)
12. Ivanov B. How Good It Feels in the Abandoned Places (Leonid Aronzon. 1939–1970). In: *Peterburgskaya poeziya v litsakh: Ocherki* [Petersburg Poetry in Persons: Essays]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011, pp. 158–238. (In Russ.)
13. Ivanov Vyach. Vs. Brodsky and Metaphysical Poetry. In: *Zvezda*, 1997, no. 1, pp. 194–199. (In Russ.)
14. Kazarina T. V. The Poetics of "Columns" by Nikolai Zabolotsky: the Entry of the Avant-garde into the Era of Self-criticism. In: *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnaya seriya* [Vestnik of Samara State University. Philology], 2004, no. 3 (33), pp. 114–132. (In Russ.)

15. Kazarnovskiy P. "Embraced by Deep Silence": Text Space of L. Aronzon. In: *Wiener Slawistischer Almanach*, 2008, no. 62, pp. 63–91. (In Russ.)
16. Kazarnovskiy P., Kukuy I. Instead of the Preface. In: Aronzon L. L. *Sobranie proizvedeniy: v 2 tomakh* [Aronzon L. L. *Collected Works: in 2 Vols*]. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2006, vol. 1, pp. 7–20. (In Russ.)
17. Kolobaeva L. A. J. Brodsky and J. Donne. In: *Kolobaeva L. A. Ot A. Bloka do I. Brodskogo (O russkoy literature XX veka)* [Kolobaeva L. A. *From A. Blok to J. Brodsky (On Russian Literature of the 20th Century)*]. Moscow, Russkiy impul's Publ., 2015, pp. 278–287. (In Russ.) (a)
18. Kolobaeva L. A. The Cycle "New Stanzas to Augusta" by J. Brodsky: Value Principles. In: *Kolobaeva L. A. Ot A. Bloka do I. Brodskogo (O russkoy literature XX veka)* [Kolobaeva L. A. *From A. Blok to J. Brodsky (On Russian Literature of the 20th Century)*]. Moscow, Russkiy impul's Publ., 2015, pp. 261–277. (In Russ.) (b)
19. Krivulin V. "This Poet will Certainly Go down in History...". Victor Krivulin About Aronzon. In: *Kriticheskaya massa*, 2006, no. 4. Available at: <https://magazines.gorky.media/km/2006/4/etot-poet-nepremenno-vojdet-v-istoriyu-8230.html> (In Russ.)
20. Krivulin V. *Leonid Aronzon — sopernik Iosifa Brodskogo* [Leonid Aronzon is a Rival of Joseph Brodsky]. Available at: <https://polutona.ru/refprinter.php?id=106> (accessed on October 5, 2019). (In Russ.)
21. Kukuy I. A Posthumous Landscape: the Poem by Leonid Aronzon "How Good It Feels in the Abandoned Places...". In: *Wiener Slawistischer Almanach*, 2007, no. 60, pp. 385–395. (In Russ.)
22. Kukulin I. An Unidentified Follower of the Counterculture In: *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2010, no. 4, pp. 343–350. (In Russ.)
23. Kulakov V. Krasovitsky and Aronzon are Two Central Myths of New Poetry. In: *Wiener Slawistischer Almanach*, 2008, no. 62, pp. 241–248. (In Russ.)
24. Kulle V. Joseph Brodsky: the New Odyssey. In: *Brodskiy I. Sochineniya Iosifa Brodskogo: v 7 tomakh* [Brodsky J. *Works of Joseph Brodsky: in 7 Vols*]. St. Petersburg, Pushkinskiy Fond Publ., 2001, vol. 1, pp. 283–297. (In Russ.)
25. Levin Yu. I., Segal D. M., Timenchik R. D., Toporov V. N., Tsiv'yan T. V. Russian Semantic Poetics as a Potential Cultural Paradigm. In: *Segal D. M. Literatura kak okhrannaya gramota* [Segal D. M. *Literature as a Letter of Protection*]. Moscow, Vodoley Publ., 2006, pp. 181–212. (In Russ.)
26. Leyderman N. L., Lipovetskiy M. N. *Russkaya literatura XX veka (1950–1990-e gody): v 2 tomakh* [Russian Literature of the 20th Century (1950s — 1990s): in 2 Vols]. Moscow, Akademiya Publ., 2010, vol. 2. 688 p. (In Russ.)
27. Losev L. V. Chekhov's Lyricism in Brodsky's Poems. In: *Losev L. V. Solzhenitsyn i Brodskiy kak sosed* [Losev L. V. *Solzhenitsyn and Brodsky as Neighbors*]. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2010, pp. 478–496. (In Russ.)
28. Losev L. The Shield of Perseus. (Literary Biography of Joseph Brodsky). In: *Peterburgskaya poeziya v litsakh: Ocherki* [Petersburg Poetry in Persons: Essays]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011, pp. 239–292. (In Russ.)

29. Nekrasova E. A. Comparisons in Poetic Texts (A. Blok, B. Pasternak, S. Yesenin). In: *Nekrasova E. A., Bakina M. A. Yazykovye protsessy v sovremennoy russkoy poezii* [Nekrasova E. A., Bakina M. A. *Linguistic Processes in Modern Russian Poetry*]. Moscow, Nauka Publ., 1982, pp. 5–188. (In Russ.)
30. Nesterov A. V. *Retseptsiya poezii Dzhona Donna v russkoy literature: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Reception of John Donne's Poetry in Russian Literature. PhD. philol. sci. diss. abstract]. Moscow, 2000. 22 p. (In Russ.)
31. Nikitin V. Leonid Aronzon: Trance Poetry and a Leap into the Transcendent (Outline for the Article). In: *Chasy*, 1985, no. 58, pp. 223–230. (In Russ.)
32. Pavlov M. The Poetics of Loss and Disappearance. In: *Iosif Brodskiy: tvorchestvo, lichnost', sud'ba. Itogi trekh konferentsiy* [Joseph Brodsky: Creativity, Personality, Destiny. Results of Three Conferences]. St. Petersburg, Zhurnal Zvezda Publ., 1998, pp. 22–29. (In Russ.)
33. Pakhareva T. A. *Opyt akmeizma (akmeisticheskaya sostavlyayushchaya sovremennoy russkoy poezii)* [The Experience of Acmeism (An Acmeistic Component of Modern Russian Poetry)]. Kiev, Parlamentskoe Publ., 2004. 312 p. (In Russ.)
34. Polukhina V. P. The Author's "Self" in Exile. In: *Polukhina V. P. Bol'she samogo sebya. O Brodskom* [Polukhina V. P. *More than Myself. About Brodsky*]. Tomsk, ID SK-S Publ., 2009, pp. 31–42. (In Russ.) (a)
35. Polukhina V. P. How Brodsky's Poem Works. In: *Polukhina V. P. Bol'she samogo sebya. O Brodskom* [Polukhina V. P. *More than Myself. About Brodsky*]. Tomsk, ID SK-S Publ., 2009, pp. 151–174. (In Russ.) (b)
36. Polukhina V. P. The Landscape of a Lyrical Personality in the Poetry of J. Brodsky. In: *Polukhina V. P. Bol'she samogo sebya. O Brodskom* [Polukhina V. P. *More than Myself. About Brodsky*]. Tomsk, ID SK-S Publ., 2009, pp. 57–69. (In Russ.) (c)
37. Polukhina V. P. The Similar in the Different. In: *Polukhina V. P. Bol'she samogo sebya. O Brodskom* [Polukhina V. P. *More than Myself. About Brodsky*]. Tomsk, ID SK-S Publ., 2009, pp. 213–239. (In Russ.) (d)
38. Propp V. Ya. *Russkaya skazka (Sobranie trudov V. Ya. Proppa)* [Russian Fairy Tale (Collection of Works by V. Ya. Propp)]. Moscow, Labirint Publ., 2000. 416 p. (In Russ.)
39. Ranchin A. M. "Winter has Come and All Who could Fly...": About one "Pasternak" Poem by Brodsky. In: *Ranchin A. M. O Brodskom: Razmyshleniya i razbory* [Ranchin A. M. *About Brodsky: Reflections and Analysis*]. Moscow, Vodoley Publ., 2016, pp. 114–142. (In Russ.)
40. Romanova I. V. An "Independent Reality" of Enumerations in the Lyrics of J. Brodsky. In: *Podrobnosti slovesnosti: sbornik statey k yubileyu Lyudmily Vladimirovny Zubovoy* [Literature Details: Collection of Articles for the Anniversary of Lyudmila Vladimirovna Zubova]. St. Petersburg, Svoe Izdatel'stvo Publ., 2016, pp. 291–308. (In Russ.)
41. Snegirev I. A. The Formation of a Metaphysical Style in the Poetry of J. Brodsky: "The Great Elegy to John Donne". In: *Problemy istorii, filologii, kul'tury*, 2011, no. 1 (31), pp. 233–238. (In Russ.)

42. Tamarchenko N. D. The Principle of Cumulation in the History of Plot: More on the Problem Setting. In: *Broytman S. N. Istoricheskaya poetika: Khrestomatiya-praktikum* [Broytman S. N. *Historical Poetics: Anthology Workshop*]. Moscow, Akademiya Publ., 2004, pp. 231–237. (In Russ.)
43. Tynyanov Yu. N. The Problem of Poetic Language. In: *Tynyanov Yu. N. Literaturnaya evolyutsiya: izbrannye trudy* [Tynyanov Yu. N. *Literary Evolution: Selected Works*]. Moscow, Agraf Publ., 2002, pp. 29–166. (In Russ.)
44. Fateeva N. "...I Lie to God and no One" (The Poetics of Paradoxism by L. Aronzon). In: *Wiener Slawistischer Almanach*, 2008, no. 62, pp. 135–163. (In Russ.)
45. Fedorov V. V. *Kumulyativnyy printsip syuzhetostroeniya v neklassicheskoy poetike: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [A Cumulative Principle of Plot Engineering in Non-classical Poetics. PhD. philol. sci. diss. abstract]. Tver, 2011. 20 p. (In Russ.)
46. Shaytanov I. *Delo vkusa: Kniga o sovremennoy poezii* [A Matter of Taste: Book About Modern Poetry]. Moscow, Vremya Publ., 2007. 656 p. (In Russ.)
47. Shubinskiy V. Aronzon: the Birth of the Canon. In: *Neva*, 2007, no. 6. Available at: <https://magazines.gorky.media/neva/2007/6/aronzon-rozhdenie-kanona.html> (accessed on October 5, 2019). (In Russ.)
48. Shubinskiy V. Players and Plaything. Essay on the Poetic Language of Three Leningrad Poets of the 1960s — 1970s. In: *Znaniya*, 2008, no. 2, pp. 180–188. (In Russ.)
49. Etkind E. *Protsess Iosifa Brodskogo* [The Process of Joseph Brodsky]. London, Overseas Publications Interchange Ltd Publ., 1988. 176 p. (In Russ.)
50. Yur'ev O. About Aronzon (in Connection with the Two-volume Edition). In: *Yuriev O. Zapolnennyye ziyaniya: Kniga o russkoy poezii* [Yuryev O. *Filled Lacunae: Book About Russian Poetry*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2013, pp. 85–93. (In Russ.)

DOI: 10.15393/j9.art.2020.7282

УДК 82.0+821.161.1.09“1917/1992”

А. Ю. Большакова*Институт мировой литературы им. А. М. Горького,
Российская академия наук
(Москва, Российская Федерация)*

allabolshakova@mail.ru

Средневековая традиция в прозе В. П. Астафьева: жанр и цикл

Аннотация. В статье рассматривается малоизученный вопрос о превращении жанровой традиции русского Средневековья в литературе второй половины XX века, уточняются категориальные координаты его решения, оспариваются исследовательские подходы, искусственно разделяющие единое движение русской литературы от времен Илариона и Аввакума до наших дней. На примере книги В. П. Астафьева «Затеси», объединившей малую прозу писателя по принципу циклизации произведений на основе общих стилистических и тематических признаков, автор приходит к выводу о художественной актуальности этого приема, берущего начало в средневековых сборниках, в устремленности их составителей к творчеству «вне жанровых традиций» (Д. С. Лихачев). Но если в эпоху Средневековья эта устремленность больше обусловлена сюжетно-тематическими задачами, то в Новое и Новейшее время сверхжанровое единство сборника, книги — результат усиления композиционной роли автора в их структурной организации, художественной индивидуализации его образа.

Ключевые слова: В. П. Астафьев, литература русского Средневековья, жанр, жанровая традиция, цикл, циклизация, сверхжанровое единство, сборник, книга

Об авторе: Большакова Алла Юрьевна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Российская академия наук (ул. Поварская, 25а, г. Москва, Российская Федерация, 121069)

Дата поступления: 19.10.2019

Дата публикации: 28.02.2020

Для цитирования: Большакова А. Ю. Средневековая традиция в прозе В. Астафьева: жанр и цикл // Проблемы исторической поэтики. — 2020. — Т. 18. — № 1. — С. 342–366. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7282

Традиция жанрового поиска

Пожалуй, ни одна из литературоведческих категорий не вызывала и не вызывает столь оживленной полемики,

как та, что в системе русской поэтики именуется введенным еще А. Н. Веселовским термином «жанр»¹. Вместе с тем очевидно, что сам факт унаследования современной литературой жанров русского Средневековья а priori считается доказанным и потому не нуждающимся в пояснениях: жанровая традиция существует, анализу подлежат лишь способы и особенности ее претворения. И все же пояснения необходимы.

Исследований жанровой традиции в литературе Новейшего времени (особенно второй половины XX в.), к сожалению, не так уж много, и если они и не согласуются с обозначенной предустановленностью, то, как правило, лишь в плане цитирования и апелляции к авторитетам. «Тип произведения», «инвариант структуры», «содержательная форма», «память искусства» — все эти определения, конечно, приводятся, но по большей части вне их эстетической наполняемости соответствующим историко-культурным контекстом и без «достаточно убедительных» толкований жанра как закона художественного творчества², что, с одной стороны, дает основание время от времени объявлять эту категорию теоретической фикцией³, выдумкой литературоведов и критиков⁴, а с другой — приписывать жанрам прошлого не присущие им значения, смешивать собственно жанровые признаки с тематическими и даже стилистическими.

Но вот парадокс: признавая, что восприятие старинных жанров «с известной долей модернизации <...> крайне вредит их исследованию»⁵, ученые и литераторы тем не менее оценивают их, руководствуясь именно современными представлениями, что такое жанр. Исходя именно из современного понимания его сущности и роли в творческом акте, относят, к примеру, «Слово о полку Игореве» к разряду лиро-эпических поэм [Робинсон], [Рыбаков], [Чивилихин], а «Житие протопопа Аввакума» — к автобиографической повести, тяготеющей к нравоучительному роману [Гусев]⁶. И это правильно. Элементы системы не могут быть истолкованы через самих себя: необходим объяснительный принцип, взятый из другой, более универсальной системы.

Другой аспект проблемы (наряду с трудностями в разграничении жанровых, тематических и иных признаков⁷)

заключается в непроясненности отличия жанровой *эволюции*⁸ от жанровой *традиционности*⁹, а последней, в свою очередь, — от жанровой *традиции*, под которой мы понимаем избирательное использование писателями жанров прошлого с целью программирования читательского восприятия в заданном русле. К сожалению, вопрос об эстетической составляющей в этих процессах большинство исследователей литературы русского Средневековья сводит лишь к общей констатации: средневековый автор — не творец новой эстетической реальности, а переписчик, смиренный записыватель Божественного откровения. «Древнерусская литература, — пишет А. Н. Ужанков, — относится к “области бессознательного”, но не в том смысле, что автор не сознает, о чем и что он пишет, но в том плане, что автор, будучи духовно развитой личностью, способен по Благодати уловить волю Творца, *подчиниться* ей и зафиксировать Божественное откровение (теофанию) в создаваемом сочинении. Тут-то и возникает вопрос: кому, в авторском плане, оно принадлежит? Древнерусский книжник на своем авторстве не только не настаивал, но и всячески старался дистанцироваться от сочинения (отсюда доминирующая анонимность древнерусских произведений или неверно указанное авторство, как правило, богословских авторитетов прошлого)» [Ужанков: 97].

Но вот три версии авторства поэмы «Слово о полку Игореве», по своей художнической дерзости и свободе обогнавшей даже XIX век.

1. *Версия Н. В. Шармения — В. А. Чивилихина*: автор «Слова» — сам князь Игорь, вынесший свое имя в ее название: «Слово...» (обозначение жанра), «...о полку Игореве...» (тема). Чья поэма? «Игоря сына Святослава внука Ольгова» (имя, отчество и фамилия автора) [Чивилихин: 597].

2. *Версия Ю. Н. Сбитнева*: автор — дочь персонажа поэмы, великого князя Святослава Всеволодовича, Болеслава. Основана на реконструкции скрытой в конце текста подписи: «Рекъ Боян и ходы на Святъславля пестворица старого времени Ярославля Ольгова коганя хоти» (курсив мой. — А. Б.). На самом деле это темное место следует читать так: «Рекъ *бояни ходына* Святъславля, пестворица старого времени, Ярославля

Ольгова коганя хоти» (курсив мой. — А. Б.) [Сбитнев: 14] — т. е.: рассказала сие дочь (киевского князя) Святослава и отвергнутая жена (Владимира, сына галицкого князя Ярослава), летописица старого времени, Ольги (жены) Ярославовой дитя любимое.

3. *Версия В. Д. Воробьева — Б. П. Агеева*: автор — Владимир Святославович, сын князя Игоря. При разбивке Воробьевым текста на ритмизованные единицы первые буквы описания подготовки русского войска к первой битве и начала битвы с половцами образуют акrostих: «Володмери слово писа-са» (см.: [Агеев]).

Речь, конечно, не об опровержении устоявшегося мнения. Анонимность, безусловно, имела место, но не в сочинениях, так сказать, штучного порядка, а по большей части в хрониках, летописях, при объединении произведений в циклы, составлении сборников.

Продолжим, однако, мысль о сознательном использовании жанрового наследия с целью программирования читательской рецепции.

По мнению В. Е. Гусева, обобщившего в статье «О жанре Жития протопопа Аввакума» работы предшественников — Н. К. Гудзия, В. В. Виноградова, В. П. Адриановой-Перетц, Д. С. Лихачева и др., «не литературная традиция, а прежде всего своеобразие самого жизненного материала, реальное содержание жизни самого Аввакума <...> подсказывали Аввакуму-писателю и адекватную форму отражения этого материала — сложное, развернутое повествование с широким социальным фоном, с большим количеством действующих лиц, с главным героем в центре; повествование, в котором органически сливались картины быта и религиозные рассуждения, героическое и обыденное, трагическое и комическое» [Гусев: 197].

Ничуть не возражая против данного вывода, тем не менее считаю необходимым дополнить его следующим уточнением: для организации столь «сложного, развернутого повествования» была использована все-таки прежняя жанровая форма, решительно деформированная в сторону романного повествования лишь в последующие времена. В Новом и Новейшем времени

в ряду таких жанровых фигур узнавания — и «Житие одной бабы», и «Захудалый род. Семейная хроника князей Протозановых (Из записок княжны В. Д. П.)» Н. Лескова, и «Кануны. Роман-хроника 20-х годов» В. Белова, и «Видение» В. Астафьева.

Можно утверждать, конечно, что здесь мы имеем дело с терминологическими двойниками. Бывает и так. И для доказательства того, что перед нами не жанр-омоним, а действительно правнук или внук по линии родства-традиции, надо сопоставлять не только сходные образы, темы и идеи, а жанровые структуры в целом: включая композицию, в т. ч. разбивку текста, повторы фраз, как, к примеру, это сделали В. А. Стадниченко и Н. П. Хрящева в разборе миниатюры «И прахом своим» из книги В. П. Астафьева «Затеси». Сопоставив «параболическую» структуру древней притчи с иносказанием современного писателя, исследователи убедительно доказали намеренное ее разрушение с целью изменения читательских ожиданий: всепримиряющей гармонии нет, «человеческий мир выходит из подчинения закону природной Мудрости, его “взламывает” война» [Стадниченко, Хрящева: 132]. Назидание и форма растворились друг в друге, остались лишь боль, печаль и то неизбежное, что во всей полноте способны выразить только стихи:

«С каждой избою и тучею,
с громом, готовым упасть,
чувствую самую жгучую,
самую смертную связь»¹⁰.

А это уже из всечувствования средневекового сказителя:

«Протопопица, бедная, бредет-бредет да и повалится — кольско гораздо! В ыную пору, бредучи, повалилась, а иной томной же человек на нея набрел, тут же и повалился; оба кричат, а встать не могут. <...> Я пришел, — на меня, бедная, пеняет, говоря: “долго ли муки сея, протопоп, будет?” И я говорю: “Марковна, до самых до смерти!” Она же, вздохня, отвечала: “добро, Петрович, ино еще побредем”» (курсив мой. — А. Б.)¹¹.

«Еще побредем...» — и пусть душа *«останется чиста до конца, до смертного креста»*¹².

Вот она, извечная дорогая истинного творца и поистине «самая жгучая, самая смертная связь»¹³ инварианта структуры произведения и поэтической картины мира, определяемой индивидуальным художническим мироощущением. Об этом, сосредоточась на пресловутой анонимности в характеристике средневековых жанров (как будто анонимность и безликость — одно и то же!), стараются не вспоминать. А зря — ведь без обращения к этому аспекту невозможно понять существо любой этнопоэтики — то, «что делает данную литературу национальной, в нашем случае — что делает русскую литературу русской» [Захаров: 113].

Циклизация и ее роль в формировании сверхжанрового единства

Впрочем, нельзя сказать, что вопрос вообще выпал из поля внимания исследователей литературы русского Средневековья. Одни ее своеобразие усматривают в особой «системе жанров», другие — во взаимодействии элементов в рамках одной жанровой модели, третьи — в эволюции жанров.

Действительно, жанровая палитра русской литературы XI–XVII вв. чрезвычайно разнообразна и не отличается особой устойчивостью. Все в ней зыбко, границы подвижны. «...Постоянно возникают произведения, которые стоят особняком от традиционных систем жанров, разрушают их либо творчески объединяют. В результате поисков новых жанров <...> появляется много произведений, которые трудно отнести к какому-нибудь одному прочно сложившемуся, традиционному жанру. Эти произведения стоят вне жанровых традиций» [Лихачев, 1986: 83]. Суждение, требующее углубления в проблему жанрообразования. В частности, выявления возможных связей между жанровыми поисками в словесном творчестве средневековой Руси и — сходными явлениями в литературе относительной современности, на наших глазах переходящей в разряд исторического прошлого.

Симптоматично раздумье, высказанное еще в 1960-х гг. В. Солоухиным. Свою книгу малой лирической прозы «Капля росы» он открывает диалогом с воображаемым собеседником:

«— Ну, а теперь расскажи мне, что ты сейчас пишешь. — *Я пишу книгу.* — Повесть? — Н... не совсем. — Роман? — Нет. Ее совершенно нельзя назвать романом. — А, я знаю, ты опять пишешь очерки. — Вряд ли... — Так, видно, это будет нечто автобиографическое? — Смотря как понимать автобиографию. <...> — Так что же ты пишешь в конце концов? — *Книгу ... Это книга про мое родное село Олепино*» (курсив мой. — А. Б.)¹⁴.

Недоумение «собеседника» очевидно. Ведь «книга» — понятие размытое и вроде бы внежанровое. Но выбрано автором оно как раз из-за функциональности: главная задача — соединить отдельные части в единое целое (образ Олепино); составить из «как бы отдельных и как бы разрозненных картин» — «одну, общую и цельную» [Солоухин: 4]. Установка на вольное собирание мозаики из разрозненных, кажется, осколков, фрагментов бытия принципиальна: здесь утверждение *жизни жанра* без регламентированных границ. Желание запечатлеть жизнь такой, какая она есть в реальности и в душе, в своем субъектном мире. Пусть в разорванном, хаотичном, мятущемся, странном, но — живом наперекор всему.

Можно сказать, сопротивление традиционности, жанровой регламентированности границ и определило в русской прозе второй половины XX в. возникновение особого сверхжанра, объединяющего самые разные типы произведений — от миниатюр, эссе, очерков до рассказов и повестей. Это не только упомянутые «Затеси» В. Астафьева, но и другие *книги* малой прозы: «Крохотки» А. Солженицына, «Камешки на ладони» В. Солоухина, «Мгновения» Ю. Бондарева, «Крупинки» В. Крупина.

У этой тенденции, берущей начало в составлении средневековых сборников, богатая родословная. В русской литературе Нового времени она проявилась в циклизации лирико-эпических произведений, начиная со «Стихотворений в прозе» И. Тургенева; дальнейшее развитие включает в себя «Маленькие рассказы» и «Рассказы в каплях» А. Куприна, «Короткие рассказы» И. Бунина, лирико-философские миниатюры М. Пришвина и др.

По мнению исследователей, такой способ авторского самовыражения и обусловил рождение нового (мета)жанра. Так М. Н. Дарвин определяет литературный цикл как

«сверхжанровое единство» [Дарвин: 14]. Ю. Д. Бурмистрова пишет, что «рассмотрение цикла как “наджанрового объединения” наиболее перспективно, поскольку такой взгляд учитывает как самодостаточность текста, входящего в цикл, так и его взаимосвязь с другими фрагментами цикла» [Бурмистрова: 74]. Согласно Л. Е. Ляпиной, «в новой литературе циклизация стала способом преодоления жанровой авторитарности — и одновременно средством создания качественно новых, новых жанровых форм» [Ляпина: 28].

Отмечу еще одну особенность: современное литературоведение рассматривает произошедшие за столетия изменения в представлениях о *цикле/циклизации*, опираясь преимущественно на образцы XIX–XX вв. Внимание к первоисточникам ограничено обычно упоминаниями (к примеру, о Куликовском цикле, включающем «Задонщину», «Сказание о Мамаевом побоище» и др.). Между тем именно циклизация играла решающую роль в построении литературного пространства средневековой Руси посредством объединения мелких произведений в более крупные структуры — сборники, книги.

«Произведения постоянно включались в циклы и своды произведений. И это включение не случайно. Каждое произведение воспринималось как часть чего-то большего <...>. Ни одно из произведений Древней Руси — переводное или оригинальное — не стоит обособленно. Все они дополняют друг друга в создаваемой ими картине мира» (курсив мой. — А. Б.) [Лихачев, 1987: 12–14].

В результате такого «дополнительного», «амфиладного принципа» создавался уникальный по мощи и своеобразию «общий грандиозный ансамбль», в котором циклы и своды произведений слагались «в единое здание литературы» и в котором «самые противоречия составляли некое органическое явление, эстетически уместное и необходимое» [Лихачев, 1987: 8].

Но что такое средневековый литературный цикл? По определению А. С. Демина, это: «1) цепь отдельных законченных рассказов, 2) на однотипную тему, но о разных событиях, 3) объединенных в составе одного произведения или книги, 4) сходными мотивами, деталями, композицией и — главное — фразеологией» [Демин: 343]. По мнению О. Н. Бахтиной,

средневековый цикл «характеризуется единым сюжетом, повторяющимися элементами в композиции и стиле, общей связующей идеей». Это «не просто тематическая подборка, хотя подобных примеров можно много найти в древнерусской литературе, а *новая жанровая единица*» [Бахтина: 47].

Если мы обратимся к практике Новейшего времени, то увидим, что многие из этих определений вполне применимы и к упомянутым ранее книгам малой прозы. Так, В. П. Астафьев жанр, точнее, сверхжанровое единство «Затесей» в их первой книжной публикации 1972 г. обозначил подзаголовком «*Книга коротких рассказов*»¹⁵. Это действительно «цепь отдельных законченных рассказов» о «разных событиях», внутренне сопряженных в раскрытии дополняющих друг друга тем, развитии общей идеи (защита человека и мира, природы и культуры, красоты и добра) и объединенных одним образом автора (авторским «я»).

Таким образом, и в этом отношении мы можем говорить о наследовании средневековой традиции, хотя с теоретической точки зрения вопрос о циклообразовании *книги* как особого метажанра безусловно нуждается в дополнительном освещении. Ведь «книготворчество как один из видов циклизации — это явление сложное и неисследованное. Современное литературоведение только приступает к изучению этой проблемы» [Белоусова, Дашевская: 11].

В русской прозе второй половины XX в. циклизация — не только опредмеченное мышление по доминантам («затесям», «зарубкам») с одновременным соединением разрозненных элементов («крохоток», «камешков», «песчинок») в круговороте бытия¹⁶, но и раздвижение пространственно-текстовых границ, в т. ч. благодаря унаследованной жанровой форме. И такие книги, как «Затеси», «Крохотки», «Крупинки», «Камешки...», подтверждают это. Они могут наращиваться, пополняться новыми произведениями, т. е. фактически рождаться заново на наших глазах, преодолевая тем самым норматив деления жанров по формально-количественному признаку (малая, средняя или большая форма)¹⁷. Отсюда и свобода их жанровых перевоплощений: постоянное пополнение новыми разделами, колебание объема от сравнительно

небольшого цикла до масштабной книги — сверхжанрового единства, вмещающего в себя исторические судьбы нации.

***Традиция преодоления традиции: книга
В. П. Астафьева «Затеси»***

Рассмотрим теперь подробнее жанровую эволюцию в прозе В. П. Астафьева. Этот замечательный мастер слова отличался склонностью к неустанному переписыванию и изменению собственных текстов, опубликованных в разных и порой существенно отличающихся друг от друга редакциях. Таким образом, автор предстал перед нами и как первый читатель своих текстов, и как скриптор, соавтор-переписчик, создающий в духе высокого Средневековья все новые тексты на основе прежних, выступающих в роли претекстов. Другой особенностью Астафьева была склонность к достраиванию своих произведений: объединению их, старых и новых, во все более разрастающуюся по объему и структуре книгу — связанный единым автором-повествователем сборник рассказов, повестей («Последний поклон»), лирико-философских миниатюр («Затеси») — по методу циклического расширения. Напомню, главное отличие Нового и Новейшего времен, продолживших средневековую линию жанрообразования, состоит в художественной индивидуализации авторской личности. У Астафьева «суммируемые» произведения — не просто тексты одного автора, явленного в различных жанрово-стилистических обликах. Это разные грани одной личности, данной в возможном ее развитии, с постепенным вычленением из пестрой жанровой палитры костяка будущей книги, нового отдельного сборника.

Особое значение именно *сборника* в своем творчестве отмечал сам писатель в предисловии «Подводя итоги» к собранию сочинений 1997–1998 гг.: автор-составитель не должен руководствоваться рационально-волевыми методами; процесс должен быть естественным, книга — вызревать постепенно. «Браться писать сборники рассказов не должен и опытный автор — сборник, он на то и сборник, чтоб накапливать его годами, иногда и десятилетиями...»¹⁸.

Попробуем проследить общие очертания процесса.

Еще первые, опубликованные в 1960-х гг. сборники рассказов Астафьева «Зорькина песня» (1960), «След человека» (1962), «Помню тебя, любовь» (1963), «Весенний остров» (1964), «Поросли окопы травой» (1965), «Синие сумерки» (1968) и др. состояли из произведений трех планов:

— отдельные, не связанные между собой рассказы, которые затем входили в другие сборники, многократно перепечатываясь (такие известные рассказы, как «Сибиряк», «Солдат и мать», «Васюткино озеро», «Руки жены» и др.);

— рассказы, которые затем образовали первую книгу «Последнего поклона» — сборник прозы, за десятилетия увеличившийся от одной книги в 1960-х гг. до трех (в собрании сочинений 1997–1998 гг.);

— выходившие под общим жанровым именованием («рассказы») «короткие записи-миниатюры», как впоследствии попытался обозначить их жанровую особенность автор (1, 536)¹⁹, эссе, заметки и прочие произведения малой прозы, которые постепенно собирались воедино под общим названием «Затеси».

«Принцип, по которому Астафьев собирал миниатюры в циклы, названные Тетрадами, готовя к изданию свое Собрание сочинений, еще не вполне разгадан исследователями» [Хрящева: 137]. Действительно, о «Затесях» литературоведами написано немало, но или в общем плане [Блинова], или в сугубо тематическом [Зыкова], или жанрологическом, но слишком субъективном [Зубков] (см. прим. 19), касающемся отдельных аспектов [Стадниченко]. К сожалению, сейчас интерес астафьеведения к этой книге слабеет. Так, в сборниках последних «Астафьевских чтений» 2017–2019 гг. лишь одна статья посвящена «Затесям», причем ее автор рассматривает их с точки зрения не литературы, а методики лингвострановедческой работы: на основе «лингвокультурологического анализа миниатюры В. П. Астафьева “Ах ты, ноченька” с целью разработки лингвистического компонента содержания обучения русскому языку как иностранному» [Голощапова: 352].

В предисловии к полному собранию сочинений Астафьев упоминал, что его принцип текстовой организации можно назвать «лоскутным одеялом» — собирание воедино самых

разных «отдельных кусков и рассказов» (1, 53): историй, впечатлений, наблюдений, мыслей вслух, зарисовок. Симптоматично, что все эти текстовые «доскуты» в разных сборниках вступали в самые различные сочетания, и фрагменты книг «Последний поклон» и «Затеси» вначале входили в одни и те же сборники, но всякий раз в новом количественном составе и порядке следования, в зависимости от выбора составителя. Публиковались они и отдельно в периодической печати: как самостоятельные произведения, которые затем — уже в книгах-сборниках — выстраивали некое *сверхжанровое единство*.

Как это происходило?

Первый опыт собирания миниатюр, которые позже получают именование «затеси», в отдельный цикл состоялся в сборнике 1964 г. «Весенний остров». Примечательно, что первое название этого цикла «Дыхание родной земли», объединивший 11 будущих «затесей», еще не имело жанровой нагрузки. До того, как появиться на обложке отдельной книги, именование «Затеси» было введено в сборник прозы Астафьева «Поросли окопы травой» (1965)²⁰ — опять же на уровне названия цикла. Сборник делится на два цикла. В первый — «Рассказы» — включены и оставшиеся самостоятельными произведения («Два солдата», «Солдат и мать», «Старая лошадь» и др.), и рассказы, затем вошедшие в «Последний поклон» («Конь с розовой гривой», «Далекая и близкая сказка») в его первом отдельном книжном издании в 1968 г. Второй цикл сборника получил именование «Затеси» и включал миниатюры — фрагменты будущей отдельной книги («Весенний остров», «Марьины коренья», «И прахом своим...» и др.). Хотя, надо заметить, единство складывалось неоднозначно — авторский выбор менялся со временем. И, к примеру, включенный первоначально в цикл «Затеси» рассказ-зарисовка «Деревья растут для всех», где фигурируют персонажи «Последнего поклона» (бабушка Катерина Петровна и внук Витя Потылицын), естественно перейдет в упомянутую книгу²¹.

В книжном варианте «Затеси» вышли в 1972 г. объемом в 238 страниц. В издании 1982 г. книга уже выросла до 325 страниц и состояла из 6-ти циклов; в собрании сочинений 1997 г. (544 с.) — из 7-ми; а в последнем (посмертном и наиболее

полном — 687 с.) издании 2003 г. — из 10-ти (в книгу вошли три новых цикла, изданных в сборниках «Благоговение» 1999 г. и «Пролетный гусь» 2001 г.).

Еще при жизни писателя эти циклы получили именование «тетради». Наверное, на уровне культурного бессознательно-го автор тем самым стремился подчеркнуть рукописность книги — по аналогии с образцами рукописного письма средневековой Руси, когда тексты записывались в разрезанные разлинованные *тетради* (или свитки), которые располагались на коленях у писцов. Аналоги такой практики мы находим во второй половине XX в. у старообрядцев — к примеру, у писателя С. А. Носова, чья технология собирания рукописных текстов в тетради описана учеными: «На начальном этапе сборники представляли собой небольшие тетради по 8–10 листов, переплетенные и несшитые. Ранние сборники (50–60-х гг.) изготовлялись из разномастных листов, чаще всего из школьных тетрадей в линейку, косую линейку, в клетку, причем в некоторых случаях листы могли быть уже использованы школьниками с одной стороны, а некоторые листы вообще изготовлены из упаковочной бумаги. В поздних сборниках (1970-е гг.) тетради изготовлялись из листов одного формата: С. А. Носов покупал готовые наборы почтовой бумаги, на этой бумаге он и письма писал, и делал из них тетради, затем тетради переплетал. Он сшивал тетради нитками, затем формировал из них блоки и подбирал переплет» [Мелихов: 122].

У Астафьева «тетрадный» вопрос — всегда вопрос художественного содержания. Один из теоретических ключей к его разрешению мы находим в последних исследованиях жанра — к примеру, в лингвистическом анализе жанра личного дневника, к которому близки «Затеси» по «тождеству иллюкутивно-интенционального содержания (фиксации каждодневных событий, установки на исповедальность)» [Рабенко: 251]. Такого рода исследования доказывают движение жанра в историческом времени по «принципу объединения разных вариантов и вариаций (жанровой модели. — А. Б.) в единый инвариант» [Рабенко: 251]. Тогда в процессе модификации основной модели мы получаем «жанровые варианты некоего инварианта» [Рабенко: 251] — будь то издавна

сложившийся инвариант объединения текстов в сборник или модификации средневековых жанров — жития, летописи, видения... В случае с Астафьевым вопрос осложнен еще тем, что его «художественная система... противится жанровой монологичности» [Щербакова: 176], каким-либо каноническим рамкам.

В изданиях разных лет мы сталкиваемся с парадоксальными высказываниями писателя, отказывающегося признавать за своими текстами власть жанрового канона. «Меня часто спрашивают на встречах и в письмах: что такое затеси? Откуда такое название? — пытался объяснить жанровую «вне-находимость» своей книги Астафьев. — Чтобы избежать объяснений, первому изданию «Затесей» («Советский писатель», 1972) я дал подзаголовок «Короткие рассказы». Но это неточно. Рассказов, как таковых, в той книге было мало, остальные миниатюры не «тянули» на рассказ, они были *вне жанра, не скованные устоявшимися формами литературы*» (курсив мой. — А. Б.) (7, 537).

Кажется, после такого утверждения невозможно свести астафьевские затеси к какой-либо жанровой модели. Но не напоминает ли такая «внежанровость» уже знакомую по литературе русского Средневековья поисковую ситуацию? «В результате поисков новых жанров <...> появляется много произведений, которые трудно отнести к какому-нибудь одному прочно сложившемуся, традиционному жанру. *Эти произведения стоят вне жанровых традиций*» (курсив мой. — А. Б.) [Лихачев, 1986: 83].

Вместе с тем мы не вправе игнорировать главный признак литературности текста — его жанровую организацию и определенность. В астафьевских «Затесях» жанровая определенность являет себя в *циклизации как литературном приеме*, посредством которого общий смысл книги прочитывается на пересечении границ отдельных частей целого (противоположных по эстетическому содержанию миниатюр, объединенных в тетради-циклы) и самого целого (сборника) как некоего метажанра. Его объединяющее книгообразующее начало — *идея России*, возвышенная по сути, пафосу утверждения даже через самоотрицание.

«Превращая страну в помойку, в отвальный овраг для радиационного и всякого другого заразного и губительного мусора, небо — в темную адскую завесу, — и все это во имя спасения нас, бедных, хозяева отечества нашего породили совершенно наплевательское отношение народа к себе и к своей земле. И чем дальше вглубь тем неряшливей, грязней наша белая Русь. Паршой и ржавчиной она покрыта, гибнущим лесом завалена, прокислой, гнилой водой рукотворных морей залита...» («Ужасная дыра» — 7, 133).

Резкие и горькие строки распада и отчаяния («Российское разгильдяйство», «Ужасная дыра», «Предел» и др.) преодолеваются высоким авторским настроем, запечатленным в названиях циклов-тетрадей: «Благоговение», «Древнее, вечное», «Видение», «Последняя народная симфония». Образ целого рождается на границе прекрасного/возвышенного и безобразного/низменного, жизни и смерти, сна и яви, веры и безверия, прошлого и настоящего, отражая сдвинутую, хаотичную реальность и — волю автора (и русской идеи в высших устремлениях) к преодолению хаоса гармонией, космосом Бытия.

«Я смотрел на залитый солнцем храм. Озеро уже распеленалось совсем, туманы поднялись высоко, и ближний берег темнел низкими лесами, а дальний вытягивался рваным пояском. Среди огромного, бесконечно переливающегося бликами озера стоял на льду храм — белый, словно бы хрустальный, и все еще хотелось ущипнуть себя, увериться, что все это не во сне, не миражное видение, на которое откуда бы ты ни смотрел, все кажется — оно напротив тебя, все идет будто бы следом за тобой» («Видение» — 7, 69).

Связь между отдельными миниатюрами как составляющими того или иного цикла и самими циклами как составляющими всей книги — не столько в тематической или сюжетной последовательности, сколько в объявленном самим автором принципом движения «по затесям»²². В смене авторских состояний — лирико-философских умонастроений, публицистического пафоса, позиции к предмету изображения (точки зрения). Прочитированные строки из второго цикла «Видение» (начало затеси «Ужасная дыра») предваряются авторским утверждением веры (финал предыдущей затеси

«Манская грива»): «Природа наша и народ наш похожи друг на друга, они способны воскресать из праха» (7, 132).

Так на страницах астафьевских произведений, в частности, и деревенской прозы, в целом, воскресает и претворяется средневековый жанр-«ансамбль», соединяющий разнородные и разновременные части по амфиладному принципу. «Сейчас мы требуем от художественного произведения полного единообразия стиля, жесткого единства идей, полного отсутствия швов и различий в отдельных частях, — отмечал Д. С. Лихачев. — Художественное единство в Древней Руси понималось гораздо шире. Это могло быть единство ансамбля, создававшегося в течение ряда десятилетий и сохранявшего авторские особенности в каждом из своих разновременных слоев» [Лихачев, 1987: 37].

Амфиладно-ансамблевый принцип построения таких книг, как «Затеси», предполагает их открытость во времени: постоянное расширение состава за счет новых текстов; изменение прежних в процессе авторского переписывания, перегруппировку внутри циклов и т. п. Вместе с тем разновременные части целого образуют не только различные по содержанию тексты, но и различные жанры — лирико-философская миниатюра, рассказ, записки, зарисовка, притча, легенда и др.

Использование средневековых жанров, — о чем свидетельствует в астафьевских «Затесах» цикл «Видение» и давшее ему название затесь о явлении старинного храма на северном русском озере, — доказывает невозможность свести размышления о жанровой природе подобной книги лишь к привычному определению «книга миниатюр». Перед нами — претворение жанра видения²³ не только как основного в одноименном разделе-цикле, но и как определившего художественную организацию всей книги, если рассматривать ее с точки зрения нравственно-эстетического идеала, утверждаемого писателем при сохранении правды жизни: ведь издавна «видения читались как документальные свидетельства» [Соболева: 154]. Идеал Жизни и Красоты, возвышенный в своих христианских основах, разными художественными гранями проявляется и в других миниатюрах цикла, утверждающих тезис *Прекрасное есть*

Жизнь («Как лечили богиню», «Гимн жизни», «Божий промысел», «Домский собор» и др.).

* * *

Подводя итоги, замечу, что возникшая еще на заре русской словесности тенденция имеет свои параллели в литературе европейского Возрождения, развивавшейся в тот период, когда на Руси царило Средневековье. Подчеркну: Средневековье не как временной период, но — особый тип бытия. И тяготение русской прозы второй половины XX в. к книге, сборнику, построенному по модели «повествования в рассказах» или «книги новелл», обращает нас не только к нашим истокам, но и к европейскому аналогу — объединенным сюжетно-повествовательной рамой «Кентерберийским рассказам» Дж. Чосера, «Декамерону» Дж. Бокаччо или, к примеру, «Новеллино» Мазуччо, где отдельные истории соединены «сквозным» образом автора-повествователя, выносящего свое морализирующее послесловие — «мазуччо». Парадоксальный момент, с точки зрения развития жанра: «книга новелл» в XIV–XVI вв. — предтеча романа, тогда как возвращение в русской литературе к жанру «книги-сборника» (или, в модифицированном варианте, — к повествованию в рассказах) во второй половине XX в. можно определить как альтернативу выхолощенной модели соцреалистического романа.

Тем не менее само обращение к форме «повествования» несет отпечаток и средневековой письменной культуры, и фольклорных форм, возвращает нас и к жанру европейского «фольклорного повествования» XVI в. Углубление в народную память объединяет произведения, разделенные столетиями: эти «повествования складываются на основе многообразного, подчас уходящего корнями в глубокую древность фольклорного материала» [Кожинов: 106]. Таким образом, линия жанрового обновления в русской литературе Новейшего времени преломлялась через многовековую традицию не только национальной, но и мировой литературы и фольклора.

Примечания

- ¹ На это обращают особое внимание современные исследователи исторической поэтики: «Традиционные сетования на неразработанность теории жанра. По словам Ю. Н. Тынянова, жанр — одна из “наиболее трудных, наименее исследованных” проблем <...>. Это сказано в начале

двадцатых годов, но, если верить современным исследователям, такое же положение сохранилось и сейчас — различия в оценках не существенны...» [Захаров: 40].

² См. об этом: [Лейдерман: 12].

³ Ср.: «Литературный жанр — это не фикция, хотя бы потому, что эстетика произведения определяется его жанром» [Уэллек, Уоррен: 242]. См. подробнее об этом: [Тамарченко], [Лозинская].

⁴ «“Законы жанра” <...> предрассудки, выдуманные на нашу голову литературоведами и критиками, лишёнными чувства прекрасного» [Катаев: 211].

⁵ «Обычно жанры Древней Руси воспринимаются с известной долей модернизации, и это крайне вредит их исследованию», — отмечал Д. С. Лихачев в работе «Система литературных жанров Древней Руси» [Лихачев, 1986: 8].

⁶ «Итак, не стремясь к педантической точности и категоричности в определении жанра Жития Аввакума, мы можем с уверенностью говорить о том, что Житие многими своими элементами представляет собой яркое выражение эволюции русской средневековой религиозно-дидактической эпической литературы в жанр нравоучительного бытового романа» [Гусев: 202].

⁷ Так, в том же «Слове о полку Игореве» термином «Слово» обозначены и жанр повествования (слово со всеми его подвидами: повесть, рассказ, песня, слава), и тема (поход князя Игоря на половцев-степняков), и само событие повествования (обращение к возможному адресату).

⁸ То есть постепенного изменения его структуры, перехода в другой жанр.

⁹ Повторения и варьирования известных сюжетных схем, образов, символов и аллегорий, формирующего жанровую структуру, в соответствии с гласными или негласными правилами и установленным церемониалом их исполнения — см.: [Хализев: 378–380].

¹⁰ Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения / сост., ст., комм. Н. С. Демковой. СПб.: Азбука-Аттикус, 2012. С. 35.

¹¹ Рубцов Н. М. Стихотворения. М.: Советская Россия, 1977. С. 146.

¹² Там же. С. 93.

¹³ Солоухин В. А. Капля росы. М.: Гослитиздат, 1960. С. 3–4.

¹⁴ Астафьев В. П. Затеси: книга коротких рассказов. М.: Советский писатель, 1972. 238 с.

¹⁵ В Древней Греции слово «цикл» (κύκλος — в переводе с греч. «крут», «круговорот», лат. ciclus) обозначало сосредоточение и изображение некоего ряда событий, либо фактов внутри круга, т. е. имело, может быть, еще и такой смысл, который мы вкладываем сегодня в понятие «эн-цикло-педия» (от греч. ἐνκύκλιος παιδεία — в круге обучения).

¹⁶ «Признак размера — основной в классификации повествовательных произведений <...>. От объема произведения зависит, как автор распорядится фабульным материалом, как он построит свой сюжет, как введет в него свою тематику» [Томашевский: 243].

¹⁷ Астафьев В. П. Собр. соч.: в 15 т. Красноярск: ПИК «Офсет», 1997–1998.

- Т. И. С. 24. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома и страницы в круглых скобках.
- ¹⁸ Отмечу имеющиеся в статьях о «Затесях» неточности в воссоздании жанровых обозначений, данных самим писателем. Так, в интересной в целом статье об этом сборнике приводятся (со ссылкой на с. 537 послесловие Астафьева к «Затесям» в 7-м томе собрания сочинений 1997 г. вместо действительно упомянутого там названия «Короткие рассказы», данного в издании 1972 г.) «краткие рассказы», а также именование «малютка-произведение», которое на самом деле не воспроизводится автором в этом итоговом издании [Блинова: 24]. Такие «мелочи» могут показаться неважными, однако точность необходима для выверения жанровых параметров.
- ¹⁹ В статьях о «Затесях» факт их первого именованья нечетко выявлен. Так, в живо и увлеченно написанной статье В. А. Зубкова этот факт отнесен к более позднему времени (газетной публикации в 1969 г. лишь двух рассказов), что могло бы показаться несущественным. Однако, применяя именование автором не к циклу (как это было в издании 1965 г.), а лишь к двум его фрагментам, критик лишает убедительности собственное суждение о том, что тогда и появилось «впервые название “Затеси” как жанрово-цикловое обозначение» [Зубков: 74]. Повторяя далее астафьевское именование «полурассказы», данное в 1977 г. в отношении первых текстов «Последнего поклона», критиквольно переносит его на «Затеси» в статье о позднем периоде творчества писателя. К тому же сомнительно, что именно «полурассказы» можно назвать жанровой доминантой в поздней прозе Астафьева: то есть в период создания таких больших форм, как «Прокляты и убиты», «Веселый солдат».
- ²⁰ Конечно, не на все в таких случаях была авторская воля. Свое слово говорил и редактор, от которого зависел выход сборника в том или ином варианте. Однако ключевую роль авторского выбора, думается, отрицать не стоит.
- ²¹ «Затесь — сама по себе вещь древняя и всем ведомая — это стес, сделанный на дереве топором или другим каким острым предметом. Делали его первопроходцы и таежники для того, чтобы белеющая на стволе дерева мета была видна издалека, и ходили по тайге от меты к мете, часто здесь получалась тропа, затем и дорога, и где-то в конце ее возникало зимовье, заимка, затем село и город» (7, 8).
- ²² Другой возможный пример — «Видение» В. Распутина (1997), вместе с астафьевской затесью доказывающее востребованность этого средневекового жанра в деревенской прозе 1960–1990-х гг. и вообще в духовной жизни русского человека второй половины XX в. Свидетельство тому находим и в рукописном наследии писателя-старообрядца Носова: особую ценность, с точки зрения исследователей, в нем представляет «прежде всего цикл из 12 видений и комментарии к ним» [Мелихов: 122].

Список литературы

1. Агеев Б. П. А такой рати еще не слыхано! Слово о полку Игореве в религиозном контексте [Электронный ресурс]. — URL: <http://rospisatel.ru/ageev-slovo.htm> (12.10.2019).

2. Бахтина О. Н. О жанрообразующей роли циклизации в древнерусской литературе // Проблемы метода и жанра: сб. науч. ст. — Томск: Изд-во ТГУ, 1989. — Вып. 15. — С. 46–57.
3. Белоусова О. О., Дашевская О. А. Поэтика цикла и книги в современном литературоведении // Вестник Томского государственного университета. — 2014. — № 389. — С. 6–14.
4. Блинова О. И. «Затеси» в прозе и жизни Виктора Астафьева // Творчество В. П. Астафьева в контексте мировой культуры: Всероссийская конференция с международным участием. Красноярск, 26–27 апреля 2012 года. — Красноярск: Изд-во КрГПУ, 2012. — С. 24–28.
5. Бурмистрова Ю. Д. «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева и проблема циклообразования // Вестник Московского государственного областного университета. — 2018. — № 4. — С. 72–80.
6. Голощапова Т. А. Методика лингвострановедческой работы с «Затесями» В. П. Астафьева: дидактический потенциал // Творчество В. П. Астафьева в контексте национальной истории и культуры: мат. Международной научно-практической конференции, посвященной 95-летию юбилею В. П. Астафьева / отв. ред. Т. Н. Садырина; ред. кол.; Краснояр. гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева. — Красноярск: Изд-во КрГПУ, 2019. — С. 353–357.
7. Гусев В. Е. О жанре Жития протопопы Аввакума // Труды отдела древнерусской литературы / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Отв. ред. Д. С. Лихачев. — М.; Л., 1958. — Т. XV. — С. 192–202.
8. Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики. — Кемерово: Изд-во КГУ, 1983. — 103 с.
9. Демин А. С. Циклы как форма // Демин А. С. Историческая семантика средств и форм древнерусской литературы (источниковедческие очерки). — М.: Издат. дом ЯСК, 2019. — С. 341–411. (Studia philologica)
10. Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики: этнологические аспекты. — М.: Индрик, 2012. — 264 с.
11. Зубков В. А. «Затеси» как жанровая доминанта поздней прозы В. Астафьева // Феномен В. П. Астафьева в общественно-культурной и литературной жизни конца XX века: сб. материалов I международной научной конференции, посвященной творчеству В. П. Астафьева. Красноярск, 7–9 сентября 2004 г. — Красноярск: Изд-во КрГПУ, 2005. — С. 74–78.
12. Катаев В. П. Алмазный мой венец. — М.: Советский писатель, 1979. — 224 с.
13. Кожин В. В. Роман — эпос нового времени // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: в 3 т. / Акад. наук СССР. Ин-т мир. л-ры им. А. М. Горького; ред. кол. Г. Л. Абрамович и др. — М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1964. — Т. II: Роды и жанры литературы. — С. 97–172.
14. Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2010. — 904 с.
15. Лихачев Д. С. Исследования по древнерусской литературе. — Л.: Наука, 1986. — С. 57–78.

16. Лихачев Д. С. Великий путь: Становление русской литературы XI–XVII веков. — М.: Современник, 1987. — 301 с.
17. Лозинская Е. В. Жанр // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / Рос. акад. наук; ИНИОН; под ред. Е. А. Цургановой. — М.: Intrada, 2004. — С. 145–148.
18. Ляпина Л. Е. Жанровая специфика литературного цикла как проблема исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1990. — Вып. 1. — С. 23–30 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2341> (20.08.2019). DOI: 10.15393/j9.art.1990.2341
19. Мелихов М. В. Жанрово-тематический состав рукописных сборников писателя-старообрядца С. А. Носова // Вестник Череповецкого государственного университета. — 2017. — № 6. — С. 121–127.
20. Рабенко Т. А. Вариативное функционирование речевого жанра (на материале жанра личного дневника) // Сибирский филологический журнал. — 2018. — № 1. — С. 250–260.
21. Робинсон А. Н. «Слово о полку Игореве» и героический эпос Средневековья // Вестник АН СССР. — 1976. — № 4. — С. 104–112.
22. Рыбаков Б. А. Перепутанные страницы. О первоначальной конструкции «Слова о полку Игореве» // Слово о полку Игореве и его время / отв. ред. Б. А. Рыбаков. — М.: Наука, 1985. — С. 25–67.
23. Сбитнев Ю. Н. Тайны родного слова: новое прочтение древнерусского текста «Слова о полку Игореве». — Чернигов: Троица, 2010. — 176 с.
24. Соболева А. Б. Жанр видений в древнерусской литературе (на материале азбучного патерика) // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2016. — № 4. — С. 153–169 [Электронный ресурс]. — URL: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1482757395.pdf (20.08.2019). DOI: 10.15393/j9.art.2016.3763
25. Стадниченко В. А. Поэтика видений в «Затесях» В. П. Астафьева // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. — 2018. — № 5. — С. 91–101.
26. Стадниченко В. А., Хрящева Н. П. Семантика параболической структуры в миниатюре В. Астафьева «И прахом своим» («Затеси. Тетрадь первая») // Филологический класс. — 2017. — № 4 (50). — С. 130–134.
27. Тамарченко Н. Д. Жанр // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Рос. акад. наук; ИНИОН; под ред. А. Н. Николюкина. — М.: НПК «Интелвак», 2001. — Стб. 263–265.
28. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М.: Аспект Пресс, 2002. — 334 с.
29. Ужанков А. Н. Стадиальное развитие русской литературы XI — первой трети XVIII в. Теория литературных формаций. — М.: Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 2008. — 526 с.
30. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы / пер. с англ. А. Зверева, В. Харитонова, И. Ильина. — М.: Прогресс, 1978. — 325 с.
31. Хализев В. Е. Теория литературы. — 3-е изд. — М.: Высш. шк., 2002. — 437 с.
32. Хрящева Н. П. Способы трансляции природного сознания в «Затесях»

- В. Астафьева (на примере анализа лирических миниатюр «Хлебозары», «Сильный колос») // Филологический класс. — 2018. — № 4 (54). — С. 137–142.
33. Чивилихин В. А. Память: в 2 кн. — М.: Современник, 1984. — Кн. 1. — 640 с.
34. Щербакова В. А. Жанровая специфика повести В. Астафьева «Перевал» // Неофилология. — 2019. — Т. 5. — № 18. — С. 170–177.

Alla Yu. Bolshakova

*A. M. Gorky Institute of World Literature,
the Russian Academy of Sciences
(Moscow, Russian Federation)*

allabolshakova@mail.ru

The Medieval Tradition in the Prose of V. P. Astafyev: Genre and Cycle

Abstract. The article contributes to the study of implementation of the genre traditions of the Russian Medieval literature in the prose of the second half of the twentieth century, specifies categorical coordinates and challenges research approaches, artificially separating a single movement of Russian literature from the time of Ilarion and Avvakum to the present day. On the example of V. P. Astafyev's book "Zatesi" which united the writer's small prose on the principle of cyclization of works based on the common stylistic and thematic features, the author comes to the conclusion about the artistic relevance of this technique, which originates in the medieval collections, in the aspiration of their compilers to work "outside of genre traditions" (D. S. Likhachev). But if in the Middle Ages this aspiration is more due to the subject-thematic tasks, in the New and Modern times the super-genre unity of the collection, of the book is a result of strengthening the compositional role of the author in their structural organization and the individualization of his image.

Keywords: literature of the Russian Middle Ages, V. Astafyev, genre, genre tradition, cycle/cyclization, super-genre unity, collection book

About the author: *Bolshakova Alla Yu.* — PhD in Philology, Leading Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature, the Russian Academy of Sciences (ul. Povarskaya 25a, Moscow, 121069, Russian Federation)

Received: October 19, 2019

Date of publication: February 28, 2020

For citation: Bolshakova A. Yu. The Medieval Tradition in the Prose of V. P. Astafyev: Genre and Cycle. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2020, vol. 18, no. 1, pp. 342–366. DOI: 10.15393/j9.art.2020.7282 (In Russ.)

References

1. Ageev B. P. *A takoi rati eshche ne slykhano! Slovo o polku Igoreve v religioznom kontekste* [And Such the Army Has Not Yet Been Heard of! "The Lay of Igor's Warfare" in a Religious Context]. Available at: <http://rospisatel.ru/ageev-slovo.htm> (accessed on October 12, 2019) (In Russ.)
2. Bakhtina O. N. On the Genre-Forming Role of Cyclization in Ancient Russian Literature. In: *Problemy metoda i zhanra: sbornik nauchnykh statey* [The Problems of Method and Genre: Collection of Scientific Articles]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 1989, issue 15, pp. 46–57. (In Russ.)
3. Belousova O. O., Dashevskaya O. A. Cycle and Book Poetics in Modern Literary Criticism. In: *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University Journal], 2014, no. 389, pp. 6–14. (In Russ.)
4. Blinova O. I. "Zatesi" in the Prose and Life of Victor Astafyev. In: *Tvorchestvo V. P. Astaf'eva v kontekste mirovoy kul'tury: vserossiyskaya konferentsiya s mezhdunarodnym uchastiem* [V. P. Astafyev's Works in the Context of World Culture: All-Russian Conference with International Participation]. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V. P. Astafyev Publ., 2012, pp. 24–28. (In Russ.)
5. Burmistrova Yu. D. "Poems in Prose" by I. S. Turgenev and the Problem of Cyclogenesis. In: *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta* [Bulletin of the Moscow Region State University], 2018, no. 4, pp. 72–80. (In Russ.)
6. Goloshchapova T. A. The Methodology of Linguistic and Regional Work with "Zatesi" by V. P. Astafyev: the Didactic Potential. In: *Tvorchestvo V. P. Astaf'eva v kontekste natsional'noy istorii i kul'tury: materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, posvyashchennoy 95-letnemu yubileyu V. P. Astaf'eva* [V. P. Astafyev's Works in the Context of National History and Culture: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference, Dedicated to the 95th Anniversary of V. P. Astafyev]. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V. P. Astafyev Publ., 2019, pp. 353–357. (In Russ.)
7. Gusev V. E. About the Genre of Life of Archpriest Avvakum. In: *Trudy ot-dela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]. Moscow, Leningrad, Academy of sciences of the USSR Publ., 1958, vol. 15, pp. 192–202. (In Russ.)
8. Darwin M. N. *Problema tsikla v izuchenii liriki* [The Problem of Cycle in the Lyrics Studies]. Kemerovo, Kemerovo State University Publ., 1983. 103 p. (In Russ.)
9. Demin A. S. Cycles as a Form. In: *Demin A. S. Istoricheskaya semantika sredstv i form drevnerusskoy literatury (istochnikovedcheskie ocherki)* [Demin A. S. The Historical Semantics of the Means and Forms of Ancient Russian Literature (Source Study Sketches)]. Moscow, Izdatel'skiy dom Yask Publ., 2019, pp. 341–411. (Studia Philologica) (In Russ.)
10. Zakharov V. N. *Problemy istoricheskoy poetiki. Etnologicheskie aspekty* [The Problems of Historical Poetics. Ethnological Aspects]. Moscow, Indrik Publ., 2012. 264 p. (In Russ.)

11. Zubkov V. A. "Zatesi" as a Genre Dominant of the Late Prose of V. Astafyev. In: *Fenomen V. P. Astaf'eva v obshchestvenno-kul'turnoy i literaturnoy zhizni kontsa XX veka: sbornik materialov I mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy tvorchestvu V. P. Astaf'eva* [The Phenomenon of V. P. Astafyev in Socio-Cultural and Literary Life of the Late of the 20th Century: Collection of Materials of the First International Scientific Conference, Dedicated to the Works of V. P. Astafyev]. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V. P. Astafyev Publ., 2005, pp. 74–78. (In Russ.)
12. Kataev V. P. *Almaznyy moy venets* [My Diamond Crown]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1979. 224 p. (In Russ.)
13. Kozhinov V. V. The Novel is the Epic of Modern Times. In: *Teoriya literatury: osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii: v 3 tomakh* [Theory of Literature: the Main Problems in Historical Perspective: in 3 Vols]. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1964, vol. 2, pp. 97–172. (In Russ.)
14. Leiderman N. L. *Teoriya zhanra: nauchnoe izdanie* [Theory of Genre: Scientific Edition]. Ekaterinburg, 2010. 904 p. (In Russ.)
15. Likhachev D. S. *Issledovaniya po drevnerusskoy literature* [The Study on Ancient Russian Literature]. Leningrad, Nauka Publ., 1986. 406 p. (In Russ.)
16. Likhachev D. S. *Velikiy put': stanovlenie russkoy literatury XI–XVII vekov* [A Great Way: the Development of Russian Literature in the 11th–17th Centuries]. Moscow, Sovremennik Publ., 1987. 301 p. (In Russ.)
17. Lozinskaya E. V. Genre. In: *Zapadnoe literaturovedenie XX veka: entsiklopediya* [Western Literary Studies of the 20th Century: Encyclopedia]. Moscow, Intrada Publ., 2004, pp. 145–148. (In Russ.)
18. Lyapina L. E. The Genre Specificity of a Literary Cycle as a Problem of Historical Poetics. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1990, issue 1, pp. 23–30. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2341> (accessed on August 20, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.1990.2341 (In Russ.)
19. Melikhov M. V. The Genre and Theme of the Manuscript Collections of Old Believer Writer S. A. Nosov. In: *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta* [Cherepovets State University Bulletin], 2017, no. 6, pp. 121–127. (In Russ.)
20. Rabenko T. A. Variable Functioning of a Speech Genre (Based on the Material of the Genre of Personal Diary). In: *Sibirskiy filologicheskii zhurnal* [Siberian Journal of Philology], 2018, no. 1, pp. 250–260. (In Russ.)
21. Robinson A. N. "The Lay of Igor's Warfare" and Heroic Epic of the Middle Ages. In: *Vestnik AN SSSR* [Bulletin of the USSR Academy of Sciences], 1976, no. 4, pp. 104–112. (In Russ.)
22. Rybakov B. A. Mixed up Pages. About the Original Design of "The Lay of Igor's Warfare". In: *«Slovo o polku Igoreve» i ego vremya* ["The Lay of Igor's Warfare" and its Time]. Moscow, Nauka Publ., 1985, pp. 25–67. (In Russ.)
23. Sbitnev Yu. N. *Tayny rodnogo slova: novoe prochtenie drevnerusskogo teksta «Slova o polku Igoreve»* [Secrets of the Native Word: a New Reading of the Old Russian Text "The Lay of Igor's Warfare"]. Chernigov, Troitsa Publ., 2010. 176 p. (In Russ.)

24. Soboleva A. B. The Genre of the Dream Visions in Old Russian Literature (Based on Alphabetical Patericon Material). In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2016, no. 4, pp. 153–169. Available at: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1482757395.pdf (accessed on August 20, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.2016.3763 (In Russ.)
25. Stadnichenko V. A. *The Poetics of Vision in «Zatesi» by V. P. Astafev*. In: *Ural'skiy filologicheskiiy vestnik. Seriya: Draft: molodaya nauka* [Ural Philological Bulletin. Series: Draft: Young Science], 2018, no. 5, pp. 91–101. (In Russ.)
26. Stadnichenko V. A., Khryashcheva N. P. The Semantics of the Parabolic Structure of the Short Story “Grow from the Ashes” (I prakhom svoim) by V. Astafyev (“Zatesi. Notebook One”). In: *Filologicheskiiy klass* [Philological Class], 2017, no. 4 (50), pp. 130–134. (In Russ.)
27. Tamarchenko N. D. Genre. In: *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow, NPK Intelvak Publ., 2001, column 263–265. (In Russ.)
28. Tomashevskiy B. V. *Teoriya literatury. Poetika* [Theory of Literature. Poetics]. Moscow, Aspekt Press Publ., 2002. 334 p. (In Russ.)
29. Uzhanov A. N. *Stadial'noe razvitie russkoy literatury XI — pervoy trety XVIII v. Teoriya literaturnykh formatsiy* [Stage Development of Russian Literature of the 11th and the First Third of the 18th Century. Theory of Literary Formations]. Moscow, The Maxim Gorky Literature Institute Publ., 2008. 528 p. (In Russ.)
30. Wellek R., Warren A. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow, Progress Publ., 1978. 325 p. (In Russ.)
31. Khalizev V. E. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow, Vysshaya Shkola Publ., 2002. 437 p. (In Russ.)
32. Khryashcheva N. P. The Methods of Translation of Natural Consciousness in “The Notches” by V. P. Astafyev (as Exemplified by the Analysis of Lyrical Miniatures “Summer Lightning” and “Rich Ear of Wheat”). In: *Filologicheskiiy klass* [Philological Class], 2018, no. 4 (54), pp. 137–142. (In Russ.)
33. Chivilikhin V. A. *Pamyat': v 2 knigakh* [Memory: in 2 Books]. Moscow, Sovremennik Publ., 1988, book 1. 640 p. (In Russ.)
34. Shcherbakova V. A. The Genre Specificity of the Novella “Mountain Pass” by V. Astafyev. In: *Neofilologiya* [Neophilology], 2019, vol. 5, no. 18, pp. 170–177. (In Russ.)

Научный журнал

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

2020

Том 18

№ 1

Свидетельство о регистрации СМИ
ЭЛ № ФС 77–61851 от 18.05.2015

Редакторы: *И. С. Андрианова,*
М. В. Заваркина, Л. В. Алексеева, Е. Н. Вяль
Компьютерная верстка: *В. С. Зинкова, Е. Н. Вяль*
Перевод: *О. А. Устюгова*
Зав. редакцией: *И. С. Андрианова*

Подписано в печать 25.02.2020. Уч.-изд. л. 19.

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

185910, Российская Федерация
Петрозаводск, пр. Ленина, 33
Тел. +7 (8142) 719 603
E-mail: poetica@post.com
Сайт журнала в интернете: <http://poetica.pro>